



Filippo Tommaso Marinetti, du translinguisme « italo-français » à l'autotraduction

Une histoire génétique de *Poupées électriques*
à *Fantocci elettrici*

Martina Bolici

DOI : 10.35562/marge.584

ISSN : 2607-4427

Éditeur : université Jean Moulin Lyon 3



Creative Commons - Attribution - Pas
d'Utilisation Commerciale - Partage
dans les Mêmes Conditions - CC BY-
NC-SA

Filippo Tommaso Marinetti, du translinguisme « italo-français » à l'autotraduction

Une histoire génétique de *Poupées électriques*
à *Fantocci elettrici*

Martina Bolici

Martina Bolici est doctorante en littératures comparées à l'université Grenoble Alpes et en cotutelle avec l'université La Sapienza de Rome. Sa thèse porte sur l'étude du translinguisme littéraire chez trois écrivains franco-italiens qui ont vécu entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle : Luigi Gualdo, Filippo Tommaso Marinetti et Alberto Savinio, et notamment sur leurs pratiques traductives et autotraductives. Elle s'intéresse également à la traduction littéraire, aux imaginaires linguistiques et à la didactique des langues.

Au cours de notre contribution, nous traiterons dans un premier temps de l'écrivain et acteur culturel Filippo Tommaso Marinetti et de son *habitus* bilingue, en nous appuyant sur une approche translinguistique et transculturelle qui tient compte de plusieurs modèles théoriques. À partir de ces remarques, nous poursuivrons notre propos par une étude critique et traductologique d'une section du corpus marinettien comprenant les différentes étapes textuelles et dramaturgiques qui, de *Poupées électriques* de 1909, nous amènent à *Fantocci elettrici* de 1925. Nous procéderons plus particulièrement à la création d'un dossier génétique, composite et pourtant cohérent, comprenant cet ensemble de textes, susceptible d'illustrer et de clarifier la démarche de « réécriture traduisante » propre à cet auteur.

Mots-clés : Futurisme, Marinetti (Filippo Tommaso), translinguisme littéraire, autotraduction, génétique

Il nostro contributo tratterà in un primo momento dello scrittore e attore culturale Filippo Tommaso Marinetti e del suo *habitus* bilingue, avvalendosi di un approccio translinguistico e transculturelle che tiene conto di modelli teorici molteplici. A partire da queste considerazioni, continueremo il discorso proponendo uno studio critico e traduttologico condotto su una sezione del corpus marinettiano che ingloba differenti tappe testuali e dramaturgiche le quali evolvono da *Poupées électriques* del 1909 a *Fantocci elettrici* del 1925. Più nel dettaglio, ci dedicheremo

alla costruzione di un dossier genetico, composito e coerente, che comprenda la totalità di questi testi, al fine di illustrare e chiarire il processo di « réécriture traduisante » proprio di questo auteur.

Parole chiave: futurismo, Marinetti (Filippo Tommaso), translinguismo letterario, autotraduzione letteraria, genetica

The avant-garde artist Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) represents an important figure of the bicultural Franco-Italian literary scene, who gave bilingualism a fundamental role in his entire production (evolving from Symbolism in direction of Futurism). The research is primarily concerned with the critical and methodological literary field and is based on the intellectual practices of the bilingual writer. After establishing this reference basis, the research will be pursued with the “Franco-Italian” corpus with the goal of a critical and genetic reconstruction starting from the pre-futurist drama in three acts *Poupées électriques* (1909) to *Fantocci Elettrici* (1925).

Keywords: futurism, Marinetti (Filippo Tommaso), literary translingualism, self-translation, genetic criticism

2 La visée de notre discours consiste d’abord en la réflexion sur l’expérience duelle de Filippo Tommaso Marinetti en tant qu’écrivain « bicéphale » italien et français. À cette fin, il nous faut avant tout cerner sa particularité de poète bilingue et déraciné au carrefour de deux, voire trois, réalités nationales (en effet, nous ne saurons négliger le pays de son enfance, l’Égypte). Dans le cadre d’une telle démarche, nous visons à dépasser le lieu commun marinettien, qui tend à identifier l’auteur avec le premier mouvement d’avant-garde de l’époque moderne, le futurisme¹, en tâchant, de cette manière, de l’affranchir de tropismes critiques avérés².

1. Voir Pasquale ANIEL JANNINI, « Note e documenti sulla fortuna del Futurismo in Francia », in Pasquale ANIEL JANNINI (dir.), *La fortuna del Futurismo in Francia*, Rome, Bulzoni, 1979.

2. En effet la critique moderne a toujours réservé à Marinetti des opinions défavorables, tant à cause des rapports personnels entretenus par l’auteur avec Benito Mussolini et de la filiation supposée de son mouvement, le futurisme, avec le fascisme – deux sujets complexes qui font l’objet de débats critiques encore aujourd’hui – qu’en raison de son statut d’écrivain d’avant-garde et d’auteur bilingue et cosmopolite (voir ci-dessous, n. 6). Par ailleurs, la marginalité et l’écriture allophone sont deux critères fondamentaux pour estimer certains écrivains à leur juste valeur : « Le recours à la géographie, comme mode de détermination de l’identité littéraire, méconnaît un phénomène, statistiquement négligeable, et amène la critique littéraire à ignorer ou à assimiler ces inclassables qui, pour des raisons diverses, tantôt familiales, politiques, morales, psychologiques, culturelles ou simplement fortuites, ont réellement choisi de proposer une œuvre littéraire d’expression totalement ou partiellement française. » Robert JOUANNY, *Singularités francophones*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 6. Et aussi : « Il arrive que l’on accorde un traitement particulier à ceux que nous appelons écrivains translingues ou bien écrivains migrants, dans le cas où ils sont reconnus en tant qu’“auteurs”. Cela dépend notamment de l’appartenance ou de la non-appartenance au domaine littéraire national de référence. » (« The so-called translingual writers or migrant writers receive a different treatment when it comes to being acknowledged as “authors”, that is, when it comes to belonging or not belonging to the national literary field. ») Franca SINOPOLI, « The Transnational-based Approach to Literature. Idealized Canon and Monocultural Identity in Italy », *Studi*

Le polysystème auctorial et la taxinomie translingue

Notre réflexion part de l'épithète de « poète italo-français », ou bien « franco-italien » au sens large, qui a été souvent utilisée pour décrire le profil littéraire de Marinetti, et qui constitue d'ailleurs un point d'accroche privilégié pour relier la figure de l'auteur à l'horizon critique des études transculturelles.

La première référence à cette mention apparaît en 1908, dans la biographie de Marinetti écrite par Tullio Pantèo, corédacteur de la revue internationale symboliste *Poesia*, fondée et dirigée par l'écrivain lui-même entre 1905 et 1909.

F.T. Marinetti, égyptien de naissance, français d'origine, italien d'adoption. [...] Le poète F.T. Marinetti est italien pour sa versatilité, français pour son habilité de causeur, turc pour le tabac et le café qu'il consomme³.

L'aspect biographique qui sous-tend l'expérience poétique marinettienne est ici mis en avant : née d'une famille italienne à Alexandrie en 1876, Marinetti entre à l'âge de huit ans dans la « classe des petits » du collège Saint-François-Xavier, l'école des pères jésuites français de la ville égyptienne. Après avoir obtenu son baccalauréat à Paris en 1894, le poète rejoint l'Italie et s'installe à Milan avec son père au n° 2 de la Via Senato ; il parviendra ensuite à être diplômé en droit à l'université de Gênes en 1899, même si, à la suite notamment d'une fréquentation assidue des principaux salons parisiens et milanais, il se consacrera bientôt à sa carrière d'écrivain⁴.

Dans ce même sillage s'inscrit un deuxième portrait de Marinetti, rédigé par le critique et écrivain Gian Pietro Lucini en 1908 :

Sur lui, il y a une légende qui court et que l'on pourrait résumer en trois mots : *Poète italo-français* : à cause de cette étiquette, ceux qui ne le comprennent pas s'abstiennent de l'étudier, parce qu'ils le jugent doublement déraciné. [...] Son esprit et son intellect sont les nôtres ; il a choisi de s'exprimer en français, car cela lui paraît le moyen le plus convenable et de plus longue portée, car il en connaît mieux le mécanisme

comparatistici, année 10, vol. 20, n° 2, juillet-décembre 2017, p. 295. Sauf indication contraire, les traductions sont les miennes.

3. « F.T. Marinetti, egiziano di nascita, francese d'origine, italiano d'adozione. [...] [I]l poeta F. T. Marinetti è italiano per versatilità, francese come *causeur*, turco pel tabacco e pel caffè che consuma [...]. » Tullio PANTÈO, *Il poeta Marinetti*, Milan, Società editoriale milanese, 1908, p. 213.

4. « Mon début dans les milieux littéraires fut l'avènement éclatant d'un nouveau poète, aussi jeune que grand : salles de rédaction ouvertes, éditeurs, revues pleines d'éloges. » (« La mia entrata negli ambienti letterari fu l'avvento clamoroso di un giovane nuovo grande poeta : redazioni aperte, editori, riviste piene d'ossequi. ») Filippo Tommaso MARINETTI, *Scatole d'amore in conserva*, Rome, Edizioni d'Arte Fauno, 1927, p. 13-14.

et il le possède à la perfection comme un instrument qui résonne sans effort, à la fois robuste, direct, déterminé⁵.

Cette définition, reprise également dans d'autres sources⁶, semble bien synthétiser l'aventure créative marinettienne, caractérisée par

5. « Su di lui corre una leggenda che si riassume in tre parole: "Poeta italo-francese": con questa etichetta, coloro che non sanno comprenderlo, schivano di studiarlo, perché lo fanno *déraciné* due volte. [...] Ma egli è nostro di spirito e di intendimento; ha scelto di esprimersi in francese, perché gli sembra mezzo più acconcio e di più lunga portata, perché ne sa meglio il meccanismo e lo possiede perfettamente come strumento che gli risuona senza fatica e con distinzione robusto, schietto, determinato. » Gian Pietro LUCINI, « F.T. Marinetti », in Luciana MARTINELLI (dir.), *Scritti critici*, Bari, De Donato, 1971, p. 219-220.

6. « F.T. Marinetti est un jeune garçon italien qui vit à Milan et écrit en français. En tant qu'écrivain, il est deux fois déraciné : déraciné en tant qu'italien qui écrit en français, déraciné en tant qu'écrivain français qui vit à Milan. » (« F.T. Marinetti è un giovane italiano il quale vive a Milano e scrive in francese. È dunque, come scrittore, due volte déraciné : déraciné in quanto è italiano e scrive in francese, déraciné in quanto scrive in francese e vive a Milano. ») Tullio PANTÈO, *op. cit.*, p. 186.

« On a publié, et beaucoup commenté, une Ode à la bouillabaisse signée F.T. Marinetti, et pourtant ce poème truculent n'est pas de l'apocalyptique poète italo-français. » Le WATTMAN, « Nos Échos », *L'Intransigeant*, 25 janvier 1909.

4

« M. Marinetti, le jeune poète italien et français, au talent remarquable et fougueux, que de retentissantes manifestations ont fait connaître, dans tous les pays latins, suivi d'une pléiade d'enthousiastes disciples, vient de fonder l'École du *Futurisme* dont les théories dépassent en hardiesse toutes celles des écoles antérieures ou contemporaines. » Anonyme, « Le Futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909.

« L'œuvre de Mallarmé ainsi que celle de Maeterlinck ont impressionné nos intellectuels ; notamment, parmi ceux-ci, il y a cette catégorie que moi j'appellerai des poètes franco-italiens, qui voit en Marinetti son maître précurseur. » (« L'opera del Mallarmé e del Maeterlinck ha impressionato i nostri intellettuali e specialmente tra questi una classe che io chiamerei dei franco-italio-poetanti, la quale riconosce il signor Marinetti come *maestro e donno*. ») Umberto MILIZIA, sans titre, *Don Marzio*, 19-20 septembre 1909.

« À cette époque-là, on se moquait de lui affectueusement en l'appelant le poète franco-italien ; puisque Marinetti, né d'une famille italienne en Égypte, en hésitant entre l'italien et l'arabe, il avait choisi le français pour ne faire de tort à personne. » (« Allora lo chiamavano per affettuoso dileggio il poeta franco-italiano; poiché, nato da parenti italiani in Egitto, il Marinetti, incerto fra l'italiano e l'arabo, s'era deciso, non volendo far torto a nessuno, per il francese. ») Giuseppe Antonio BORGESE, « Gli allegri poeti di Milano », in Giuseppe Antonio BORGESE, *La Vita e il Libro. Saggi di letteratura e di cultura contemporanea. Seconda serie con un Epilogo*, vol. 2, Turin, Fratelli Bocca, 1911, p. 127.

« Poète franco-italien, né à Alexandrie d'Égypte le 24 décembre 1879, de famille italienne, fit ses études dans un collège français d'Alexandrie où il fonda, à l'âge de quinze ans, le journal littéraire *Le Papyrus*. » Gustave LANSON, *Anthologie des poètes nouveaux*, Paris, Eugène Figuière et Cie, 1913, p. 175.

« C'est entre la France et l'Italie que son nom se consacrerait, puisqu'il appartient à deux patries ! » (« [I]l suo nome di poeta sarebbe consacrato, tra la Francia e l'Italia, alle cui due patrie appartiene ! ») Gian Battista MARCIANTI TRIPODI, *Il*

deux phases ainsi distinguées par la critique⁷ : une toute première production symboliste-préfuturiste d'expression française (1897-1909) et une deuxième plus proprement futuriste qui s'appuie sur une réappropriation progressive du moyen expressif italien (1909-1920). D'ailleurs, la pratique bilingue de l'auteur paraît axée sur une corrélation entre instances poétiques et vecteur linguistique ; à cela s'ajoute l'entreprise traductive et autotraductive des œuvres de la première période, entamée par Marinetti – et par son secrétaire personnel Decio Cinti – à partir de 1909. Cette dernière implique notamment une réécriture de nature esthétique-idéologique d'une partie de sa production, qui vise à moduler le germe symboliste-passéiste par une relecture futuriste actualisante – tout en adaptant les textes au système culturel de la langue cible⁸ – comme l'illustrera mieux le dossier génétique que nous avons constitué.

Marinetti est un écrivain qui habite l'entre-deux-langues, c'est pourquoi nous estimons que son expérience peut être analysée à l'aune de la taxinomie translingue théorisée par Steven Kellman en 2000. Kellman définit les deux catégories d'écrivains suivantes : les « ambilingues » (« ambilinguals ») pour identifier ces auteurs dont le corpus montre une coexistence des langues employées ; les « translingues monolingues » (« monolingual translinguals ») pour désigner ces écrivains qui ont adopté une langue d'écriture autre que leur langue première⁹. Toutefois, l'application du modèle de Kellman au cas de Marinetti n'est pas dépourvue d'apories : lorsque nous considérons les œuvres marinettiennes à la lumière des deux phases esthétiques et linguistiques évoquées ci-dessus, nous pourrions reconnaître une « conversion » effective de l'écrivain à l'italien comme langue d'expression principale à partir de 1909, date de publication du « Manifeste du futurisme », tant en matière de création artistique proprement dite que sur le plan d'un remploi – par le biais de traductions et de réécritures – du corpus symboliste-préfuturiste¹⁰. Dans cette perspective, la posture de notre cas

senso occulto nella « Conquista delle Stelle » di F.T. Marinetti, Naples, Edizione propria, 1933, p. 80-81.

7. Voir Maria Pia DEPAULIS-DALEMBERT, « F.T. Marinetti : la réécriture de l'imaginaire symboliste et futuriste entre le français et l'italien », *Chroniques italiennes web*, vol. 12, n° 4, 2007, p. 2.

8. Sur la *praxis* traductive de F.T. Marinetti nous nous permettons de renvoyer à : Martina BOLICI, « Il Marinetti bilingue: esercizio poetico tra scrittura e traduzione. Da *Poupées électriques* a *Elettricità sessuale* », in Jacopo GALAVOTI, Sara GIOVINE et Giacomo MORBIATO (dir.), *I gesti del mestiere. Traduzione e autotraduzione tra Italia e Francia dal XIX al XXI secolo*, Padoue, Padova University Press, 2021, p. 67-85.

9. Voir Steven KELLMAN, *The Translingual Imagination*, Lincoln, Londres, University of Nebraska Press, 2000, p. 12.

10. La notion de « convertis à la langue italienne » s'inspire du concept de « convertis à la langue française » que nous retrouvons dans l'ouvrage de Véronique PORRA, *Langue française, langue d'adoption : une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes, 1946-2000*, Hildesheim, Zurich, New York, Olms, 2011, p. 15 : « Le

d'étude devrait plutôt relever, du moins en partie, de la deuxième catégorie reconnue par Kellman, ce qui nous obligerait cependant à passer sous silence un épisode fondamental de la gestation créative marinettienne : la rédaction des poèmes intimes écrits par Marinetti pour sa femme Benedetta Cappa – collectés dans le recueil posthume *Poesie a Beny* – qui sont entièrement écrits en langue française entre 1920 et 1938¹¹. Dans cette même lignée, nous signalons également les « F.T. Marinetti Papers » conservés à la Beinecke Library de l'université de Yale, où figurent entre autres des manuscrits inédits rédigés en français qui datent d'après 1909 (et qui constituent une partie importante de notre dossier génétique, dont il sera question plus bas). Ces constats nous montrent que, en dépit de l'apparence, l'adoption d'une écriture en italien n'a fait de Marinetti ni un écrivain monolingue ni un « exilé du langage »¹². La persistance du français dans le parcours créatif post-*Manifeste* nous amène *de facto* à une palinodie : pour revenir à la théorisation de Kellman, Marinetti s'inscrirait parmi les « ambilingues », en reniant, de surcroît, à plusieurs reprises le mythe de sa propre « conversion ». En effet, dans la mesure où « le cas des translingues monolingues implique la limitation et l'illusion d'une liberté linguistique », puisque « même ceux qui arrivent à sortir de leur langue maternelle sont limités dans la poursuite de ses étapes¹³ » – comme nous l'observons dans le processus de récupération tardive et partielle de l'italien chez Marinetti – la notion de « langue maternelle » se révèle *a fortiori* mise à mal si nous la rapportons à la constellation des coordonnées biographiques et des tendances esthétiques à l'intérieur du polysystème auctorial marinettien¹⁴. Plus

6

choix de l'expression en langue française s'accompagne en effet dans la plupart des cas d'une adhésion au moins proclamée aux composantes quasi culturelles de l'imaginaire de la langue française et de son corollaire : une récupération de ces littératures par les instances de consécration dans la lignée d'un fonctionnalisme politique et idéologique. »

11. À présent nous disposons de deux éditions de l'ouvrage. La première, qui date de 1970, est publiée après la découverte du journal intime, parue chez Einaudi, et contient le texte original pourvu d'une traduction « de service » en italien. Une nouvelle édition paraît en 2018 chez Diana, dans une version bilingue (texte original accompagné d'une traduction littéraire en italien réalisée par Lorenzo Fiorito).

12. Dans le sens de « couper une seconde fois le cordon ombilical » avec la langue et la culture littéraire d'appartenance primaire de l'auteur. Voir Anne-Rosine DELBART, *Les exilés du langage : un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, Limoges, Pulim, 2005, p. 17.

13. Steven KELLMAN, *op. cit.*, p. 13.

14. « [L]a théorie du polysystème d'Itamar Even-Zohar et de l'école de Tel-Aviv fait une large place à la littérature traduite. Selon ces traductologues, on ne peut comprendre l'évolution d'un polysystème littéraire national sans tenir compte du rôle fondamental que jouent, dans cette évolution, l'importation d'œuvres étrangères et leur assimilation linguistique et culturelle. » Viviana AGOSTINI-OUAFI, « Réception et traduction dans les échanges culturels contemporains entre la France et l'Italie », in Mariella COLIN, Marie-José TRAMUTA et Viviana AGOSTINI-OUAFI (dir.), *Les écrivains*

en détail, celui-ci est susceptible d'inclure à la fois : l'Égypte de sa naissance, de son enfance¹⁵, de sa sensibilité et de son imaginaire¹⁶ ; la France de sa formation, de sa langue littéraire et intime ; l'Italie de sa mère¹⁷, de sa patrie retrouvée, de son « génie » futuriste¹⁸. En considérant en premier lieu la problématique linguistique, comme le remarque Casanova (1999) :

C'est à partir de leur façon d'inventer leur propre liberté, c'est-à-dire de perpétuer ou de transformer, ou de refuser, ou d'augmenter, ou de renier, ou d'oublier, ou de trahir leur héritage littéraire (et linguistique) national qu'on pourra comprendre tout le trajet des écrivains et leur projet littéraire même, la direction, la trajectoire qu'ils emprunteront pour devenir ce qu'ils sont. [...] L'écrivain entretient avec sa langue littéraire (qui n'est pas toujours sa langue maternelle ni sa langue nationale) des relations infiniment singulières et intimes¹⁹.

Et même en excluant l'Égypte de cet éventail babélique (en effet, après l'inauguration du canal de Suez en 1869, Alexandrie devient une ville internationale, habitée de plus en plus par des Européens²⁰), nous serions amenés à accorder au français de Marinetti le statut de « langue littéraire maternelle » et à son italien celui de « langue

7

italiens et leurs traducteurs français : *narratio, traduction, réception. Actes du colloque de Caen, 11-13 mai 1995*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996, p. 73-74. À titre de comparaison, nous rapportons cette dynamique au moteur créatif auctorial qui, en se constituant sur deux, voire trois formations littéraires, devient un polysystème.

15. « Toi, l'Italien ou plutôt l'Égyptien ; tu me plais beaucoup et tu es un type chic ! » Gino AGNESE, *Marinetti. Una vita esplosiva*, Milan, Camunia, 1990, p. 14 et 16.

16. Voir Filippo Tommaso MARINETTI, *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*, éd. L. De Maria, Milan, Mondadori, 1969, p. 201-334 ; Filippo Tommaso MARINETTI, « Cacce arabe », in Filippo Tommaso MARINETTI *Scatole d'amore in conserva, op. cit.*, p. 55-65 ; Filippo Tommaso MARINETTI, *Il fascino dell'Egitto*, Milan, Mondadori, 1933.

17. « Ma mère, qui était toute une poésie délicatissime et musicale de tendresse et de larmes d'affection, était milanaise. Tout en étant né à Alexandrie d'Égypte, je me sens lié à la forêt de cheminées de Milan et à son vieux Dôme. » (« Mia madre, che fu tutta una poesia delicatissima e musicale di tenerezza e lagrime affettuose, era milanese. Pur essendo nato ad Alessandria d'Egitto, io mi sento legato alla foresta di camini di Milano e al suo vecchio Duomo. ») Filippo Tommaso MARINETTI, *Scatole d'amore in conserva, op. cit.*, p. 9.

18. « C'est en Italie que nous lançons ce manifeste de violence culbutante et incendiaire, par lequel nous fondons aujourd'hui le *Futurisme*, parce que nous voulons délivrer l'Italie de sa gangrène de professeurs, d'archéologues, de cicérones et d'antiquaires. / L'Italie a été trop longtemps le grand marché des brocanteurs. Nous voulons la débarrasser des musées innombrables qui la couvrent d'innombrables cimetières. » Filippo Tommaso MARINETTI, « Manifeste du Futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909.

19. Pascale CASANOVA, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 65.

20. À titre d'exemple, nous suggérons de se reporter à l'extrait biographique dans Filippo Tommaso MARINETTI, *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*, éd. L. De Maria, Milan, Mondadori, 1969, p. 203.

littéraire d'adoption » ou « langue nationale », vu le rapport dialectique entretenu par l'auteur avec celle qu'il considère comme sa « patria lontana ».

En revanche, quant à la « maternité linguistique » de l'auteur, nous en appelons à la notion de « bilinguisme d'éducation », par le biais duquel un écrivain apprend une langue seconde depuis son enfance : d'ailleurs, dans ce cas particulier, le concept de langue maternelle est remis en cause. En ces termes, nous remarquons la cohabitation de deux systèmes linguistico-culturels (et de trois imaginaires nationaux) à l'intérieur du prisme subjectif/cognitif de Marinetti, qui se manifestent toujours dans un rapport de force animé par une asymétrie découlant de la collision des deux systèmes. Ce « zoppicante bilinguismo » évoqué par Lista dans son étude²¹, qui paraît évident au sein même de la recherche stylistique de l'auteur, témoigne bien d'une interférence qui aboutit à une « langue plurielle »²², dans laquelle toute composante linguistique est marquée par l'ascendance des autres.

À ce propos, nous évoquons l'image suggestive du « pas de deux » – introduite par George Steiner pour définir l'inflexion du style beckettien²³ – de l'italien et du français, qui semble bien illustrer le phénomène protéiforme du bilinguisme marinettien, tout en préfigurant la matrice binaire et bipolaire du cosmos auctorial, de sa sensibilité, de son idéal esthétique ainsi que de son expression artistique. Notre étude vise ainsi à jeter les bases pour une future analyse de l'œuvre de Marinetti qui prenne en compte de manière organique le corpus franco-italien : à partir de cette approche, il sera possible d'observer les manifestations d'une telle interférence linguistico-esthétique.

À cette fin, il nous sera également utile d'envisager une approche sociolinguistique de la question de la « langue littéraire maternelle » de l'écrivain, étayée par un axiome fondamental : « Le choix de la langue n'est pas un acte innocent²⁴. » En effet, Marinetti, au moment du lancement du « Manifeste », s'avère parfaitement conscient du fait que le choix d'écrire en français le texte fondateur du futurisme lui assurera une diffusion à plus grande échelle²⁵ ; c'est pourquoi, après la parution du manifeste de fondation dans *Le Figaro* le 20 février 1909,

21. Voir Giovanni LISTA, « Poeta simbolista. Il complesso di Swinburne », in Claudia SALARIS (dir.), *F.T. Marinetti. Arte-vita*, Rome, Fahrenheit 451, 2000, p. 97.

22. Voir Maria Pia DEPAULIS-DALEMBERT, *op. cit.*, p. 10

23. Voir George STEINER, *Extraterritorial: papers on literature and the language revolution*, Londres, Faber & Faber, 1972, p. 18.

24. Steven KELLMAN, *op. cit.*, p. 44.

25. « [Ê]tre traduit – devenir bilingue et/ou “biscruteur” – dans l'une des deux langues centrales ou, mieux, dans la langue mondiale, c'est devenir légitime. » Pascale CASANOVA, *La langue dominante. Traduction et domination*, Paris, Seuil, 2015, p. 19. Notamment nous considérons comme langue mondiale celle qui est « réputée hiérarchiquement supérieure aux autres, [et qui] est aussi censée être la plus

il continuera jusqu'en 1924 à adapter, à traduire et à diffuser ses programmes futuristes en français, afin de favoriser une diffusion au niveau international de ses conquêtes artistiques²⁶. En effet, comme Meazzi le précise dans son essai de 2010 :

[e]n 1913, et notamment après la rédaction du crucial « Manifeste de l'Antitradition futuriste », la France est désormais acquise à la cause futuriste, du moins pour Marinetti. Dorénavant, il ne faudra plus *coloniser* la France autrement que par les manifestes, tous traduits systématiquement en français ;

en revanche,

pour les autres ouvrages, les traductions se font plus rares (alors que toutes les œuvres de Marinetti jusque-là sont en deux langues), d'autant que les principaux représentants du monde des avant-gardes lisent l'italien, parfois l'écrivent et le parlent : *Pittura scultura futurista* de Boccioni, qui paraîtra en 1914, ne sera au demeurant jamais traduit en français²⁷.

Marinetti, tout en étant conscient du « coefficient multiplicateur de valeur » objectif du français sur le « marché linguistique »²⁸ international – applicable à la période allant de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle²⁹ – fait preuve par la suite d'une volonté programmatique de rallier son mouvement d'avant-garde sous le drapeau national italien, en s'engageant avec ardeur dans une guerre contre le passéisme et la lourde monumentalité de sa patrie, et en préconisant la renaissance des lettres italiennes³⁰. Toutefois, son expérience

moderne, la plus en avance sur la ligne fictive de la temporalité. Est “moderne” ce qui domine. » *Ibid.*, p. 112.

26. À ce propos voir entre autres, Filippo Tommaso MARINETTI, *Le Futurisme*, Paris, Sansot et Cie, 1911 ; Filippo Tommaso MARINETTI, « Le Futurisme avant, pendant et après la guerre » (voir Giovanni LISTA, *Futurisme, manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 372) ; Filippo Tommaso MARINETTI, *Les Mots en liberté futuristes*, Milan, Edizioni futuriste di « Poesia », 1919 ; Filippo Tommaso MARINETTI, *Le futurisme mondial. Manifeste à Paris*, Milan, Direction du Mouvement Futuriste, 1924.

27. Barbara MEAZZI, *Le Futurisme entre l'Italie et la France (1909-1919)*, Chambéry, Publications de l'université de Savoie, coll. « Écriture et représentation », n° 13, 2010.

28. Voir Pascale CASANOVA, *La langue dominante*, *op. cit.*, p. 105.

29. Et applicable également à la période précédente : « C'est dans ce contexte [...] qu'il faut comprendre la discussion qui s'ouvrit dans la première moitié du XIX^e siècle autour de la traduction qui, elle aussi, participait évidemment du même enjeu : du fait de sa position centrale, le français était alors *la* langue de la traduction en Europe. [...] Mais les Français pratiquaient encore largement à l'époque, en matière de traduction, l'"infidélité" sous la forme instituée des "belles infidèles". » Pascale CASANOVA, *La langue dominante*, *op. cit.*, p. 114).

30. « Bien que réinstallé depuis des années à Milan, Marinetti était resté attaché au français à cause de sa résonance internationale et de sa fonction de langue d'échange avec l'intelligentsia parisienne. En 1912, après les affirmations des peintres futuristes

artistique, qui semble évoluer à compter de cette époque « dans une même direction, futuriste et italienne³¹ », connaîtra plus tard une récupération du français comme langue intime, en particulier pour l'écriture de brouillons et de poèmes³².

Ce qui représente un contrepoids endogène à cette instance est le fait que son « errance », qui en réalité ne dépend que partiellement des conjonctures artistico-littéraires que nous avons évoquées ci-dessus, correspond à une « quête identitaire » sollicitée par l'« expérience de déracinement » et par son « existence entre les pays et les langues »³³.

À cet égard, il nous paraît utile d'évoquer la définition d'« écrivain atopique » – issue de la taxinomie proposée par D'Alfonso (2017)³⁴ – dont le vécu biographique et esthétique s'inscrit dans un « non-lieu ». C'est notamment le cas de « l'écrivain qui dévie la situation maîtresse de la langue sur un territoire, l'écrivain du déracinement, l'écrivain de l'écart, l'individu en crise vis-à-vis de son contexte social ». Il s'agit, autrement dit, de l'écrivain allophone dont « le succès d'aujourd'hui ne peut provenir que de la promotion de la nation, du refus à l'ouverture. Face à cette évidence le rêve atopique est une chimère³⁵. » Considérer le cas de Marinetti à l'aune de cette typologie se révèle particulièrement intéressant, car cela nous permet de concilier deux aspects : d'une part, la quête/conquête de la patrie italienne entamée par l'auteur à partir de 1909, et d'autre part l'ambivalence qui résulte des différentes composantes identitaires qui l'habitent. Dans ce cadre pluriel, l'exil s'avère, dès lors, un élément structurant de la poétique de ces écrivains dont l'expérience artistique s'étale au-delà des frontières nationales. En définitive, ceci nous permet de considérer Marinetti comme un écrivain déraciné – tant de sa terre de naissance (l'Égypte) que de sa langue et culture littéraire première (le français) – qui décide de se réinventer dans une nouvelle posture à dominante italienne, dans laquelle il semble ne pas être parfaitement à l'aise, enfermé dans un état de « unhoodedness »³⁶ : telle est la condition de l'écrivain

qui revendiquaient la primauté du futurisme sur l'avant-garde française quant aux révolutions esthétiques, Marinetti intègre davantage son italianité et attribue à son idiome maternel un rôle expressif majeur dans l'affirmation d'une littérature et d'une identité nationales. » Maria Pia DEPAULIS-DALEMBERT, *op. cit.*, p. 25.

31. *Id.*

32. Voir n. 12.

33. Voir Tania CESCUTTI, « F.T. Marinetti auto-traducteur ou la quête d'une langue d'exil », in Franca BRUERA et Barbara MEAZZI (dir.), *Plurilinguisme et avant-gardes*, Bruxelles, Peter Lang, 2011, p. 437.

34. Voir Antonio D'ALFONSO, « L'écrivain atopique », *Cosmo*, n° 11, *Écrivains en transit. Translinguisme littéraire et identités littéraires*, dir. F. BRUERA (dir.), 2017, p. 35-40.

35. *Ibid.*, p. 40.

36. George STEINER, *Extraterritorial*, *op. cit.*, p. VIII. Voir aussi : « Quand dans le printemps de 1909 nous nous sommes liés d'amitié, Marinetti écrivait en français, il hésitait encore dans la langue italienne et ne nous parlions que de littérature

« pas complètement domicilié dans la langue dans laquelle il décide, ou il est forcé, d'écrire³⁷. » Par ailleurs, cette thèse s'avère d'autant plus confirmée par le propos de Bragato qui, dans son étude des *Taccuini*, signale à plusieurs reprises le recours au français de la part de l'auteur dans le cadre d'écrits privés et de brouillons créatifs dont la langue de rédaction finale sera l'italien³⁸.

Ce qui nous semble particulièrement précieux aux fins de l'analyse critique que nous abordons sous l'angle de la phénoménologie translingue, c'est l'emploi d'un dispositif de catégorisation inclusif : en effet, la vocation principale de cette approche transculturelle est la diversification des cas prototypiques ainsi que la mise en valeur de tout particularisme. Chaque singularité devient ainsi un prétexte pour développer de nouvelles perspectives d'analyse et de modélisation conduites sur une taxinomie enrichie à l'aide d'une démarche empirique.

Reconstitution de l'histoire génétique de *Poupées électriques*

Pour faire suite aux données théoriques mises en évidence ci-dessus, nous procédons à l'analyse d'un échantillon des œuvres de Marinetti dans la deuxième partie de notre contribution. Tout en essayant de situer les concrétions textuelles sous le signe d'une

et de poésie [...]. » (« Quando nella primavera del 1909 stringemmo la nostra amicizia, Marinetti scriveva in francese, non si sentiva ancora sicuro della lingua italiana e si parlava esclusivamente del mondo letterario e di poesia [...]. » Aldo PALAZZESCHI, « Prefazione », in Filippo Tommaso MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, éd. L. De Maria, Milan, Mondadori, 1968, p. X.

37. George STEINER, *Extraterritorial*, op. cit., p. 16.

38. « D'après les *Taccuini*, l'utilisation du français est une chose rare, se déployant seulement sur quelques lignes : Marinetti l'emploie à sa manière, à l'occasion des instances plus proprement littéraires et pourtant dissociées de sa chronique autobiographique [...]. Lorsqu'il fait face à des instances plus ambitieuses, Marinetti semble demander de l'aide à son ancien idiome, celui de ses pères symbolistes dans lequel il se sentait peut-être plus confortable. Par ailleurs, ce n'est qu'à partir du *Zang Tumb Tumb*, publié en 1914 que Marinetti commença à écrire directement en italien ; pourtant, il n'abandonnera jamais vraiment sa langue juvénile, vu que dans les années 1920 et 1930 il l'adoptera comme un instrument d'intimité expressive à l'occasion des poèmes rédigés pour sa femme. » (« Si è visto come nei taccuini emerge a volte il francese, sebbene sporadicamente e solo per poche righe: Marinetti ne fa uso proprio e solo in occasione di passi specificatamente letterari e slegati dalla cronaca autobiografica [...]. Quando si ritrovi alle prese con passi più impegnativi, sembra insomma che Marinetti chieda aiuto alla sua vecchia lingua quella dei suoi padri simbolisti, con la quale, forse, si sentiva più a suo agio. Marinetti d'altronde cominciò a comporre direttamente in italiano, senza passare dal francese, solo con *Zang Tumb Tumb*, pubblicato nel 1914; e non abbandonerà mai del tutto la sua lingua giovanile, se negli anni Venti o Trenta la userà come strumento di intimità espressiva nelle poesie scritte per la moglie. » Stefano BRAGATO, *Futurismo in nota. Studio sui taccuini di Marinetti*, Florence, Franco Cesati Editore, 2018, p. 289.

reconstruction critico-génétique, nous souhaitons montrer un exemple concret et significatif de la démarche créative/récréative déployée par notre écrivain translingue.

En poursuivant par un assemblage de la mosaïque auctoriale, qui se configure plus globalement comme une « subjectivité multilingue »³⁹ – ainsi théorisée par la critique pour la différencier du modèle du « locuteur natif monolingue » qui relève des études postcoloniales –, nous arrivons à considérer l'activité traductive en tant que « fonction du translinguisme⁴⁰ » : il s'agit notamment de présupposer cet *habitus* en tant qu'extension des programmes translingues eux-mêmes⁴¹.

Dans ce contexte, bien que cette *praxis* soit partie intégrante de la *ratio studiorum* de Marinetti depuis les débuts de sa carrière littéraire⁴² – ainsi s'avère-t-elle un témoignage précieux de sa tâche de passeur culturel entre France et Italie –, nous nous limiterons à cette occasion à observer ce que nous considérons comme le vrai « laboratoire créatif » de l'écrivain translingue : l'activité autotraductive, conçue comme une entreprise modulatrice des formes et des contenus. Dans ces conditions, l'auteur met en place un travail visant à « offrir un au-delà à son œuvre dans une autre langue⁴³ », ce qui constitue par ailleurs un élément préalable à l'établissement de notre dossier génétique.

12

En effet, l'ensemble composite des matériaux dramaturgiques qui apparaissent dans notre dossier résulte essentiellement d'un travail de reconstruction génétique visant à montrer le mouvement centripète de la métamorphose créative et linguistique qui, à partir du drame en trois actes *Poupées électriques* de 1909, s'achève avec *Fantocci elettrici* de 1925.

Par conséquent, ce que nous avons défini comme « corpus organique franco-italien » se caractérise par un foisonnement d'écrits et d'événements scéniques qui comprend diachroniquement :

I. *Poupées électriques, drame en trois actes*, Paris, Sansot, 1909 : il s'agit de la pièce originale, écrite en français entre 1905 et 1907. Cet

39. « Signalons d'abord l'effet du développement des études postcoloniales qui, sans plus que toute autre chose dans la francosphère, a contribué à découpler le fait linguistique du fait national. Gardons ensuite à l'esprit l'évolution parallèle des manières de se représenter la langue littéraire, pensée petit à petit comme langue étrangère à la langue commune, et le bilinguisme tardif ou de la subjectivité multilingue, qu'on a cessé d'indexer, pour les dévaloriser, au modèle du locuteur natif monolingue. » Alain AUSONI, « Singulariser l'écriture translingue : une catégorie littéraire et ses usages », in *Francophonie translingue*, numéro thématique d'*Interfrancophonies*, n° 9, 2018, p. 45.

40. Steven KELLMAN, *op. cit.*, p. 115.

41. Voir *ibid.*, p. 32.

42. Voir Martina BOLICI, « Il Marinetti bilingue », *op. cit.*

43. Rainer GRUTMAN et Trish VAN BOLDEREN, « Self-translation », in Sandra BERMAN et Catherine PORTER (dir.), *A Companion to Translation Studies*, Malden, Oxford, Chichester, Wiley Blackwell, 2014, p. 328.

ouvrage se place à mi-chemin entre le genre du théâtre bourgeois classique et le préfuturisme marinettien qui, sans changer de moyen expressif par rapport à la première phase symboliste, anticipe des instances poétiques plus proprement futuristes.

En voici un résumé de l'intrigue : dans le premier acte, nous assistons à l'histoire de deux couples, les époux Mary et John Wilson, ingénieur, et les amants Juliette Duverny et Paul de Rozières, qui sont cousins. Apparemment, Paul – une incarnation de Don Juan – berce d'illusions Juliette tout en courtisant ouvertement Mary : cela engendre la folie de Juliette qui se suicide en se jetant de la terrasse du Kursaal après le départ de son amant pour l'Extrême-Orient. Au deuxième acte, le rideau se lève sur une scène d'amour conjugal entre Mary et John qui se servent de fantoches électriques, une invention de l'ingénieur Wilson, pour alimenter leur désir sexuel. À cet épisode suit la défenestration des robots qui ont perdu désormais leur rôle dans le jeu du double : plus particulièrement ils ont été remplacés par les spectres des deux autres personnages de ce quatuor (nous découvrirons plus tard qu'en réalité John est secrètement amoureux de Juliette et que Mary est sensible aux avances de Paul). Le troisième acte voit le retour de Paul de Rozières de l'Orient, un événement qui trouble irrémédiablement l'équilibre du couple d'époux : Mary commet un adultère et se suicide avec un revolver⁴⁴.

II. *La donna è mobile*, traduction et adaptation théâtrale en italien du drame en trois actes, créé le 14 janvier 1909 au théâtre Alfieri de Turin, dont le scénario est inédit et apparemment perdu⁴⁵. Toutefois, cette mise en scène en italien précède aussi bien la publication de *Poupées électriques* (mai [1^{re} éd.], juillet [2^e éd.], septembre [3^e éd.] 1909), que le lancement du « Manifeste du futurisme » (20 février 1909). Elle témoigne également de la stratégie propagandiste de Marinetti, qui, à la veille de la fondation de son mouvement d'avant-garde, préconise un spectacle éclatant et scandaleux qu'il reconnaît *a posteriori* comme l'antécédent mythologique de son projet esthétique ainsi que des célèbres « soirées futuristes »⁴⁶.

III. *Elettricità*, qui correspond à la traduction-adaptation en italien du deuxième acte de *Poupées électriques*, et qui est portée en tournée

44. Toutefois, nous tenons à souligner qu'à ce récit plutôt linéaire sous-tend en réalité un système de phénomènes cachés qui fait la véritable dimension esthétique et idéologique de l'œuvre préfuturiste. En voici quelques exemples : l'influence de l'électricité atmosphérique sur les personnages féminins, le jeu du double, le voyeurisme érotique, le double suicide de Juliette et de Mary, le personnage du revenant ibsénien, le passé en tant que force nécromorphe, le dialogue médianique, le double adultère et le symbolisme de la machine.

45. Nous reviendrons sur ce sujet plus loin.

46. Voir Simona BERTINI, *Marinetti e le "eroiche serate"*, Novare, Interlinea, coll. « Biblioteca del Centro novarese di studi letterari », n° 28, 2002.

nationale en Italie au cours de la saison 1913-1914⁴⁷. Nous signalons également que, à l'occasion de la mise en scène du 16 janvier 1914 au théâtre dal Verme de Milan, la pièce change son titre en *Elettricità sessuale*, en anticipant ainsi le titre de sa publication en 1920.

IV. *Elettricità sessuale, sintesi drammatica*, Milan, Edizioni Facchi, 1920. Il s'agit du deuxième texte édité de notre corpus, qui se présente comme la traduction italienne remaniée du deuxième acte du drame original ; *Elettricità sessuale* figure comme pièce liminaire à la deuxième anthologie du *Teatro Futurista Sintetico*⁴⁸.

V. *Trisintesi Bianca e Rosso*, mise en scène le 4 avril 1923 au théâtre Indipendenti de Rome. L'œuvre apparaît pour la première fois dans l'édition du théâtre de Marinetti réalisée par Calendoli⁴⁹. Cette version de la pièce se profile comme la dernière étape du processus de synthèse du drame original, dont la trame ne conserve guère plus qu'une vague ressemblance avec le texte de 1909. En effet il s'agit d'une trilogie de synthèses dans laquelle deux couples d'amants s'engagent dans un dialogue médiumnique entre eux. Le dénouement est ouvert à toute interprétation, en raison d'une volonté auctorielle explicite de refus de tout symbolisme précis⁵⁰.

14

VI. *Fantocci elettrici*, titre choisi pour la mise en scène du 28 mai 1925 au théâtre Indipendenti de Rome. À celle-ci fait suite le troisième texte édité (dans l'ordre chronologique) de notre corpus, qui apparaît sous le même titre dans la revue *Teatro* (année 4, n° 1, janvier 1926, p. 14-18).

Ce dossier est complété par une deuxième série de sources indirectes qui sont particulièrement significatives aux fins de l'étude génétique des différentes concrétions de l'œuvre originale.

I. Un article paru dans le quotidien *Le Temps* du 26 mars 1922, qui précise : « Pendant la saison 1918-1919 les théâtres continuèrent. On affichait l'*Electra*, de Strauss ; *Les Poupées électriques*, de Marinetti [...] ». Ce témoignage nous informe du fait qu'au moins une représentation du drame en français était prévue ou a eu lieu en France entre 1918 et 1919.

47. Pendant ces deux années, la pièce a été représentée à Palerme, Messine, Catane, Catanzaro, Pise, Novare, Gênes, Turin, Milan, Bologne. Voir Günter BERGHAUS, *Italian Futurist Theatre 1909-1944*, Oxford, Clarendon Press, 2004 [1998], p. 187-193).

48. Plusieurs anthologies portent cette même mention : Milan (1915), Milan (1920), Plaisance (1921), Milan (1927), Naples (1941). Voir Filippo Tommaso MARINETTI, *Teatro*, éd. G. Calendoli, 3 vol., Rome, Bianco, 1960, p. 479-480).

49. Filippo Tommaso MARINETTI, « Trisintesi Bianca e Rosso » [1923], dans Filippo Tommaso MARINETTI, *Teatro, ibid.*, p. 83-90.

50. « L'AUTEUR (apparaît sur la rampe) : Vous voulez bien savoir ce que signifient ces coups de revolver. C'est au choix soit le suicide de Forte et de Dolce ; soit le suicide de Bianca la défunte et de Rosso le disparu. C'est au choix, dis-je, puisque j'ai horreur de tout symbolisme précis. » (« L'AUTORE [si presenta alla ribalta] : Volete certamente sapere che cosa significano queste due revolverate. Sono, a scelta, il suicidio di Forte e di Dolce ; oppure, il suicidio della trapassata Bianca e del tramontato Rosso. A scelta, dico, a scelta, poiché ho orrore di un simbolismo preciso. ») *Ibid.*, p. 94.

II. Les « F.T. Marinetti Papers » de la Beinecke Library de l'université de Yale. Sur la base de l'analyse du fond menée par Daly (2009)⁵¹, parmi les documents présents nous signalons quatre pièces extrêmement importantes. Il s'agit de trois brouillons en français de *Elettricità* : le premier qui s'intitule *Électricité : scène dramatique futuriste*, et qui consiste en le deuxième acte imprimé de *Poupées électriques* de 1909, *cum glossa*, subit des modifications qui seront accueillies dans le texte de *Elettricità sessuale* publié en 1920 [Folder 1288] ; le deuxième, qui prend le titre de *Électricité : synthèse futuriste*, est un manuscrit en français qui réitère la modification des noms des personnages figurant dans *Électricité : scène dramatique futuriste* (ajout du patronyme du protagoniste, Marinetti) [Folder 1289] ; un troisième brouillon, qui porte également le titre *Électricité*, se caractérise par une autre adaptation de l'identité des personnages, qui deviennent Richard et Marie Franck [Folder 1291]. D'après ce que Daly nous apprend, à cette série doit s'ajouter également la traduction en italien du premier et du troisième acte de *Poupées électriques* de 1909, manuscrite, complétée par une copie imprimée d'*Elettricità sessuale* avec des corrections autographes (où le patronyme change cette fois de Marinetti à Marchi) [Folder 1292].

Pour favoriser la lisibilité du dossier génétique, nous résumons sous forme de tableau (en annexe) cette constellation textuelle, dans la tentative de faire émerger les divergences structurelles issues du corpus franco-italien répertorié préalablement, par le biais d'une démarche génétique à la fois avant-textuelle, textuelle et paratextuelle. La collecte des données tient donc compte des textes édités, mais également des articles de presse de l'époque qui se révèlent fondamentaux dans le but de retracer la fortune scénique de la pièce. À ces éléments s'ajoute le précieux éventail documentaire des « F.T. Marinetti Papers » illustré par Daly (2009).

Cela dit, nous tenons à remarquer que la pièce en langue française reste encore aujourd'hui méconnue au sein de la production marinettienne⁵², alors que, comme nous pouvons le constater grâce aux éléments décrits ci-dessus, l'importance que l'auteur lui accorde dans la longue durée est non négligeable. En effet, le texte de *Poupées électriques* a été remanié dans ses grandes lignes à plusieurs reprises par Marinetti, afin de l'insérer progressivement dans son projet de « Théâtre Synthétique » qui se veut « sans technique, dynamique,

51. Voir Selena DALY, « From Symbolism to Futurism : *Poupées électriques* et *Elettricità* », *Rivista di studi italiani*, année 27, n° 1, 2009, p. 46-59.

52. La seule édition qui a été faite de la pièce est celle de 1909. En effet, le texte de *Poupées électriques* s'avère absent tant dans *Teatro di F.T. Marinetti* de G. Calendoli (1960) que dans l'édition de J.T. Schnapp (2004) et dans les *Scritti francesi di F.T. Marinetti* édités par P.A. Jannini (1983).

simultané, autonome, alogique, irréel⁵³ ». Par conséquent, ce qui émerge de la métamorphose de l'œuvre est d'abord une simplification de la structure (en passant de trois actes à l'acte unique, pour parvenir à la synthèse proprement dite), ainsi qu'une suppression des leitmotivs narratifs du théâtre du XIX^e siècle (la vie et le décor bourgeois, le sentimentalisme, l'adultère, l'intrigue amoureuse), qui témoignent bien d'une volonté de la part de Marinetti, et plus en général du mouvement futuriste, d'opérer une rupture presque définitive avec les traditions littéraires précédentes. Ensuite nous pouvons observer une série d'intégrations textuelles qui aboutissent à une apologie du Futurisme, comme c'est le cas dans *Elettricità sessuale* : « L'amour est futuriste. Il trompe, il tue les lents, les vieux, les peureux, les assis⁵⁴ [...] » Enfin, dans cette filiation nous constatons également la persistance de l'artifice typique des dramaturges futuristes d'insérer sur la scène des objets insolites, avec le but d'impressionner et de choquer leur public : l'expédient des fantoches électriques – strictement lié à la thématique érotique – est introduit dans cet esprit, originellement dans *Poupées électriques* de 1909, mais plus particulièrement dans *Elettricità sessuale* et *Fantocci elettrici*.

16

La nature polygénique du drame évolue donc en trois macro-temps : le premier consiste en la réduction de la pièce en acte unique, à savoir la réécriture et l'autotraduction/adaptation du deuxième acte de *Poupées électriques* qui devient *Elettricità sessuale*. À ce propos nous ne saurions négliger le fait que ce processus de modulation des formes et du contenu entretient un dialogue très étroit avec les différentes étapes de théorisation du théâtre futuriste, notamment avec le *Manifesto dei Drammaturghi futuristi* (11 janvier 1911), le *Teatro di Varietà* (29 septembre 1913) et le *Teatro Futurista Sintetico* (11 janvier-18 février 1915)⁵⁵. Un deuxième temps fort dans le processus de recréation consiste en l'achèvement de la synthèse de 1923, intitulée *Trisintesi Bianca e Rosso*, qui semble conserver seulement quelques motifs clés du drame original en trois actes et qui se présente sous une forme dramaturgique complètement renouvelée par rapport aux versions précédentes. En effet le texte, extrêmement court, se compose de trois synthèses à thème amoureux, qui sont axées sur

53. En particulier le texte du « Manifeste » affirme : « Nous condamnons tout le théâtre contemporain (historique ou moderne) parce qu'il est toujours prolixe, analytique, pédantesque, dilué, méticuleux, statique, plein de défenses comme un règlement de police, divisé en cellules comme un monastère, moisi comme une vieille maison désaffectée. / Nous créons un théâtre futuriste [...] ». Filippo Tommaso MARINETTI, Emilio SETTIMELLI et Bruno CORRA, *Le Théâtre Futuriste Synthétique*, Milan, Direction du Mouvement Futuriste, 1919.

54. « L'amore è futurista. Inganna, uccide i lenti, i vecchi, i paurosi, i seduti. [...] » Filippo Tommaso MARINETTI, « *Elettricità sessuale* », in Filippo Tommaso MARINETTI, *Teatro*, op. cit., p. 447.

55. L'analyse de cet aspect ne nous concernant pas directement ici, nous nous limitons à cette remarque rapide.

le motif du double (l'individu et son âme), ainsi que sur la recherche chimérique du bonheur ; de plus, si on le compare avec *Poupées électriques* de 1909, nous repérons la réhabilitation de l'expédient du suicide comme dénouement du récit. Le troisième moment se caractérise par un revirement créatif qui ramène l'auteur à la première étape du parcours, avec *Fantocci elettrici*, une œuvre qui, sauf pour le titre, présente la même forme et le même contenu qu'*Elettricità sessuale*. Avec celle-ci nous assistons à l'achèvement du processus de transformation du drame par le biais d'une reprise fidèle du titre original, ainsi qu'au retour à une écriture dramaturgique de plus grande ampleur. Par ailleurs, ce dernier phénomène s'inscrit dans une tendance esthétique propre à la troisième phase du théâtre futuriste (après celles du préfuturisme et du synthétisme extrême), dont *Prigionieri* et *Fantocci elettrici* représentent probablement les exemples les plus accomplis⁵⁶.

Le projet de réécriture de la pièce de 1909 couvre un arc temporel assez long, même si, en définitive, il semble atteindre son apogée au moment du passage de la forme en trois actes à l'acte unique. Toutefois, contrairement à d'autres versions italiennes des œuvres de Marinetti, dans le texte imprimé de *Elettricità sessuale* de 1920 ne figure pas le nom de Decio Cinti – son collaborateur et secrétaire personnel souvent chargé de la traduction de sa production française vers l'italien⁵⁷. Cela pourrait s'expliquer par la volonté explicite, de la part du poète, de passer sous silence le précédent avatar du drame futuriste pour lui assurer un « au-delà » indépendant ; bien que cette option soit plausible, nous avançons une deuxième hypothèse. Parmi les documents qui figurent dans les « F.T. Marinetti Papers », Daly repère, comme nous l'avons annoncé plus haut, un manuscrit autographe du premier et du troisième acte de *Poupées électriques* en italien avec l'interfoliation d'une copie imprimée de *Elettricità sessuale* à la place du deuxième acte [Folder 1292]. Il nous semble plausible qu'il puisse s'agir de la traduction intégrale du drame en italien réalisée par Marinetti lui-même, dont le deuxième acte manuscrit a pu être remplacé par celui imprimé datant de 1920.

Malgré le fait que, en l'état actuel de notre recherche, cette hypothèse soit destinée à ne rester qu'une supposition, faute d'une consultation directe du fonds d'archives de Yale – qui pourrait être complétée davantage par une quête menée sur les « F.T. Marinetti and Benedetta Cappa Marinetti papers (1902-1965) » du Getty Research Institute de Los Angeles – tous les éléments recueillis nous amènent à croire que, à la lumière du dossier génétique, qui se compose aussi

56. Pour un éclaircissement des quatre phases du Théâtre futuriste voir « Introduzione » de Filippo Tommaso MARINETTI, *Teatro*, op. cit., p. LXXX-LXXXI.

57. Voici quelques exemples : *Distruzione, poema futurista*, trad. D. Cinti, Milan, Edizioni Futuriste di « Poesia », 1911 ; *Re Baldoria*, trad. D. Cinti, Milan, Treves, 1910.

des manuscrits en français du drame original, Marinetti aurait mis en œuvre un projet de « réécriture traduisante⁵⁸ », à l'égard de cette pièce qu'il affectionnait tout particulièrement.

*

Compte tenu de ce qui ressort de la transformation morphologique de la pièce, et qui s'avère être un processus d'« auto-traduction (re)créatrice⁵⁹ », ce que nous observons d'une manière générale est une stratégie claire d'adaptation structurelle des différentes réécritures en fonction du contexte linguistico-culturel du texte d'arrivée. Cette démarche aboutit plus particulièrement à une opération de métamorphose qui touche les lieux de l'action (dans le passage de la Côte d'Azur à Rapallo), ainsi que les noms des personnages, et que nous reconduisons essentiellement à une pratique circonscrite « d'autotraduction naturalisante⁶⁰ ». À ce propos nous tenons à souligner que le patronyme, qui change de « Wilson » à « Marinetti », nous renvoie décidément à l'image du kaléidoscope auctorial⁶¹. En effet, l'auteur prête sciemment son nom à l'onomastique littéraire de la pièce futuriste antérieure à l'avènement du théâtre synthétique, dans la tentative de conjuguer sa posture littéraire et son art avec l'expérimentation d'une nouvelle sensibilité qui culminera en la théorisation de « L'homme multiplié et le règne de la Machine » (1911). À cela s'ajoute ce goût pour le jeu de rôle qui semble témoigner du bipolarisme esthétique-identitaire de Marinetti : par ailleurs, au fil de sa carrière littéraire le poète a souvent recours à des pseudonymes tels que « Hesperus » (italien), « M.T. », « T.M. », « Filippo Achille Emilio » pour signer ses propres créations. Dans ces conditions le « pseudonyme » pourrait représenter plus en général « la possibilité d'être l'un et l'autre, d'échapper à l'aut-aut, de conquérir le velvet⁶² », en se révélant en cela un procédé assimilable à une pratique artistique plurielle.

18

58. « Enfin, et plus spécifiquement, interférence des textes et interférence des langages convergent en ce point particulier qu'il est convenu d'appeler la réécriture traduisante, où traduire et écrire s'influencent réciproquement. » Michaël OUSTINOFF, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett et Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2001, p. 25.

59. « Un auteur peut naturellement prendre toutes les libertés en se traduisant lui-même, quitte à introduire des modifications majeures au texte original. » (Michaël OUSTINOFF, *op. cit.*, p. 33).

60. *Ibid.*, p. 31.

61. D'autres réminiscences autobiographiques émergent également dans notre corpus, comme dans le cas du personnage de Mary, originaire du Caire, qui porte le même prénom du premier amour égyptien de Marinetti.

62. Isabel VIOLANTE PICON, « Vie et mort exemplaires de Stefan Cloud », in François LIVI (dir.), *De Marco Polo à Savinio. Écrivains italiens en langue française*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2003, p. 132.

Plus généralement, la composition de notre dossier nous semble témoigner d'une tentative d'accomplissement de l'« œuvre totale⁶³ ». En ces termes, nous tenons par ailleurs à soulever un point crucial pour notre étude :

[une] traduction *explicite* ce qui n'était tout au plus que latent dans le texte original, soulignant ainsi qu'à l'entrecroisement des langues se superpose l'entrecroisement des textes, et que les versions de l'œuvre dans l'une et l'autre langue sont susceptibles de s'éclairer mutuellement lorsqu'on les confronte⁶⁴.

Dans cette perspective, le dossier génétique révèle avant tout une évolution programmatique des mentions de genre dramatique – du « drame en trois actes » à la « *sintesi futurista* » – qui témoigne d'un profond bouleversement de la poétique et des contenus de l'œuvre. Cela s'explique partiellement à travers le développement et le recours systématique aux *topos* futuristes reconnaissables *in nuce* dans l'œuvre originale (la dédicace à l'ingénieur Wilbur Wright, le progrès scientifique, la machine, l'électricité atmosphérique, la parodie du sentimentalisme, l'expérimentation de l'*eros* futuriste) ; également, nous reconnaissons, aux actes I et III, une tendance à la suppression de portions textuelles « passées », qui ont été jugées, en tant que telles, superflues.

Pour conclure, en raison du principe de complémentarité des différentes déclinaisons qui dérivent de la toute première version littéraire du drame, nous parvenons à considérer le dossier génétique comme une œuvre-système qui, d'une part, met en lumière l'« échelle chromatique » du texte, et qui, d'autre part, capture l'« errance » translingue de l'écriture de son auteur, Filippo Tommaso Marinetti.

En croisant une approche transculturelle à l'écrivain et une démarche génétique appliquée à l'œuvre, nous avons essayé d'en mettre en avant la composante « bilingue » de celle-ci, en la considérant « non pas un épiphénomène de l'écriture, mais au contraire un élément essentiel de sa genèse »⁶⁵.

63. Michaël OUSTINOFF, *op. cit.*, p. 245.

64. *Ibid.*, p. 11.

65. *Ibid.*, p. 10.

Bibliographie

- AGNESE Gino, *Marinetti. Una vita esplosiva*, Milan, Camunia, 1990.
- AGOSTINI-OUAFI Viviana, « Réception et traduction dans les échanges culturels contemporains entre la France et l'Italie », in Mariella COLIN, Marie-José TRAMUTA et Viviana AGOSTINI-OUAFI (dir.), *Les écrivains italiens et leurs traducteurs français : narratio, traduction, réception. Actes du colloque de Caen, 11-13 mai 1995*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996, p. 73-95.
- Anonyme, sans titre, *Monsignor Perrelli*, année 12, n° 31, mars 1909, p. 6.
- Anonyme, « Le Futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909.
- ANTONUCCI Giovanni, *Cronache del Teatro Futurista*, Rome, Abete, 1975.
- AUSONI Alain, « Singulariser l'écriture translingue : une catégorie littéraire et ses usages », in *Francophonie translingue*, numéro thématique d'*Interfrancophonies*, n° 9, 2018, p. 45-55, URL : http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-9/5_IF9_2018_AUSONI.pdf [consulté en janvier 2023]
- BERGHAUS Günter, *Italian Futurist Theatre 1909-1944*, Oxford, Clarendon Press, 2004 [1998].
- BERTA E.A., sans titre, *Gazzetta del Popolo*, 16 janvier 1909.
- BERTINI Simona, *Marinetti e le "eroiche serate"*, Novare, Interlinea, coll. « Biblioteca del Centro novarese di studi letterari », n° 28, 2002.
- BOLICI Martina, « Il Marinetti bilingue: esercizio poetico tra scrittura e traduzione. Da *Poupées électriques* a *Elettricità sessuale* », in Jacopo GALAVOTI, Sara GIOVINE et Giacomo MORBIATO (dir.), *I gesti del mestiere. Traduzione e autotraduzione tra Italia e Francia dal XIX al XXI secolo*, Padoue, Padova University Press, 2021, p. 67-85.
- BORGESE Giuseppe Antonio, « Gli allegri poeti di Milano », in Giuseppe Antonio BORGESE, *La Vita e il Libro. Saggi di letteratura e di cultura contemporanea. Seconda serie con un Epilogo*, vol. 2, Turin, Fratelli Bocca, 1911, p. 127-136, URL : <https://www.garganoverde.it/brani/la-vita-e-il-libro/gli-allegri-poeti-di-milano.html> [consulté en janvier 2023].
- BRAGATO Stefano, *Futurismo in nota. Studio sui taccuini di Marinetti*, Florence, Franco Cesati Editore, 2018.
- CASANOVA Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999.

- CASANOVA Pascale, *La langue dominante. Traduction et domination*, Paris, Seuil, 2015.
- CESCUTTI Tania, « F.T. Marinetti auto-traducteur ou la quête d'une langue d'exil », in Franca BRUERA et Barbara MEAZZI (dir.), *Plurilinguisme et avant-gardes*, Bruxelles, Peter Lang, 2011, p. 435-443.
- DALY Selena, « From Symbolism to Futurism : *Poupées électriques et Elettricità* », *Rivista di studi italiani*, année 27, n° 1, 2009, p. 46-59, URL : <http://hdl.handle.net/10197/4307> [consulté en janvier 2023].
- DELBART Anne-Rosine, *Les exilés du langage : un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, Limoges, Pulim, 2005.
- D'ALFONSO Antonio, « L'Écrivain atopique », *Cosmo*, n° 11, *Écrivains en transit. Translinguisme littéraire et identités littéraires*, dir. F. BRUERA, 2017, p. 35-40, DOI : <https://doi.org/10.13135/2281-6658/2242> [consulté en janvier 2023].
- DEPAULIS-DALEMBERT Maria Pia, « F.T. Marinetti : la réécriture de l'imaginaire symboliste et futuriste entre le français et l'italien », *Chroniques italiennes web*, vol. 12, n° 4, 2007, p. 1-30, URL : <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web12/DePaulis12.pdf> [consulté en janvier 2023].
- GRUTMAN Rainer et VAN BOLDEREN Trish, « Self-translation », in Sandra BERMANN et Catherine PORTER (dir.), *A Companion to Translation Studies*, Malden, Oxford, Chichester, Wiley Blackwell, 2014, p. 323-332.
- JANNINI Pasquale Aniel, « Note e documenti sulla fortuna del Futurismo in Francia », in Pasquale Aniel JANNINI (dir.), *La fortuna del Futurismo in Francia*, Rome, Bulzoni, 1979, p. 9-16.
- JOUANNY Robert, *Singularités francophones*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, DOI : <https://doi.org/10.3917/puf.jouan.2000.01> [accès restreint, consulté en janvier 2023].
- KELLMAN Steven, *The Translingual Imagination*, Lincoln, Londres, University of Nebraska Press, 2000.
- LANSON Gustave, *Anthologie des poètes nouveaux*, Paris, Eugène Figuière et Cie, 1913.
- LISTA Giovanni, *Futurisme, manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.
- LISTA Giovanni, *F.T. Marinetti. L'anarchiste du futurisme*, Paris, Séguier, coll. « Biographie », 1995.

LISTA Giovanni, « Poeta simbolista. Il complesso di Swinburne », in Claudia SALARIS (dir.), *F.T. Marinetti. Arte-vita*, Rome, Fahrenheit 451, 2000, p. 87-107.

LUCINI Gian Pietro, « F.T. Marinetti », in Luciana MARTINELLI (dir.), *Scritti critici*, Bari, De Donato, 1971, p. 219-226.

MARCIANTI TRIPODI Giovanni Battista, *Il senso occulto nella « Conquista delle Stelle » di F.T. Marinetti*, Naples, Edizione propria, 1933.

MARINETTI Filippo Tommaso, « Manifeste du Futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909.

MARINETTI Filippo Tommaso, *Poupées électriques. Drame en trois actes avec une préface sur le futurisme*, Paris, Sansot et Cie, 1909.

MARINETTI Filippo Tommaso, *Le Futurisme*, Paris, Sansot et Cie, 1911.

MARINETTI Filippo Tommaso, sans titre, *Il Resto del Carlino*, 20 janvier 1914.

MARINETTI Filippo Tommaso, SETTIMELLI Emilio et CORRA Bruno, *Le Théâtre Futuriste Synthétique*, Milan, Direction du Mouvement Futuriste, 1919.

22

MARINETTI Filippo Tommaso, *Les Mots en liberté futuristes*, Milan, Edizioni futuriste di « Poesia », 1919.

MARINETTI Filippo Tommaso, *Elettricità sessuale*, Milan, Facchi, 1960 [1920].

MARINETTI Filippo Tommaso, *Le futurisme mondial. Manifeste à Paris*, Milan, Direction du Mouvement Futuriste, 1924.

MARINETTI Filippo Tommaso, « Fantocci elettrici », *Teatro*, vol. 4, n° 1, janvier 1926.

MARINETTI Filippo Tommaso, *Scatole d'amore in conserva*, Rome, Edizioni d'Arte Fauno, 1927.

MARINETTI Filippo Tommaso, *Il fascino dell'Egitto*, Milan, Mondadori, 1933.

MARINETTI Filippo Tommaso, *Teatro*, éd. G. Calendoli, 3 vol., Rome, Bianco, 1960.

MARINETTI Filippo Tommaso, *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*, éd. L. De Maria, Milan, Mondadori, 1969.

MEAZZI Barbara, *Le Futurisme entre l'Italie et la France (1909-1919)*, Chambéry, Publications de l'université de Savoie, coll. « Écriture et représentation », n° 13, 2010.

- MILIZIA Umberto, sans titre, *Don Marzio*, 19-20 septembre 1909.
- OLRAC, « Il capitombolo della Donna è mobile un gesto poco felice di Marinetti », *Il Proscenio*, vol. 28, no 3, 21 janvier 1909, p. 2.
- OUSTINOFF Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett et Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2001.
- PALAZZESCHI Aldo, « Prefazione », in Filippo Tommaso MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, éd. L. De Maria, Milan, Mondadori, 1968.
- PANTÈO Tullio, *Il poeta Marinetti*, Milan, Società editoriale milanese, 1908.
- PORRA Véronique, *Langue française, langue d'adoption : une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes, 1946-2000*, Hildesheim, Zurich, New York, Olms, 2011.
- PROCIDA Saverio, sans titre, *Il Giorno*, 6 novembre 1913.
- SINOPOLI Franca, « The Transnational-based Approach to Literature. Idealized Canon and Monocultural Identity in Italy », *Studi comparatistici*, année 10, vol. 20, no 2, juillet-décembre 2017, p. 293-308.
- STEINER George, *Extraterritorial: papers on literature and the language revolution*, Londres, Faber & Faber, 1972.
- VIOLANTE PICON Isabelle, « Vie et mort exemplaires de Stefan Cloud », in François LIVI (dir.), *De Marco Polo à Savinio. Écrivains italiens en langue française*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2003, p. 121-136.
- LE WATTMAN, « Nos Échos », *L'Intransigeant*, 25 janvier 1909.

Annexe

Typologie textuelle / Données / Références bibliographiques	Titre et langue	Genre / Étiquette générique auctoriale	Année / Date de composition / Représentation	Division en actes / Scènes	Décors de l'action	Personnages
Scénarios manuscrits [Folder 1292 – actes I-III (?)]a / indications pour la mise en scène	La donna è mobile (italien)	Drame	14 janvier 1909 (Théâtre Alfieri de Turin)	Trois actes (deux actes représentés)b	Rapallo (Gênes), café sur la merc	Guido Valterra, Elena Valterra, Bianca Grimaldi, Paolo [...]d
Texte édité (Paris, Sansot)	<i>Poupées électriques</i> (français)	« Drame en trois actes »	mai [1re éd.], juillet [2e éd.], septembre [3e éd.] 1909 ; mise en scène (1918-1919 en France)	Trois actes	Kursaal Côte d'Azur, villa <i>Monbonheur</i>	John Wilson, Mary Wilson, Paul de Rozières, Juliette Duverny, M. Prudent, Mère Prunelle, Jean, Pierre, Rosina

Typologie textuelle / Données / Références bibliographiques	Titre et langue	Genre / Étiquette générique auctoriale	Année / Date de composition / Représentation	Division en actes / Scènes	Décors de l'action	Personnages
Texte imprimé (<i>Poupées électriques</i>) cum glossa [Folder 1288]	<i>Électricité</i> (I) (français)	« Scène dramatique futuriste »	1909-1913	Acte II (<i>Poupées électriques</i>)	Villa Monbonheur, à 200 mètres du Kursaal	inconnu
Manuscrit [Folder 1289]	<i>Électricité</i> (II) (français)	« Synthèse futuriste »	1909-1913	Acte unique (acte II - <i>Poupées électriques</i>)	inconnu	Suppression du patronymique original remplacé par « Marinetti »

Typologie textuelle / Données / Références bibliographiques	Titre et langue	Genre / Étiquette générique auctoriale	Année / Date de composition / Représentation	Division en actes / Scènes	Décors de l'action	Personnages
Indications pour la mise en scène	<i>Elettricità</i> (italien)	« <i>Sintesi futurista</i> »e	1913-1914 (Palerme, Messine, Catane, Catanzaro, Pise, Novare, Gênes, Turin, Milan, Bologne)	Acte unique, deux scènesf	Rapallo, villa élégante	Riccardo Marinetti, Maria Marinetti, Prof. Mariti, Sig.ra Madri, Giulietta, Paolo [...]g
Texte édité (Milan, Facchi Editore)	<i>Elettricità sessuale</i> (italien)	« <i>Sintesi futurista</i> »	1920	Acte unique, trois scènes	Villa <i>Monbonheur</i> , à 200 mètres du Kursaal	Riccardo Marinetti, Maria Marinetti, Prof. Matrimonio, Sig.ra Famiglia, Giovanni, Pietro, Rosina

Typologie textuelle / Données / Références bibliographiques	Titre et langue	Genre / Étiquette générique auctoriale	Année / Date de composition / Représentation	Division en actes / Scènes	Décors de l'action	Personnages
Texte édité (Calendoli 1960) / Indications pour la mise en scène	<i>Bianca e Rosso</i> (français)	« <i>Trisintesi</i> »	28 mai 1923, Théâtre Indipendenti de Rome	Trois synthèses	(I) Fond noir, un banc (II) Fond azur, canapé azur (III) Fond noir, un banc	Forte, Dolce, Bianca, Rosso
Texte édité (<i>Teatro</i> , janvier 1926) / Indications pour la mise en scène	<i>Fantocci elettrici</i> (italien)	« <i>Sintesi drammatica</i> »	28 mai 1925, Théâtre Indipendenti de Rome	Acte unique, trois scènes	Villa <i>Monbonheur</i> , à 200 mètres du Kursaal	Riccardo Marinetti, Maria Marinetti, Prof. Matrimonio, Sig.ra Famiglia, Giovanni, Piero, Rosina

Typologie textuelle / Données / Références bibliographiques	Titre et langue	Genre / Étiquette générique auctoriale	Année / Date de composition / Représentation	Division en actes / Scènes	Décors de l'action	Personnages
Manuscrit [Folder 1291]	<i>Électricité</i> (français)	Inconnu	Post 1925 (?)	inconnu	inconnu	Richard Franck, Marie Franck [...]
Texte imprimé <i>cum glossa</i> [Folder 1292, remplace l'acte II]	<i>Elettricità sessuale</i> (1920) (italien)	« <i>Sintesi futurista</i> »	Post 1925 (?)	Acte unique	Villa <i>Monbonheur</i> , à 200 mètres du Kursaal	Riccardo Marchi, Maria Marchi [...]