Humanités des Suds et des Orients

actes n° 1 | 2018
La guerre et la paix dans les sociétés des Suds

Les artistes italiens face à la Grande Guerre

Marco Falceri

Édition électronique :
URL : https://reso-doc-revue.numerev.com/articles/actes-1/21-les-artistes-italiens-face-a-la-grande-guerre
DOI : 10.34745/numerev_006
ISSN : 2801-2887
Date de publication : 26/09/2018

Cette publication est **sous licence CC-BY-NC-ND** (Creative Commons 2.0 - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification).

Pour **citer cette publication** : Falceri, M. (2018). Les artistes italiens face à la Grande Guerre. *Humanités des Suds et des Orients*, (actes n°1). https://doi.org/https://doi.org/10.34745/numerev_006

Mots-clefs :

Les artistes italiens face à la Grande Guerre

Marco falceri, CRISES – EA 4424, Université Paul-Valéry (Montpellier)

Prémisses historiques et questions de méthode

Voir et penser les images de l'art face à Grande Guerre nécessite un effort de compréhension, ainsi qu'une réflexion sur leur statut testimonial. Les singularités d'un événement fondateur de l'histoire contemporaine amènent à s'interroger sur les spécificités formelles, techniques et stylistiques des images. Selon une approche moins iconographique que cartographique et statistique, nous étudierons les pratiques et les manières de la création artistique en temps de guerre, au but de relever par quels moyens et dans quels espaces se situent les expériences combattantes des artistes italiens. En règle générale, ils sont mobilisés ou s'engagent comme volontaires sur le front occidental du sud, pendant quarante-deux mois, entre fin mai 1915 et début novembre 1918. À l'exception de quelques rares cas d'artistes italiens transplantés à l'étranger qui s'enrôlent dans l'armée française, ils ne combattent pas sur les fronts franco-allemand ou orientalo-prussien, au nord, mais sur les lignes du front italo-autrichien, lequel s'étend entre les Alpes orientales et l'aire côtière de la péninsule balkanique.

Tout d'abord, nous faisons un choix d'ordre méthodologique entre les artistes que nous identifions comme des « combattants », lesquels par leurs œuvres restituent les réalités du conflit auquel participent, et ceux qui s'en inspirent seulement en tant que thème ou motif iconographique. Seuls les premiers montrent les scènes réelles et symboliques de la guerre moderne et industrielle, alors que les seconds en font uniquement une interprétation filtrée, voire une abstraction conceptuelle. Ainsi, dans quelles circonstances sociales et à travers quelles poétiques visuelles les arts de l'image témoignent-ils de l'expérience combattante ? L'interrogation du statut de la création artistique en temps de guerre exige une étude engagée au double sens historique et heuristique du terme, puisqu'images mécanisées et œuvres d'art peuvent constituer des témoignages de l'expérience vécue, de l'expérience agie et subie, mais aussi les preuves d'interactions et d'actes de résistance dont la valeur est tout à la fois esthétique et politique.

Comme dans les autres pays du monde occidental, nous constatons en Italie avant

1914 la présence de milieux culturels à caractère polycentrique et de regroupements artistiques à vocation transnationale. Les principaux centres institutionnels sont les écoles des Beaux-arts, d'Arts appliqués et décoratifs, mais surtout la Biennale de Venise. Inaugurée en 1895, la Biennale constitue le premier centre voué entièrement aux expositions d'art contemporain, organisées selon la logique des pavillons nationaux à l'instar des foires et des expositions universelles. En ce qui concerne les groupes artistiques, il faut mentionner en premier lieu le Futurisme, le principal mouvement de l'avant-garde artistique italienne fondé en 1909 par l'écrivain et intellectuel Filippo Tommaso Marinetti. On le sait, la naissance du Futurisme italien correspond à la souscription collective du manifeste, un document rédigé par Marinetti en langue française et publié en première page sur le quotidien *Le Figaro* le 20 février 1909, dont le fameux article numéro neuf déclare : « Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde – le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées qui tuent, et le mépris de la femme » [1].

Dès 1910, les artistes visuels, les écrivains et les musiciens réunis autour de Marinetti publient à peu près deux cents ouvrages, manifestes et textes créatifs, où le motif de l'apologie du conflit armé va de pair avec la lutte contre le passéisme et l'exaltation de la jeunesse virile et créatrice. La glorification de la guerre moderne, à la fois concrète et imaginaire, domine thématiquement le discours du manifeste fondateur, et revêt non seulement une valeur intrinsèque d'ordre esthétique et épistémologique, en tant que « guerre des idées » conçue au sens vitaliste de Nietzsche ou spiritualiste de Bergson, mais également une valeur extrinsèque qui devient exégétique lorsqu'on interprète les œuvres : le mot *guerre* exprimerait ainsi, dans le lexique futuriste, l'intention commune de bâtir, sur les tribunes du politique tout autant que sur les champs de bataille, un projet à son tour progressiste et expansionniste, en vue d'élargir les frontières nationales en parachevant ainsi le processus d'unification italienne entamé en 1861, par l'occupation et la conquête des villes de Trento, Bolzano, Trieste et Gorizia. Au niveau géopolitique, les futuristes se proposent d'atteindre une nouvelle configuration de la société italienne, délivrée du poids d'institutions séculaires comme l'académie, la monarchie parlementaire et l'église, en souhaitant un élargissement des frontières linguistiques et culturelles du pays vers le nord-est. Marinetti s'engage en 1912 pour le quotidien français *L'Intransigeant* comme reporter dans la guerre italo-turque. Depuis l'été 1914, la déclaration de guerre de l'Allemagne à la France ravive toujours davantage l'intérêt des artistes d'avant-garde pour le combat et la lutte sociale. Ainsi Marinetti et ses compagnons encouragent les soulèvements des étudiants et des travailleurs interventionnistes à Milan, en organisant des manifestations patriotiques lorsqu'ils publient des manifestes sur la revue *Lacerba* (1913-1915).

À travers ces prises de position politiques radicales en faveur de l'interventionnisme, parfois débouchées en arrestations, et qui réclament une nécessité de rupture avec le pouvoir monarchique et les traités des alliances géostratégiques et diplomatiques, on peut noter l'émergence d'un comportement ainsi que d'un message de caractère élitiste. Si à l'entrée de l'Italie en guerre, les futuristes brûlent et déchirent les drapeaux autrichiens en criant contre leurs compatriotes passéistes à l'intérieur des théâtres et dans les places italiennes, puis partagent dans la revue *L'Italia Futurista*

(1916-1918) la contestation de l'hégémonie culturelle des empires centraux[2], en revanche ils poursuivent dès 1929 un travail d'historicisation de la mouvance en participant à l'entreprise de l'encyclopédie italienne promue par l'académie du régime fasciste et, dès 1926, aux expositions du pavillon national de la Biennale.

Mais outre les futuristes, on reconnaît aussi en Italie la présence de regroupements artistiques mineurs et moins consacrés. Alors que les centres de rayonnement du Futurisme restent principalement les villes de Milan, où œuvrent Marinetti et les peintres Umberto Boccioni et Carlo Carrà, de Paris, où depuis 1906 Gino Severini réside de manière stable, et de Rome, où opère dans son atelier le doyen du groupe Giacomo Balla, ces regroupements d'artistes visuels sont actifs notamment à Florence, Venise, Bologne et Ferrare. À ce propos, les historiens de l'art moderne et contemporain parlent d' « expressionnisme italien » et de « peinture métaphysique »[3]. Voici comment se configurent les trois scènes principales de la cartographie géopolitique des avant-gardes artistiques italiennes à la veille du premier conflit mondial. Ces tendances côtoient et défient les organisations d'artistes et d'illustrateurs issus des Beaux-arts. Si les futuristes occupent sans doute la première place, en organisant conférences et expositions individuelles et collectives à Paris comme à Berlin, à Londres comme en Russie, en même temps s'affirment des groupes et des mouvements mineurs, mais néanmoins connectés au réseau international des avant-gardes historiques : il s'agit d'artistes qui naissent presque tous autour des années 1880-1890, lesquels appartiennent à la même génération que les futuristes, bien qu'ils se fassent les porte-parole d'autres poétiques visuelles, qui ne s'expriment pas seulement au nom de l'avenir, mais aussi de l'angoisse existentielle ou de l'acédie morale.

Les expressionnistes italiens n'auront pas eu, à l'instar de ce que soutient le critique et historien de l'art contemporain Renato Barilli, leur propre texte programmatique ou un manifeste fondateur[4]. Cependant, ces artistes qui sont pour la plupart sortis sans diplôme des écoles des Beaux-arts se réunissent autour de musées ou de galeries, publient leurs écrits dans les revues d'opinion. Ils exposent durant les années 1910 à Venise, non à la Biennale parce que souvent ils ne sont pas admis, mais à Ca' Pesaro, auprès le palais de la fondation Bevilacqua-La Masa, où ils sont soutenus par des jeunes critiques d'art tels que Nino Barbantini, Gino Damerini et Vittorio Pica, ou même à Florence, là où ils trouvent l'appui d'écrivains et philosophes auprès des rédactions des revues culturelles, telles que *Leonardo* (1903-1907) de Giovanni Papini ou *La Voce* (1908-1916) de Papini et Giuseppe Prezzolini. Quant à la peinture métaphysique, elle a été conçue dans la même période à Florence par l'artiste d'origine grecque Giorgio De Chirico, présentée à Paris entre 1912 et 1913 au Salon d'Automne, enfin thématisée avec des articles publiés dans la revue de l'éditeur Mario Broglio, *Valori Plastici* (1918-1922), qui alors est engagé dans une réévaluation critique et idéologique des « classiques » de l'art moderne. D'autres artistes peuvent s'inscrire dans ce mouvement, parmi lesquels Carlo Carrà, Mario Sironi, Felice Casorati, Filippo De Pisis et Giorgio Morandi, qui à la différence de De Chirico proviennent ou transitent presque tous du Futurisme.

1. La mobilisation générale

Nous pourrions désigner le premier conflit mondial comme l'événement qui a fait éclater la culture visuelle des avant-gardes « historiques ». Faisant partie du Futurisme ou pas, la plupart des artistes italiens sont mobilisés ou s'engagent comme volontaires dans l'armée. Parmi les cubistes, les fauves et les surréalistes français, Georges Braque, André Derain, Fernand Léger, André Masson et les deux frères Jacques Villon et Raymond Duchamp-Villon combattent au front. Il en va de même pour les Britanniques, les Américains et les Canadiens, parmi lesquels Wyndham Lewis, David Bomberg et Christopher Nevinson s'engagent dans les corps expéditionnaires, tous issus du Vorticisme. En Allemagne et en Autriche-Hongrie, un nombre considérable d'artistes combattent au front, comme les expressionnistes Otto Dix, Max Ernst, László Moholy-Nagy et Oskar Kokoschka. En Russie, où les avant-gardes des années 1910 s'appellent Cube-futurisme dans les arts plastiques et Constructivisme en architecture, Kazimir Malevitch, Michail Larionov, Pavel Filonov et Vladimir Burliuk sont envoyés sur le front oriental, en Pologne et en Roumanie.

En ce qui concerne les circonstances de l'enrôlement des artistes italiens, pour la majorité signent leur engagement volontaire dans l'armée de terre, entre fin mai 1915 et l'automne 1916. Nombre d'entre eux s'enrôlent aussi dans la marine, dans l'aviation ou dans la Croix-Rouge. Cela ne veut pas dire, comme peut le suggérer une lecture simplificatrice des faits militaires, qu'ils aient dû affronter le conflit de manière héroïque, en empoignant les armes pour se lancer dans le combat au corps-à-corps. À l'inverse, face à la puissance de feu de l'artillerie, qui à l'époque se modernise avec les chars et les armes chimiques, les soldats de l'armée de terre et en particulier les fantassins constituent la part majoritaire des victimes sur les champs de bataille. Sur un échantillonnage de quarante-sept trajectoires biographiques étudiées, hormis quelques pilotes et marins, presque tous intègrent, lors de la mobilisation générale, dans les régiments d'infanterie, avec un âge moyen qui se situe entre vingt-huit et trente-deux ans, et selon deux modalités d'affectation distinctes : d'une part, il y a les soldats ou les officiers qui s'engagent volontairement ; et d'autre part, ceux qui sont mobilisés en tant que soldats de classe puisqu'en service actif pour le contingent ou, car ils ont effectué le service militaire. Fin mai 1915, les futuristes italiens (Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni, Antonio Sant'Elia, Mario Sironi, Achille Funi, Carlo Erba, Anselmo Bucci, Luigi Russolo et Ugo Piatti) s'engagent volontaires tous ensemble dans le bataillon *V.C.A.* (Volontaires Cyclistes et Automobilistes), puis en décembre sont réformés ou remobilisés auprès d'autres unités combattantes. D'autres artistes, parmi lesquels certains sont quasiment méconnus des histoires générales de l'art, s'enrôlent comme volontaires ou sont mobilisés dans les régiments des alpins, des bersagliers, des carabiniers, ou même dans le corps d'élite des *arditi*.

Dès lors, il nous faut ajouter d'autres données relatives à l'enrôlement des artistes.

Nous avons constaté qu'ils sont mobilisés, pour la plupart, au sein des unités d'infanterie et deuxièmement d'artillerie. Or, certains d'entre eux entament aussi une progression dans leur carrière militaire, en obtenant les grades de sergent, sous-lieutenant et lieutenant. Lorsqu'ils reçoivent une promotion de rang ou une mutation d'emploi, en rejoignant ainsi un poste moins exposé face au danger, ils peuvent trouver une place dans les bureaux de la propagande, dans les fabriques de munitions ou dans les industries du camouflage militaire, à moins qu'ils n'œuvrent comme peintres-reporter dans les missions organisées par l'état-major[5]. Depuis novembre 1917, à la suite de la défaite italienne lors de la bataille de Caporetto, les dessinateurs les plus ingénieux et voués à la caricature, tels que le peintre et écrivain Ardengo Soffici et le futuriste penchant vers l'expressionnisme Mario Sironi, sont employés comme directeurs artistiques dans les rédactions des journaux de tranchée[6].

Les enquêtes relatives à l'expérience collective des futuristes ont été récemment entreprises par les artistes « plasticiens » Dario Bellini et Roberto Floreani et le critique d'art Luigi Sansone. À la déclaration de guerre de l'Italie à l'Autriche-Hongrie et à l'Allemagne, ils s'enrôlent dans le 32^{e} bataillon motorisé « Volontaires Cyclistes et Automobilistes » (*V.C.A.*), une unité paramilitaire de l'infanterie, en signant leur engagement au bureau de recrutement de Milan[7]. Le 21 juillet, le bataillon part pour rejoindre le front occidental où il reçoit le 12 octobre l'ordre d'offensive. Plus tard, le 14 octobre, les soldats atteignent les tranchées en montant en première ligne et y restent jusqu'au 25 octobre, en passant au total onze jours sous le feu, dans la localité de montagne de Dosso Casina, située à pic sur le lac de Garda, sur le mont Baldo, dans la région du Trentino Alto-Adige. Le quotidien sportif national *La Gazzetta dello Sport* ainsi que l'hebdomadaire *La Domenica del Corriere* documentent cette expérience, à travers la publication de témoignages et de photographies[8].

Durant la période passée dans la caserne de Gallarate (Milan), entre le 31 mai et le 20 juillet 1915, le groupe organise deux soirées au théâtre communal (*Teatro Condominio*), non loin de leur caserne. Il s'agit de spectacles au bénéfice des familles de soldats mobilisés organisés par la Croix-Rouge, qui ont eu lieu les 5 et 14 juillet. Entre les exercices de tir et les courses à vélo, les futuristes dédient leur temps aux activités créatives, pour ne pas dire récréatives. Une photographie (Fig. 1) du groupe publiée par Luigi Sansone témoigne de l'un de ces moments voués à la pratique picturale[9]. Les futuristes, parmi lesquels le peintre Carlo Erba qui figure au centre de la salle, debout, ont conçu et réalisé, grâce à l'aide d'amateurs dont un garçon qui regarde fièrement vers l'objectif de l'appareil, en tenant un pinceau à la main, deux frises picturales qui fusionnent inscriptions et figurations simultanéistes, où l'on aperçoit les portraits caricaturaux des officiers du bataillon, une bicyclette et des étendards de la Croix-Rouge qui se multiplient à la verticale. Que l'inscription du numéro huit et du nom propre de Marinetti fasse directement allusion au point du manifeste du futurisme « Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles !… (…) »[10] ? Nous pouvons seulement en avancer l'hypothèse. Pour autant, dans une lettre de Marinetti datée du 5 juillet 1915, envoyée au poète suisse initiateur du mouvement Dada, Hugo Ball, on peut entendre les échos d'un moment d'échange et de ferveur créatrice au sein de la mouvance, qui éclaire les dimensions géographiques

autant que géopolitiques des avant-gardes artistiques de l'époque :

Mon cher confrère,

Voici des poésies futuristes parmi les plus avancées. Nous ne pouvons pas vous donner des vers libres, étant donné que le vers libre n'a plus aujourd'hui raison d'être pour nous. Je vous envoie donc des mots en liberté, d'un lyrisme absolu, délivré de toute prosodie et de toute syntaxe. Je tiens absolument à ce que le futurisme soit représenté dans votre intéressante anthologie par des œuvres vraiment futuristes[11].

L'air du temps, selon Marinetti et ses compagnons, favorise l'expérimentation autant visuelle que verbale d'un « lyrisme absolu », mais sans se soumettre aux contraintes matérielles de la métrique classique (*métron*) ou recourir aux licences modernistes du vers-librisme (*rythmos*). De ce fait, l'embrasement du conflit permet aux futuristes de rejouer a fortiori les thèmes originaux des sons et des bruits en peinture, comme en musique et en littérature. Ainsi, dans cet échange intellectuel avec le futur fondateur du Dadaïsme zurichois, Marinetti commence à envisager le projet de composer une anthologie collective des « mots en liberté », qui paraîtra seulement en 1919[12], à la suite de publications individuelles dans les revues. Pour le groupe des futuristes italiens, la mobilisation générale se présente d'une part comme l'occasion de confirmer les prises de position politiques en faveur de l'interventionnisme, et d'autre part comme la chance de poursuivre une nouvelle promotion de la mouvance en termes commerciaux. Mais plutôt que de faire de la propagande par les images, ils se donnent une ligne éditoriale novatrice selon une exigence d'autopromotion du mouvement. Le conflit est aussi une affaire de design commercial, graphique et publicitaire[13].

Un portrait-photo de Marinetti en soldat et de l'excentrique poète « national » Gabriele D'Annunzio, pris entre septembre et octobre 1915 sur le front, constitue un témoignage fascinant de la veille des combats auxquels les futuristes prennent part[14]. Dans cette photographie restée inédite à l'époque, on reconnaît entre les deux personnalités comme un lien de filiation, de réciprocité, mais aussi de proximité distante, voire de subordination selon la logique de la hiérarchie militaire. Ils sont pris en pose debout et, derrière eux, nous pouvons entrevoir un campement militaire en haute montagne, avec tentes et murets. Marinetti pose en tant que soldat ordinaire d'infanterie, habillé en uniforme et béret, lorsque D'Annunzio apparaît comme le visiteur extraordinaire de la tranchée, en smoking noir, canne et chapeau. Ne s'agit-il pas d'un rapport de subordination à la fois militaire et social ? Nous pouvons en douter puisque, au-delà des poses et des connotations vestimentaires des protagonistes, il faut observer derrière eux la présence d'un jeune berger de montagne au chapeau, lequel n'est autre qu'un figurant, assis sur un muret avec ses chaussures en bois et ses vêtements usés. En revanche, nous ne savons pas précisément s'il s'agit de quelqu'un

faisant partie de l'entourage des hommes de troupe, ou bien de quelque membre de la troupe d'opérateurs ciné-photographiques qui suivent le bataillon. La jambe et le pied droit de D'Annunzio reposent sur une pierre de construction et en obstruent la vision, lorsque le berger s'avance en regardant vers l'objectif de l'appareil. Ainsi, il s'interpose entre les deux personnages qui figurent au premier plan, en évoquant les hommes ordinaires qui combattent pour l'armée italienne, pour la plupart des paysans et des ouvriers, alors que Marinetti et notamment D'Annunzio emblématisent l'engagement des artistes et des intellectuels publiquement consacrés.

Les activités des artistes dans les casernes et dans les unités de garnison sont encore peu étudiées, alors que les scènes de la camaraderie restituent le temps du quotidien avant même que celui de la mythologie guerrière. Par ailleurs, dans ces territoires et bâtiments étatiques qui aujourd'hui se trouvent souvent désaffectés, avec des murs fissurés et des charpentes obsolescentes, les soldats font face à la discipline et connaissent très souvent pour la première fois le dispositif et la hiérarchie militaire. Or, les œuvres d'art comme les images mécanisées, notamment celles de la photographie, en étant des objets sociaux qui demandent à être identifiés et interprétés, peuvent toutefois nous permettre la restitution des expériences que les hommes ont vécues en franchissant ces espaces très souvent confinés aux marges de notre existence quotidienne.

Par exemple, nous avons récemment redécouvert, à Vicence, à l'intérieur de l'ancien monastère bénédictin de Saint-Sylvestre, devenu une caserne des alpins à la fin du XIX^{e} siècle, des fresques de Gino Rossi qui datent de la période de son enrôlement militaire. Rossi est un peintre expressionniste né à Venise qui, en janvier 1916, s'engage volontaire comme soldat d'infanterie à l'âge de trente-deux ans. Au cours des travaux de restauration de l'ancienne caserne ont réapparu, en dessous de la couche de crépi du mur de la vieille sacristie, ses fresques dont l'état de conservation semble malgré tout « définitivement compromis » [15]. En effet, on ne voit pas une distinction nette entre les tracés des figures et le fond, puisque la poussière et le vernis recouvrent en grande partie l'espace de la composition picturale. Il s'agit d'une scène de bal dans laquelle un soldat et une femme virevoltent en s'embrassant. À côté, un soldat joue de la clarinette et un second de la guitare. En dépit de l'état précaire de conservation de la fresque, la douceur de la scène est frappante : lorsque le soldat jouant de la clarinette est assoupi, avec la tête inclinée et les yeux fermés, son compagnon se jette sur la femme pour l'embrasser, à tel point qu'il paraît perdre l'équilibre ainsi que son béret. Après avoir passé une période de service dans les casernes à Vérone et à Vicence, Rossi prend part depuis 1917 aux combats dans la bataille de l'Isonzo, quand il est fait prisonnier et déporté dans un camp à Rastatt (Bade-Wurtemberg), en Allemagne. Libéré après l'armistice, il retourne à Ciano del Montello (Trévise) où il retrouve son atelier démoli et la plupart de ses œuvres dispersées.

Lorenzo Viani, peintre et écrivain expressionniste né à Viareggio (Lucques), s'engage volontaire comme artilleur le 26 juillet 1916, à l'âge de trente-quatre ans. Il peint avant de se rendre au front *La caserne de Saint-Benin* (1916, huile sur carton, collection

privée) (Fig. 2), une composition de scènes burlesques qui se déroulent dans les vieilles casernes du port de Gênes. Ces édifices n'existent plus, car ils ont été détruits en 1930, dans le cadre de travaux publics pour le renouvellement du quartier portuaire. Dans ce tableau qui fusionne inscriptions et figurations, on remarque en haut une scénette qui se déroule en plein air, dans la cour de la caserne, où les soldats sont au garde à vous ou au repos face à leurs officiers ; et en bas, on aperçoit quatre scénettes distinctes qui nous montrent les divers endroits situés à l'intérieur de la caserne : l'infirmerie, le bureau administratif de la compagnie, la cantine, où le chef de cuisine distribue le repas contenu dans une grande marmite, enfin la grande salle du dortoir, où les soldats dorment dans leurs lits alignés le long du mur. Viani offre une description de cette caserne aussi bien dans le conte *Le chiavi nel pozzo*[16].

Les futuristes ne sont pas les seuls artistes visuels impliqués sur la scène de la mobilisation. Les peintres et les sculpteurs dits « expressionnistes » s'enrôlent aussi, alors que Giorgio De Chirico et Carlo Carrà, les deux métaphysiciens par antonomase, s'engagent comme volontaires dans un régiment de réserve (32° RI), en accomplissant leur service militaire dans un hôpital à l'arrière, dans la campagne de Ferrare. Entre 1916 et 1917, pendant le séjour de Villa Seminario, De Chirico achève une série de toiles qu'il dénomme « intérieurs métaphysiques »[17], tandis que Carrà déclare en avoir réalisé quatre intitulées *Solitude*, *Chambre enchantée*, *Mère et fils* et *Muse métaphysique*[18]. Or, si nous comparons *La mélancolie du départ* (1916, huile sur toile) et *La muse métaphysique* (1917, huile sur toile, Pinacothèque de Brera, Milan), dans ces tableaux « présurréalistes » rencontrons seulement de références conceptuelles à la guerre (cartes, vexilles, cocardes, etc.).

2. La guerre et l'après-guerre

Dès lors, il nous faut revenir sur les expériences des combats des futuristes sur le mont Baldo, dans la localité Dosso Casina, entre le 14 et le 25 octobre 1915. Le but de l'opération assignée au bataillon est d'atteindre les troupes des alpins en première ligne, en soutien dans une manœuvre plus large, dans le cadre de la troisième bataille de l'Isonzo, une série d'offensives sur le front italo-autrichien qui se terminent avec l'avancée de l'armée austro-hongroise. Les correspondances et les journaux intimes de Boccioni et de Marinetti, comme les souvenirs des hommes ordinaires du régiment, évoquent à plusieurs reprises la difficulté d'accomplir cette opération de raccord[19]. Face aux contingences de la « guerre de tranchées » sur le front de montagne, où les combats impliquent des déplacements organisés en altitude, des expéditions rapides de reconnaissance vers les forts ennemis, des tirs croisés et des perforations de parois rocheuses afin de faire exploser les mines, mais aussi, des marches alourdies par le fardeau des équipements et de fortes amplitudes thermiques entre le jour et la nuit, les futuristes restituent leurs expériences individuelles et collectives.

Dans les pages de son journal intime, Marinetti exécute une série de dessins préparatoires qui peuvent être mis en confrontation avec la planche illustrée *Bataille à 9 étages* (1915-1916, encre sur papier, Mart, Rovereto-Trente), publiée dans l'ouvrage collectif de 1919, le premier recueil anthologique des « mots en libertés »[20] (Fig. 3). Pour suggérer le sens de verticalité ainsi que la stratification géologique de la montagne, il la réduit à des traits linéaires élémentaires et jusqu'aux signes minimaux du langage alphanumérique, y compris les profils des soldats qui se transforment en chiffres (6/9) et en sténogrammes (+/-). C'est pourquoi selon lui le paysage des champs de bataille ne demande plus d'assumer une prise de vue para-photographique ou une perspective picturale, par exemple, celle de la peinture traditionnelle de scènes de batailles. Au contraire, avec les « batailles de matériels » le paysage perdrait-il, une fois pour toutes, son aura esthétique et culturelle de panorama ou de *veduta*. La planche de Marinetti exemplifie et résume la foisonnante production d'œuvres futuristes au sujet iconographique du combat moderne, mécanique et industriel : assauts, charges, bombardements, explosions, etc. Il s'agit pour l'essentiel de croquis parmi lesquels *Composition de bataille* de Boccioni (1915, encre sur papier, collection privée), dessins et peintures, dont *Souvenir de la hutte de l'oncle Tom* (1916-1918, huile sur toile, *idem*) de Anselmo Bucci et *Impression de bombardement nocturne* de Luigi Russolo (1926, huile sur toile, Pinacothèque de Portogruaro, Venise). Et, si l'on considère un autre théâtre opérationnel du front italo-autrichien, la zone du Col di Lana (Vicence), il faut ajouter à ce corpus iconographique *Paysage de bruits de guerre* de Fortunato Depero (1915, encre sur papier, Mart, Rovereto-Trente) et *Bombardement à Sasso Stria* de Gerardo Dottori (1916, huile sur toile, collection privée), qui reprennent le motif de l'explosion aussi durant l'après-guerre, lorsqu'en Italie se vérifie une étrange cohabitation et une fascinante connivence entre le Futurisme désormais répandu dans toutes les provinces et les tendances esthétiques du « retour à l'ordre »[21].

Dans le tableau de Russolo (Fig. 4), exposé en 1926 à la Biennale de Venise, les lignes droites et les courbes indiquent, selon une manière simultanéiste, les lumières et les bruits des explosions de shrapnels et grenades lors d'un bombardement nocturne. Au centre de la composition, recroquevillés dans une tranchée située au sommet d'une montagne, trois fantassins guettent sur le vallon. Malgré le titre de ce tableau, évoque l'immédiateté des « impressions », l'artiste restitue l'expérience poly-sensorielle du front seulement huit ans après sa démobilisation. Il s'agit d'un souvenir de son expérience vécue, présenté dans le cadre d'une exposition collective et internationale.

Aussi, si l'on s'arrête à examiner l'œuvre de Achille Funi, *Portrait commémoratif de Roberto Sarfatti* (1918, huile sur toile, collection privée), le fils mort à la guerre de l'intellectuelle Margherita Sarfatti, les vestiges classiques des ruines d'un autel romain le long du sentier de montagne évoquent une dimension mémorielle. Certes, en symbolisant aussi bien une temporalité paradoxale. Exécuté pour une commande privée à la fin de la guerre, le tableau constitue moins un portrait de troupe qu'une scène de deuil, où les connotations environnementales du paysage réinventé du fondu ne sont que les montagnes sur lesquelles Funi avait servi dans l'armée, d'abord engagé comme volontaire avec le groupe des futuristes, puis remobilisé comme

lieutenant dans un régiment de bersagliers.

Dans l'immédiat après-guerre, à la suite de la victoire italienne et au moment de la formation des groupes réactionnaires du *squadrismo* fasciste, qui constituent le germe pour la future naissance du parti totalitaire, même les artistes en sont impliqués : Marinetti, Sironi, Funi, Russolo, Piatti, etc., à l'instar de D'Annunzio qui exhorte les masses à la discipline à travers la rhétorique de la « victoire mutilée », se trouvent en désaccord avec les dispositions normatives du traité de Versailles. Ainsi, ils prennent part aux parades des milices du parti à Milan, en mars 1919, où l'on assiste soudain à la confluence des vétérans de guerre dans les rituels des élites politiques de droite. D'autre part, ne sont pas absents les élans et les adhésions des artistes comme des intellectuels à la gauche révolutionnaire, anarchiste, communiste et internationaliste. Il faut donc accepter cette oscillation du goût, entre consensus et dissensus des choix, inhérente et constitutive aux productions culturelles du contexte sociopolitique de l'Entre-deux-guerres, marqué par les extraditions, les exils et la répression opérée par la censure gouvernementale du régime fasciste[22].

Une œuvre qui comme celle de Funi s'inscrit dans le contexte du « retour à l'ordre » est *Le journal de guerre* (1922, huile sur toile, collection privée) d'Albano Vitturi. En 1916, il est proche du Futurisme et s'engage comme volontaire dans l'infanterie, à l'âge de vingt-huit ans, lorsqu'il est envoyé sur le front balkanique et participe à la campagne de Serbie. Dans ce portrait, la mère de l'artiste ferme les yeux, en consultant le carnet intime de dessins exécutés au front par son fils, tandis qu'en dehors de la pièce nous pouvons discerner, en raccourci panoramique à travers le dispositif d'encadrement de la fenêtre, le paysage reconstruit de la campagne italienne avec ses typiques closeries agricoles. Comme dans le cas vu précédemment, il s'agit d'une composition savante, dont on peut relever des références thématiques et stylistiques à l'art moderne, mais aussi à l'espace prospectif de la peinture italienne du Quattrocento. Le rapprochement de ces deux œuvres exemplifie l'ambivalence de thèmes dans les deux principales tendances esthétiques du « retour à l'ordre » italien : l'une est vouée à la célébration épique et monumentale des anciens combattants face à l'industrialisation et à la nouvelle urbanisation, dont des critiques d'art tels que Sarfatti et Massimo Bontempelli et les artistes du groupe « *Novecento* » en sont les principaux promoteurs, tandis que l'autre pose son emphase sur l'exaltation idyllique de la campagne rurale et du terroir.

Conclusion

En conclusion, dans les œuvres d'art qui célèbrent ou tout simplement évoquent la mémoire du conflit, les formes du souvenir ne sont pas illimitées en raison du fait que l'expérience combattante resterait chiffrée, codée, c'est-à-dire illisible et intraduisible. En capturant et en stimulant la réflexivité, les témoignages artistiques des soldats demeurent au contraire variables et multiples. Pour autant, ils ne constituent pas des moments ni des scènes réductibles, par accumulation ou par juxtaposition, à une

imagerie mentale ou spirituelle de la nation en armes. L'analyse des témoignages visuels des événements de l'histoire contemporaine comporte une démarche interdisciplinaire, à la fois anthropologique et philologique, qui est nécessaire pour effectuer un remontage des scènes sociales, des pratiques et des expériences sensibles, à travers l'enchaînement de plusieurs régimes de temporalité. Un temps qui se déploie dans la continuité de l'événement, et un autre qui est marqué par la reconstruction d'une paix difficile, avec ses conséquences politiques et parfois polémiques à long terme.

---

[1] Giovanni lista, *Le futurisme. Textes et manifestes (1909-1944)*, Ceyzérieu, Éditions Champ Vallon, 2015, p. 87-92. Cf. aussi, Filippo Tommaso marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, édition établie par Luciano De Maria, Milan, I Meridiani Mondadori, 1996 (1968).

[2] Cf. Filippo Tommaso marinetti, « Contro Vienna e contro Berlino », *L'Italia Futurista*, vol. 1, n. 4, Florence, 25 juillet 1916.

[3] Cf. sur l' « expressionnisme italien », Renato barilli (s. d.), *L'espressionismo italiano*, Turin, Fabbri, 1990. Marzia ratti et Alessandra belluomini pucci (s. d.), *L'urlo dell'immagine. La grafica dell'espressionismo italiano*, Turin/New York, Allemandi & Co., 2014. Et sur la « peinture métaphysique », Maurizio calvesi, *La metafisica schiarita. Da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milan, Feltrinelli, 1982.

[4] Les opérations d'évaluation critique de l' « expressionnisme italien » qui ont été effectuées à travers les expositions artistiques dirigées par Renato Barilli ont été fortement mises en discussion, mais sans toutefois faire référence aux publications monographiques de l'auteur, qui traitent l'expressionnisme italien comme catégorie historique et réflexive et non pas comme une notion spéculative du marché de l'art. À ce propos, l'historien de l'art et encyclopédiste Giorgio Di Genova avance ses réserves par rapport à l'usage de la catégorie stylistique. Cf. Giorgio di genova, *Storia dell'arte italiana del'900*, VII volumes, Bologne, Bora, 1981-2010, p. 141.

[5] La tradition de la peinture d'histoire militaire se développe en Italie à partir de l'été 1916, avec les missions des artistes visuels qui visitent de manière passagère le front occidental et balkanique. Cette pratique se diffuse sous le gouvernement de Paolo Boselli (18 juin 1916-30 octobre 1917), par la réalisation d'œuvres d'art étiquetées lors des expositions et diffusées par la presse en tant que « impressions de guerre ». Cf. notamment Marco pizzo (s. d.), *Pittori-soldato della Grande Guerra*, Rome, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Gangemi, 2005.

[6] Les journaux de tranchée datent de l'institution du « Servizio P » (*Service P*), en mars 1918. Il s'agit d'une organisation militaire et gouvernementale destinée à la vigilance sur le territoire et au contrôle de la propagande officielle de l'armée. Soffici est le directeur du journal satirique *La Ghirba. Giornale dei soldati della V armata* (1918), où publient des clichés de leurs œuvres Carlo Carrà et Giorgio De Chirico, lorsque Sironi codirige avec l'écrivain Massimo Bontempelli le journal de tranchée *Il Montello. Quindicinale dei soldati del Medio Piave* (1918). Cf. notamment Mario isnenghi, *I giornali di*

trincea (1915-1918), Turin, Einaudi, 1977.

[7] Le bataillon *V.C.A.* (*Battaglione lombardo volontari ciclisti et automobilisti*) était une milice dépendante du Ministère de la Guerre (1908-1915), instituée afin de rassembler les soldats volontaires de la région Lombardie. Il s'agit de la seule milice paramilitaire de volontaires italiens, pour la plupart anarchistes, interventionnistes et irrédentistes qui s'unissent aux régiments des Alpins, quoique pendant une période relativement brève. Cf. les contributions artistiques et autobiographiques de Roberto floreani, *I Futuristi e la Grande Guerra*, Pasian di Prato (Udine), Campanotto Editore, 2014. Dario bellini (s. d.), *Con Boccioni a Dosso Casina. Le immagini e i testi dei futuristi in battaglia*, Rovereto (Trente), Nicolodi Editore, 2006. Et notamment, Luigi sansone (s. d.), *I futuristi del Battaglione Volontari Ciclisti Automobilisti*, Milan, Mazzotta, 2010. Id. (s. d.), *Futuristi a Dosso Casina*, Milan, Mazzotta, 2008. Id. (s. d.), *Patriottismo futurista. Il Battaglione Lombardo volontari ciclisti automobilisti*, Milan, Mazzotta, 2007.

[8] Luigi sansone (s. d.), *op. cit.*, p. 11-36 (2008).

[9] *Ibid.*, p. 45.

[10] Giovanni lista, *op. cit*.

[11] Giovanni lista, *Filippo Tommaso Marinetti. L'anarchiste du futurisme*, Paris, Séguier, 1995, p. 214.

[12] Cf. Filippo Tommaso marinetti (s. d.), *Les mots en liberté futuristes*, Milan, Edizioni di Poesia, 1919.

[13] Cf. notamment, Giovanni lista, *L'art postal futuriste*, Paris, Jean-Michel Place, 1979.

[14] Luigi sansone (s. d.), *op. cit.*, p. 57 (2010).

[15] Cf. l'article de Silvio lacasella, « San Silvestro, Gino Rossi dipinse qui », *Il Giornale di Vicenza*, 11 mars 2014.

[16] Lorenzo viani, *Le chiavi nel pozzo*, Florence, Vallecchi, 1935, p. 285-297.

[17] Cf. Giorgio de chirico, *Mémoires*, trad. française par Marin Tassilit, Paris, Éditions Flammarion, 2009 (1962), p. 106.

[18] Cf. Carlo carrà, *L'éclat des choses ordinaires. Ma vie, poèmes, causeries sur Giotto, Paolo*

Uccello constructeur, trad. française par Jérôme Picon, Paris, Éditions Images Modernes, 2005, p. 148.

[19] Cf. Umberto boccioni, *Diari*, Milan, Abscondita, 2013. Et notamment, Filippo Tommaso marinetti, *Taccuini (1915-1921)*, Bologne, Il Mulino, 1987.

[20] Filippo Tommaso marinetti (s. d.), *op. cit.* (1919).

[21] Cf. sur les formules critiques du « second futurisme » et du « retour à l'ordre » dans les années 1920-1930, Guido bartorelli, *Numeri innamorati. Sintesi e dinamiche del secondo futurismo*, Turin, Testo & Immagine, 2001. Fabio benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, Turin, Bollati & Boringhieri, 2013. Nicola zito, *Il ritorno all'ordine. Pittura tra recupero e antimodernismo*, Bari, Wip, 2013.

[22] Cf. à ce propos, Giovanni lista, *Arte e politica. Il futurismo di sinistra in Italia*, Milan, Multhipla, 1980. Claudia salaris, *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume*, Bologne, Il Mulino, 2002.