

La typographie dans la prose en liberté futuriste

María del Carmen Solanas Jiménez



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6699>

DOI : [10.4000/narratologie.6699](https://doi.org/10.4000/narratologie.6699)

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

María del Carmen Solanas Jiménez, « La typographie dans la prose en liberté futuriste », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 24 | 2013, mis en ligne le 23 septembre 2013, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6699> ; DOI : [10.4000/narratologie.6699](https://doi.org/10.4000/narratologie.6699)

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

La typographie dans la prose en liberté futuriste

María del Carmen Solanas Jiménez

NOTE DE L'ÉDITEUR

(Traduit de l'espagnol par Barbara Meazzi, revu par Isabelle Krzywkowski)

- 1 La typographie, qui est en principe une question secondaire dans le domaine de la littérature, a accompagné très vite les effets d'« étrangement¹ » des textes littéraires². Avec l'avènement de l'imprimerie, qui permet d'accélérer le processus de publication d'un texte, la typographie remplace le manuscrit et devient, quasiment dès le début, une « forme alternative » d'écriture. Les mouvements d'avant-garde, au début du XX^e siècle, confèrent à la typographie un rôle de premier plan et l'intègrent aussitôt dans les principes fondamentaux de leur poésie³. Avant cela, Stéphane Mallarmé avait utilisé la typographie de manière « formelle », notamment dans *Un Coup de Dés* (1897), et avait développé un argumentaire spécifique dans la préface du texte⁴.
- 2 Une étape importante de l'évolution de la typographie comme « constitutive de la forme », suite à la publication du poème de Mallarmé, est représentée par le futurisme italien qui proclame, dans ses textes théoriques, l'avènement d'une « révolution typographique⁵ ». L'utilisation différenciée de la typographie, des espaces blancs et des polices de caractère justifie, suivant les termes de F.T. Marinetti, le dépassement du vers-librisme français du siècle précédent, en proposant une nouvelle poésie⁶. La métrique traditionnelle et le « vers libre⁷ » se trouvent dès lors supplantés par l'utilisation de la typographie et par le nouveau vers libre. La typographie et les espaces blancs constituent, entre autres, le fondement de la liberté formelle qui, avec la libération de la logique caractérisera non seulement le futurisme, mais toute la poésie de l'avant-garde.
- 3 La révolution typographique, cependant, ne concerne pas seulement la poésie : les futuristes étendent leurs expérimentations à toutes sortes de genres littéraires, y compris

les textes journalistiques⁸. Marinetti remarque que l'explosion des caractères typographiques provoquée par son idée de mots en liberté a atteint toute sorte de textes écrits : les revues, les magazines, les dictionnaires, les contes pour les enfants⁹... Les manifestes « techniques », qui offrent un ensemble de lignes directrices pour la pratique des mots en liberté, sont destinés à tous les genres littéraires : en effet si, dans le domaine de la poésie, le futurisme propose – au niveau international – de dépasser le vers libre, pour ce qui est de la prose, la recherche futuriste débouche sur des suggestions formelles qui caractériseront en bonne partie le roman expérimental du XX^e siècle.

Poésie et prose futuristes : vers une écriture en liberté

- 4 Tout d'abord il convient de préciser que, à l'époque des avant-gardes, se produit un rapprochement – on pourrait parler même de confusion – entre poésie et prose, et que cela est précisément la conséquence du bouleversement de la typographie traditionnelle. Si, entre vers et prose, il exista une différence dans la disposition typographique (le « vers », dérivé du latin *versus* [sillon, ligne], renvoie à la représentation graphique caractéristique du poème, opposée à celle de la « prose », dans laquelle les mots se suivent en continu), la révolution typographique pousse la frontière entre poésie et prose vers les limites les plus extrêmes.
- 5 Francisco López Estrada parle de la nouvelle métrique de l'avant-garde comme d'un « troisième état », indépendant du vers et de la prose : « la ligne n'est ni la mesure limitée du vers, telle qu'elle ressort de l'impression typographique, ni la continuité de la ligne de la page en prose¹⁰ ». À ce propos, Lopez Estrada affirme qu'avec les avant-gardes, l'opposition existant entre prose et vers a été « neutralisée » et que les poètes ne « craignaient » désormais plus les dangers du prosaïsme¹¹. Jusqu'au début du XIX^e siècle, le vers et la prose se différençaient parfaitement de par leurs contours bien définis : il n'était d'ailleurs jamais question de mélanger les deux formes, puisque les règles de la rhétorique exigeaient une « distinction radicale¹² ». Les avant-gardes, en revanche, parce qu'elles considéreront le vers libre comme un espace d'expérimentation, pratiqueront les formes hybrides : en ce sens, dès la seconde moitié du XIX^e siècle, l'on assiste dans la poésie française à un rapprochement des deux formes : dès lors, le poème en prose et le vers libre vont inévitablement se croiser et converger vers une unique destinée¹³.
- 6 L'expérience italienne du poème en prose est en grande partie le résultat de l'héritage français transmis par l'intermédiaire des futuristes. Les *vocianti*, c'est-à-dire les auteurs réunis autour de la revue *La Voce* (1908-1914), dirigée par Giuseppe Prezzolini, vont être les premiers à revendiquer un certain rapprochement entre la prose et la poésie¹⁴. La tradition française du poème en prose s'installe, en Italie, grâce à la médiation d'Ardengo Soffici, qui introduit l'œuvre de Rimbaud et qui est du reste le premier à publier et à traduire Rimbaud en italien. Opposé à la ligne éditoriale que Prezzolini impose à *La Voce*, Soffici crée (avec Papini) la revue *Lacerba* (1913-1915). Dès les premières pages, il est question de « littérature fragmentaire » et, par ailleurs, dans l'*Introito* publié en ouverture du premier numéro de la revue, paraît une déclaration de principe revendiquant la liberté totale et l'autonomie de l'art. *Lacerba* deviendra assez rapidement une revue futuriste à part entière, grâce au soutien financier de Marinetti et à la collaboration des plus importants artistes futuristes : Marinetti, Boccioni, Folgore, Carrà et Govoni¹⁵.
- 7 Dans ses manifestes, Marinetti montre un désintéressement progressif vis-à-vis de la nature de la poésie – qu'il s'agisse du poème en prose ou bien du vers libre – pour se

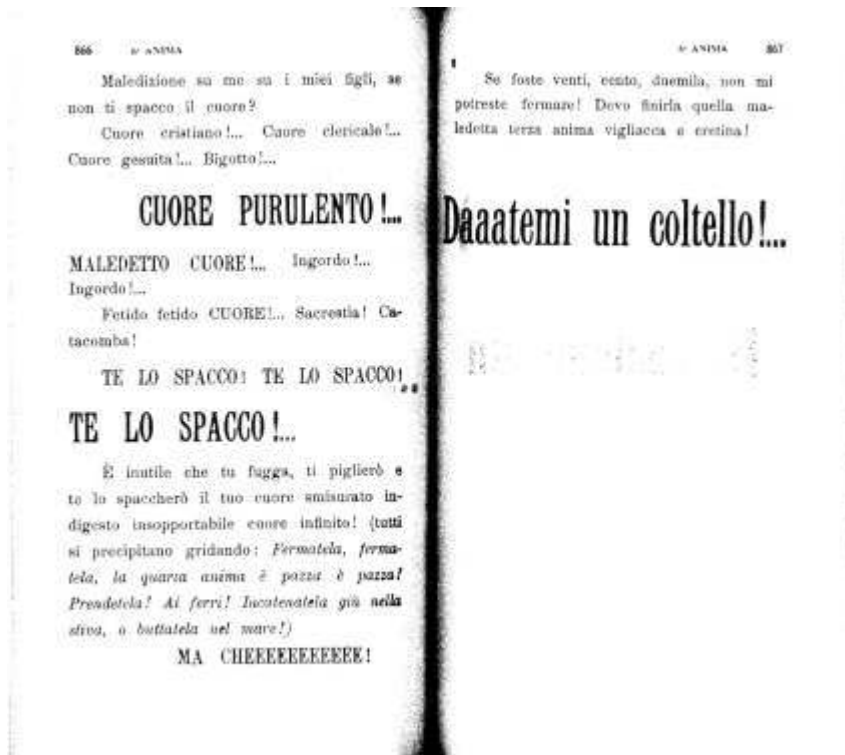
concentrer sur la libération totale de la parole. Il est important de délivrer le mot, non seulement de la versification, mais aussi de la syntaxe logique, afin de confronter directement la parole, les lettres et les phonèmes avec la page blanche. L'organisation des sonorités, désormais libérées des règles de base qui les identifiaient en tant que vers et que phrases, ne peut se faire qu'en se concentrant intensément sur les mots, enfin délivrés de la forme : de la même manière, dans *Notre travail verbal* (1923), Vladimir Maïakovski fait référence au travail réalisé par les futuristes russes avec la « matière première » de la poésie, à savoir le mot, ce qui les distingue des Anciens, « qui séparaient la littérature entre prose et poésie », chacune ayant ses propres « canons linguistiques¹⁶ ».

- 8 La destruction des formes proposée par le futurisme ouvre la voie à des recherches autour des libertés formelles communes à celles des autres mouvements d'avant-garde. En ce sens, bien que certaines tables motslibristes futuristes soient souvent considérées comme étant à l'opposé de l'écriture automatique surréaliste, les deux formes partagent la même liberté d'utilisation des mots : le futurisme et le surréalisme se retrouvent autour de la « diversification autonome des valeurs signifiantes¹⁷ » et prônent une écriture en liberté où les noms et les verbes sont utilisés de façon aléatoire, sans ordre établi et sans autre critère que la liberté absolue du poète. Il convient de rappeler ici que, pour André Breton, le poème en prose est dépourvu des schémas précis caractérisant la poésie traditionnelle et qu'il s'agit d'une « non forme » permettant de transcrire le subconscient par l'écriture automatique¹⁸. De fait, la pratique des mots en liberté futuristes et l'écriture automatique surréaliste sont autant de versions distinctes, dont certaines en prose, d'une écriture en liberté.
- 9 Chez les futuristes, la libération des mots permet à l'écriture de se déployer en ligne droite, jusqu'à dépasser les limites matérielles de la page : elle est alors bouleversée, dispersée, fragmentée, diversement disposée, y compris de manière verticale et en oblique. Et quand, parfois, la poésie futuriste prend une forme linéaire simple, cela ne peut qu'être la conséquence du devenir conjoint des deux formes, la prose et la poésie, au sein d'un processus sans cesse renouvelé de conquête de la liberté formelle. Le mot, soubassement du fond et de la forme de la littérature, est dès lors considéré comme la matière première de l'expression, une entité autonome dont on souligne, pour la première fois, l'importance. L'exploration de la liberté typographique conduit à l'examen du rôle du mot et d'une écriture en liberté, ce qui représente un tournant dans l'évolution de la littérature narrative.

Les romans explosifs des futuristes

- 10 Le *Manifesto tecnico della letteratura* de 1912 est un manifeste technique « de la littérature » applicable au genre de la littérature narrative au sein duquel seront conçus et publiés les romans explosifs (*romanzi esplosivi*¹⁹). Les lignes directrices de ce manifeste technique peuvent être appliquées aux autres genres littéraires, ainsi du théâtre qui joue, avec la poésie, un rôle de premier plan dans les manifestes consacrés à la littérature. Cependant, ainsi que nous l'avons déjà souligné, le champ d'action des futuristes finira par s'étendre à tous les types de textes. Pour ce qui est de la littérature narrative, la pratique des mots en liberté amènera, par la suite, à une écriture en liberté appliquée au genre romanesque : Marinetti sera ainsi l'auteur d'un certain nombre de romans futuristes, et notamment de *Mafarka il futurista* (1909), *8 anime in una bomba* (1919) ou *Gli indomabili* (1922²⁰).

- 11 Avant de poursuivre l'analyse, il convient de souligner le ton « épique » propre aux manifestes futuristes. En effet, à plusieurs reprises, les manifestes font apparaître un caractère narratif : on y raconte une histoire, qui a un lien avec les exploits et les combats menés par les futuristes. Ainsi, le premier manifeste futuriste, *Fondazione e Manifesto del Futurismo* (1909), décrit une promenade en voiture au cours de laquelle le protagoniste, victime des conséquences d'une trop grande vitesse, a failli mourir²¹. Dans le deuxième manifeste, *Uccidiamo il Chiaro di Luna!* (1909) est raconté un autre exploit futuriste : Marinetti lui-même, avec d'autres poètes futuristes – musiciens, peintres et sculpteurs – secondés par quelques fous libérés de l'asile pour l'occasion, sort de la ville de « Paralisis » afin de détruire « Podagre ». Tous ensemble, ils se proposent de bâtir une « Grande Via Futurista » qui, depuis l'Europe, arrivera au sommet du monde²². De la même manière, faisant référence à la composition d'un de ses poèmes, Maïakovski reconnaîtra avoir été inspiré par Miasnitzkaya, une ville moderne particulièrement moderne et bruyante²³.
- 12 Le caractère gras, les autres caractères de forme et de taille différentes, les chiffres et l'utilisation d'une typographie particulière, voici autant d'éléments caractérisant l'écriture des manifestes du futurisme ou des autres mouvements d'avant-garde.
- 13 Or, dans les romans explosifs futuristes, le principe constructif de la prose entre en conflit avec la destruction de la page imposée par les innovations typographiques. Ces romans sont caractérisés par une prose bouleversée par l'usage des majuscules, des caractères gras et des blancs. La segmentation typographique, réalisée par l'introduction des blancs, acquiert une importance capitale parce qu'elle favorise un système de communication différent. Il faut également souligner, d'un côté, l'absence de ponctuation traditionnelle et, de l'autre, l'utilisation intensive de certains signes de ponctuation. Si certains signes conventionnels sont supprimés, d'autres – les parenthèses, notamment – vont être utilisés de manière à contribuer à créer une atmosphère particulière.
- 14 Observons une des pages du roman de Marinetti intitulé *8 anime in una bomba* (1919²⁴) :



- 15 Il s'agit de la fin d'un dialogue²⁵ qui n'en a pas les marques distinctives, parce que les voix se superposent pour exprimer la simultanéité. À cela s'ajoute l'utilisation des espaces blancs qui isolent certaines paroles de la conversation, unies entre elles grâce aux majuscules.
- 16 Le flux de conscience et l'irrationnel, caractéristiques, entre autres, de romans comme *Ulysses* (1922) de Joyce et *To the lighthouse* (1927) de Virginia Woolf, tirent aussi leur origine de la fin du XIX^e siècle. À l'évidence, à quelques exceptions près²⁶ on n'a pas suffisamment relié cette nouvelle conception romanesque, conçue comme un exercice libre de toute contrainte logique, avec les « mots en liberté » de Marinetti. Les rapports avec d'autres avant-gardes, et notamment avec le surréalisme, ont fait l'objet de nombreux travaux, alors que la question de la révolution typographique futuriste et de ses conséquences sur la prose expérimentale du début du XX^e siècle est relativement peu étudiée dans les détails : très modestement, j'espère que cette étude ouvrira de nouvelles pistes de réflexion. L'intérêt croissant pour les néo-avant-gardes a néanmoins eu pour conséquence que l'on analyse les liens étroits entre la typographie ou le style d'auteurs tels que William Morris, Emily Dickinson, W.B. Yeats et, par exemple, l'écriture de Gertrude Stein²⁷. En somme, la route est désormais grand ouverte : nous avons la conviction qu'en la suivant, on atteindra sûrement des résultats fort intéressants.

BIBLIOGRAPHIE

La rivoluzione tipografica, Claudia Salaris (intr.), Milán, Bonnard, 2001.

- Aullón de Haro, Pedro, "Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española", *Analecta Malacitana*, II, 1 (1979), pp. 109-136.
- Berranger, Marie-Paule, *Les genres mineurs dans la poésie moderne*, París, Presses Universitaires de France, 2004.
- Christ, Frédéric, *Dictionnaire des monogrammes, chiffres, lettres initiales, logogriphes, rébus*, París, Sebastien Jorry, 1750.
- D'ors, Miguel, *El caligrama, de Simmias a Apollinaire (Historia y antología de una tradición clásica)*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1977.
- Eco, Umberto, *Opera aperta: forme e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milán, Bompiani, 1967.
- , "El signo de la poesía y el signo de la prosa", en *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1988, pp. 260-279.
- García Berrio, Antonio, *La poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988.
- Gil Iriarte, María Luisa, "La escritura de Norah Lange: un ejercicio de libertad", en *Revisión de las vanguardias* [Actas del Seminario, Sevilla, 29-31 de octubre de 1997], Roma, Bulzoni, 1999.
- Hernando, Miguel Ángel, *Prosa vanguardista en la generación del 27*, Madrid, Prensa Española, 1975.
- Lannane, Ludovico, *Curiosités litteraires*, París, Paulin, 1845.
- MacGann, Jerome John, *The Visible Language of Modernism*, Princeton, University Press, 1993.
- López Estrada, Francisco, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1969.
- Maiakovski, Vladimir, *Yo mismo. Cómo hacer versos*, Madrid, Alberto Corazón, 1971.
- , *Nuestro trabajo verbal* (1923), en *Poesía y revolución*, Barcelona, Península, 1974.
- Mallarmé, Prefacio a *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, en *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1945.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Teoria e invenzione futurista*, ed. de Aldo Palazzeschi y Luciano De Maria, Verona, Mondadori, 1968.
- , *8 anime in una bomba: romanzo esplosivo*, Milán, Ed. Futuriste di Poesia, 1919.
- Massin, Robert, *La lettre et l'image: la figuration dans l'alphabet latin du VIIIe siècle à nos jours*, París, Gallimard, 1970.
- Morison, Stanley, *Principios fundamentales de la tipografía seguidos de El arte de imprimir*, Madrid, Aguilar, 1957.
- Paraíso De Leal, Isabel, *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta, 1976.
- Pozzi, Giovanni, *La parola dipinta*, Milán, Adelphi, 1981.
- Richter, Mario, en *La formazione francese di Ardengo Soffici*, Milán, Società Editrice Vita e Pensiero, 1969.
- Salaris, Claudia, *Storia del futurismo*, Roma, Editori Riuniti, 1985.
- Satué, Enric, *Arte en la tipografía y tipografía en el arte: compendio de tipografía artística*, Madrid, Siruela, 2007.
- , *El diseño de libros del pasado, del presente, y tal vez del futuro: la huella de Aldo Manuzio*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998.

Scrivo, Luigi (ed.), *Sintesi del Futurismo. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 1968.

Solanas Jiménez, María del Carmen, *La poética futurista*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la UAM, 2011.

----, *La Poética de la Vanguardia: el Silencio y el Ruido en el devenir del verso libre*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2011.

Utreria Torremocha, María Victoria, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.

----, *Historia y teoría del verso libre*, Sevilla, Padilla, 2001.

Verdone, Mario, *Prosa e critica futurista*, Milán, Feltrinelli, 1973.

Zárate, Armando, *Antes de la vanguardia. Historia y morfología de la experimentación visual. De Teócrito a la poesía concreta*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1976.

NOTES

1. *Extrañamiento*. Le terme espagnol renvoie en particulier au concept développé par Viktor Chklovski et les formalistes russes [NDLT].

2. Aujourd'hui il existe une abondante bibliographie sur la disposition graphique « étonnante » de l'écriture : Cf. Armando Zárate, *Antes de la vanguardia. Historia y morfología de la experimentación visual. De Teócrito a la poesía concreta*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1976 ; Miguel D'Ors, *El caligrama, de Simmas a Apollinaire (Historia y antología de una tradición clásica)*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1977. Pour un inventaire complet des rapports entre image et mots, cf. Robert Massin, *La Lettre et l'image : la figuration dans l'alphabet latin du VIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1970. Il existe aussi des recueils français consacrés aux raretés graphiques réalisées au cours des siècles : Frédéric Christ, *Dictionnaire des monogrammes, chiffres, lettres initiales, logogripes, rébus*, Paris, Sebastien Jorry, 1750 (réédition Genève, Minkoff, 1975), et Ludovico Lananne, *Curiosités littéraires*, Paris, Paulin, 1845. Il convient de citer le travail important accompli par l'Italien Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981.

3. Cf. María del Carmen Solanas Jiménez, *La Poética de la Vanguardia: el Silencio y el Ruido en el devenir del verso libre*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2011, en particulier p. 99-182.

4. Stéphane Mallarmé, « Préface à *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 456 et suivantes : la référence est incontournable lorsqu'on travaille sur la poésie d'avant-garde. Il faut par ailleurs rappeler que Marinetti a été le premier à traduire Mallarmé en italien.

5. *La rivoluzione tipografica*, Claudia Salaris (introd.), Milano, Bonnard, 2001.

6. Cf. María del Carmen Solanas Jiménez, *La poética futurista*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la UAM, 2011.

7. Il s'agit de définitions négatives du vers libre, c'est-à-dire des définitions qui n'appréhendent pas le vers libre pour sa valeur, ni pour les éléments qui le distinguent de la versification classique, mais qui se limitent à nier l'existence de certains éléments.

8. Marinetti affirme que les mots en liberté ont eu une influence sur le journalisme : F.T. Marinetti, « Introduzione ai *I nuovi poeti futuristi* » (1925), in *Filippo Tommaso Marinetti e il futurismo*, Luciano De Maria (éd.), Milano, Mondadori, 2000, p. 257.

9. F.T. Marinetti, *L'arte tipografica di guerra e dopoguerra* (1944), in *Sintesi del Futurismo. Storia e documenti*, Luigi Scrivo (éd.), Roma, Bulzoni, 1968, p. 211-217.

10. Francisco López Estrada, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1969, p. 120.

11. « L'établissement de la prose poétique eut un effet rassembleur et favorable pour la ligne poétique », *ibid.*, p. 169.
12. « La bienséance, défendue comme vertu de l'expression, requérait la distinction radicale entre l'expression applicable au vers comme synonyme de poésie et l'expression de la prose. L'existence d'ouvrages mixtes mit à mal le jugement du critique », *ibid.*, p. 46-47
13. La bibliographie sur le sujet est très abondante. Cf. par exemple María Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.
14. Les numéros de la revue *La Voce* (1908-1914) ont été recueillis partiellement par Angelo Romanò, Torino, Einaudi, 1960 ; le volume a été réédité en 1985.
15. Ardengo Soffici a joué un rôle fondamental au sein du futurisme, surtout pour ses rapports avec la culture française : cf. Mario Richter, *La formazione francese di Ardengo Soffici*, Milano, Società Editrice Vita e Pensiero, 1969.
16. Nous renvoyons à l'édition espagnole de Vladimir Maïakovski, *Nuestro trabajo verbal* (1923), in *Poesía y revolución*, Barcelona, Península, 1974, p. 41-42.
17. « Le triomphe du signifiant pur, dans les cas les plus significatifs du futurisme, marque le sommet d'une tendance formaliste, avec laquelle même le modernisme ne diverge jamais. La variable automatique du surréalisme, bien qu'elle ait d'autres conséquences, prend naissance dans la diversification autonome des valeurs signifiantes », Antonio García Berrio, *La poética : tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988, p. 55.
18. « Breton voit dans le poème en prose une *non-forme* assez souple pour servir les méandres de la pensée non dirigée : il lit en ce sens la célèbre lettre-préface de Baudelaire et retrouve logiquement dans le poème en prose cette déception, cette "infortune continue" qu'il transfère neuf ans plus tard à l'écriture automatique », Marie-Paule Berranger, *Les genres mineurs dans la poésie moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 43.
19. F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (mai 1912), in Filippo Tommaso Marinetti e il futurismo, *op. cit.*, p. 77-91.
20. F. T. Marinetti, *Mafarka il futurista* (1909), Milano, Mondadori, 2003 ; F. T. Marinetti, *8 anime in una bomba* et *Gli indomabili*, in *Teoria e invenzione futurista*, Luciano De Maria (éd.), Milano, Mondadori, 1968, p. 791-917 et p. 918-980.
21. « Et nous voilà brusquement distraits par le roulement des énormes tramways à double étage, qui passent sursautant, bariolés de lumières, tels les hameaux en fête que le Pô débordé ébranle tout à coup et déracine, pour les entraîner, sur les cascades et les remous d'un déluge, jusqu'à la mer », F.T. Marinetti, *Fondation et manifeste du futurisme* (1909), in Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976, p. 85.
22. « Quelqu'un cria dans la solitude aérienne des hauts plateaux : - Tuons le clair de lune ! / Les uns coururent aux prochaines cascades ; des roues géantes furent dressées et des turbines transformèrent la vitesse des eaux en des spasmes magnétiques qui, par des fils, grimperent sur des poteaux jusqu'à des globes lumineux et bruisants. / C'est ainsi que trois cents lunes électriques biffèrent de leurs rayons de craie éblouissante l'antique reine verte des amours », F. T. Marinetti, *Tuons le clair de lune !* [avril 1909], in *ibid.*, p. 15.
23. Nous citons la version espagnole que nous avons consultée : Vladimir Maïakovski, *Yo mismo. Cómo hacer versos*, Madrid, Alberto Corazón, 1971, p. 70.
24. F.T. Marinetti, *8 anime in una bomba*, in *Teoria e invenzione futurista*, *op. cit.*, p. 866-867. La première édition du roman parut en 1919 : *8 anime in una bomba : romanzo esplosivo*, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1919.
25. « Que je sois maudite, moi et mes enfants, si je ne romps pas ton cœur ? / Cœur chrétien !... Cœur clérical !... Cœur jésuite !... Bigot !... / Cœur purulent !... / Cœur maudit !... Glouton !... Glouton !... / Cœur puant puant !... Sacristie ! Catacombe ! / je te le romps je te le romps je te le romps !... / Il est vain de s'enfuir, je t'attraperai et je romprai ton cœur démesuré indigeste insupportable cœur infini ! (tous se précipitent en criant : Arrêtez-la, arrêtez-la, la quatrième

âme est folle est folle ! Attrapez-la ! Aux fers ! Enchaînez-la en bas dans la soute, ou jetez-la à la mer ! / Mais noooooooooon ! / Si vous étiez vingt, cent, deux mille, vous ne pourriez pas m'arrêter / Je dois l'achever cette troisième maudite âme lâche et crétine / Donnez-moi un couteau !... »

26. María Luisa Gil Iriarte met en exergue, parmi les suggestions empruntées aux avant-gardes par Norah Lange pour élaborer sa conception de roman, les « *parole in libertà* » de Marinetti. Cf. María Luisa Gil Iriarte, « La escritura de Norah Lange : un ejercicio de libertad », in *Revisión de las vanguardias* [Actes du colloque, Sevilla, 29-31 octobre 1997], Roma, Bulzoni, 1999, p. 123.

27. Cf. Jerome John McGann, *The Visible Language of Modernism*, Princeton, University Press, 1993.

RÉSUMÉS

La révolution typographique proposée par le mouvement futuriste représente, en ce qui concerne la poésie, une nouvelle étape dans l'évolution du vers libre. Pour ce qui est de la prose, cela signifie l'arrivée de l'expérimentalisme formel qui triomphera dans une bonne partie du roman expérimental du XX^e siècle. La destruction de la linéarité et de l'aspect matériel de l'écriture réalisée par ce premier mouvement de l'Avant-garde historique marque aussi un tournant pour l'évolution de la narration.

The typographical revolution proposed by the futurist movement, regarding the poetry, claims a further step in to develop of the free verse. In regards to prose, it means the opening of the formal experimentalism that will triumph in good part of the experimental novel of the XXth. The destruction of the linearity and of the material aspect of the writing carried out by this first movement of the historical avant-garde marks also a definitive moment for the evolution of the narrative.

INDEX

Mots-clés : avant-garde, écriture en liberté, expérimentalisme, Futurisme, Marinetti, parole in libertà, révolution typographique, romanzi esplosivi, typographie

Index géographique : Italie

Index chronologique : 1909-1919

AUTEUR

MARÍA DEL CARMEN SOLANAS JIMÉNEZ

Universidad Autónoma de Madrid

María del Carmen Solanas Jiménez est docteur en Philologie Espagnole de l'Universidad Autónoma de Madrid. Elle est aussi titulaire d'une licence en Philologie Italienne. Ses travaux portent principalement sur la théorie de la littérature et de la critique littéraire. Concernant les avant-gardes historiques, elle a publié *Poética Futurista* (2011) et *Poética de la Vanguardia: el Silencio y el Ruido en el devenir del verso libre* (2011). Membre de l'association des Jeunes Docteurs en études

hispaniques, elle a participé à des séminaires, des symposiums et des congrès de littérature espagnole et italienne, ainsi que de didactique des langues.

Elle combine son activité de recherche et d'enseignement avec un travail de création. Elle a été récompensée par des prix de poésie et a organisé de nombreuses activités de diffusion de la poésie et du théâtre.