

# LES MOTS EN LIBERTÉ FUTURISTES

— FILIPPO TOMMASO MARINETTI

## Destruction de la syntaxe

Ce fut en aéroplane, assis sur le cylindre à essence, le ventre chauffé par la tête de l'aviateur, que je sentis tout à coup l'inanité ridicule de la vieille syntaxe héritée d'Homère. Besoin furieux de délivrer les mots en les tirant du cachot de la période latine. Elle a naturellement, comme tout imbécile, une tête prévoyante, un ventre, deux jambes et deux pieds plats, mais n'aura jamais deux ailes. De quoi marcher, courir quelques instants et s'arrêter presque aussitôt en soufflant !...

Voilà ce que m'a dit l'hélice tourbillonnante, tandis que je filais à deux cents mètres, au-dessus des puissantes cheminées milanaises. 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,** pour qu'il s'adapte élastiquement au substantif et ne le soumette pas au moi de l'écrivain qui observe ou imagine. Le verbe à l'infinitif peut seul donner le sens du continu de la vie et l'élasticité de l'intuition qui la perçoit.

**3. — Il faut abolir l'adjectif** pour que le substantif nu garde sa couleur essentielle. L'adjectif portant en lui un principe de nuance est incompatible avec notre vision dynamique, puisqu'il suppose un arrêt, une méditation.

**4. — Il faut abolir l'adverbe,** vieille agrafe qui tient attachés les mots ensemble. L'adverbe conserve à la phrase une fastidieuse unité de ton.

**5. — Chaque substantif doit avoir son double,** c'est-à-dire que le substantif doit être suivi, sans locution conjonctive, du substantif auquel il est lié par analogie. Exemple : homme-torpilleur, femme-rade, foule-ressac, place-entonnoir, porte-robinet.

La vitesse aérienne ayant multiplié notre connaissance du monde, la perception par analogie devient de plus en plus naturelle à l'homme. Il faut donc supprimer les *comme*, *tel que*, *ainsi que*, *semblable à*, etc. Mieux encore, il faut fondre directement l'objet avec l'image qu'il évoque en donnant l'image en raccourci par un seul mot essentiel.

**6. — Plus de ponctuation.** Les adjectifs, les adverbes et les locutions conjonctives étant supprimés, la ponctuation s'annule naturellement, dans la continuité variée d'un style vivant qui se crée lui-même, sans les arrêts absurdes des virgules et des points. Pour accentuer certains mouvements et indiquer leurs directions, on emploiera les signes mathématiques  $X + : - = > <$  et les signes musicaux.

**7. — Les écrivains se sont abandonnés jusqu'ici à l'analogie immédiate.** Ils ont comparé par exemple un animal à l'homme ou à un autre animal, ce qui est

encore presque de la photographie. Ils ont comparé par exemple un fox-terrier à un tout petit pur-sang. D'autres, plus avancés, pourraient comparer ce même fox-terrier trépidant à une petite machine Morse. Je le compare, moi, à une eau bouillante. Il y a là **une gradation d'analogies de plus en plus vastes**, des rapports de plus en plus profonds bien que très éloignés.

L'analogie n'est que l'amour immense qui rattache les choses distantes, apparemment différentes et hostiles. C'est moyennant des analogies très vastes que ce style orchestral, à la fois polychrome, polyphonique et polymorphe, peut embrasser la vie de la matière.

Quand, dans ma *Bataille de Tripoli*, j'ai comparé une tranchée hérissée de baïonnettes à un orchestre, une mitrailleuse à une femme fatale, j'ai introduit intuitivement une grande partie de l'univers dans un court épisode de bataille africaine.

Les images ne sont pas des fleurs à choisir et à cueillir avec parcimonie, comme le disait Voltaire. Elles constituent le sang même de la poésie. La poésie doit être une suite ininterrompue d'images neuves, sans quoi elle n'est qu'anémie et chlorose.

Plus les images contiennent de rapports vastes, plus elles gardent longtemps leur force ahurissante. Il faut ménager, dit-on, la stupeur du lecteur. Ah ! bah ! Soucions-nous plutôt de la fatale corrosion du temps qui détruit non seulement la valeur expressive d'un chef-d'œuvre, mais aussi sa force ahurissante. Nos oreilles trop de fois enthousiastes n'ont-elles pas usé Beethoven et Wagner ? Il faut donc abolir dans la langue ce qu'elle contient d'images-clichés de métaphores décolorées, c'est-à-dire presque tout.

**8. — Il n'y a pas des catégories d'images,** nobles ou grossières, élégantes ou basses, excentriques ou naturelles. L'intuition qui les perçoit n'a pas de préférences ni de partis pris. Le style analogique est donc le maître absolu de toute la matière et de sa vie intense.

**9. — Pour donner les mouvements successifs d'un objet, il faut donner la chaîne des analogies** qu'il évoque, chacune condensée, ramassée en un mot essentiel.

Voici un exemple frappant d'une chaîne d'analogies encore masquées et alourdies par la syntaxe traditionnelle :

« *Mais oui, vous êtes, mignonne mitrailleuse, une femme charmante, et sinistre, et divine, au volant d'une invisible cent-chevaux qui renâcle et rugit d'impatience... Et vous allez bientôt bondir dans le circuit de la mort, vers le panache érabouillant ou la victoire ! En voulez-vous, des madrigaux pleins de grâce et de couleur ? À votre choix, madame ! Je vous trouve semblable aussi à*

*un tribun gesticulant, dont la langue éloquente, infatigable, frappe au cœur le cercle ému des auditeurs. Vous êtes aussi un laminoir d'acier, un tour électrique, et quoi encore ?... un grand chalumeau oxydrique qui brûle, cisèle et fait fondre peu à peu les pointes métalliques des dernières étoiles.* » (Bataille de Tripoli.)

Dans certains cas il faudra enchaîner les images deux à deux à la manière des boulets ramés qui peuvent trancher dans leur vol un bouquet d'arbres.

Pour envelopper et saisir tout ce qu'il y a de plus fuyant et de plus insaisissable dans la matière, il faut former **des filets serrés d'images ou analogies** qu'on lancera dans la mer mystérieuse des phénomènes. Sauf la forme traditionnelle, cette phrase de mon *Mafarka le futuriste* est un filet serré d'images : « *Toute l'âcre douceur de sa jeunesse montait de sa gorge, comme de la cour des écoles montent les cris des enfants vers leurs vieux maîtres penchés aux parapets des terrasses d'où l'on voit fuir les bateaux sur la mer.* »

Voilà trois filets serrés d'images :

« *Autour des puits de la Bumeliana, sous les oliviers touffus, trois chameaux, confortablement couchés dans le sable, se gargarisaient de joie comme de vieilles gargouilles, en mêlant leur crachotement au teuf-teuf de la pompe à vapeur qui abreuve la ville.*

*Stridences et dissonances futuristes dans l'orchestre profond des tranchées aux pertuis sinueux et aux caves sonores, parmi le va-et-vient des baïonnettes, archets de violons, que la baguette rouge du couchant-directeur enflamme d'enthousiasme.*

*C'est lui qui, d'un geste vaste, ramasse les flûtes éparses des oiseaux dans les arbres et les harpes plaintives des insectes, le craquement des branches, les crissements des pierres... C'est lui qui arrête net les tympanes des gamelles et des fusils entrechoqués, pour laisser chanter à pleine voix sur l'orchestre en sourdine toutes les étoiles en habits d'or, les bras ouverts, debout sur la rampe du ciel. Et voilà une dame au spectacle : un grand décolleté, le désert étale, en effet, sa gorge vaste aux mille courbes liquéfiées, toutes vernies de fard rose sous les pierreries croulantes de la nuit prodigue.* » (Bataille de Tripoli.)

**10.** — Tout ordre étant fatalement un produit de l'intelligence cauteleuse, il faut orchestrer les images en les disposant suivant un **maximum de désordre**.

**11.** — **Détruire le « Je » dans la littérature**, c'est-à-dire toute la psychologie. L'homme complètement avarié par la bibliothèque et le musée, soumis à une logique et à une sagesse effroyables, n'a absolument plus d'intérêt. Donc, l'abolir en littérature. Le remplacer enfin par la matière, dont il faut atteindre l'essence à coups d'intuition, ce que les physiciens et les chimistes ne pourront jamais faire.

Auscouter à travers les objets en liberté et les moteurs capricieux la respiration, la sensibilité et les instincts des métaux, des pierres et du bois, etc. Remplacer la psychologie de l'homme, désormais épuisée, par l'**ob-session lyrique de la matière**.

Gardez-vous de prêter des sentiments humains à la matière, mais devinez plutôt ses différentes poussées

directives, ses forces de compression, de dilatation, de cohésion et de disgrégation, ses ruées de molécules en masse ou ses tourbillons d'électrons. Il ne faut pas donner les drames de la matière humanisée. C'est la solidité d'une plaque d'acier qui nous intéresse par elle-même, c'est-à-dire l'alliance incompréhensible et inhumaine de ses molécules et de ses électrons, qui s'opposent par exemple à la pénétration d'un obus. La chaleur d'un morceau de fer ou de bois est désormais plus passionnante pour nous que le sourire ou les larmes d'une femme.

Nous voulons donner en littérature la vie de moteur, cette nouvelle bête instinctive dont nous connaissons l'instinct général quand nous aurons connu les instincts des différentes forces qui le composent.

Rien de plus intéressant, pour le poète futuriste, que l'agitation d'un clavier dans un piano mécanique. Le cinématographe nous offre la danse d'un objet qui se divise et se recompose sans intervention humaine. Il nous offre l'élan à rebours d'un plongeur dont les pieds sortent de la mer et rebondissent violemment sur le tremplin. Il nous offre la course d'un homme à 200 kilomètres à l'heure. Autant de mouvements de la matière hors des lois de l'intelligence, et partant d'une essence plus significative.

Il faut en outre **donner la pesanteur** (faculté de vol) **et l'odeur** (faculté d'éparpillement) **des objets**, ce que l'on a négligé de faire jusqu'ici en littérature. S'efforcer de rendre, par exemple, le paysage d'odeurs que perçoit un chien. Écouter les moteurs et reproduire leurs discours.

La matière a été toujours contemplée par un moi distrait, froid, trop préoccupé de lui-même, plein de préjugés de sagesse et d'obsessions humaines.

L'homme tend à salir de sa joie jeune ou de sa douleur vieillissante la matière qui n'est ni jeune ni vieille, mais qui possède une admirable continuité vers plus d'ardeur, de mouvement et d'éparpillement. La matière n'est ni triste ni joyeuse. Elle a pour essence le courage, la volonté et la force absolue. Elle appartient tout entière au poète divinateur qui saura se délivrer de la syntaxe traditionnelle, lourde, étroite, attachée au sol, sans bras et sans ailes parce qu'elle est seulement intelligente. Seul le poète asyntaxique et aux mots déliés pourra pénétrer l'essence de la matière et détruire la sourde hostilité qui la sépare de nous.

La période latine qui nous a servi jusqu'ici était un geste prétentieux par lequel l'intelligence outrecuidante et myope s'efforçait de dompter la vie multiforme et mystérieuse de la matière. La période était donc mort-née.

Les intuitions profondes de la vie juxtaposées mot à mot, suivant leur naissance illogique, nous donneront les lignes générales d'une **psychologie intuitive de la matière**. Elle s'est révélée à mon esprit du haut d'un aéroplane. En regardant les objets d'un nouveau point de vue, non plus de face ou de dos, mais à pic, c'est-à-dire en raccourci, j'ai pu rompre les vieilles entraves logiques et les fils à plomb de l'antique compréhension.

Vous tous qui m'avez aimé et suivi jusqu'ici, poètes futuristes, vous fûtes comme moi de frénétiques constructeurs d'images et de courageux explorateurs d'analogies. Mais vos filets serrés de métaphores sont malheureusement trop alourdis de plomb logique. Je vous conseille de les alléger, pour que votre geste immensifié puisse les lancer au loin, déployés sur un plus vaste océan.

Nous intenterons ensemble ce que j'appelle **l'imagination sans fils**. Nous parviendrons un jour à un art encore plus essentiel, quand nous oserons supprimer tous les premiers termes de nos analogies pour ne donner que la suite ininterrompue des seconds termes. Il faudra pour cela renoncer à être compris. Être compris n'est pas nécessaire. Nous nous en sommes d'ailleurs bien passés quand nous exprimions des fragments de la sensibilité futuriste au moyen de la syntaxe traditionnelle et intellectuelle.

La syntaxe était une sorte de chiffre abstrait qui a servi aux poètes pour renseigner les foules sur l'état coloré, musical, plastique et architectural de l'univers. La syntaxe était une sorte d'interprète et de cicérone monotone. Il faut supprimer cet intermédiaire pour que la littérature entre directement dans l'univers et fasse corps avec lui.

Il est indiscutable que mon œuvre se distingue nettement de toutes les autres par son effrayante puissance d'analogie. Son étonnante richesse d'images égale presque son désordre de ponctuation logique. Elle aboutit au premier manifeste futuriste, synthèse d'une cent-chevaux lancée aux plus folles vitesses terrestres.

À quoi bon se servir encore de quatre roues exaspérées qui s'ennuient, du moment qu'on peut se détacher du sol ? Délivrance des mots, ailes planantes de l'imagination, synthèse analogique de la terre embrassée d'un seul regard, ramassée tout entière en des mots essentiels.

On nous crie : « Ce ne sera pas beau ! Nous n'aurons plus la symphonie verbale aux balancements harmonieux et aux cadences apaisantes. » Bien entendu. Et quelle chance ! Nous utilisons au contraire tous les sons brutaux, tous les cris expressifs de la vie violente qui nous entoure.

**Faisons crânement du « laid » en littérature et tuons partout la solennité.** Et ne prenez donc pas ces airs de grands prêtres en m'écoutant. Il faut cracher chaque jour sur l'*Autel de l'Art*. Nous entrons dans les domaines illimités de la libre intuition. Après le vers libre, voici enfin les mots en liberté.

Il n'y a là rien d'absolu ni de systématique. Le génie a des rafales impétueuses et des torrents boueux. Il impose parfois des lenteurs analytiques et explicatives. On ne peut guère rénover sa sensibilité d'un seul coup. Les cellules mortes sont mêlées aux vivantes. L'art est un besoin de se détruire et de s'éparpiller, grand arrosage d'héroïsme inondant le monde. Les microbes, ne l'oubliez pas, sont nécessaires au sang, aussi bien qu'à l'Art, ce prolongement de la forêt de nos veines, qui se déploie hors du corps dans l'infini de l'espace et du temps.

Poètes futuristes ! Je vous ai enseigné à haïr les bibliothèques et les musées. C'était pour vous préparer à **haïr l'intelligence**, en éveillant en vous la divine intuition, don caractéristique des races latines.

Par l'intuition, nous rompons l'hostilité apparemment irréductible qui sépare notre chair humaine du métal des moteurs. Après le règne animal, voici le règne mécanique qui commence ! Par la connaissance et l'amitié de la matière, dont les savants ne peuvent connaître que les réactions physico-chimiques, nous préparons la création de **l'homme mécanique aux parties remplaçables**. Nous le délivrerons de l'idée de la mort elle-même, cette suprême définition de l'intelligence logique.

MILAN, le 11 Mai 1912.

## La sensibilité futuriste et l'imagination sans fil

### La sensibilité futuriste.

Mon *Manifeste technique de la littérature futuriste* (11 mai 1912) dans lequel j'expliquais mes trois inventions successives : *le lyrisme essentiel et synthétique*, *l'imagination sans fils* et *les mots en liberté*, concerne exclusivement l'inspiration poétique. La philosophie, les sciences, la politique, le journalisme, devront encore se servir de la syntaxe et de la ponctuation. Je suis en effet obligé de me servir de tout cela pour pouvoir vous exposer ma conception.

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 (synthèse de la journée du monde) ne songent pas que tout cela exerce sur notre esprit une influence décisive.

Le train offre à tout provincial la possibilité de quitter à l'aube sa petite ville morte aux places désertes où le soleil, la poussière et le vent s'amuse languissamment, et de se promener le soir dans une capitale hérissée de gestes, de lumières et de cris. L'habitant d'un village alpestre peut chaque jour, moyennant un journal d'un sou, palpiter d'angoisse avec les révoltés chinois, les suffragettes de Londres ou de New York, le docteur Carrel et les traîneaux héroïques des explorateurs polaires. L'habitant sédentaire d'une ville de province peut s'offrir l'ivresse du danger en suivant, au cinéma-

topographe, les aventures d'une chasse aux fauves dans le Congo. Il peut admirer des athlètes japonais, des boxeurs nègres, des jongleurs américains aux trucs inépuisables, des Parisiennes élégantes, de tout pour un franc au promenoir d'un music-hall. Couché plus tard dans son lit bourgeois, il pourra jouir de la voix lointaine de Caruso. Toutes ces possibilités n'éveillent aucune curiosité dans les esprits superficiels, qui sont incapables d'approfondir quoi que ce soit, comme les Arabes qui regardaient avec indifférence les premiers avions dans le ciel de Tripoli. Ces possibilités sont au contraire, pour l'observateur subtil, autant de forces qui modifient notre sensibilité en créant :

1. — Accélération de la vie, qui a aujourd'hui presque toujours un rythme rapide. Équilibrisme physique, intellectuel et sentimental de l'homme sur la corde tendue de la vitesse, parmi les magnétismes contradictoires. Consciences multiples et simultanées dans un même individu.

2. — Horreur de tout ce qui est vieux et connu. Amour du nouveau et de l'imprévu.

3. — Horreur de la vie paisible. Amour du danger. Aptitude à l'héroïsme quotidien.

4. — Destruction du sentiment de l'au-delà. Augmentation de la valeur de l'individu, qui veut désormais *vivre sa vie*, selon la phrase de Bonnot.

5. — Multiplication et développement illimité des ambitions et des désirs humains.

6. — Connaissance exacte de tout ce que chacun a d'inaccessible et d'irréalisable.

7. — Égalité presque parfaite entre l'homme et la femme et de leurs droits sociaux.

8. — Dépréciation de l'amour (sentiment ou luxure) causée par la liberté grandissante de la femme et sa facilité érotique qui en est la conséquence. La dépréciation de l'amour est due en outre à l'exagération universelle du luxe féminin. Je m'explique : aujourd'hui la femme aime le luxe plus que l'amour. L'homme n'aime guère la femme dépourvue de luxe. L'Amant a perdu tout prestige. L'Amour a perdu sa valeur absolue (question complexe que je me contente d'indiquer).

9. — Modification du patriotisme, devenu aujourd'hui idéalisation héroïque de la solidarité commerciale, industrielle et artistique d'un peuple.

10. — Modification de la conception de la guerre, devenue la mise au point sanglante et nécessaire de la force d'un peuple.

11. — Passion, art et idéalisme des affaires. Nouvelle sensibilité financière.

12. — Homme multiplié par la machine. Nouveau sens mécanique. Fusion parfaite de l'instinct avec le rendement du moteur et avec les forces de la Nature amadouées.

13. — Passion, art et idéalisme des sports. Conception et amour du record.

14. — Nouvelle sensibilité créée par le tourisme, les transatlantiques et les grands hôtels (synthèses annuelles de races différentes). Passion pour la ville. Destruction des distances et des solitudes nostalgiques. Dérision de la divinité (*intangible* !) du paysage.

15. — Vitesse qui a rapetissé la terre. Nouveau sens du monde. Je m'explique : les hommes ont successivement acquis le sentiment de la maison, le sentiment du quartier dans lequel ils vivent, le sentiment de la zone géographique, le sentiment du continent. Ils possèdent aujourd'hui le sens du monde : ils n'ont pas besoin de connaître ce que faisaient leurs ancêtres, mais ont besoin de savoir ce que font tous leurs contemporains. Besoin de communiquer avec tous les peuples de la terre et de se sentir à la fois centre, juge et moteur de tout l'infini exploré du sens humain et le désir angoissant de déterminer à chaque instant nos rapports avec toute l'humanité.

16. — Dégoût de la ligne courbe, de la spirale et du tourniquet. Amour de la ligne droite et du tunnel. La vitesse des trains et des automobiles qui regardent de haut les villes et les campagnes nous donne l'habitude optique du raccourci et des synthèses visuelles. Horreur de la lenteur, des minuties, des analyses et des explications prolixes. Amour de la vitesse, de l'abréviation, du résumé et de la synthèse : « Dites-moi tout, vite, vite, en deux mots ! »

17. — Amour de la profondeur et de l'essentiel dans tous les exercices de l'esprit.

Voilà quelques-uns des éléments de la sensibilité futuriste qui ont engendré notre Dynamisme pictural, notre Musique énarmonique, notre Art des bruits et nos lots en liberté.

### **Les mots en liberté.**

Sans me soucier des définitions stupides des professeurs, je vous déclare que le lyrisme est la *faculté* très rare de *se griser de la vie et de la griser de nous-mêmes* ; la faculté de transformer en vin l'eau trouble de la vie qui nous enveloppe et nous traverse ; la faculté de colorer le monde avec les couleurs spéciales de notre moi changeant. Supposez donc qu'un ami doué de ce don lyrique se trouve dans une zone de vie intense (révolution, guerre, naufrage, tremblement de terre, etc.) et vienne, aussitôt après, vous raconter ses impressions. Savez-vous ce que fera tout instinctivement votre ami en commençant son récit ? Il détruira brutalement la syntaxe en parlant, se gardera bien de perdre du temps à construire ses périodes, abolira la ponctuation et l'ordre des adjectifs et vous jettera à la hâte dans les nerfs toutes ses sensations visuelles, auditives et olfactives, au gré de leur galop affolant. L'impétuosité de la vapeur-émotion fera sauter le tuyau de la période, les soupapes de la ponctuation et les adjectifs qu'on dispose habituellement avec régularité comme des boulons. Vous aurez ainsi des poignées de mots essentiels sans aucun ordre conventionnel, votre ami n'ayant d'autre préoccupation que de rendre toutes les vibrations de son moi. Si ce conteur doué de lyrisme possède en outre une intelligence riche en idées générales, il rattachera involontairement et sans cesse ces dernières sensations à tout ce qu'il a connu, expérimentalement ou intuitivement, de l'univers. Il lancera d'immenses filets d'analogies sur le monde, donnant ainsi le fond analogique et essentiel de la vie télégraphiquement,

c'est-à-dire avec la rapidité économique que le télégraphe impose aux reporters et aux correspondants de guerre dans leurs récits superficiels.

Ce besoin de laconisme ne répond pas seulement aux lois de la vitesse qui nous gouvernent, mais aussi aux rapports multiséculaires que le poète et le public ont eus ensemble. Ces rapports ressemblent beaucoup à la camaraderie de deux vieux amis qui peuvent s'expliquer par un seul mot, un seul coup d'œil. Voilà comment et pourquoi l'imagination du poète doit lier les choses lointaines *sans fils conducteurs*, moyennant des mots essentiels et absolument *en liberté*.

### **L'imagination sans fils.**

Par imagination sans fils j'entends la liberté absolue des images ou analogies exprimées par des mots déliés, sans les fils conducteurs de la syntaxe et *sans aucune ponctuation*.

« Les écrivains se sont abandonnés jusqu'ici à l'analogie immédiate. Ils ont comparé, par ex., un fox-terrier à un tout petit pur-sang. D'autres, plus avancés, pourraient comparer ce même fox-terrier trépidant à une petite machine Morse. Je le compare, moi, à une eau bouillonnante. Il y a là une gradation d'analogies de plus en plus vastes, des rapports de plus en plus profonds, bien que très éloignés. L'analogie n'est que l'amour immense qui rattache les choses distantes, apparemment différentes et hostiles. C'est moyennant des analogies très vastes que ce style orchestral, à la fois polychrome, polyphonique et polymorphe, peut embrasser la vie de la matière. Quand, dans ma Bataille de Tripoli, j'ai comparé une tranchée hérissée de baïonnettes à un orchestre, une mitrailleuse à une femme fatale, j'ai introduit intuitivement une grande partie de l'univers dans un court épisode de bataille africaine. Les images ne sont pas des fleurs à choisir et à cueillir avec parcimonie, comme le disait Voltaire. Elles constituent le sang même de la poésie. La poésie doit être une suite ininterrompue d'images neuves, sans quoi elle n'est qu'anémie et chlorose. Plus les images contiennent de rapports vastes, plus elles gardent longtemps leur force ahurissante. » (*Manifeste de la littérature futuriste.*) L'imagination sans fils et les mots en liberté nous introduiront dans l'essence même de la matière. En découvrant de nouvelles analogies entre des choses lointaines et apparemment opposées, nous les évaluerons toujours plus intimement. Au lieu d'*humaniser* les animaux, les végétaux, les minéraux (ce qu'on fait depuis longtemps), nous pourrions *animaliser*, *végétaliser*, *minéraliser*, *électriser* ou *liquéfier* le style en le faisant vivre de la vie même de la matière. Ex. : un brin d'herbe qui dit : « Je serai plus vert demain. » Nous aurons donc : **Les métaphores condensées. – Les images télégraphiques. – Les sommes de vibrations. – Les nœuds de pensées. – Les éventails tour à tour ouverts et fermés de mouvements. – Les raccourcis des analogies. – Les bilans de couleurs. – Les dimensions, poids, mesure et vitesse, des sensations. – Le plongeon du mot essentiel dans l'eau de la sensibilité sans les**

**cercles concentriques que le mot produit. – Le repos de l'intuition. – Les mouvements à 2, 3, 4, 5 temps. – Les poteaux analytiques explicatifs qui soutiennent les fils de l'intuition.**

### **Usage sémaphorique de l'adjectif.**

Nous voulons supprimer autant que possible l'adjectif qualificatif, parce qu'il entraîne fatalement un arrêt de l'intuition, une définition trop menue du substantif. Tout cela n'est pas catégorique. Il s'agit d'une tendance spirituelle. Il faut se servir de l'adjectif le moins possible et d'une manière absolument différente de celle connue jusqu'ici. Il faut considérer les adjectifs comme les disques ou les signaux sémaphoriques du style, qui servent à régler l'élan, les ralentissements et les arrêts des analogies en vitesse. On pourra ainsi accumuler même 20 de ces adjectifs sémaphoriques.

### **Le verbe à l'infinitif.**

Pour ce qui est du verbe à l'infinitif, aussi bien que pour l'adjectif à supprimer, il n'y a rien de catégorique dans mes déclarations. Il est certain que, dans un lyrisme très dynamique et très violent, le verbe à l'infinitif sera indispensable, parce qu'ayant la forme d'une roue, adaptable comme une roue à tous les wagons du train des analogies, il constitue la vitesse même du style. Le verbe à l'infinitif nie par lui-même la période et empêche que le style s'arrête ou s'assoie en un point déterminé. Tandis que l'infinitif est rond et roulant comme une roue, les autres modes et les autres temps du verbe sont triangulaires, carrés ou elliptiques.

### **Onomatopées et signes mathématiques.**

Quand j'ai dit qu'il fallait « cracher chaque jour sur l'Autel de l'Art », je poussais les futuristes à délivrer le lyrisme de l'atmosphère pleine de componction et d'encens que l'on a l'habitude d'appeler l'Art avec un grand A. L'Art avec un grand A représente le cléricisme de l'esprit créateur. Je poussais les futuristes à bafouer les festons, les palmes, les auréoles, les cadres précieux, les étoiles, les péplums, toute la défroque historique et le bric-à-brac romantique qui forme la plus grande partie de l'œuvre de tous les poètes jusqu'à nous. Je défendais en revanche un lyrisme très rapide, brutal, violent, immédiat que tous nos prédécesseurs auraient jugé anti-poétique, un lyrisme télégraphique imprégné d'une forte odeur de vie et sans rien de livresque. D'où la nécessité d'introduire courageusement des accords onomatopéiques pour donner tous les sons et tous les bruits, même les plus cacophoniques, de la vie moderne. L'onomatopée qui sert à vivifier le lyrisme par des éléments crus de réalité a été employée avec beaucoup de timidité par les poètes, depuis Aristophane jusqu'à nos jours. Les futuristes ont eu les premiers le courage de se servir de l'onomatopée avec une audace et une continuité antiacadémiques. Cette audace et cette continuité ne doivent pas être systématiques. Par exemple, mon *Adriano-phe – siège – orchestre* et ma *Bataille poids + odeur* exigeaient un grand nombre d'accords onomatopéiques.

En outre notre souci constant de donner le maximum de vibrations et de profondes synthèses de la vie nous pousse à abolir tous les liens traditionnels du style, toutes les agrafes précieuses dont les poètes traditionnels se servent pour attacher leurs images dans la période. Nous nous servons au contraire de signes mathématiques et

de signes musicaux infiniment plus courts et absolument anonymes. Nous mettons de plus entre parenthèses des indications comme celles-ci : (vite) (plus vite) (ralentissez) (deux temps) pour régler la vitesse du style. Ces parenthèses peuvent aussi couper un mot ou un accord onomatopéique.

## Révolution typographique et Orthographe libre expressive

### Révolution typographique.

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 XVI<sup>e</sup> 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 aux flux et reflux du style qui se déploie dans la page. Nous emploierons aussi dans une même page 3 ou 4 encres de couleurs différentes et 20 caractères différents s'il le faut. Par exemple : *italiques* pour une série de sensations semblables et rapides, **gras** pour les onomatopées violentes, etc. Nouvelle conception de la page typographiquement picturale.

### Orthographe libre expressive.

La nécessité historique de l'orthographe libre expressive est démontrée par les révolutions successives qui ont peu à peu délivré des entraves et des règles la puissance lyrique de la race humaine.

1. — En effet les poètes commencèrent par canaliser leur ivresse lyrique en une série de respirations égales, avec des accents, des échos, des coups de cloche ou rimes prédisposées à des distances fixes (**prosodie**

**traditionnelle**). Les poètes alternèrent ensuite avec quelque liberté les différentes respirations mesurées par les poumons des poètes précédents.

2. — Les poètes se persuadèrent plus tard que les différents moments de leur ivresse lyrique devaient créer leurs respirations appropriées, de longueurs imprévues et très différentes avec une absolue liberté d'accentuation. Ils arrivèrent ainsi naturellement au **vers libre**, mais conservèrent encore l'ordre de la syntaxe pour que leur ivresse lyrique pût couler dans l'esprit de l'auditeur par le canal logique de la période conventionnelle.

3. — 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. Nous avons ainsi les **mots en liberté**. En outre, 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 consonnes. Nous aurons ainsi la nouvelle *orthographe* que j'appelle *libre expressive*. Cette déformation instinctive des mots correspond à notre penchant naturel vers l'onomatopée. Peu importe si le mot déformé deviendra équivoque. Il se fondra mieux avec les accords onomatopéiques ou résumés de bruits et nous permettra d'atteindre bientôt l'accord *onomatopéique psychique*, expression sonore mais abstraite d'une émotion ou d'une pensée pure.

## La splendeur géométrique et mécanique

Nous avons déjà bâclé les funérailles grotesques de la Beauté passéiste (romantique, symboliste et décadente) qui avait pour éléments essentiels la Femme Fatale et le Clair de lune, le souvenir, la nostalgie, l'éternité, l'immortalité, le brouillard de légende produit par les distances de temps, le charme exotique produit par les distances d'espace, le pittoresque, l'imprécis, l'agreste, la solitude sauvage, le désordre bariolé, la pénombre crépusculaire, la corrosion, la patine = crasse du temps, l'effritement des ruines, l'érudition, l'odeur de moisi, le goût de la pourriture, le pessimisme, la phtisie, le suicide, les coquetteries de l'agonie, l'esthétique de l'insuccès, l'adoration de la mort.

Nous dégageons aujourd'hui du chaos des nouvelles sensibilités une nouvelle beauté que nous substituons à la première et que j'appelle **Splendeur géomé-**

**trique et mécanique**. Elle a pour éléments le Soleil rallumé par la Volonté, l'oubli hygiénique, l'espoir, le désir, le périssable, l'éphémère, la force bridée, la vitesse, la lumière, la volonté, l'ordre, la discipline, la méthode ; l'instinct de l'homme multiplié par le moteur ; le sens de la grande ville ; l'optimisme agressif qu'on obtient par la culture physique et par le sport ; la femme intelligente (plaisir, fécondité, affaires) ; l'imagination sans fils, l'ubiquité, le laconisme et la simultanéité qui caractérisent le tourisme, les grandes affaires et le journalisme ; la passion pour le succès, le record, l'imitation enthousiaste de l'électricité et de la machine ; la concision essentielle et la synthèse ; la précision heureuse des engrenages et des pensées lubrifiées ; la concurrence d'énergies convergentes en une seule trajectoire.

Mes sens futuristes perçurent pour la première fois cette splendeur géométrique sur le pont d'une dreadnought. La vitesse du navire, les distances des tirs fixées du haut de la passerelle dans la ventilation fraîche des probabilités guerrières, la vitalité étrange des ordres transmis par l'amiral et brusquement devenus autonomes et inhumains, à travers les caprices, les impatiences et les maladies de l'acier et du cuivre : tout cela rayonnait de splendeur géométrique et mécanique. Je perçus l'initiative lyrique de l'électricité courant à travers le blindage des tourelles quadruples, et descendant par des tubes blindés jusqu'aux soutes, pour tirer obus et gargousses jusqu'aux culasses, vers les volées émergentes. Pointage en hauteur, en direction, hausse, flamme, recul automatique, élan personnel du projectile, choc, broiement, fracas, odeur d'œuf pourri, gaz méphitiques, rouille ammoniacale, etc. Voilà un nouveau drame plein d'imprévu futuriste et de splendeur géométrique, qui a pour nous cent mille fois plus d'intérêt que la psychologie de l'homme avec ses combinaisons limitées.

Les foules peuvent parfois nous donner quelques faibles émotions. Nous préférons les affiches lumineuses, fards et pierreries futuristes, sous lesquels chaque soir les villes cachent leurs rides passéistes. Nous aimons la solidarité des moteurs zélés et ordonnés. Rien n'est plus beau qu'une grande centrale électrique bourdonnante, qui contient la pression hydraulique d'une chaîne de montagnes et la force électrique de tout un horizon, synthétisées sur les tableaux de distribution hérissés de claviers et de commutateurs reluisants. Ces tableaux formidables sont nos seuls modèles en poésie. Nous avons quelques précurseurs et ce sont les gymnastes, les équilibristes et les clowns qui réalisent, dans les développements, les repos et les cadences de leur musculature, cette perfection étincelante d'engrenages précis et cette splendeur géométrique que nous voulons atteindre en poésie par les mots en liberté.

1. — Nous détruisons systématiquement le moi littéraire pour qu'il s'éparpille dans la vibration universelle, et nous exprimons l'infiniment petit et les agitations moléculaires. Ex. : la foudroyante agitation moléculaire dans un trou creusé par un obus (dernière partie du « Fort Cheittam-Tepé » dans mon ZANG TUMB-TUMB). La poésie des forces cosmiques supplante ainsi la poésie de l'humain. **Nous abolissons en conséquence les vieilles proportions** (romantiques, sentimentales et chrétiennes) du récit, suivant lesquelles un blessé dans la bataille avait une importance très exagérée en comparaison des engins destructeurs, des positions stratégiques et des conditions atmosphériques. Dans mon poème ZANG TUMB-TUMB, je décris brièvement la mort d'un traître bulgare fusillé, tandis que je prolonge une discussion de deux généraux turcs sur les distances de tir et sur les canons des adversaires. J'ai noté en effet, durant le mois d'octobre 1911, en vivant avec les artilleurs de la batterie De Suni, dans les tranchées de Tripoli, combien le spectacle de la chair humaine meurtrie est négligeable en comparaison de la volée luisante et agressive d'un canon torréfiée par le soleil et le feu accéléré.

2. — J'ai plusieurs fois démontré que le substantif, usé par le contact multiple et par le poids des adjectifs parnassiens et décadents, peut être ramené à sa valeur absolue en le dépouillant de tout adjectif et en l'isolant. Je distingue deux genres de substantifs nus : le **substantif élémentaire** et le **substantif synthèse-mouvement** (au nœud de substantifs). Cette distinction n'est pas absolue, car elle se fonde sur des intuitions presque insaisissables. Je vois chaque substantif comme un wagon, ou comme une courroie mise en mouvement par le verbe à l'infinitif.

3. — Sauf des besoins de contraste et de changement de rythmes, les divers modes et temps du verbe doivent être supprimés, parce qu'ils font du verbe une roue disloquée de diligence, qui s'adapte aux aspérités des rampes, mais ne peut guère rouler vélocement sur une route plane. **Le verbe à l'infinitif est le mouvement même du nouveau lyrisme**, car il a la souplesse glissante d'une roue de train ou d'une hélice d'aéroplane. Les divers modes et temps du verbe expriment un pessimisme prudent et rassurant, un égotisme épisodique, accidentel, une hausse et baisse de force et de fatigue, de désir et de désillusion, des arrêts en somme dans l'élan de l'espoir et de la volonté. Le verbe à l'infinitif exprime l'optimisme même, la générosité absolue et la folie du devenir. Quand je dis courir, quel est le sujet de ce verbe ? Tous et tout, c'est-à-dire l'irradiation universelle de la vie qui court et dont nous sommes une petite partie consciente. Ex. : fin du poème Salon d'hôtel du motlibriste « Folgore ». Le verbe à l'infinitif, c'est le moi passionné qui s'abandonne au devenir du tout, continuité héroïque, désintéressement de l'effort de la joie d'agir. Verbe à l'infinitif = divinité de l'action.

4. — En plaçant un ou plusieurs adjectifs isolés entre parenthèses, ou bien en marge des mots en liberté, derrière une ligne perpendiculaire (c'est-à-dire en guise de ton), on peut aisément donner les différentes atmosphères du récit et les différents tons qui le gouvernent. **Ces adjectifs-atmosphère ou adjectifs-ton ne peuvent pas être remplacés par des substantifs**. Ce sont là des convictions intuitives, et que l'on ne peut guère démontrer. Je crois néanmoins qu'en isolant par exemple le substantif *férocité* (ou en le disposant comme un ton) dans la description d'un carnage, on obtiendra un état d'âme de férocité trop immobile et trop fermé dans un profil trop net. Tandis que si je place entre parenthèses ou en guise de ton l'adjectif *féroce*, je le transforme en un *adjectif-atmosphère* ou en un *adjectif-ton* qui enveloppera toute la description du carnage sans arrêter le courant des mots en liberté.

5. — La syntaxe contenait toujours une perspective scientifique et photographique absolument contraire aux droits de l'émotion. **Dans les mots en liberté, cette perspective photographique disparaît**, et l'on obtient la perspective émotionnelle, qui est multiforme. (Ex. : le poème intitulé *Homme + montagne + vallée* du motlibriste « Boccioni ».)

[...]

## Onomatopées et Verbalisation abstraite

**a) L'onomatopée directe, imitative, élémentaire, réaliste**, ajoute au lyrisme une réalité brutale et le garde des excès d'abstraction et des élégances artistiques (ex. : *pic pac poum*, fusillade). De plus, les onomatopées directes sont de puissants moyens de synthèse. Dans la partie « Contrebande de guerre » de mon ZANG TUMB-TUMB l'onomatopée stridente *ssiii*, qui reproduit le sifflement d'un remorqueur sur la Meuse est suivie par l'onomatopée voilée *fiiii fiiii*, écho de l'autre rive. Les deux onomatopées m'ont évité la peine de décrire la largeur du fleuve qui est ainsi définie par le contraste des consonnes s et f.

**b) L'onomatopée indirecte, complexe et analogique**. (Ex. : dans mon poème *Dunes*, l'onomatopée analogique *doum-doum-doum-doum* exprime le bruit rotatif du soleil africain et le poids orangé du ciel, en créant un rapport entre les sensations de poids, chaleur, couleur, odeur et bruit. Autre ex. : l'onomatopée *stridionlà stridionlà stridionlaire* qui revient dans le 1<sup>er</sup> chant de mon poème épique *La conquête des étoiles* forme une analogie entre la stridence des épées et l'agitation des vagues au début d'une grande bataille d'eaux en tempête.)

**c) L'onomatopée abstraite**, expression sonore et inconsciente des mouvements plus complexes et

mystérieux de notre sensibilité (ex. : dans mon poème *Dunes*, l'onomatopée abstraite *ran ran ran* ne correspond à aucun bruit de la nature ou du machinisme, mais exprime un état d'âme).

**d) La Verbalisation abstraite**. J'entends par verbalisation abstraite l'expression de nos divers états d'âme moyennant des bruits et des sons sans signification précise, spontanément organisés et combinés. Un exemple : j'ai exprimé les différentes sensations de vitesse et de direction d'une personne en automobile par la verbalisation abstraite suivante :

mocastrinar fralingaren doni doni  
doni X X + X vronkap vronkap  
X X X X X angolò angoli angolà  
angolin vronkap + diraor diranku  
falasò falasòhhhh falasò picpic  
viaAAR viamelokranu  
bimbim nu rang = = = = + =  
rarumà viar viar viar

## Sensibilité numérique

Mon amour pour la précision et pour la brièveté essentielle m'a donné naturellement le goût des chiffres qui vivent et respirent sur le papier comme des êtres vivants à travers ma nouvelle **sensibilité numérique**. Ex. : au lieu de dire comme un écrivain traditionnel : *un son de cloches vaste et profond* (notation imprécise et inexpressive) ou bien comme un paysan intelligent : *les habitants de tel ou tel village entendent cette cloche* (notation plus précise et plus expressive), je saisis avec une précision intuitive le son de la cloche et j'en détermine l'ampleur en disant : **don dan** cloches ampleur du son 20 km<sup>2</sup>. Je donne ainsi tout un horizon vibrant et une quantité d'individus lointains qui tendent l'oreille au même son de cloche. Je sors de l'imprécis, je m'empare de la réalité par un acte volontaire qui déforme la vibration même du métal. Les signes mathématiques + - X = servent à obtenir de merveilleuses synthèses et concourent par leur simplicité abstraite d'engrenages impersonnels au but final, qui est la **Splendeur géométrique et mécanique**. Il faudrait en effet plus d'une page de description traditionnelle pour donner imparfaitement ce très vaste horizon de bataille compliquée dont voici l'équation lyrique définitive : « horizon = vrille aiguiiiiiiiisée du soleil + 5 ombres triangulaires chaque côté 1 km + 3 losanges de lumière

rose + 5 fragments de collines + 30 colonnes de fumée + 23 flammes. » J'emploie le X pour indiquer les arrêts interrogatifs de la pensée. J'élimine ainsi le point d'interrogation qui localise trop arbitrairement sur un seul point de la conscience son atmosphère dubitative. Au moyen du X mathématique la suspension dubitative se répand sur l'agglomération entière des mots en liberté. En suivant mon intuition, j'introduis parmi les mots en liberté des numéros qui n'ont pas de signification ni de valeur directe, mais qui (s'adressant phoni- quement et optiquement à la sensibilité numérique) expriment les différentes intensités transcendantales de la matière et les réponses incontrôlables que leur donne la sensibilité ; je crée de véritables théorèmes et des équations lyriques en introduisant des numéros choisis intuitivement et disposés au milieu même d'un mot. Avec une certaine quantité de + - X = je donne l'épaisseur et la forme des choses que le mot doit exprimer. La disposition + - + - + X sert à donner l'entassement de sensations égales (ex. : *odeur fécale de la dysenterie + puanteur mielleuse*, etc., dans « Train de soldats malades » de mon ZANG TUMB-TUMB).

Ainsi par les mots en liberté nous substituons *au ciel antérieur où fleurit la beauté* de Mallarmé la *Splendeur géométrique et mécanique et la Sensibilité numérique*.