

ments de « psaligraphie » laissés par un modeste régisseur de théâtre de Mannheim.

Hochland nous offre une étude sur « la démocratie et la religion en France », dû à la plume de M. Hermann Platz. De belles reproductions de Houdon et de Rodin accompagnent un article de M. Conrad Weiss sur le volume de Rodin, *l'Art*, publié à Leipzig avec 70 illustrations.

Deutsche Rundschau (janvier) fait paraître la seconde partie de l'étude que M. Hans von Müller consacre à E. T. A. Hoffmann à Plock, et dont nous avons déjà rendu compte. Le baron Hermann de Soden parle de « la mission religieuse de Richard Wagner dans *Parsifal* ».

Le docteur Moriz Anthropos offre au public, chaque année vers la même époque, un fascicule unique d'une revue qui s'intitule *Oesterreich-Ungarische Pariser Rundschau*. Ce périodique éminemment rare a ainsi pu pousser jusqu'à sa dix-septième année. Le contenu en est surtout philosophique, mais on trouvera néanmoins, aux dernières pages, un petit bulletin bibliographique. M. Anthropos a connu personnellement Ed. de Hartmann, dont il reproduit des lettres inédites, et c'en est assez pour l'inviter à revenir pour la quatrième fois, en quatre ans, sur le prétendu « panpsychisme » de ce philosophe.

HENRI ALBERT.

LETTRES ITALIENNES

Le Futurisme — Ses origines. — *Poesia*. — Les poètes futuristes. — *Iacerba*. — Les mots en liberté et le lyrisme synthétique.

On a beaucoup parlé du Futurisme à l'étranger, et surtout en France, mais il me semble que jusqu'ici on n'a pas bien saisi son importance et sa nécessité au point de vue italien — sa raison d'être nationale. On a vu le côté tapageur et pittoresque du mouvement, tandis que le côté création et rénovation est resté presque toujours méconnu. Je tâcherai de renseigner les lecteurs du *Mercure* sur la véritable signification du Futurisme, me bornant nécessairement au futurisme littéraire.

Entre les grandes puissances intellectuelles de notre temps, l'Italie était sans contredit la plus arriérée en littérature et dans tous les arts en général. Notre plus grand poète de la deuxième moitié du siècle dernier — Carducci — était le représentant de la réaction classique et traditionaliste contre les derniers romantiques. Il avait subi depuis les influences disparates de Victor Hugo et de Heine, mais il est toujours resté le poète de la culture et de l'histoire, le poète de cabinet et de bibliothèque, le poète académicien, orateur, professeur, toujours correct et parfois parfait, mais très éloigné de toute modernité. Pascoli, qui lui succéda dans la chaire et dans la renommée, était doué d'une sensibilité poétique plus fraîche, mais il appartenait, dans le fond, au même type que Carducci et sa culture classique l'a empêché trop souvent de s'abandonner à son inspiration primeau-

tière. Je passe d'Annunzio, dont le goût obstiné pour l'ancienneté décorative est trop connu à Paris et ailleurs.

La poésie italienne n'avait donné, jusqu'à ces dernières années, aucun signe de renouvellement intérieur et profond. Elle vivait encore aux dépens des visions les plus archaïques et n'avait pas même la force de changer ses formes, ses instruments, sa métrique.

Les recherches nouvelles qui font de la poésie italienne actuelle la plus avancée peut-être qui existe en ce moment en Europe ont leurs origines dans la fondation de *Poesia*, revue internationale de lyrisme, fondée par F.-T. Marinetti en 1904. F.-T. Marinetti, qui avait fait son baccalauréat à Paris et connaissait très bien le magnifique essor poétique français de Baudelaire jusqu'à Claudel, et qui avait déjà publié, en français, *la Conquête des Etoiles* et *Destruction*, qu'on avait déjà remarqué en France comme promesses d'un tempérament lyrique puissant, était surtout animé, dans la création de *Poesia*, par le désir de faire connaître en Italie la grande poésie moderne étrangère, — et surtout française. On était déjà fatigué de la luxueuse marqueterie de d'Annunzio et on était dans la recherche et l'attente de quelque chose de nouveau. Importer en Italie la dernière poésie européenne était déjà une grosse et utile tâche pour une revue. *Poesia* était très mêlée : il y avait là du bon et du mauvais, du magnifique et du médiocre, de l'extraordinaire et du vieux, mais elle eut son rôle important dans l'évolution de notre lyrique. Elle fit connaître tant bien que mal les meilleurs poètes d'avant-garde de France, — d'Angleterre et d'Allemagne, et révéla aux Italiens ébahis trois ou quatre jeunes poètes d'ici que personne ne connaissait et qui se montrèrent tout de suite doués d'une sensibilité tout à fait originale. *Poesia* fit plus : Marinetti ouvrit en 1908 une enquête internationale sur le *vers libre* (qui était presque inconnu chez nous et qu'on n'employait que très rarement) et ainsi donna le courage de l'adopter à ces jeunes poètes dont j'ai parlé et qui s'appelaient Govoni, Buzzi et Palazzeschi, c'est-à-dire les meilleurs que possède aujourd'hui la présente génération.

Au commencement de 1909, F.-T. Marinetti lança dans *le Figaro* et dans *Poesia* son premier manifeste pour la fondation du Futurisme. Les idées qu'il contient sont assez connues, même en France, et il est inutile de les résumer. Le Futurisme apparaît en somme à qui le regarde au point de vue italien comme la réaction nécessaire à ce culte effréné et idiot de l'ancien, à cette mollesse et couardise de sentiments, à ce mépris de la modernité dont notre milieu intellectuel était saturé et qui le conduisait à un épuisement ennuyeux et humiliant. F.-T. Marinetti rappelait aux jeunes Italiens que les nations ne se nourrissent pas uniquement de souvenirs et de regrets et que même dans l'art il faut avoir le courage de quitter les continuations et les imitations pour créer quelque chose de nouveau et d'inédit.

Il montrait qu'à l'étranger on avait découvert une sensibilité toute nouvelle et *moderne* et il croyait que la littérature italienne devait se mettre au courant des autres et même les devancer en hardiesse si elle voulait reconquérir son ancienne place dans le monde.

Malgré l'hostilité de la majorité des gens de lettres italiens et l'indifférence narquoise du public, le manifeste de F.-T. Marinetti fut le commencement d'une transformation profonde et tumultueuse de notre jeunesse artistique. Les poètes Buzzi, Govoni, Cavacchioli, Palazzeschi se joignirent à lui; l'année d'après, en 1910, les peintres Boccioni, Carrà, Russolo et Balla donnèrent leur adhésion au mouvement et publièrent le manifeste de la peinture futuriste qui fut bientôt suivi par des expositions et des manifestations bruyantes. Plus tard le musicien Balilla Pratella publia son manifeste de la musique futuriste; Russolo inventa le nouvel *Art des bruits*; Boccioni initia la culture futuriste et M^{me} Valentine de Saint-Point écrivit son célèbre manifeste de la luxure. Les grands meetings futuristes de Milan, Turin, Trieste et Naples, qui consistaient dans la déclamation des manifestes et des poésies, bien que troublés trop souvent par la violence haineuse des adversaires, attirèrent l'attention du public sur la nouvelle école.

L'année 1913 fut particulièrement importante pour le Futurisme. Depuis trois ans, *Poesia*, qui était née avec des intentions excessivement éclectiques, avait cessé de paraître. Devenue « moteur du Futurisme », elle aurait dû devenir intransigeante; mais il n'est pas toujours facile de transformer de fond en comble une entreprise commencée avec un esprit tout différent. Marinetti avait mieux aimé la supprimer que tomber dans les compromis. Mais au commencement de 1913 était née à Florence une revue indépendante, d'avant-garde, très vivante et révolutionnaire, *Lacerba*, qui avait en première ligne parmi ses rédacteurs Papini et Soffici, qui jusqu'alors s'étaient tenus loin du Futurisme, mais, esprits toujours en éveil et à l'affût de la modernité, travaillaient, on peut dire, dans une direction parallèle. Leurs livres — romans, essais, contes — leur avaient assuré une place à part dans la littérature la plus hardie et leur collaboration à la *Voce* avait assez contribué à la fortune de cette revue de bataille. Mais ils avaient dû se détacher de la *Voce*, qui n'était pas disposée à les suivre dans toutes leurs idées et ils se virent forcés de fonder un journal tout à eux. *Lacerba* se proposait d'être surtout théorique et d'accomplir dans la morale et dans la philosophie courante — bourgeoise, idéaliste — la même révolution que les futuristes accomplissaient dans la poésie et dans l'art. Les rédacteurs de *Lacerba* et les futuristes étaient faits pour s'entendre, malgré des incidents provenant de malentendus qui avaient retardé leur rencontre. En février, Papini et Soffici, à l'occasion de la grande manifestation de Rome,

où le premier prononça un discours qui fit beaucoup de bruit, donnèrent leur adhésion au Futurisme. *Lacerba* devint bientôt l'organe très suivi et répandu de la littérature futuriste.

L'adhésion de Papini et de Soffici au Futurisme ne passa pas inaperçue. Il ne s'agissait pas de tout jeunes inconnus qui pouvaient être poussés dans le mouvement par le besoin de réclame et d'encouragement. Ils jouissaient déjà d'une enviable renommée et ils étaient connus par leur farouche indépendance. Leur conversion courageuse et raisonnée aux idées futuristes fut très remarquée et entraîna bientôt d'autres conversions.

Les expositions de Rome, de Florence, de Paris (sculpture de Boccioni) et de Londres; les derniers meetings, très orageux, de Rome, de Florence et de Milan, ont forcé les milieux intellectuels italiens à s'occuper sérieusement du mouvement qui devient toujours plus large et plus vivant. Une foule de jeunes, parmi lesquels quelques-uns doués de véritable talent, se sont ajoutés aux apôtres des premières journées. A l'étranger aussi les alliés ne manquent pas. Dans cette même année, *Lacerba* publia l'*Antitradition Futuriste* de Guillaume Apollinaire, un des esprits les plus curieux de notre époque curieuse.

Lacerba, ajoutant à la poésie et aux théories artistiques une révision des préjugés moraux et métaphysiques, a donné plus de retentissement à la révolution futuriste. On a poursuivi en justice deux écrivains pour des articles qui offensaient, paraît-il, la pudeur et la religion. L'école a soulevé des haines furieuses et des enthousiasmes formidables. Désormais on ne parle plus d'autre chose dans les milieux intellectuels italiens.

§

Le Futurisme a sans doute, comme tous les mouvements similaires, ses faiblesses et ses défauts, mais il serait tout à fait injuste de vouloir nier ses grands mérites. Pour rester dans la poésie — la seule chose qui nous doive occuper ici — il a révélé à l'Italie au moins sept poètes de talent, dont trois ou quatre absolument supérieurs.

J'entends parler de Buzzi (*Aeroplani*; *Versi Liberi*); de Cavacchioli (*Le Ranocchie turchine*); de Govoni (*Poesie Elettriche*); de Lucini (*Revolverte*); de Palazzeschi (*L'Incendiario*, dont la deuxième édition a obtenu le plus grand succès); de Folgore (*Canto dei motori*); de Cangiullo (dont on doit lire surtout les dernières poésies parues dans *Lacerba*). Sans compter Marinetti, initiateur et animateur, et dont l'œuvre poétique est très importante à tous les points de vue. A chacun de ces poètes il faudrait dédier une étude à part : il faudrait, au moins, pouvoir disposer d'une vingtaine de pages pour expliquer en quoi ils diffèrent, comme sensibilité et technique, de tous les autres poètes italiens anciens et contemporains.

J'en parlerai longuement, chacun à leur tour, aussitôt qu'ils publieront leurs œuvres nouvelles.

Presque tous les livres de poésie dont j'ai cité les titres sont écrits en vers libres, mais il ne faut pas croire que le Futurisme ne soit que le pseudonyme italien du verslibrisme français. L'année dernière, si décisive pour le sort du Futurisme, a vu aussi la création des *mots en liberté*, qui font de la poésie futuriste quelque chose qui se détache de toute poésie connue, au moins dans ses moyens. Marinetti, obsédé par les recherches des peintres futuristes (simultanéité, dynamisme, compénétration de plans, etc.) a tâché de disloquer et de rompre une fois pour toutes la vieille structure de la phrase et les remparts surannés de la syntaxe usuelle. Il a commencé par supprimer certaines parties du discours; par employer le verbe seulement à l'infinitif; par faire un grand usage de sons imitatifs; et par apporter dans l'uniformité dominante des innovations typographiques très suggestives (emploi de caractères différents en grand nombre; de signes mathématiques; d'espaces énormes; de mots disposés en plusieurs caractères; de mots ou lettres disposés de manière à suggérer l'idée immédiate d'une chose réelle, etc.).

Il ne s'agit pas, comme on pourrait le croire tout d'abord, de trouvailles capricieuses d'un écrivain qui cherche coûte que coûte la nouveauté. Ces innovations extérieures sont dictées par la nécessité de rendre avec la plus grande liberté, rapidité et énergie la vie multiple et mêlée de l'homme moderne, qui vit et voit plus intensément l'agitée existence contemporaine. Il s'agit de rendre — en dehors des barrières des vers, de la rime et de la syntaxe — un riche réseau de sensations inédites et raffinées, inspirées par la vie plus violente, qui se croisent et s'entremêlent, et dont on ne pourrait exprimer la nouveauté, la complexité et la *simultanéité* avec les formes anciennes. Les essais de mots en liberté que Marinetti, Buzzi, Cangiullo, Boccioni, Carrà et Soffici ont déjà publiés nous forcent à reconnaître que, en dépit de leur apparente obscurité et de leur descriptionnisme obstiné, on réalise avec cette forme — ou mieux avec cette absence de formes anciennes, déterminées et régulières — une telle richesse imprévue de tissu sensible qu'on est porté à penser que les mots en liberté sont destinés à prendre la place de toutes les anciennes manières d'écrire et de versifier. Dans la poésie française nous avons la plus prochaine préparation de mots en liberté: il me suffit de rappeler les *Illuminations* de Rimbaud et certaines pages de Mallarmé. Mais, dans les mots en liberté des futuristes, on a poussé bien plus avant la libération et la recherche d'effets nouveaux. Cette révolution, devenue consciente, s'est élargie et consolidée. Le poète futuriste Luciano Folgore arrive, par exemple, à supprimer aussi le verbe, mais renonce aux innovations typographiques et donne à sa poésie le nom de *lyrisme*.

synthétique. Il s'agit toujours, dans le fond, de mots en liberté qui conservent encore l'apparence de vers libres.

Quand on réfléchit qu'il y a dix ans à peine on ne pouvait concevoir en Italie une poésie qui ne fût païenne et classique — *carducciana* ou *dannunziana* — et qui ne fût dominée par la métrique la plus réactionnaire (sonnet, ballade, *terzine*, etc.), on doit avouer que l'Italie littéraire doit surtout au Futurisme d'être plutôt à l'avant-garde qu'en arrière dans la marche anxieuse du lyrisme contemporain (1).

GIOVANNI PAPINI.

LETTRES AMÉRICAINES

James Ford Rhodes : *Historical Essays*, 2 dollars 25 cents ; *The American Civil War*, 1 dollar 50 cents ; *History of the United States from the Compromise of 1850*, 7 volumes, 2 dollars 50 cents chaque ; ces trois ouvrages, New York, Macmillan. — John Bigelow : *Retrospections of an Active Life*, 5 volumes, 4 dollars chaque ; New York, Doubleday, Page et Co. — Edward Channing : *A History of the United States*, 3 volumes, 2 dollars 50 cents chaque ; New York, Macmillan. — John Bach McMaster : *A History of the People of the United States*, 8 volumes, 2 dollars 50 cents chaque ; New York, Appletons. — Max Farrand : *The Framing of the Constitution of the United States*, 2 dollars 20 cents ; New Haven, Connecticut, Yale University Press. — James Bryce : *University and Historical Addresses*, 2 dollars 25 cents ; New York, Macmillan. — Memento.

L'ouvrage de M. James Ford Rhodes, **Historical Essays**, reflète très correctement la personnalité de cet éminent historien, ainsi que sa façon de travailler ; et nous pourrions ajouter que l'une et l'autre sont d'un rare mérite. Plusieurs récits relatifs à la rencontre de l'auteur avec des célébrités européennes et américaines s'y trouvent. Ainsi une des meilleures et des plus sympathiques de ces narrations est l'essai consacré à Sir Spencer Walpole, l'historien et biographe anglais. Ce volume contient en outre un grand nombre de conversations des plus piquantes, et d'observations fines dignes d'être citées. M. Rhodes rapporte de Motley cette phrase : « L'histoire européenne pour les Américains devrait être entièrement refaite. » Voici quelques réflexions à noter de M. Rhodes lui-même : « Je considère que le latin et le français sont de la plus grande importance pour quiconque veut écrire l'histoire. » « A l'exception de Goethe, Sainte-Beuve est le plus grand critique moderne. » (M. Rhodes parle souvent avec éloge de Sainte-Beuve.) « En 1874, neuf ans avant qu'il fût vraiment apprécié en Angleterre, Gardiner fut élu membre correspondant de la Société historique de Massachusetts », — un autre exemple de ce fait que c'est souvent l'Amérique qui a été la première à découvrir un talent anglais.

(1) Voir, sur le F., la collection de *Poesia* (1904-1910, 61, Corso Venezia, Milan) ; — la collection de *Lacerba* (1913-1914, 25, Via Nazionale, Florence) ; — la collection des *Manifesti Futuristi* (Florence, *Lacerba*, 1914) ; — le livre de F.-T. MARINETTI, *le Futurisme* (Paris, Sansot) ; — la brochure de G. PAPINI, *Il mio Futurismo* (Florence, *Lacerba*, 1914).