

Les Mots en liberté futuristes et la « révolution typographique » : un livre entre créativité et frénésie

Roxane Jubert

Tableau d'une énergie exaltée

Pour qui se penche sur *Les Mots en liberté futuristes* de Filippo Tommaso Marinetti, ce recueil apparaît comme fourmillant d'idées, volontiers turbulent, tout à la fois tumultueux et déroutant (fig. 1).

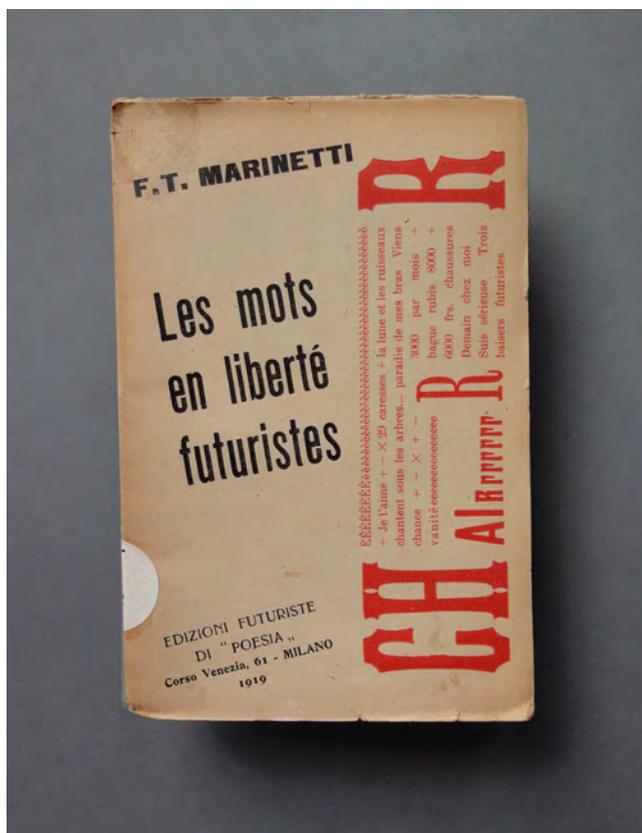


Fig. 1: Filippo Tommaso Marinetti, Les Mots en liberté futuristes (recueil), Milan, Edizioni Futuriste di « Poesia », 1919, format de la couverture fermée : env. 19,5 x 13 cm. Cette couverture de l'édition originale associe différentes familles de caractères typographiques. En rouge se trouve reproduite une variante d'une composition motlibriste imprimée en noir dans le recueil. Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.

Ce livre daté de 1919¹, au format de poche, est produit à Milan par l'imprimerie Angelo Tavecchia², pour les Edizioni Futuriste di « Poesia » (également situées à Milan), et sera publié en tchèque peu après³. Comptant une centaine de pages, il rassemble plusieurs manifestes et planches motlibristes de l'auteur, publiés ou écrits au fil des années 1910, à partir de 1912. Notons d'emblée qu'il s'agit de l'œuvre d'un homme follement élané dans ce que son époque comporte de plus stimulant et de plus inquiétant à la fois⁴. Bien que cela entraîne des précautions nécessaires face à une production prolifique, complexe et ambivalente, force est de constater que cet ouvrage centenaire représente une publication marquante, non seulement au regard du graphisme des années 1910, mais aussi en ce qui concerne l'histoire de l'écriture typographique. Jusqu'alors, les créations livresques faisant preuve d'originalité formelle se singularisaient le plus souvent par une modification des conventions séculaires, en jouant notamment avec la décoration, l'illustration, les espaces horizontaux, les

¹ À l'instar de bien des œuvres avant-gardistes, la date de parution des *Mots en liberté futuristes* est sujette à discussion. Barbara Meazzi la remet en question : « Marinetti ne put pas le publier en 1919, mais en 1920 [...]. *Les Mots en liberté futuristes* ne peut être préparé qu'après l'appel solidaire lancé par *Littérature*, au mois de janvier 1920 [...]. Nous pensons que Marinetti, précisément entre 1919 et 1920, envisage une nouvelle stratégie de diffusion du futurisme, à la fois en Italie et à l'étranger, [...] il lui fallait reconquérir Paris [...] *Les Mots en liberté futuristes* devaient servir à rappeler les faits et gestes les plus saillants de l'histoire du mouvement » (B. Meazzi, « Quand le livre futuriste sort de ses gonds », dans *Livre / Poésie. Une histoire en pratique(s)*, Hélène Campaignolle-Catel, Sophie Lesiewicz et Gaëlle Théval (dir.), Paris, éditions des Cendres, 2016 [recueil issu d'un séminaire tenu en 2011 et 2012 à l'université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, en collaboration avec la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet], p. 126 et 127. Giovanni Lista, pour sa part, situe la parution des *Mots en liberté futuristes* à la fin de 1919 : « La revue *Littérature* publie [...], dans le numéro de décembre 1919, un appel aux lecteurs afin qu'ils manifestent leur solidarité à Marinetti qui vient d'être arrêté à Milan. C'est exactement à la même date, lors de la parution, dans *Littérature*, de quelques extraits des *Champs magnétiques* que Marinetti décide de réagir en publiant, directement en français, son livre *Les Mots en liberté futuristes* [...], qui paraît [...] à la fin de 1919, juste avant la publication en volume des *Champs magnétiques* » (G. Lista, *F. T. Marinetti. L'Anarchiste du futurisme. Biographie*, Paris, Séguier, 1995, p. 164 et 165).

² Dans son ouvrage *L'Aventure futuriste. 1909-1916*, Rome, École française de Rome, 1983, Fannette Roche-Pézard, discutant de l'expressivité typographique des futuristes, indique que « Tavecchia de Milan édite [...] toutes les publications de *Poesia* » (p. 408). Elle fait, selon toute vraisemblance, référence aux Edizioni Futuriste di « Poesia ». Le typographe Cesare Cavanna travaillait à l'imprimerie Tavecchia. Se référant à Luciano De Maria, F. Roche-Pézard souligne que C. Cavanna est l'« un des meilleurs collaborateurs de Marinetti » (p. 409).

³ G. Lista mentionne également, dans ses bibliographies, une édition en polonais. L'édition tchèque date de 1922, a pour titre *Osvobozená slova*, et présente une couverture (ou jaquette) imprimée à partir d'un graphisme conçu par Josef Čapek – une linogravure aux formes géométrisantes, sans lien avec la couverture de Marinetti pour l'édition originale en français. À noter que la traduction d'un tel ouvrage se double du travail typographique spécifique à chaque langue pour toutes les parties motlibristes, du fait du changement de l'encombrement des mots.

⁴ Cette double dimension est lisible dès le premier manifeste de Marinetti, titré *Manifeste du Futurisme*, publié en français le 20 février 1909 à la une du quotidien *Le Figaro* (peu de temps après avoir été publié en Italie).

niveaux de lecture, etc. À cet égard, les années 1910 constituent une plaque tournante dans la façon dont artistes, écrivains et créateurs explorent le potentiel visuel du langage de la page⁵. Marinetti s'inscrit avec détermination parmi ces protagonistes des courants avant-gardistes, ambitionnant une transformation en profondeur de la langue, jusqu'à chahuter la typographie en tous sens.

En l'espace de quelques années, Marinetti accentue sa volonté de se saisir du contenu et de la forme du texte imprimé – certains de ses écrits pouvant d'ailleurs être destinés à la lecture orale ou à la déclamation⁶. Le fer de lance du futurisme veut y insuffler une expressivité nouvelle, au travers d'une sensorialité intense. Rien ne semble arrêter sa frénésie débridée, prompte à bousculer l'ordre établi, jusqu'à tout renverser sur son passage, sans complexe ni retenue. Cela concerne tout à la fois la typographie, l'orthographe, le lexique, la mise en page et la structure spatiale. La première partie des *Mots en liberté futuristes* rassemble plusieurs de ses textes (datant de 1912 à 1919), qui apparaissent ici avec de nouveaux intitulés, parfois redécoupés en plusieurs chapitres, et augmentés en de rares endroits⁷. Le recueil reprend, dans l'ordre suivant, le tract *Le Futurisme avant, pendant, après la guerre* (1919), le *Manifeste technique de la littérature futuriste* et son *Supplément* (1912), puis les manifestes *L'Imagination sans fils et les mots en liberté* (1913) et *La Splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique* (1914). Suivent huit « exemples de mots en liberté » – d'abord des textes typographiés de façon originale, puis des compositions graphiques multidirectionnelles, comptant quatre planches dépliantes en fin d'ouvrage⁸, de formats différents (pliées et

⁵ En ce qui concerne le futurisme, voir : G. Lista, *Le Livre futuriste. De la libération du mot au poème tactile*, Modène, édition Panini, 1984. À noter, par ailleurs, le rôle des écrivains-poètes, tels Mallarmé ou Marinetti, dans les développements historiques de la typographie livresque.

⁶ Voir la préface de G. Lista, p. XVI et XXI, dans : F. T. Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes* (recueil), Lausanne, éd. L'Âge d'homme, coll. « Avant-gardes », rééd. 1987 (éd. orig. 1919, Milan, Edizioni Futuriste di « Poesia »). Par ailleurs, le *Coup de dés* de Mallarmé (1897), ainsi que *Ledentu Le Phare* d'Iliazd (Iliia Zdanevitch, 1923) – deux ouvrages majeurs pour la typographie – entretiennent également d'importantes relations à la voix, à l'oralité, à la lecture ou à la déclamation.

⁷ Voir la préface très éclairante de G. Lista, qui identifie chacun de ces textes et présente le recueil, en ouverture de la réédition de 1987 des *Mots en liberté futuristes*, *op. cit.* Voir aussi la réédition des *Mots en liberté futuristes* par Biblohaus en 2022 (Macerata, Italie), accompagnée de textes de Domenico Cammarota, Duccio Dogheria et B. Meazzi. En 2010, le graphiste Massin a republié à sa façon *Les Mots en liberté futuristes*, dans sa série « Typographies expressives » (avec un tirage initialement prévu à cent exemplaires). Il précise, dans sa « note de l'éditeur » : « Plutôt que d'en donner un fac-similé d'ailleurs non exempt de coquilles, nous nous sommes attaché à reconstituer au plus près, typographiquement, le texte original, à l'aide de polices informatiques qui permettent d'en retrouver la présentation et la mise en pages voulues par Marinetti. »

⁸ Ces quatre compositions dépliantes s'intitulent successivement « Bataille à 9 étages du Mont Altissimo », « Après la Marne, Joffre visita le front en auto », « Le soir, couchée dans son lit, Elle relisait la lettre de son artilleur au front », « Une assemblée tumultueuse ». Voir les descriptions

collées, sous leur bord gauche, en belle page dans l'édition originale⁹) (voir le sommaire, fig. 2).

Destruction de la syntaxe	page 13
Réponse aux objections de la presse européenne	> 27
La sensibilité futuriste et l'imagination sans fils	> 35
Révolution typographique et orthographe libre expressive	> 49
La splendeur géométrique et mécanique	> 53
Simultanéité. Tables synoptiques de valeurs lyriques	> 61
Onomatopées et Verbalisation abstraite	> 65
Sensibilité numérique	> 69
Exemple de mots en liberté	> 73
Bataille. — Poids + odeur	> 75
Lettre d'une jolie femme à un monsieur passiste	> 81
Aéroplane bulgare	> 83
Dunes	> 85
Bataille à 9 étages du Mont Altissimo	> 95
Après la Marne, Joffre visita le front en auto	> 99
Le soir, couchée dans son lit. Elle relisait la lettre de son artilleur au front	> 103
Une assemblée tumultueuse	> 107

Fig. 2 : Sommaire de l'ouvrage Les Mots en liberté futuristes, 1919. Sur la gauche se trouve collée la dernière planche dépliant du recueil, « Une assemblée tumultueuse », dont l'impression apparaît ici par translucidité. Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.

La « révolution typographique », entre prisme et vortex

Au travers du recueil, le rôle dévolu à la typographie se révèle prégnant : aussi bien avec les jeux de caractères et la spatialisation des mots en liberté, pour ce qui est de la dimension visuelle de l'ouvrage, qu'avec les écrits eux-mêmes, dont certains passages expriment avec force conviction les conceptions de Marinetti en matière de graphisme. La couverture (fig. 1) donne le ton d'emblée : entièrement composée de lettres imprimées en noir et rouge, elle joue sur dix niveaux de lecture différents – évacuant de surcroît toute disposition horizon-

et analyses de chacune de ces planches par B. Meazzi dans *Le Futurisme entre l'Italie et la France. 1909-1919*, Chambéry, Université de Savoie, 2010, p. 64-67 et 69-71.

⁹ Pour ce qui est du manifeste *La Splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique*, ainsi que pour les « exemples de mots en liberté » intitulés « Bataille à 9 étages du Mont Altissimo », « Dunes », « Après la Marne, Joffre visita le front en auto » et « Une assemblée tumultueuse », voir les explications et éclairages apportés par G. Lista dans *F. T. Marinetti. L'Anarchiste du futurisme*, op. cit., p. 139-140, 156-159 et 163-165.

tale des lignes, au profit de l'oblique et de la verticalité (la partie rouge constitue une variante d'une composition motlibriste de 1914 présentée dans le recueil¹⁰, ce qui n'est pas loin de lui conférer, sur la couverture, le statut d'illustration). Tant du point de vue de la couleur que de l'impact visuel, notons ici ce qu'indique Giovanni Lista : « En février 1909, il [Marinetti] fait placarder dans les rues de Milan une affiche d'un mètre de hauteur sur trois mètres de largeur imprimée en caractères rouge feu pour annoncer la naissance du futurisme¹¹. » « Dès le début du siècle, il avait été très sensible à l'impact visuel des signes imprimés¹². »

Fait significatif, la présence typographique devient de plus en plus forte au fil de l'ouvrage : d'abord quelques pages occupées de façon très conventionnelle¹³, ensuite des pages comportant toutes un ou plusieurs passages en caractères très gras (transcrivant des niveaux de lecture du manifeste d'origine), puis des intertitres gras soulignés, des listes avec des numéros en gras, de l'italique, une demi-page entièrement en gras et une page onomatopéique comportant des signes mathématiques (fig. 3).

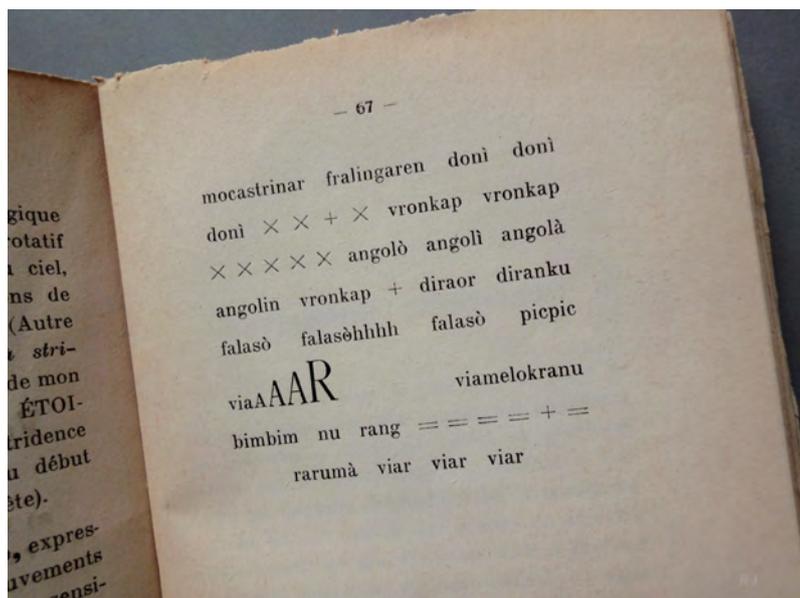


Fig. 3 : Page 67 de l'ouvrage *Les Mots en liberté futuristes*, 1919. Cette page clôt le chapitre « Onomatopées et Verbalisation abstraite ». Marinetti introduit cet exemple de « verbalisation abstraite » en expliquant avoir « exprimé les différentes sensations de vitesse et de direction d'une personne en automobile ». Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.

¹⁰ Il s'agit de la composition titrée « Lettre d'une jolie femme à un monsieur passéiste », reproduite p. 81. La couverture est par ailleurs imprimée avec des caractères typographiques, comme en atteste le foulage tangible sur l'édition originale.

¹¹ G. Lista, *F. T. Marinetti. L'Anarchiste du futurisme*, op. cit., p. 114.

¹² *Ibid.*, p. 132.

¹³ Cette mise en page conventionnelle constitue la structure de base pour l'ensemble des textes de l'ouvrage (hormis les jeux typographiques et les planches motlibristes à la fin) – et ce malgré les intentions formulées par Marinetti, que l'on retrouve dans ce livre : « Je défendais en revanche [*sic*] un lyrisme très rapide, brutal violent, [...] télégraphique imprégné d'une forte odeur de vie et sans rien de livresque » (p. 46, extrait d'un manifeste de 1913).

Vient ensuite un texte motlibriste produisant un gris typographique inhabituel, du fait qu'il comporte très peu de capitales et de ponctuation, et que les espaces mots s'y trouvent élargis au point de devenir des blancs visibles, actifs et nettement présents (fig. 4).

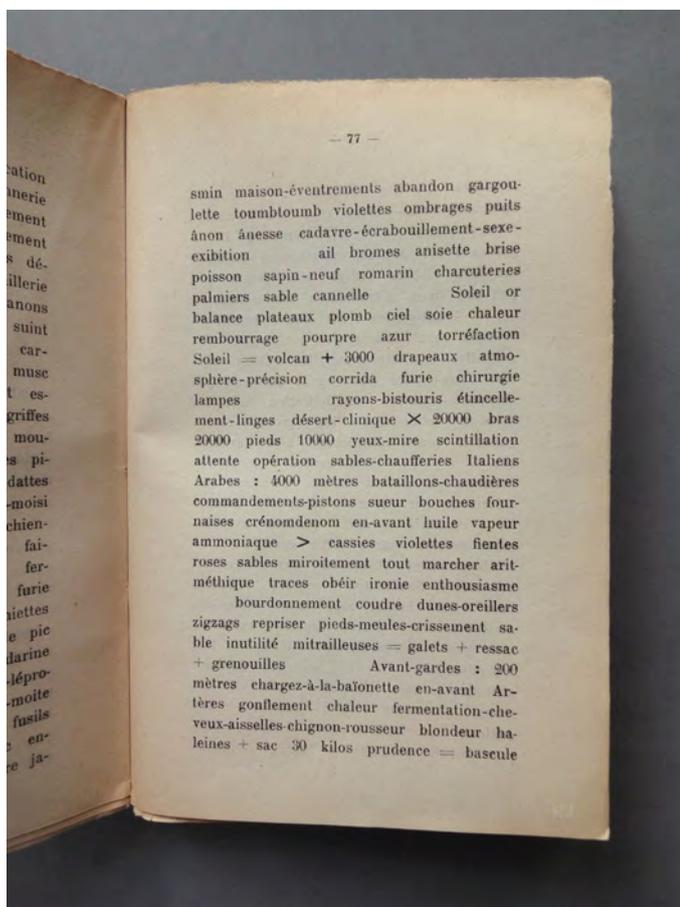


Fig. 4 : Page 77 de l'ouvrage Les Mots en liberté futuristes, 1919. Page de « Bataille. Poids + odeur », premier des cinq exemples de la partie du recueil présentant des mots en liberté. Les espaces entre les mots se trouvent surdimensionnés, voire supplantés par de longs blancs. Le texte comporte très peu de capitales, et pratiquement pas de ponctuation. Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.

À tout cela succèdent des pages où les lignes typographiques prennent toutes sortes de directions spatiales (y compris des mots tournés à la verticale) (fig. 5), où s'insère le multicolonnage (renforcé par des distinctions entre romain, italique et gras), où se démarquent de grands mots ou des syllabes en capitales, la multiplication des niveaux de lecture et des caractères, l'emploi de lignes, d'accolades (fig. 6), d'onomatopées récurrentes, ainsi que des mots composés de lettres de tailles croissantes ou décroissantes (fig. 7).

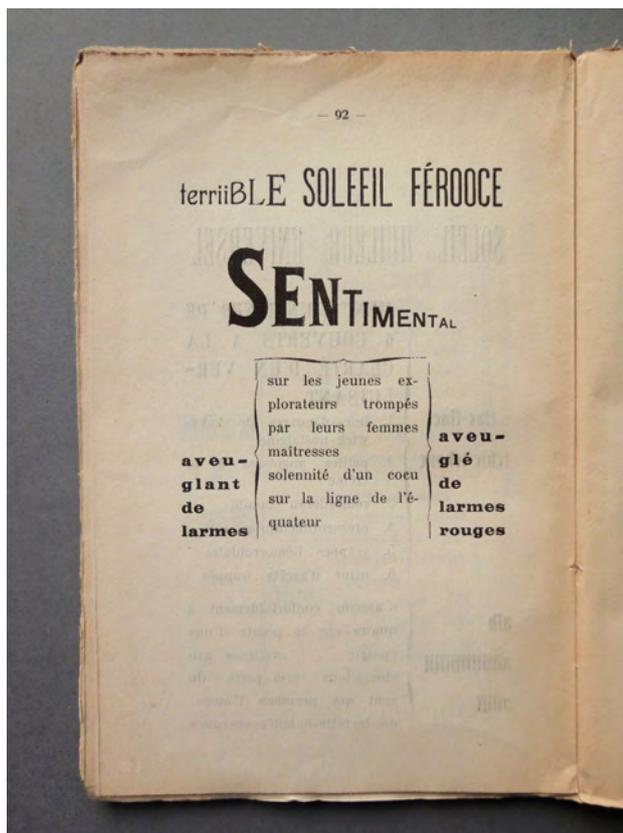


Fig. 7 : Page 92 de l'ouvrage *Les Mots en liberté futuristes*, 1919. Avant-dernière des neuf pages du poème « Dunes ». (Ce principe de gradation progressive des corps – croissants puis décroissants – au sein d'un ou de plusieurs grands mots en capitales est utilisé sur deux des pages de la publication *Le Spectacle est dans la rue*, issue d'une collaboration de *Cassandra* et de *Blaise Cendrars*, Montrouge, éd. Draeger frères, s. d., 1935 ou 1936, non paginé). Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.

Sur les quatre planches dépliantes qui « closent » l'ouvrage, la première est très structurée (fig. 8) tandis que les autres sont des compositions d'éléments foisonnants multidirectionnels et enchevêtrés (fig. 9 et 10) – ce qui montre au passage une intéressante diversité stylistique, qui bascule entre construction et éclatement, entre organisation mesurée et densité chaotique. Qui plus est, deux de ces planches mêlent caractères typographiques et lettres manuscrites¹⁴ (fig. 9) – sans compter que le dépliage de ces feuilles produit des rapprochements de diverses formes de lettres, lorsqu'il est associé à la couverture (fig. 11) ou aux pages du livre. De quoi ne laisser de répit ni à l'œil ni à l'esprit du lecteur.

¹⁴ Voir p. 101 et 105.

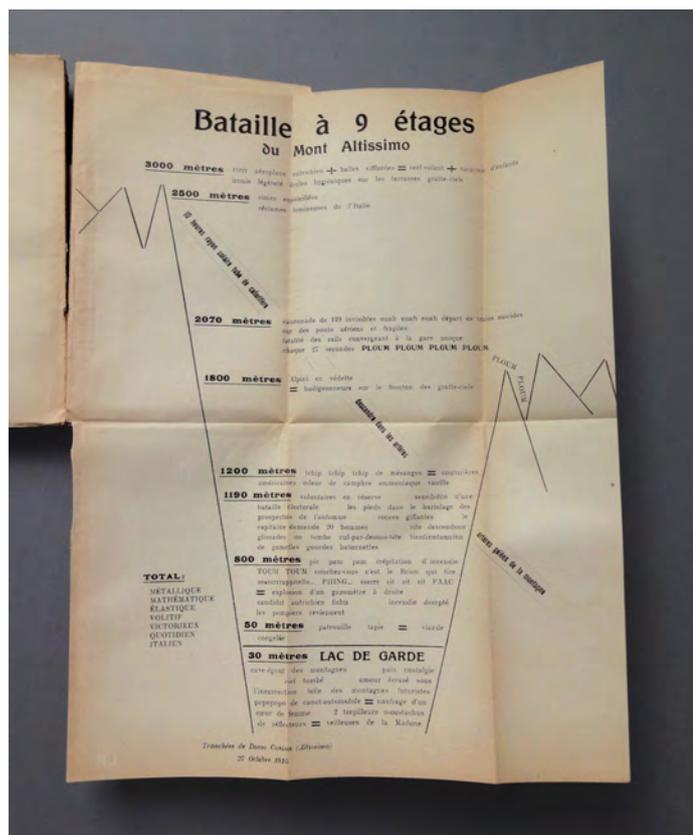


Fig. 8 : Première des quatre planches dépliantes insérées à la fin de l'ouvrage Les Mots en liberté futuristes, 1919. Composition intitulée « Bataille à 9 étages du Mont Altissimo », utilisée comme partition déclamée à trois voix en 1916. Il s'agit du « premier véritable poème de guerre de Marinetti », selon B. Meazzi, dans Le Futurisme entre l'Italie et la France. 1909-1919, op. cit. (voir note 8). Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.

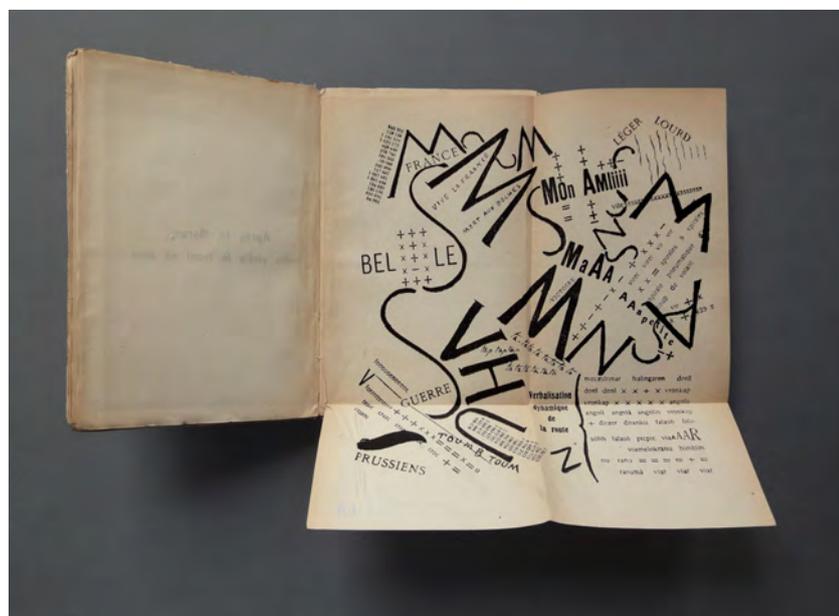


Fig. 9 : Deuxième des quatre planches dépliantes insérées à la fin de l'ouvrage Les Mots en liberté futuristes, 1919, intitulée « Après la Marne, Joffre visita le front en auto ». Cette planche a été reproduite sur un tract de 1915, sous le titre « Montagne + Vallate + Strade x Joffre ». En bas à droite se trouve l'exemple de « verbalisation abstraite » donné par Marinetti en page 67 des Mots en liberté futuristes (fig. 3). Cette composition est par ailleurs celle comportant la plus grande proportion d'écriture manuscrite, plus exactement de lettres manuscrites. Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.

Elle mêle mondes visuels et sonores, nous entraînant ici et là dans une spirale de sensations, d'émotions, de rythmes et de mouvements, créant une ambiance kaléidoscopique et synesthésique. Usant de l'hypotypose, elle impose sa force expressive, communiquant une énergie vibratoire – non sans évoquer une forme d'illumination. La typographie se trouve bien inscrite dans ce langage véhément, dont elle forme une composante incontournable et irremplaçable. Marinetti s'en empare et s'en explique, au point d'intituler ainsi le quatrième chapitre des *Mots en liberté futuristes* : « Révolution typographique et Orthographe libre expressive » (aboutant ici deux des intertitres du manifeste initial *L'Imagination sans fils et les mots en liberté*, datant de 1913). Ce chapitre débute par un paragraphe fougueux, intertitré « Révolution typographique » (fig. 12).

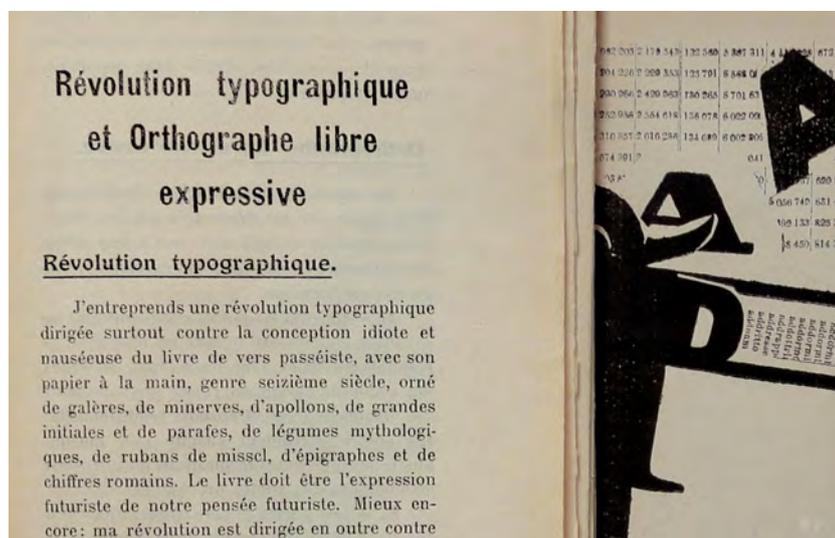


Fig. 12 : Gros plan sur le début du chapitre « Révolution typographique et Orthographe libre expressive » de l'ouvrage Les Mots en liberté futuristes, 1919. Sur la droite, au fond, se trouve un fragment de la planche « Une assemblée tumultueuse », ici dépliée. Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.

Ce court passage reste particulièrement révélateur, comptant parmi les écrits annonciateurs du dévolu jeté par les avant-gardes sur la lettre :

J'entreprends une révolution typographique dirigée surtout contre la conception idiote et nauséuse du livre de vers passéiste, avec son papier à la main, genre seizième siècle, orné de galères, de minerves, d'apollons, de grandes initiales et de parafes, de légumes mythologiques, de rubans de missel, d'épigraphes et de chiffres romains. Le livre doit être l'expression futuriste de notre pensée futuriste. Mieux encore : ma révolution est dirigée en outre contre ce qu'on appelle harmonie typographique de la page, qui est contraire au flux et reflux du style qui se déploie dans la page. Nous emploierons aussi, dans une même page 3 ou 4 encres de couleurs différents [*sic*] et 20 caractères différents s'il faut. Par exemple :

italiques pour une série de sensations semblable et rapides, **gras** pour les onomatopées violentes, etc. Nouvelle conception de la page typographiquement picturale¹⁶.

Les similitudes de cet extrait de 1913, ainsi que d'autres passages du recueil, avec la vision soutenue par László Moholy-Nagy dans son essai « La Nouvelle typographie » [Die neue Typographie], paru en 1923, sont d'autant plus saisissantes que tous deux représentent des écoles et des zones géographiques très différentes. Selon Moholy-Nagy :

La nature même et le but de tout imprimé supposent la plus grande liberté dans la disposition des lignes et non pas exclusivement l'horizontale ; dans le choix des caractères, des corps, des formes géométriques, des couleurs, etc. La souplesse, la variété et la vitalité des matériaux de la composition nous imposent un nouveau langage typographique qui ne serait soumis qu'à la justesse de l'expression voulue et de l'effet produit¹⁷.

Un tel rapprochement met en lumière la propagation des idées typographiques poursuivies et véhiculées par Marinetti au travers des avant-gardes.

Les Mots en liberté futuristes abondent en éléments relatifs à la syntaxe, à l'orthographe, à la typographie, au mot, à l'espace, à l'invention et au renversement de codes si profondément ancrés dans la tradition livresque. L'ouvrage brosse le tableau de nombreux ressorts constitutifs de l'éclosion des mots en liberté. Outre l'expression « révolution typographique », qui occupe ici une place essentielle du fait de sa radicalité annoncée et assumée dès l'avant-guerre, l'on trouve aussi sous la plume de Marinetti la formule « typographie libre expressive¹⁸ », datant de 1914. Cette dernière, désignant et réclamant l'expressivité, se révèle d'autant plus importante qu'elle concourt à formuler un courant qui, depuis lors, s'est affirmé et n'a cessé d'exister dans le vaste paysage de la création graphique¹⁹. Le recueil comporte en effet un certain nombre de passages impliquant la vitalité typographique, de façon directe ou indirecte.

¹⁶ F. T. Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes*, op. cit., p. 49-50 (voir la note 1 concernant la datation). Ce paragraphe, titré « Révolution typographique » – ici cité intégralement (et tel qu'enrichi typographiquement et orthographié) –, provient du manifeste de 1913 intitulé *L'Imagination sans fils et les mots en liberté*. Dans la présente étude, toutes les citations de Marinetti reproduisent son orthographe (ou celle de la composition typographique), sa syntaxe, sa ponctuation ainsi que ses enrichissements typographiques (gras et italique).

¹⁷ László Moholy-Nagy, « La Nouvelle typographie » (1923), repris et traduit dans : Fernand Baudin, *L'Effet Gutenberg*, France, Cercle de la Librairie, 1994, p. 447.

¹⁸ Extrait du manifeste *La Splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique*, 1914, repris dans *Les Mots en liberté futuristes*, op. cit., p. 62.

¹⁹ Parmi les nombreux acteurs de l'expressivité typographique, voir par exemple les œuvres d'Hendrik Nicolaas Werkman, Massin, Katherine McCoy ou Wolfgang Weingart.

Tout ceci nous éclaire sur l'amplitude de la réflexion de Marinetti à ce sujet, et nous fait ressentir ou supposer ses sources d'inspiration²⁰.

Les mots délivrés de la ponctuation rayonneront les uns sur les autres, entrecroiseront leurs magnétismes divers, suivant le dynamisme ininterrompu de la pensée. Un espace blanc, plus ou moins long, indiquera au lecteur les repos ou les sommeils plus ou moins longs de l'intuition. Les lettres majuscules indiqueront [...] les substantifs qui synthétisent une analogie dominatrice²¹.

Ce passage provient d'un texte de 1912, ce qui inscrit clairement cette vision dans une forte poussée émancipatrice émanant des avant-gardes en matière de lettre, de typographie et de communication visuelle. L'année suivante, Marinetti poursuit :

Nous voulons aujourd'hui que l'ivresse lyrique ne dispose plus les mots suivant l'ordre de la syntaxe avant de les lancer au moyen de respirations inventées par nous. [...] notre ivresse lyrique doit librement déformer, modeler les mots en les coupant ou en les allongeant, renforçant leur centre ou leurs extrémités, augmentant ou diminuant le nombre des voyelles ou des consonnes²².

Outre l'inventivité typographique, son emphase intègre fortement la dimension sonore. Dans un texte de 1934, discutant l'écriture de Joyce, Marinetti questionne :

Ne s'agit-il déjà pas des italianissimes mots en liberté, [...] que j'ai imposés au monde par mes déclamations en Italie, à Londres, à Paris, Berlin, Moscou, [...] et dans mon ouvrage français *Les Mots en liberté futuristes*²³ ?

Parmi les exemples motlibristes présentés dans la dernière partie du recueil se trouvent les neuf audacieuses pages du célèbre « Dunes », dont Marinetti explique que « l'onomatopée analogique [créé] un rapport entre les sensations de poids, chaleur, couleur, odeur et bruit²⁴ » (une version différente de ce poème a été reproduite dans *Cabaret Voltaire. Recueil littéraire et artistique*, édité par

²⁰ La question des sources d'inspiration chez Marinetti apparaît, à l'image du personnage, complexe et multidimensionnelle. D'une part car son éducation s'est faite en Égypte (il est né à Alexandrie), où il a appris le français : « poète de formation italo-française », précise G. Lista. D'autre part car se croisent, dans ses champs d'intérêt, diverses influences – qu'elles soient littéraires, formelles, plastiques, etc. De fait, il aura lu, déclamé ou connu de nombreux auteurs (Baudelaire, Jarry, Gustave Kahn, Mallarmé, Poe, Verlaine, ou encore Zola) et côtoyé bien des artistes ou d'autres acteurs de ces milieux.

²¹ Extrait du *Supplément au Manifeste technique de la littérature futuriste*, 1912, repris dans *Les Mots en liberté futuristes*, op. cit., p. 32.

²² Extrait du manifeste *L'Imagination sans fils et les mots en liberté*, 1913, *ibid.*, p. 51.

²³ *Marinetti et le Futurisme. Études, documents, iconographie réunis et présentés par G. Lista*, Lausanne, éd. L'Âge d'homme, 1977, p. 54.

²⁴ Extrait du manifeste *La Splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique*, 1914, repris dans *Les Mots en liberté futuristes*, op. cit., p. 66.

Hugo Ball en 1916, dans la période de lancement du dadaïsme). Après « Dunes » se présente la planche dépliant intitulée « Bataille à 9 étages du Mont Altissimo » : « Conçu comme une partition, ce poème donna lieu à une déclamation simultanée à trois voix et avec déclamateurs en mouvement par Marinetti, Balla et Depero [en] 1916 à Rome²⁵. »

Marinetti transforma peu à peu la déclamation du poème en une authentique performance phonatoire [...]. Cette phonie libre expressive trouvera, selon [lui], « son expression naturelle dans les disproportions des caractères typographiques qui reproduisent les grimaces du visage et la force sculpturale et ciselante des gestes »²⁶.

La pensée marinettienne semblant toujours en mouvement, il expliquait dans le même temps, à Benedikt Livchits, que la déclamation n'était qu'une étape, vouée à disparaître avec l'adoption de l'« imagination sans fil²⁷ ».

En écho à un contexte mouvant et mutant

Cette période unique voit s'ouvrir une nouvelle ère pour les formes et les langages graphiques – et ce à travers l'Europe, aussi bien avec les futuristes qu'avec les cubistes, les expressionnistes, les poètes et artistes russes²⁸, les dadaïstes, les collagistes, ainsi que maints créateurs et auteurs, tels Kurt Schwitters, Blaise Cendrars ou Fernand Léger. Sous bien des aspects, le contexte paraît fondamental pour saisir le phénomène à l'œuvre. Qu'il s'agisse de Marinetti, de Cendrars, ou par la suite de Moholy-Nagy, un exceptionnel enthousiasme pour certains traits de leur époque anime leurs écrits de fortes convergences. Toujours en 1913, Marinetti l'exprime clairement :

Le Futurisme a pour principe le complet renouvellement de la sensibilité humaine sous l'action des grandes découvertes scientifiques. Presque tous ceux qui se servent aujourd'hui du télégraphe, du téléphone, du gramophone, du train, de la bicyclette, de la motocyclette, de l'automobile, du transatlantique, du dirigeable, de l'aéroplane, du cinématographe et du grand quotidien [...] ne songent pas que tout cela exerce sur notre esprit une influence décisive²⁹.

²⁵ G. Lista, *Marinetti et le Futurisme*, op. cit., p. 49.

²⁶ G. Lista, *Le Livre futuriste*, op. cit., p. 13.

²⁷ Voir ce dialogue, pour partie repris par Jean-Philippe Andréoli de Villers, dans « Marinetti et les futuristes russes », *Ligeia*, n° 69-72, 2006/2, Paris, p. 140.

²⁸ Sur le livre russe, voir : Margit Rowell, Deborah Wye et al., *The Russian Avant-garde Book. 1910-1934*, New York, The Museum of Modern Art, 2002. Sur la poésie russe, voir par exemple la préface d'Yvan Mignot dans : Vélimir Khlebnikov, *Œuvres. 1919-1922*, traduit du russe, Lagrasse, Verdier, coll. « Slovo », 2017.

²⁹ Extrait du manifeste *L'Imagination sans fils et les mots en liberté*, 1913, repris dans *Les Mots en liberté futuristes*, op. cit., p. 35-36.

En maints endroits, ses textes reflètent la fascination ou l'intérêt contemporain pour la grande ville, la locomotion, les mutations techniques, la guerre, la machine, l'électricité, le monde sonore et visuel, la stimulation sensorielle, etc. De là, il faut souligner une perspective que l'histoire du graphisme gagnerait à prendre en compte et à examiner pour mieux saisir le renouveau qui se joue en cette période : l'expérience du déplacement accéléré et de l'aéroplane contribue à forger une nouvelle vision et de nouveaux langages visuels³⁰ (fig. 13).



Fig. 13 : Couverture de l'ouvrage *Zang tumb tumb* de Marinetti, Milan, Edizioni Futuriste di « Poesia », 1914, env. 20 x 14 cm © arthistoryproject.com.

Là encore, Marinetti s'exprime de façon décisive pour qui veut appréhender son emballement typographique. En 1912, il raconte :

Ce fut en aéroplane, assis sur le cylindre à essence [...], que je sentis tout à coup l'inanité ridicule de la vieille syntaxe [...]. Besoin furieux de délivrer les mots [...]. Elle a [...] une tête prévoyante [...], mais n'aura jamais deux ailes. [...] Voilà ce que m'a dit l'hélice tourbillonnante, tandis que je filais à deux cents mètres, au-dessus des puissantes cheminées milanaïses. Et l'hélice ajouta :

1. – Il faut détruire la syntaxe en disposant les substantifs au hasard de leur naissance.
2. – Il faut employer le verbe à l'infinitif [...].
3. – Il faut abolir l'adjectif pour que le substantif nu garde sa couleur essentielle. [...]

³⁰ Telle la couverture du premier livre motlibriste de Marinetti, *Zang tumb tumb*, paru en 1914 aux Edizioni Futuriste di « Poesia », qui publieront quelques années plus tard *Les Mots en liberté futuristes*. L'ouvrage *Zang tumb tumb* a été réédité en fac-similé, accompagné d'un livret contenant des textes de B. Meazzi, Enrico Bittoto et D. Cammarota, Macerata, Italie, Biblohaus, 2021.

6. – Plus de ponctuation.

[...] En regardant les objets d'un nouveau point de vue, [...] à pic, c'est-à-dire en raccourci, j'ai pu rompre les vieilles entraves logiques et les fils à plomb de l'antique compréhension³¹.

Le moteur marinettien est tel que *Les Mots en liberté futuristes* (sans parler de toutes les créations qui voient le jour en parallèle, en amont et en aval) révèlent progressivement diverses facettes du bouleversement typographique énoncé (fig. 14 et 15) – lequel mêle sources d'inspiration, intuitions, transgressions et anticipations.



Fig. 14 : Couverture des *Mots en liberté futuristes*, 1919, avec la dernière planche motlibriste « Une assemblée tumultueuse » déployée. Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.

³¹ Extraits du *Manifeste technique de la littérature futuriste*, 1912, repris dans *Les Mots en liberté futuristes*, *op. cit.*, p. 13-15 et 22.



Fig. 15 : Couverture des Mots en liberté futuristes, 1919, avec la deuxième planche motlibriste « Après la Marne, Joffre visita le front en auto » déployée. Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.

Ce recueil associe tout à la fois expressivité, émancipation, embrasement, brusquerie, agressivité, gradation et contradiction. Il participe de ce vaste élan avant-gardiste (dont le futurisme constitue un pilier incontournable), au sein duquel un certain nombre de créations et d'écrits présentent des énergies parallèles ou des rapports d'analogie importants – bien qu'issus d'autres pays³² ou courants –, jalonnés d'aspects conflictuels. En effet, les relations entre Marinetti et les écrivains en France, tout comme en Russie, ont été tissées d'attraction et de tension, jusqu'à de vives polémiques (accusations de plagiat, etc.). Ces désaccords se retrouvent dans les analyses des chercheurs ces dernières décennies, tantôt dans la nuance et la prudence, tantôt sur fond de forte divergence. Qui plus est, les difficultés d'interprétation ne manquent pas,

³² Voir par exemple les considérations de Serge Fauchereau : « Une des grandes originalités du futurisme russe est d'avoir radicalement remis le livre en question [...]. Le texte est disposé de telle façon qu'on ne sait s'il s'agit de prose ou de vers [...] », à la suite de quoi il cite un manifeste de 1913, d'Alexei Kroutchenykh et V. Khlebnikov, qui ont souligné l'importance de « l'humeur [qui] change le tracé des lettres durant l'écriture », puis fait état d'un autre texte, de 1914, établissant une nette distinction entre écriture manuscrite et caractères d'imprimerie : « Certains mots ne peuvent en aucune manière être imprimés car ils veulent l'écriture de l'auteur. », S. Fauchereau, *L'Avant-garde russe. Futuristes et Acméistes*, Neuilly-lès-Dijon, éd. du Murmure, coll. « En dehors », 2003 [2^e éd.], p. 18-19.

comme en témoignent bien les études visant à éclairer les intentions profondes de *L'Antitradition futuriste. Manifeste=synthèse* de Guillaume Apollinaire – un manifeste de mi-1913, contemporain de *L'Imagination sans fils et les mots en liberté*³³.

Profondément dichotomique, l'écriture de Marinetti porte un élan créatif fondamental, tout en étant parsemée de références à la violence et d'expressions d'animosité³⁴ qu'il est essentiel de prendre en compte. « Nous utilisons [...] tous les sons brutaux, tous les cris expressifs de la vie violente qui nous entoure », note-t-il, ajoutant un peu plus loin : « Je vous ai enseigné à haïr les bibliothèques et les musées. C'était pour vous préparer à haïr l'intelligence³⁵. » Quant aux « exemples de mots en liberté », qui constituent le dernier tiers de l'ouvrage, ils reflètent largement les thèmes de la bataille³⁶ et de la guerre³⁷. Pour différente qu'elle soit, l'œuvre concomitante de Fernand Léger, plastique et écrite, présente aussi un lien fort entre le travail de la lettre (morcelée) et la guerre³⁸. D'ailleurs, l'un comme l'autre sont impressionnés par la communication visuelle et ses signes graphiques, reflétant des convergences significatives

³³ Voir : B. Meazzi, *Le Futurisme entre l'Italie et la France. 1909-1919*, op. cit., p. 43, 44, 79 et 116-132, ainsi que Francesco Viriat, « Intentions manifestes et cachées dans *L'Antitradition futuriste* de Guillaume Apollinaire », dans *Que Vlo-Ve ? Bulletin international des études sur Guillaume Apollinaire*, série 4, n° 15, juillet-août 2001, p. 65-76.

³⁴ Il suffit, pour s'en convaincre, de lire son premier manifeste, publié en français le 20 février 1909 à la une du quotidien *Le Figaro*. Ce texte mêle l'expression du mépris, d'une posture agressive, ainsi que d'une intention destructrice et violente (entre autres extraits : « [...] nous lançons ce manifeste de violence culbutante et incendiaire, par lequel nous fondons aujourd'hui le *Futurisme* »).

³⁵ *Les Mots en liberté futuristes*, op. cit., p. 24 et 25.

³⁶ Sur les huit planches de mots en liberté en fin d'ouvrage, cinq portent les titres suivants : « Bataille. Poids + odeur », « Aéroplane bulgare », « Bataille à 9 étages [...] », « Après la Marne, Joffre visita le front en auto », « Le soir, couchée dans son lit, Elle relisait la lettre de son artilleur au front ».

³⁷ Au sujet de la guerre, G. Lista entend « préciser que la libération futuriste du mot ne concerne pas le spectacle de la guerre. [...] En réalité, la nécessité de faire évoluer le langage de la poésie, face à la modernité urbaine et technologique, se faisait sentir un peu partout dans les cénacles de l'avant-garde européenne. » (G. Lista, *F. T. Marinetti. L'Anarchiste du futurisme*, op. cit., p. 145). Pour sa part, B. Meazzi, analysant l'écriture de la composition motlibriste titrée « Le soir, couchée dans son lit [...] », estime qu'à cette période « l'écriture [de Marinetti] devient [...] une véritable écriture de guerre et non plus seulement sur la guerre » (B. Meazzi, *Le Futurisme entre l'Italie et la France. 1909-1919*, op. cit., p. 69).

³⁸ Voir : Roxane Jubert, « La Piste de l'écriture : lettres et fragments d'inscriptions », dans *Disques et sémaphores. Le Langage du signal chez Léger et ses contemporains*, Arnaud Pierre (dir.), cat. exp., Biot, Musée national Fernand Léger, 2010, p. 55. D'une manière générale, le sujet de l'impact de la guerre sur la lettre (tant du point de vue de la création que de la perception), dans les années 1910 et autour, devrait être mieux étudié et compris – tant il est essentiel, et tant les études ont parfois délaissé la typographie dès lors qu'elle touche aux polémiques, aux conflits, aux périodes de guerre, à la collaboration, aux idéologies extrêmes, ou au nationalisme exacerbé (clairement exprimé dans la France typographique du xx^e siècle).

(que Léger partage fortement avec Cendrars). Sous la plume de Marinetti défile ainsi, dans *Les Mots en liberté futuristes*, toute une série de termes révélateurs à cet égard : « pancartes d'un homme-sandwich » (p. 32), « Amour de la ligne droite » (p. 39), « synthèses visuelles » (p. 39), « images télégraphiques » (p. 43-44), « poteaux analytiques explicatifs » (p. 44), « signaux sémaphoriques » (p. 44), « lyrisme télégraphique » (p. 46), « affiches lumineuses » (p. 55), « goût des chiffres qui vivent » (p. 69), « signes mathématiques » (p. 69), « petite lettre tiède » (p. 93), « dilatatiooON d'un mot écrit [*sic*] » (p. 93)³⁹.

Les Mots en liberté futuristes s'impose comme un livre-manifeste. Constitué d'écrits situés à mi-parcours temporel entre le *Coup de dés* de Mallarmé et la Nouvelle Typographie⁴⁰ européenne, les éléments qu'il rassemble posent un jalon retentissant dans le cours de l'histoire de la typographie. Traversé par une ardeur frénétique, l'ouvrage doit une part notable de son intensité et de son originalité à sa forme typographique et à ses formules. Les pages – bâties sur une colonne de texte conventionnelle par le caractère et le gris choisi – voient progressivement se déployer une visualité du langage imprimé, allant toujours plus loin dans l'audace et la rupture avec les codes livresques, jusqu'à accueillir des créations motlibristes que l'on peut percevoir aussi bien comme des compositions (proches de petits tableaux) que comme des affichettes pliées. Chemin faisant se présentent plusieurs pages échappant à la stricte colonne de texte. Ainsi des mots en liberté intitulés « Dunes », dont l'une des doubles pages met en vis-à-vis une construction orthogonale à gauche, et à droite un rayonnement solaire, issu d'un décagone central prolongé de dix filets, dont chaque terminaison sert de hampe à quelques mots – le tout au moyen de près de dix niveaux de lecture⁴¹ (fig. 16).

³⁹ Cette énumération gagnerait à être complétée par des passages issus d'autres écrits de Marinetti, tel cet extrait du manifeste *Le Music-hall* (1913) : « [...] énormes lettres-anguilles d'or feu pourpre diamant [...] pénétration d'une affiche lumineuse dans la maison d'en face ». Ce manifeste se trouve reproduit dans : G. Lista, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, éd. L'Âge d'homme, 1973, p. 254.

⁴⁰ Dans son ouvrage essentiel *Die neue Typographie*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1987 [1^{re} éd., Berlin, Bildungsverband der deutschen Buchdrucker, 1928], Jan Tschichold cite sur près de deux pages les passages du manifeste de Marinetti relatifs à la « Révolution typographique » et à l'« Orthographe libre expressive » – indiquant 1909 comme date de parution du recueil *Les Mots en liberté futuristes* (une erreur ou coquille intéressante, peut-être issue d'une confusion avec la date de lancement du futurisme), alors que sur la page d'en face il reproduit en pleine page la planche « Lettre d'une jolie femme à un monsieur passéiste », extraite des *Mots en liberté futuristes*, cette fois daté 1919 (p. 54-56).

⁴¹ Mêlant caractères romains, sans sérifs et égyptienne, capitales et bas de casse, chasses normale et étroite, italique et romain, textes horizontaux ou disposés selon différentes obliques.



Fig. 16 : Pages 86 et 87 de l'ouvrage *Les Mots en liberté futuristes*, 1919. Double page du poème « Dunes », exemple de mots en liberté, se déroulant sur neuf pages. Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.

Ce livre révèle aussi l'immense intérêt qu'ont pu susciter, aux yeux de certains, les signes graphiques constitutifs de l'environnement visuel de l'époque (dans la foulée de leur expansion inédite au cours du XIX^e siècle) (fig. 17).



Fig. 17 : Vue partielle de la couverture des Mots en liberté futuristes, 1919, avec trois des quatre planches motlibristes déployées. Successivement « Après la Marne, Joffre visita le front en auto », « Le soir, couchée dans son lit, Elle relisait la lettre de son artilleur au front » et « Une assemblée tumultueuse ». Chacune des quatre planches dépliantes, situées en fin d'ouvrage, présente un format spécifique – ce qui permet différentes combinaisons de superposition. Exemplaire de la Bibliothèque du Saulchoir, Paris. Photographie de Roxane Jubert.

Si un tel registre d'expression procède pour partie de son contexte – notamment les mutations technico-industrielles et les guerres –, il propage aussi la verve créative (parfois visionnaire⁴²) de Marinetti :

Les mots en liberté sont une expression absolument libre de l'univers [...], une nouvelle façon de voir et sentir les choses, une mesure [sic] de l'univers comme addition de forces en mouvement. [...] Les mots-libristes orchestrent ainsi les couleurs, les bruits, les sons, forment des combinaison [sic] suggestives avec les matériaux de la langue et du patois, les formules arithmétiques et géométriques, les vieux mots, les mots déformés et les mots inventés, les cris des animaux et les bruits des moteurs, etc. [...] ils donnent l'expression intégrale, dynamique et simultanée de l'univers⁴³.

⁴² Voir par exemple le passage suivant : « Besoin de communiquer avec tous les peuples de la terre [...]. D'où le développement énorme du sens humain et le désir angoissant de déterminer à chaque instant nos rapports avec toute l'humanité. » (extrait du manifeste *L'Imagination sans fils et les mots en liberté*, 1913, repris dans *Les Mots en liberté futuristes*, op. cit., p. 39).

⁴³ *Ibid.*, p. 11-12.

Les photographies de l'ouvrage Les Mots en liberté futuristes présentées ici ont été prises, pour la présente étude, à partir de l'exemplaire de l'édition originale appartenant à la Bibliothèque du Saulchoir – dont je remercie vivement le Directeur ainsi que le personnel. À l'exception de la couverture de l'ouvrage Zang tumb tumb, toutes les illustrations de ce texte reproduisent le recueil Les Mots en liberté futuristes.