



L'IDÉOLOGIE DE LA COMMUNICATION EN ITALIE : DU MOUVEMENT FUTURISTE AU RÉSEAU CYBERNÉTIQUE PLANÉTAIRE DU TROISIÈME MILLÉNAIRE

Renzo Ardiccioni

Université de Ker Lann et Université du Maine

Résumé :

L'idéologie futuriste prend ses racines dans l'Histoire de la péninsule italienne, depuis les Romains, défenseurs de la communication comme route vers l'avenir, jusqu'aux représentants préfigurateurs de la culture du futur, Léonard de Vinci et Galilée Galilei. Cependant, il faudra attendre les XIX^e et XX^e siècles pour voir surgir une véritable réflexion de masse sur la modernité, opposant une Italie *stracittadina* à une Italie *strapaesana*. Un demi-siècle avant les théories du « village global » de McLuhan, les futuristes imaginent un « village-monde », légitimé par la rapidité des nouvelles technologies de communication. L'idéologie futuriste revit en cette fin du XX^e siècle suite aux mutations socio-économiques, culturelles et politiques. L'Italie sera peut-être un jour une zone émotive indissoluble dans le *network* international. Quelle que soit sa forme, l'Italie se déclinera au pluriel. Des nouveaux êtres nomades fragmentés et multipliés, imaginés par les futuristes, seront peut-être des navigateurs de l'espace cybernétique interplanétaire.

1. Futur antérieur

L'idéologie futuriste trouve ses racines dans l'Histoire de la péninsule italienne, des Romains en tant que défenseurs de la communication comme route vers l'avenir, jusqu'à Léonard de Vinci et Galilée Galilei, précurseurs d'une culture du futur. Il faudra toutefois attendre les XIX^e et XX^e siècles pour voir surgir une véritable réflexion de masse sur la modernité, opposant une Italie « stracittadina » à une Italie « strapaesana ». Certaines pages des « veristi » et des « scapigliati »

traitent déjà des problématiques émotionnelles et rationnelles reliées au changement lié à la modernité triomphante et témoignent de cette réflexion.

Le futurisme distingue l'Italie des autres pays, d'autant plus qu'il naît dans un pays au sein duquel l'histoire et les traditions sont source de fierté. Le mouvement futuriste fait son apparition dans *Manifesto*, publié en France à l'intérieur du journal *Le Figaro*, le 20 février 1909. Le texte révèle une véritable idéologie globale et globalisante, où la « mondialisation » à venir est vue comme un facteur de développement positif et nécessaire; on y découvre aussi des mots parfois teintés d'idéologie fasciste au-dessus de la lettre. Ce mouvement est également précurseur de la *cyberculture*, la culture cybernétique d'origine américaine. Les rapprochements entre d'une part, le *verso libero* anarchiste de Gian Pietro Lucini, d'autre part l'esthétique de la machine et le culte de la vitesse de Mario Morasso, et enfin les phénomènes actuels de culte des nouvelles technologies « futuristes » liés à la « culture Internet », sont à envisager.

Son *leader* Filippo Tommaso Marinetti fait preuve d'une nouvelle sensibilité niant les ruines du romantisme passéiste et le chaos des pulsions émergentes et contradictoires. Il annonce : « La naissance d'une beauté nouvelle que, nous futuristes, mettrons à la place de la vieille, et que j'appelle *splendore geometrico e meccanico* » (Marinetti, 1981a, p. 141). Le monde humain va évoluer et se convertir en un monde machinique. Des sentiments comme la mélancolie, la tristesse, la solitude n'auront plus leur place. Les futuristes se concentrent sur des choses comme « les impatiences et les maladies de l'acier et du cuivre, [...] l'initiative lyrique de l'électricité » (ibid.). Une espèce de drame de la matière « plein de l'improvisation futuriste et de la splendeur géométrique [...] est 100 000 fois plus intéressante que la psychologie de l'homme, avec ses combinaisons très limitées ». Le concept d'esthétique évolue et son code se transforme. Mario Morasso voit dans cette lecture du monde le visage d'un nouveau destin pour l'homme. Dans son œuvre écrite en 1905, *Nuova arma. La macchina*, Morasso utilise des termes plus rythmiques que fluides pour traiter de la vie. La vitesse, la force et la puissance deviennent les nouveaux canons d'évaluation esthétique et fonctionnelle, désormais « “Beau” veut aussi dire fonctionnel » (Verdone, 1994, p. 10).

Les machines sont assimilées à un véritable objet d'amour, capable de remplacer les femmes. La femme devient une charge pour l'homme futuriste. Les conditions d'acceptation de la femme, dans l'univers de ce type d'homme, relèvent d'une négation des valeurs féminines visant à les soumettre à la supériorité masculine. Paradoxalement, les femmes deviennent les alliées du futurisme, car elles y voient le moyen de lutter contre le sentimentalisme issu des valeurs bourgeoises. Plus les femmes auront de droits, moins elles s'intéresseront à l'amour. De fait, elles cesseront d'être un foyer de passion et de luxure. Il ne s'agit pas d'un mépris des femmes, mais plutôt d'un détachement par rapport aux valeurs féminines. Afin de s'intégrer à cet univers masculin, les femmes, et surtout les femmes androgynes, les *virago*, ou les prostituées, seront prêtes à nier leurs sentiments intimes¹.

Le futurisme propose d'effectuer un glissement vers des créatures mécaniques qui de nos jours s'appellent clones, robots, cyborgs. Dès 1911, « On a même rêvé pouvoir créer un enfant mécanique, fruit de la volonté, synthèse de toutes les lois que la science est en train de découvrir et d'expérimenter » (ibid.). Grâce aux nouvelles technologies, les différences entre les créatures humaines ou animales faites de chair et d'os, et les créatures métalliques, appelées machines, finissent par disparaître. Il n'y a plus de place pour les sentiments : « Le type non-humain et mécanique, construit pour atteindre une vitesse d'exécution impressionnante, sera sûrement cruel, omniscient et combatif ». Son corps, ou mieux sa cuirasse, le protégera d'un univers de plus en plus hostile. Ses organes seront inattendus et « adaptés aux exigences d'un monde en chaos permanent ». Il aura « une excroissance, comme une sorte de proue au niveau du sternum, de plus en plus grande, à l'image de l'homme du futur né aviateur » (Marinetti, 1981c, p. 39). Le sentimentalisme, la luxure, seront réduits au minimum afin que « l'homme multiplié dont on rêve, ne connaisse pas la tragédie de la vieillesse » (ibid., p. 41)². Il restera une créature réduite à de simples fonctions corporelles, comme boire et manger.

¹ Voir Marinetti (1981b, p. 43) : « *Quanti più diritti e poteri otterranno alla donna, quanto più essa sarà impoverita d'amore, tanto più essa cesserà di essere un focolare di passione sentimentale o di lussuria. [...] [Le suffragette] finiranno di distruggere il principio della famiglia [...] un soffocatoio delle energie vitali* ». / « Si la femme a plus de droits et de pouvoir, elle perdra son côté sentimental; elle ne sera plus un foyer de passion et de luxure [...] [Les suffragettes] détruiront le principe même de la famille [...] un "étouffoir" des énergies vitales ».

² L'homme multiplié est un être sans identité de fond et, au même temps, avec une possibilité de nombreuses identités de surface. Songeons à l'être *uno, nessuno e centomila* de Luigi Pirandello. D'autre part, Pirandello, défini par Gramsci comme un « *ardito del teatro* », a souvent été mis en relation avec les futuristes.

Le mouvement futuriste désintègre la culture nationale académique par sa volonté anarchique de révolutionner la langue, la grammaire et la syntaxe. Le « Je » littéraire est supprimé, et anticipe le choc de l'identité du *cyberspace*. La cible à éliminer est l'égoïsme bourgeois : « Nous détruisons méthodiquement le “Je” littéraire, car il s'éparpille dans la vibration universelle et réduit l'expression du microcosme à des vibrations moléculaires » (Marinetti, 1981a, p. 142). Un néo-langage concis et pragmatique apparaît. Cette langue réactualisée donne de l'importance aux détails. Marinetti prône la consécration du verbe à l'infinitif, à usage pratique et commercial, comme pour l'anglais ou l'espéranto. L'emploi du verbe à l'infinitif donne l'espoir de bâtir une langue plus simple, libérée de ses ambiguïtés. Les conjugaisons, quant à elles, traduisent une attitude pessimiste et prudente, un égoïsme médiocre et bourgeois. Le verbe à l'infinitif, au contraire, exprime « un élan d'optimisme, de générosité absolue, et une certaine folie du devenir » (ibid.). L'infinitif incarne « la passion du *Je* qui s'abandonne au devenir du *tout*, la continuité héroïque, bienveillante, de l'effort, et la joie d'agir. Verbe à l'infinitif = divinité de l'action » (ibid.)³.

Les futuristes cherchent aussi un sujet créatif, qui puisse être au centre des transformations, concernant la masse toute entière, avec sa folie et son intelligence collective. Ce mouvement s'inscrit dans un monde fait de liaisons, rapports, interconnexions, c'est-à-dire à l'intérieur d'un réseau. Les futuristes découvrent que des machines telles que le télégraphe ou l'avion, mises en réseau, sont davantage dignes de confiance que les hommes. Par conséquent, ils souhaitent créer un monde où la machine s'intégrerait avec ou remplacerait l'être humain, accomplissant ainsi une véritable prophétie vers la fin de millénaire.

³ La révolution linguistique souhaitée par les futuristes était à l'époque surtout une provocation. Cependant, il suffit aujourd'hui de regarder les nombreuses distorsions de la grammaire et de la syntaxe, suite à l'introduction de la messagerie par téléphone et par ordinateur, pour comprendre le caractère anticipateur et prophétique de certains propos futuristes, comme l'écriture télégraphique. Quelques exemples de « télégramme-électronique » par *sms* : « C6x4ch ? = Ci sei per fare quattro chiacchiere? – Es-tu là pour faire un brin de causette? » ; « Cost ? = Come stai ? – Comment vas-tu ? » ; « MMM = Mi manchi moltissimo – Tu me manques beaucoup » ; « X' 6 3mendo ? = Perché sei tremendo ? – Pourquoi es-tu méchant ? » ; « Cmnq rdm = Comunque ricordati di me – En tout cas, souviens-toi de moi » ; « SSS = Stavo solo scherzando – C'était juste pour plaisanter » ; « TTT = Torno più tardi – Je reviens plus tard » ; « Vedom = Ci vediamo domani – On se voit demain ».

L'individu futuriste doit être un véritable *cyborg*, entité virtuelle qui erre dans les labyrinthes de la ville, à la recherche du divin et des « lieux habités par le divin », tels que les gares, les ponts, les tunnels, les films, les stations du télégraphe, les tuyaux et les turbines hydroélectriques. Dans ce paysage industriel contemporain, l'homme futuriste trouve sa place. Ses schémas cognitifs sont perpétuellement renouvelés grâce à son immersion dans l'univers de la modernité. Selon les futuristes, le rythme rapide de la vie moderne nous oblige « à nous exprimer différemment, c'est-à-dire en abandonnant la syntaxe, la ponctuation, et l'adjectivation » (Verdone, 1994, p. 30). Les nouveaux moyens de communication exercent sur l'organisme humain une remarquable influence. Ils ont opéré, à un niveau plus ou moins conscient, une recomposition de la sensibilité humaine. En effet,

ceux qui utilisent aujourd'hui le télégraphe, le téléphone, le phonographe, le train, le vélocipède, la motocyclette, l'automobile, le transatlantique, le dirigeable, l'avion, en somme tout ce qui fait notre quotidien, ne se rendent pas compte que ces différentes formes de communication, de transport et d'information exercent sur leur psychisme une influence décisive. (Marinetti, 1981d, p. 99-100)

Les futuristes sont conscients de l'influence exercée par les nouveaux moyens de communication de masse sur l'organisme humain et sur son psychisme. Un demi-siècle avant les théories du « village global » de McLuhan, les futuristes imaginent un « village-monde », légitimé par la rapidité des nouvelles technologies de communication. L'augmentation de la vitesse de transmission des communications permet un « dépaysement » linéaire, une continuité entre le passage d'un lieu à l'autre. Le nouvel être futuriste devient le prototype d'une sorte d'*alien*, étranger à lui-même, où l'aliénation n'est pas au sens de Marx la « démotivation », mais plutôt l'admiration consciente des possibilités de l'expérience humaine. N'importe quel individu provincial, paresseux et sédentaire, peut s'enivrer d'une sensation de danger « en regardant un spectacle cinématographique sur la chasse aux fauves au Congo » (ibid.). À partir de son siège confortable, il contemple « des athlètes japonais, des boxeurs noirs, des Américains excentriques et inépuisables, d'élégantes parisiennes, en dépensant un franc symbolique au spectacle de variétés » (ibid.).

Les évolutions des paradigmes espace/temps ont provoqué la révolution de l'homme du futur. La terre est devenue plus petite au fur et à mesure que la vitesse de transmission augmentait, donnant « un nouveau sens au monde ». Marinetti (1981d, p. 102) l'explique ainsi : « Les hommes ont appris le sens de la maison, le sens de la région géographique, le sens du continent. Aujourd'hui ils connaissent le sens du monde. Ils désirent à peine savoir ce que faisaient leurs ancêtres, mais éprouvent le besoin de maîtriser l'activité du monde entier ». L'abandon de l'héritage historique de la société laisse présager ce qui sera ensuite appelé la mondialisation.

L'impératif de l'individu contemporain est de « communiquer avec tous les peuples de la terre », de « se sentir centre, juge et moteur de l'infini exploré et inexploré ». Cela implique le besoin de « fixer, à chaque instant, nos rapports avec l'humanité toute entière » (ibid.). La nécessité, pour l'homme nouveau, est de communiquer le plus rapidement possible, de gérer ses émotions artistiques dans l'immédiateté. Il en résulte que l'art devient partie intégrante de nombreuses formes d'expression de la sensibilité émergente, d'autant que les futuristes italiens ont beaucoup à communiquer sur l'art. Outre l'apparition d'une littérature futuriste, qui s'appuie sur une nouvelle grammaire et syntaxe, basée sur le *parolibere* et l'infinitif, les autres formes d'expression artistiques renouvellent leurs codes d'expression. Désormais, l'art fait partie de la vie quotidienne et devient un produit de consommation de masse. L'art s'éloigne des strates académiques pour descendre dans la rue et s'affirmer comme un moyen de communication populaire et démocratique. Les valeurs des nouvelles formes d'art s'annoncent souvent par des paradoxes et des contradictions entre elles. Par ailleurs, une des caractéristiques du futurisme italien est d'être constituée d'opinions, de tempéraments, de mentalités, et de cultures hétérogènes. Par la suite, la fin de siècle verra sombrer la pensée faible, fluctuante et relativiste des post-modernes dans un amalgame de valeurs et d'idéologies⁴.

Pratella réforme la musique en élaborant de nouvelles règles musicales. Avec la révolution industrielle et son cortège de machines hurlantes, la relation de l'homme à la musique s'est transformée. Le grondement du tonnerre, le sifflement du vent, le bruissement des feuilles, le

⁴ Sur la « pensée faible », voir Mussapi (1987) : « En reconnaissant le caractère “éventuel” de l'être lui-même, et en renonçant à toute prétention de “fondation”, Vattimo [...] en est arrivé à accepter le fait que sont seules possibles de

gargouillement d'un ruisseau, un cheval qui s'éloigne au galop, et tous les bruits que peuvent faire les animaux (homme inclus) amènent les futuristes à relativiser l'importance du langage humain. Les avant-gardistes avaient prévu ce glissement des valeurs en affirmant que leur but n'était pas de découvrir de nouvelles choses, mais de mettre en évidence la banalité du quotidien et son bruit de fond. Cette accoutumance a provoqué la massification et la vulgarisation du goût pour la musique⁵.

L'idéologie futuriste joue un rôle important dans tous les domaines artistiques. L'exemple du théâtre est complexe, car les futuristes envisagent « la vie comme un théâtre », ce qui limite leur perception du monde à des représentations du quotidien. Les premiers *happenings* futuristes italiens précèdent les expériences américaines des années 50, et sont la preuve tangible de la liaison entre la vie et le théâtre. L'activité théâtrale des futuristes débute à l'occasion de soirées au *Teatro Costanzi* de Rome, comme à la *Pergola* de Florence. Le 9 mars 1913 marque le début d'un nouveau genre de relations avec le public. Son projet dénonce « la farce, le vaudeville, la comédie, le drame et la tragédie », mais crée de nouvelles formes, de nouvelles institutions.

Marinetti vise à « encourager le style excentrique des Américains, leurs effets grotesques, leur dynamisme effrayant, leurs trouvailles grossières, leur brutalité sans précédent, leur gilets à surprise et leur culottes profondes d'où sortira l'hilarité futuriste qui doit rajeunir le visage du monde » (Marinetti, 1981e, p. 118)⁶. Dans cette perspective, le théâtre de variétés est un théâtre dépouillé des traditions, anarchiste, gai, joyeux et ultra-moderne puisqu'« il est né, comme nous, de l'électricité, ce qui le dispense d'être soumis à la tradition, un maître, ou des dogmes. Il se nourrit simplement d'actualité rapide » (ibid., p. 112). Le théâtre américain a « le parfum rond et chaud de la gaiété ». Ce théâtre-monde acclame la parade triomphale de la fée Electricité. Le sentimentalisme romantique n'a plus sa place. Ce vaste programme d'une vie épicurienne, rapide et américaine, propose de joindre le futile à l'agréable dans les comportements théâtraux.

formes de pensée "faible", c'est-à-dire d'une pensée qui a renoncé aux conceptions "fortes" de la raison et de l'être ». Voir aussi Rovatti et Vattimo (1983).

⁵ Voir Russolo (1981) et Pratella (1981).

⁶ Ce manifeste mentionne une opposition entre l'ancien et le nouveau monde, l'Europe et l'Amérique, le *strapaese* et la *stracittà*. Force est de constater qu'en méprisant la tradition occidentale classique, les futuristes valorisent l'absence de racines culturelles des Américains.

Pour les futuristes, le cinéma utilise les modes de représentation du théâtre de rue, appelé *commedia dell'arte*. Selon l'adage latin *Pictura est laicorum literatura*, l'idée d'une culture visuelle supérieure à la culture écrite est réaffirmée⁷. La mise en scène d'expériences sans odeur et irréelles du cinéma illustre cette tendance. Il en résulte que les sentiments de l'homme du futur sont anesthésiés, malgré les efforts de réalisme et de virtualisation du cinéma. Le théâtre, qui a pourtant subi de profonds changements sous l'influence des avant-gardistes, renoue avec l'humain, l'expérience du corps. Dès lors, le cinéma devient l'aboutissement de la plus ancienne des formes d'expression : le théâtre.

Le mouvement futuriste confère une supériorité à la culture visuelle ainsi qu'à celle de l'image. Instruments efficaces de l'explosion de la culture de masse, ces types de cultures supplantent la culture du livre et de l'écrit en général. La culture positiviste, dite culture capitaliste, diffuse également l'idée d'un accès égalitaire et global à l'information. Dans un monde dominé par les lois du marché, l'illusion d'une diffusion démocratique de l'information prend tout son sens. La culture de l'écrit inspire une certaine méfiance, car elle paraît trop liée à l'Eglise catholique. Le livre est considéré par les futuristes comme « une façon passéiste de conserver et de communiquer la pensée ». Il s'agit pour eux d'un objet « condamné à disparaître comme les cathédrales, les tours, les châteaux, les musées et l'idéal pacifique ». Il est assimilé à « un compagnon digne des plus paresseux, nostalgiques et neutralistes » (Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla et Chiti, 1981, p. 189).

Les futuristes entretiennent un paradoxe; ils sont partagés entre une tendance œcuménique qui tend vers l'explosion et l'élargissement de ses propres horizons, et le mouvement sentimental, xénophobe, qui participe de l'implosion des frontières intellectuelles. Le cinéma est par exemple « une synthèse illogique et mouvementée de la vie mondiale », mais aussi l'instrument constitutif de « la force novatrice de la *race italienne* » (ibid., p. 190). Grâce aux innovations technologiques, « le cinématographe futuriste aiguisera, développera la sensibilité, accélèrera

⁷ L'idée n'est pas nouvelle : « *Pictura est laicorum literatura* », comme pense Adso, le narrateur, dans *Il nome della rosa* (Eco, 1997, p. 49).

l'imagination créatrice, donnera à l'intelligence un prodigieux sens de simultanéité et d'omniprésence » (ibid.).

Le film *Vita futurista*, réalisé en amont de la publication de trois manifestes, est un exemple de la pratique futuriste. Les scènes furent, d'après Mario Verdone, imaginées depuis l'Hôtel Baglioni à Florence, par les signataires des manifestes sous la direction artistique d'Arnaldo Ginna (Verdone, 1994). Quant au scénario du film, il fut pensé pendant le tournage, selon la méthode *in progress*. Le film, anticipateur d'un certain voyeurisme médiatique, regorge de scènes amusantes, tournées dans le style *caméra cachée*. A titre d'exemple, l'acteur Lucio Venna, habillé en vieil homme, est importuné par un groupe de futuristes dans un restaurant, le *Piazzale Michelangelo*. La scène dégénère en une bagarre entre les futuristes et les défenseurs du vieillard. La mise en scène est efficace, mais par une ironie du sort, le scénario écrit l'emporte sur la multitude d'images perdues. Si le cinéma est le moyen d'expression le mieux adapté aux futuristes, c'est parce qu'il englobe tous les arts en un seul. Le cinéma devient « le moyen d'expression conforme à la multi-sensibilité des artistes futuristes », sans « jamais copier le théâtre [...]. Il est visuel, mais dépasse la peinture, se détache de la réalité, de la photographie, de l'esthétique et du solennel. Il devient inesthétique, déformateur, impressionniste, synthétique et dynamique » (Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla et Chiti, 1981, p. 191). Le cinéma est assimilé à « l'instrument idéal d'un art nouveau, beaucoup plus ample et plus agile que les arts existants ». Le cinéma est aussi assimilé à une sorte de télévision qui n'existe pas, pour le moment. Les concepts d'ampleur et d'agilité sont en relation avec la culture de masse émergente. Ses valeurs intrinsèques d'ampleur (le plus d'information possible) et d'agilité (la superficialité contre la profondeur, en réponse à la masse d'informations) le montrent. Les productions cinématographiques futuristes ont recours à plusieurs genres d'expression. Elles utilisent aussi bien « des morceaux de vie réelle que la tache de couleur, la liberté d'expression, la musique chromatique et plastique, et même la musique des objets ». Le cinéma futuriste est en effet « peinture, architecture, sculpture, mots en liberté, musique de couleurs, lignes et formes d'objets, et réalité chaotique ». Cette démarche permet aux « mots en liberté de passer outre les limites de la littérature, en marchant vers la peinture, la musique, l'art du bruit, et en construisant

un lien entre la parole et l'objet réel » (ibid.). Dans ce cas, il s'agit d'une véritable anticipation de l'idéologie du multimédia.

Désormais, l'art est recomposé à partir de tous les arts, réunis en un seul. L'art de la peinture, de la sculpture et de l'architecture convergent en une seule expression. Les perceptions de l'homme moderne ont changé. L'homme n'est plus au centre de l'univers. Il s'est éloigné volontairement de la nature pour entrer dans une nouvelle dimension urbaine, une dimension qui lui ouvre un éventail de perceptions. L'exploration épistémologique du futur se fera systématiquement en connexion avec les réseaux ferroviaires et électriques, puis téléphoniques et télématiques. Les futuristes doivent « s'imaginer un monde différent » pour répondre à leur conception de l'univers. La culture futuriste est, par certains aspects, anticipatoire de l'idéologie du virtuel. Un engouement pour les choses irréelles rend fades les choses concrètes, marquées par la tradition et l'histoire. De plus, tout ce qui est perçu comme vulgaire est le reflet de la nouvelle société de masse. La véritable révolution futuriste s'accomplira dans la crise profonde de l'art et des avant-gardes vers la fin du XX^e siècle. Un demi-siècle avant l'introduction de la télévision en Italie, la vulgarisation de la critique d'art, de la littérature, de la musique et de la politique, entre dans les mœurs.

Le futurisme a contribué à la formation d'une nouvelle classe d'intellectuels rêvant de recréer le monde. Les futuristes milanais et florentins, les premiers exubérants et positivistes, les seconds caractérisés par leurs lubies, rudesse, ironie et pragmatisme, contribuèrent à former la nouvelle classe pensante en Italie. Malgré leurs contradictions et la persistance des valeurs religieuses et rurales, les futuristes italiens se sont engagés sur la voie de la mondialisation avant la lettre. Véritables ambassadeurs du futur, ils ont été les pionniers de l'ère de la communication de masse et des lois du marché en provenance des États-Unis d'Amérique.

Pour Aldo Giurlani, dit Palazzeschi, le nouveau monde ne devra pas connaître la douleur. Les futuristes auront le devoir de préserver les « races latines » de la culture des lamentations et autres faiblesses. Il s'agit de

détruire le fantôme romantique [...], de combattre la douleur par la parodie [...], de transformer les hôpitaux en salles de danse [...], de transformer les enterrements en parades, en événements gais dirigés par des humoristes [...], de changer les asiles psychiatriques en lieux de rencontre joyeux, où s'éduquent les nouvelles générations (Palazzeschi, 1981, p. 136-138).

Il s'agit d'une ébauche du monde publicitaire et du marketing, où tout n'est que perfection. Palazzeschi décrit un monde stigmatisé par la misère, la douleur, la maladie, et la laideur. Mais, il s'en éloigne brutalement, en renversant les canons éthiques et esthétiques. Il renie la douleur, en soutenant qu'elle n'existe pas.

Marinetti adhère également à cette logique de la négation de la douleur en exaltant les formes ludiques du temps présent. Le futurisme ressemble à la pensée Disney avant la lettre, ce qui lui vaut les faveurs des Américains. Selon Marinetti, les Américains n'ont jamais peur, ne sont pas lâches mais raisonnables, et participent aux forums du monde. Ils acclament l'idéologie futuriste, mais « se plaignent de l'absence d'une tradition classique dans leur histoire. Ils louent la vieille Europe qui souhaite faire table rase de son passé » (Marinetti, 1981f, p. 203). En conclusion, Marinetti est plus royaliste que le roi.

Les sensibilités du futur, sensibilités contemporaines dites *transgenres*, aboliront toutes différences de sexe, de race, d'espèce, et de statut social. Selon Marinetti, un monde indifférencié adviendra, grâce à un surplus de communication. Ce monde idéal ne fera aucune différence entre homme et femme, Noir et Blanc, humains et animaux, êtres vivants et machines. Marinetti pensait, sans pourtant être marxiste, que les différences de classe et de sexe finiraient par être supprimées, pour permettre l'avènement d'une humanité perpétuelle, une humanité autoclonante, égale à elle-même, jusqu'à ce qu'advienne un nouveau chaos. Un nouvel univers est en marche. L'homme et la femme évoluent dans un système inconnu jusqu'au XX^e siècle. Le futurisme ne cherche pas à assurer une pérennité à son idéologie, mais invite à l'action : « Agissez donc, agissez au maximum et ne laissez pas les énergies s'altérer par les idées, par les émotions anciennes qui vous arrivent d'un autre cerveau... » (Joly, 1981, p. 264). Le programme des futuristes est un mélange entre les sentiments passionnels des Latins et les idées philosophiques et pragmatiques de Bergson. Le futurisme, malgré ses élans passionnels, tente de s'éloigner de l'idéalisme, car il

est conscient que « presque toutes les vérités scientifiques furent atteintes au détriment des idées » (ibid., p. 265). Le futurisme est un mouvement mystique, au sens où il mélange les forces vitales traditionnelles et les forces nouvelles.

Giuseppe Prezolini (1923), parlant de la filiation florentine, écrit :

Le Fascisme n'est que hiérarchie, tradition, et obéissance à l'autorité. Le Fascisme évoque Rome et sa grandeur classique. Le Fascisme ne réforme pas les valeurs et institutions italiennes comme le catholicisme. À l'inverse, le Futurisme conteste la tradition. Il se bat contre les Musées, le classicisme, et les traditions scolaires.

Pour Prezolini, le fascisme italien ne peut pas garder en son sein des forces révolutionnaires. Il doit rétablir les valeurs italiennes opposées au futurisme : « Le Fascisme, pour gagner son combat, doit s'approprier le Futurisme dans tout ce qu'il a d'excitant et censurer tout ce qu'il garde de révolutionnaire, d'anti-classique, d'indiscipliné d'un point de vue artistique » (ibid.).

Le futurisme est mort. Vive le futurisme. Avec l'ascension rapide de Mussolini et la montée du fascisme, le futurisme devient seulement un phénomène académique. Pourtant, les intellectuels, les artistes, les écrivains, mais aussi les hommes de marché et les sportifs restent marqués par l'idéologie futuriste. Mouvement « nomade » sans œuvres durables – la notion de durée n'est-elle pas, d'ailleurs, inconciliable avec la doctrine même ? – le futurisme reste cependant un ferment puissant.

La machine sera la chose la plus concrète qui restera de l'idéologie futuriste. Désormais, les machines de travail et les machines de communication font partie de notre quotidien. Et la machine-voiture est une sorte de nouveau Pégase du XX^e siècle, comme l'imaginait Marinetti dans *La Ville Charnelle*, en 1908 (In De Maria, 1981, p. 310) :

A mon Pégase

Dieu véhément d'une race d'acier,
Automobile ivre d'espace,
qui piétine d'angoisse, les mors de ses dents stridentes !
O formidable monstre japonais aux yeux de forge,

nourri de flamme et d'huiles minérales,
affamé d'horizons et de proies sidérales,
je déchaîne ton cœur aux teuf-teufs diaboliques,
et tes géants pneumatiques, pour la danse
que tu mènes sur les blanches routes du monde.
Je lâche enfin tes brides métalliques... Tu t'élances,
avec ivresse, dans l'Infini libérateur !...
Au fracas des abois de ta voix...
voilà que le Soleil couchant emboîte
ton pas véloce, accélérant sa palpitation
sanguinolente au ras de l'horizon...
Il galope là-bas, au fond des bois... regarde !...

Qu'importe, beau démon ?...
Je suis à ta merci... Prends-moi !
Sur la terre assourdie malgré tous ses échos,
sous le ciel aveuglé malgré ses astres d'or,

je vais exaspérant ma fièvre et mon désir.

Suite aux mutations socio-économiques, culturelles et politiques, l'idéologie futuriste revit en cette fin du XX^e siècle. Un nouveau Pégase, rebaptisé « ordinateur », renversera les schémas cognitifs des êtres humains. Le Pégase de l'informatique, le Pégase de la mondialisation et d'Internet prendra son envol : ce sera la machine de l'imagination sans fils qui s'élancera vers le futur.

2. Futur présent

L'ordinateur est une machine de la simulation, et le monde de la simulation nous permet une mise en scène, parfois une mise en obscène, de nos émotions, de nos fantaisies et fantasmes les plus secrets, tout en nous garantissant une certaine immunité émotionnelle. L'ordinateur en réseau nous permet une forme de combat sans blessures, où même l'être le plus timide de la terre peut se représenter comme un surhomme ou une surfemme. Dans un monde où les conflits sont souvent amortis par la redondance médiatique, l'ordinateur est la machine qui nous apprend à vivre dans un environnement de plus en plus aseptisé et anesthésié, malgré – et peut-être grâce à – son surplus d'informations, un environnement à la Huxley qui s'oppose à la vieille conception totalitaire, désormais dépassée, d'Orwell. L'ordinateur nous permet d'être à l'aise dans une *soft*

dictatorship, la *dicta-blanda* de fin de siècle, qui s'oppose à la *dicta-dura* d'antan⁸. L'ordinateur change la perception de l'identité et la remet en cause par des paradoxes, par des contradictions et par des probabilités nouvelles. L'ordinateur est la machine rêvée par les futuristes et Internet est son réseau.

Autrefois, le fait de jouer des rôles beaucoup trop différents, de façon plus ou moins consciente, était classé comme syndrome de schizophrénie. Un syndrome sans espoir, qui condamnait les personnes atteintes à l'exil à vie, terrifiées qu'elles étaient d'être confrontées à un être vivant monstrueux et dérangeant. Un syndrome qui ouvrait la porte aux interprétations de la psychologie moderne sur la personnalité stratifiée et multiforme. Aujourd'hui on pourrait en effet plutôt parler de « polyphrénie », ou de « multiphrénie »⁹, alors que c'est le système informatique même qui nous pousse à accepter de jouer des rôles très différents suivant les situations, à toute vitesse et avec une totale flexibilité, selon l'idéologie répandue du *time is money*¹⁰. À ce point, il est intéressant de faire un parallèle avec l'« homme multiple » rêvé par les futuristes. Le futurisme avait pour principe le renouvellement complet de la sensibilité humaine sous l'action des grandes découvertes scientifiques. Il est prévu que l'homme futuriste « lancera d'immenses filets d'analogie sur le monde, donnant le fond analogique et essentiel de la vie télégraphiquement [...]. L'imagination sans fil permettra la liberté absolue des images ou analogies exprimées, sans les fils conducteurs de la syntaxe et sans aucune ponctuation » (Hellemans, non daté, en ligne). L'être humain sera finalement multiplié.

Pour comprendre le développement de la *cyberculture* en Italie, en passant par la *tv-culture*, il faut remonter à la fin de l'idée de patrie. Moins d'un siècle d'unité nationale et vingt ans de fascisme ont conduit, après-guerre, à la révolution de la notion de patrie en Italie. Cette crise de l'idée de Patrie/Nation est due aux mutations politiques et idéologiques, manifestes dans la

⁸ Sur le passage contemporain du concept de « *freedom of choice* » au concept de « *freedom from choice* », voir Ardiccioni (1997, p. 9-10).

⁹ La multiphrénie nous permet de résoudre facilement des dissonances cognitives du genre: « J'adore les animaux, mais ça ne m'empêche pas de manger leur viande ».

¹⁰ Toutefois, on reste conscients du fait que le passage aux nouveaux paradigmes n'est évidemment pas indolore et dépourvu de souffrance : « Les symptômes et la souffrance émotive peuvent être considérés comme un signal de la difficulté du système à garder un état de cohérence intégrative entre ses parties. Un système très incohérent est aussi

modernisation à l'américaine du pays et la privatisation de nombreuses entreprises. Le futurisme avait déjà imaginé l'américanisation de la société, mais paradoxalement, à l'intérieur d'une Italie fasciste et autarcique. L'Italie d'après-guerre est en effet le pays européen le plus ouvert à l'invasion de la culture américaine. Par exemple, rappelons-nous que la Sicile d'alors abritait des mouvements séparatistes qui luttèrent pour l'annexion aux États-Unis d'Amérique. Giorgio Soavi écrit dans *Un banco di nebbia*

[qu'] on chantait des chansons américaines et [qu'] on voyait l'Amérique telle qu'elle n'avait peut-être jamais été. Mais pour nous c'était la même chose [...]. On se sentait américain. On pensait qu'une maison avec un piano et des parents toujours gais nous faisaient leur ressembler. [...] De plus en plus de jeunes nous suivaient et voulaient nous écouter rire et chanter. Ils voulaient être américains comme nous » (cité in Galli Della Loggia, 1996, p. 131).

Les États-Unis représentent aujourd'hui ce que Rome représentait hier : une puissance flatteuse, qui envahit le reste du monde par l'économie, par la communication, par la culture, par la propagande (ou par la guerre, si nécessaire)¹¹. À l'époque, choisir une Amérique protectrice faisait oublier le fascisme en Italie, la défaite et les conditions misérables d'après-guerre. De plus, la communauté ecclésiastique avait prudemment choisi le libéralisme américain pour se protéger du communisme athée des pays de l'Est. Enfin, l'influence de nombreux italo-américains et de leur culture a également favorisé ce choix¹². C'est ainsi que le mode de vie américain, l'*american way of life* et son idéologie, conquiert la péninsule italienne. Dès lors, « un rôle central et dominant fut réservé à l'importation. Les années 50 ont vu fleurir des spectacles radiophoniques et télévisés, la musique populaire, l'industrie du livre de masse, la mode et la décoration » (Galli Della Loggia, 1996, p. 132).

un système peu flexible. [...] Par conséquent, le changement passe à travers l'analyse des incohérences du système et la reconstruction d'un niveau supérieur de cohérence » (Cionini, 1991, p. 80).

¹¹ Voir Jacob (1991) : « Songez au formidable développement de la culture américaine depuis 1917 [...]. L'admirable est l'audace sans complexe avec laquelle les Romains se sont emparés des valeurs grecques, alors que tant d'autres peuples, il est vrai mineurs, défendent jalousement leur patrimoine. Quand la France défend son patrimoine contre l'américanisme, cela prouve tout simplement qu'elle n'a plus de tonus culturel ».

¹² Voir Salvatori (1995, p. 10) : « Au début du siècle, plus de deux millions d'Italiens arrivèrent en Amérique. Les autorités, en 1921, pensèrent stopper l'immigration, car le nombre d'Italiens avait dépassé celui des immigrants irlandais ».

Le cinéma, puis le petit écran, marquèrent les débuts de la culture moderne en Italie. Ainsi, Mike Bongiorno fut le premier italo-américain à présenter l'émission de télévision *Lascia o raddoppia* ? Cette caractéristique fut un véritable cheval de Troie pour introduire la « télédéologie » et le style de vie américain dans tous les foyers italiens. Les intellectuels et les politiciens craignirent alors la télévision pour son potentiel révolutionnaire. L'objet le plus banal de la vie quotidienne était devenu le symbole d'une modernité galopante. Luigi Barzini (1992, p. 287) exprimait ses inquiétudes dans un article de l'époque :

Alors que tout le monde parlait, j'étais horrifié car je pensais aux responsabilités de ceux qui dirigent cette effrayante machine. D'ici peu, le poste de télévision sera partout. La télévision rejoindra les radios dans les paroisses, dans les établissements balnéaires, dans les restaurants, dans les maisons les plus humbles. La capacité à éduquer et à émouvoir par l'image, la parole et le son, est énorme. Les possibilités de faire du bien ou du mal sont infinies. L'Italie sera *réduite à un seul pays*, vaste forum où tout le monde se retrouvera et se regardera. La vie culturelle sera entre les mains de peu d'hommes.

La télévision à l'américaine unifiera, pour la première fois dans l'histoire italienne, tout le territoire national sous un même drapeau culturel : le drapeau à *stars and stripes* américain.

Selon Ernesto Galli Della Loggia (1993, p. 133) :

On peut penser que la formation culturelle des jeunes d'après-guerre rassemblera une grande masse d'Italiens. Les mêmes qui s'éloignaient des objets de formation à la modernité du XX^e siècle, jusqu'à ce qu'arrivent des langages, des mythologies, et des perspectives calqués sur le modèle d'Outre-Atlantique¹³.

Peu à peu, la langue nationale, qui compte déjà de nombreux dialectes, s'enrichit de termes anglo-saxons. La perméabilité culturelle italienne face aux apports américains fut importante. Elle contribua à l'effondrement du système éducatif national, qui « n'était plus capable de structurer la personnalité des jeunes par des valeurs propres et différentes de celles du marché, du spectacle, et de la communication de masse » (Galli Della Loggia, 1993, p. 133). L'Italie a censuré son héritage fasciste, pour ne pas y mêler les jeunes générations dans la formation de leur

¹³ Voir aussi Bettetini (1980), Gundle (1986), Forgacs (1992) et Lepre (1993).

identité. C'est pourquoi l'idée d'Italie a perdu toute espèce de contenu concret. Même pour les intellectuels de gauche et pour les plus cultivés, elle « a perdu tous les signes vivants et réels, capables de se modifier en sentiments et en passion, capables de donner avant toute identité, au moins une écharde d'identification » (ibid.). Finalement, l'expression *Italia* a perdu son côté patriotique, pour se résumer à l'équipe nationale de football. En effet, « dans la péninsule « tout ce qui est américain n'est jamais perçu comme étranger » (Gundle). Le mot « italien » a perdu tout son sens et ne signifie plus rien » (ibid.). Aujourd'hui, on pourrait même considérer l'homme politique entrepreneur Silvio Berlusconi comme la transposition du rêve américain en Italie, en passant par les instances modernistes et populistes du futurisme milanais.

Une grande partie de la classe politique catholique porte la responsabilité de la perte du sentiment patriotique. En effet, les politiques furent incapables d'imaginer un projet national. C'est peut-être le résultat de l'esprit œcuménique et universaliste de l'Église hérité de l'Empire Romain. Les intellectuels laïques furent aussi responsables de l'échec de l'identité nationale. Ils accueillirent, sans restriction, toutes les suggestions ou impulsions venant d'Outre-Atlantique. C'est pourquoi « l'Italie d'après-guerre est devenue le pays d'Occident le plus attentif à tout ce qui n'est pas national » (ibid., p. 134-135).

Arturo Carlo Jemolo (1969) écrivit une véritable épitaphe sur la disparition complète de l'unité nationale, où l'on peut lire :

Je ne retrouve plus cet État Italien, symbolisé par le drapeau qu'il fallait respecter avec dévouement quand j'étais enfant [...]. J'observe le ton satisfait des journalistes qui déclarent que l'époque des souverainetés nationales est révolue, et que les frontières nationales n'ont plus de sens [...]. Est-ce que le sens du territoire national a disparu en même temps que la souveraineté nationale? [...] Je me le suis demandé plusieurs fois en regardant l'Italie [...] parce qu'après la seconde Guerre Mondiale, j'ai vu s'affaiblir de l'intérieur la souveraineté nationale : un recul par rapport à la formation de l'Etat moderne (cité in Galli Della Loggia, 1993, p. 140).

La dissolution de l'État dans l'Italie d'après-guerre permet de mieux comprendre le développement de la *cyberculture* italienne. L'expérience de la culture cybernétique italienne est une télé-idéologie fondée sur la mythologie d'Amérique du Nord. Le point le plus repérable est

celui de la frontière. Une frontière mobile, qui évolue en continu. Cependant, le mythe de la frontière mobile a évolué en Italie avec le développement d'Internet et la dissolution complète des frontières. Ce changement menace tous ceux qui ont fondé leur vie sur l'identité monolithique. Par ailleurs, c'est la notion même d'identité et son importance qui est souvent remise en cause dans le monde virtuel créé par Internet, grâce à toutes les nouvelles technologies d'information et de communication (voir Remotti, 1996).

Multiplication et mutation sont peut-être les mots clés de cette fin de millénaire. Ces dernières années, Benetton a fait à plusieurs reprises de nombreuses campagnes publicitaires sur le thème des mutations multiethniques, multiculturelles, multiraciales (races humaines et animales) et multiespèces (humain-animal, humain-machine). D'autre part, l'œcuménisme, l'acceptation de l'autre et la xénophilie font partie de la tradition italienne. Cet œcuménisme, comme l'avait déjà fait remarquer Machiavel, vient de la plus solide des institutions italiennes : l'Église catholique¹⁴. Benito Mussolini, de réputation anticléricale, n'osa pas critiquer l'Église dès son premier discours à la Chambre de députés, le 21 juin 1921¹⁵. Cette institution peut être considérée comme l'héritière directe – sur le plan symbolique, hiérarchique, et organisationnel – de l'idéal transnational romain, en deux mots de l'*ubi bene ibi patria* (Là où je suis bien, là est ma patrie) de Cicéron¹⁶. Le *background* catholique, même avec ses nombreuses contradictions, a sans doute permis que se développe, en Italie, une culture œcuménique d'altérité et d'étranger qui remonte aux Latins.

¹⁴ Voir Cutinelli-Rendina (2001) : « Machiavel constate assez vite l'importance politique que l'Église romaine détient non seulement en Italie, mais aussi dans le reste de l'Europe. En fait, à ses yeux, l'Église est, paradoxalement, une institution qui se soustrait à l'examen politico-diplomatique mené avec les critères traditionnels, valides pour toutes les autres entités politiques, mais qui, en même temps, est capable d'exercer une influence extraordinaire sur la politique italienne en Europe. L'Église lui apparaît en mesure de rendre vaine toute tentative de donner une assiette nationale et unitaire à la réalité italienne, comme celle qui s'établissait à l'époque pour la France et l'Espagne ».

¹⁵ Voir Guerri (1997, p. 296), extrait du discours de Mussolini à la Chambre : « *Affermo qui che la tradizione latina e imperiale di Roma oggi è rappresentata dal cattolicesimo... Io penso e affermo che l'unica idea universale che oggi esista a Roma è quella che si irradia dal Vaticano* ». / « J'affirme ici que la tradition latine et impériale de Rome est aujourd'hui représentée par le catholicisme... Je pense et j'affirme que la seule idée universelle d'aujourd'hui est celle que le Vatican irradie ».

¹⁶ La faiblesse de la perception de l'identité nationale italienne est motivée aussi par la grande influence que l'Église catholique a eu en Italie. Par exemple, le Vatican, en tant que « État transnational », a eu recours aux mercenaires, alors que Machiavel critique le recours aux mercenaires : « L'armée est le signe que l'État existe par rapport à d'autres et est capable de subsister par rapport à d'autres. [...] Il est essentiel à cet égard que ces armées soient propres à l'État » (Terray, 2001).

Les Italiens se sont toujours adaptés à la fragmentation économique et politique de leur territoire. Aujourd'hui, il s'agit de s'adapter à l'inévitable fragmentation de l'identité introduite par la mondialisation. Cela facilitera peut-être le passage du concept de centralité des communautés contingentes à un nouveau type de fédéralisme qui abolit la politique institutionnelle officielle. Mais comme l'avait anticipé Aldous Huxley en 1945, la politique est déjà en crise face au progrès technologique¹⁷. Le *familismo amorale* a été souvent un antidote efficace pour lutter contre la politique de centralisation, qui place l'idée d'une grande nation avant les intérêts et les sentiments¹⁸.

Même si l'Italie « forte » n'existe pas, les Italiens sont unis entre eux par la mémoire et le secret partagé. Les Italiens existent et s'aliènent volontairement. Cette aliénation est entendue au sens de Brecht. Elle peut servir à éloigner les Italiens des nostalgies autoritaires. Les Italiens ont maintenant la possibilité de s'immerger dans un monde globalisant. Toutefois, ils ne peuvent pas oublier leurs croyances multiples, attitudes catholiques et anarchiques, comportements paradoxaux, spécialités et humeurs divers. Et, ils doivent surtout garder à l'esprit le sentiment partagé que le plus important, pour un italien, est justement de ne pas avoir d'identité nationale forte. Par ailleurs, le « nationalisme faible » des Italiens est un facteur positif à l'heure de l'intégration européenne, qui pourrait être le premier pas d'une transition vers une forme de gouvernement mondial¹⁹.

¹⁷ Huxley (1995) cité in Parrella (1998, p. 187) : « *Il progresso tecnologico al suo ritmo attuale si prende gioco di ogni progetto politico per quanto ingegnosamente elaborato, entro il giro, non di generazioni, ma di anni e talvolta perfino di mesi* ». / « Le progrès technologique à son rythme actuel se moque rapidement des projets politiques élaborés, en l'espace de quelques années, voire de quelques mois ».

¹⁸ Voir Procacci (1968). Sur le frontispice, on peut lire l'extrait suivant du dialogue de *La casa in collina* de Cesare Pavese :

– Professore, – esclamò Nando a testa bassa, – voi amate l'Italia?

Di nuovo ebbi intorno a me le facce di tutti: Tono, la vecchia, le ragazze, Cate. Fonso sorrise.

– No, – dissi adagio, – non l'Italia. Gli italiani. /

– Monsieur le professeur, – dit Nando, en baissant la tête – vous aimez l'Italie ?

J'avais à nouveau les visages de tout le monde autour de moi : Tono, la vieille, les filles, Cate. Fonso sourit.

– Non, – je dis doucement, – Je n'aime pas l'Italie. J'aime les Italiens ».

¹⁹ Voir Diamanti (2000). Un phénomène emblématique du nationalisme faible est celui de David Baldacci, écrivain italo-américain qui, afin d'augmenter les ventes de ses livres en Italie, a du changer son nom en David Ford Baldacci pour ne pas être perçu comme « trop » italien.

L'Italie du futur ne sera peut-être qu'une idée, un concept, une suite de traces identitaires de *campanile*, noyés dans un contexte irrésolu et insoluble, européen ou mondial. Le futurisme, en tant que mouvement artistique et poétique du possible prônant l'exagération sensorielle, a ouvert la porte à la culture cybernétique et à la fragmentation de l'identité²⁰. Cependant, peut-on parler d'un néo-futurisme aujourd'hui? Oui et non. Oui, car il y a de nombreux indices du réveil de l'art, de la musique et de la littérature futuriste, comme par exemple la publication de la revue *Simultaneità*, à partir de 1997. Non, car le rêve futuriste des grandes vitesses, des réseaux « sans fil », des machines nomades communicantes, des hommes en symbiose avec la technologie est une réalité et non plus une simple possibilité idéologique. L'imagination sans fils, l'art, ainsi que la poésie, peuvent finalement entrer dans la vie quotidienne et contribuer à franchir la dernière frontière qui nous sépare de l'aliénation volontaire et heureuse²¹.

L'Italie sera, peut-être, une zone émotive indissoluble dans le *network* international, un ensemble flou composé de *temporary autonomous zones*, c'est-à-dire de groupes autonomes temporaires en dissolution informatique continue. Le destin de l'Italie est probablement le même que celui des autres nations contemporaines²². Quelle que soit sa forme, l'Italie se déclinera au pluriel. Les *it.aliens*, les hommes fragmentés et multipliés imaginés par les futuristes, seront peut-être une nouvelle sorte de navigateurs de l'espace cybernétique interplanétaire. Mais le futur aura déjà commencé depuis longtemps. Et le rêve futuriste sera simplement le présent.

²⁰ Si on regarde de près, aujourd'hui la nation la plus puissante de la Terre est une nation sans nom, une simple agglomération d'états différents, avec une identité nomade et fragmentée. Même ses adresses *e-mail* n'indiquent pas un pays (comme c'est le cas pour *fr* = France, *it* = Italie, etc.), mais un domaine : *com, edu, gov, org*, etc.

²¹ L'art et la poésie enrichissent notre capacité de percevoir ce qui nous entoure. L'art provoque un effet de « défamiliarisation » qui essaie de corriger le cours naturel du type cognitif, comme s'il percevait chaque chose comme un objet inconnu jusqu'alors. Umberto Eco indiquait dans *Opera Aperta* que le terme de *priëm ostranneniija*, employé par les formalistes russes, signifie « rendre étrange, rendre différent, détacher des habitudes. L'effet d'étrangeté ne doit pas être pris dans son acception baroque et ne veut pas dire qu'on remplace le simple par l'élaboré ; il signifie : « s'écarter de la norme », saisir le lecteur grâce à un artifice qui s'oppose à ses habitudes perceptives ou intellectuelles, et fixe son attention sur l'élément poétique proposé » (Eco, 1962, p. 34). Voir aussi Chklovski in Todorov (1966). Pour l'aliénation heureuse ainsi que pour la renonciation volontaire à l'identité, voir Remotti (1996).

²² Voir Hardt et Negri (2000, p. 45-46) : « Car la mondialisation proclamée des échanges économiques et culturels s'accompagne de l'apparition d'une forme nouvelle de souveraineté, décentralisée et déterritorialisée, qui se substitue à l'État-nation et étend son emprise par-delà ses frontières. [...] Nomadisme, désertion ou exode ne constituent qu'un premier moment du combat contre l'organisation impériale de l'exploitation et ses mécanismes bio-politiques de contrôle : à l'horizon, la formation d'une humanité hybride et métissée peut encore faire espérer des lendemains qui chantent. [...] Il s'agit désormais, non de s'approprier de l'État – illusion pernicieuse – mais de redonner à la multitude son pouvoir constituant ».

Bibliographie

ARDICIONI R. (1997), *divino con media*, Rennes : Lurpi.

BARZINI L. (1992), *s. t., La Stampa*, 5 janvier 1954. In F. MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia : Marsilio.

BERARDI F. (BIFO) (1995), *Internet e il futuro della comunicazione*, Roma : Castelvechi.

BERARDI F. (BIFO) (1991), *Politiche della mutazione. Immaginario cyberpunk nel paesaggio paradigmatico*, Milano-Bologna : Synergon.

BETTETINI G. (1980), *American Way of Television. Le origini della tv in Italia*, Firenze : Sansoni.

CHKLOVSKI V. (1966), « L'art comme procédé » [1917], in T. TODOROV, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, p. 84-96.

CIONINI L. (1991), *Psicologia cognitiva*, Roma : La Nuova Italia Scientifica.

CUTINELLI-RENDINA (2001), « Quelle religion pour les modernes ? », *Magazine littéraire*, n° 397, avril.

DE MARIA L. (1981[1973]), *Marinetti e il futurismo*, Milano : Mondadori.

DIAMANTI I. (2000), « Ha ancora un senso parlare di nazione ? », *Limes*, n° 2.

ECO U. (1997 [1980]) *Il nome della rosa*, Milano : Bompiani.

ECO U. (1962), *Opera aperta*, Milano: Bompiani.

FORGACS D. (1992), *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, Bologna : Il Mulino.

GALLI DELLA LOGGIA E. (1996), *La morte della patria*, Roma-Bari : Laterza.

GUERRI G. B. (1997), *Antistoria degli italiani*, Milano : Mondadori.

GUNDLE S. (1995), *I comunisti italiani fra Hollywood e Mosca*, Firenze: Giunti.

GUNDLE S. (1986), « L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni Cinquanta », *Quaderni Storici*, n° XXI.

HAEBERLI P. et KARSH B. (1997), « Programmatori futuristi », *Simultaneità*, n° 1.

HARDT M. et NEGRI A. (2000), *Empire*, Paris : Exils.

HELLEMANS F. (sans date), « Toward Techno-Poetics and Beyond. The Emergence of Modernist Avant-Garde Poetics out of Science and Mediatechnology », www.brakkehond.be/redactie/frank.html.

HUXLEY, A. (1995), *La filosofia perenne*, trad. it., Milano: Adelphi.

JACOB C. (1991), « Veyne l'iconoclaste », *Magazine littéraire*, n° 285, février.

JEMOLO A. C. (1969), *Anni di prova*, Venezia : Neri Pozza.

JOLY A. (1981), *Il futurismo e la filosofia*, d'un tract bilingue (italien/français) sous la direction du Mouvement Futuriste, juillet 1912. In L. DE MARIA, *Marinetti e il futurismo*, Milano : Mondadori.

LEPRE A. (1993), *Storia della prima Repubblica. L'Italia dal 1942 al 1992*, Bologna : Il Mulino.

LUCINI G. P. (1913), « Come ho sorpassato il futurismo », *La Voce*, n° 15, 10 avril.

MARINETTI F. T. (1981a), *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, manifeste futuriste du 18 mars 1914. In L. DE MARIA, *Marinetti e il futurismo*, Milano : Mondadori.

MARINETTI F. T. (1981b), *Contro l'amore e il parlamentarismo*, manifeste futuriste du 11 janvier 1911. In L. DE MARIA, *Marinetti e il futurismo*, Milano : Mondadori.

MARINETTI F. T. (1981c), *L'Uomo moltiplicato e il Regno della Macchina*, manifeste futuriste dell'11 gennaio 1911. In L. DE MARIA, *Marinetti e il futurismo*, Milano : Mondadori.

MARINETTI F. T. (1981d), *Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà*, manifeste futuriste du 11 mai 1913. In L. DE MARIA, *Marinetti e il futurismo*, Milano : Mondadori.

MARINETTI F. T. (1981e), « Il teatro di varietà », manifeste futuriste publié par le *Daily-Mail* du 21 novembre 1913. In L. DE MARIA, *Marinetti e il futurismo*, Milano : Mondadori.

MARINETTI F. T. (1981f), préface futuriste à G. P. LUCINI, *Revolverte*, Milano, Edizioni di Poesia, 1909. In L. DE MARIA, *Marinetti e il futurismo*, Milano : Mondadori.

MARINETTI F. T. (1922), « Il tattilismo », *Il Futurismo*, 11 janvier.

MARINETTI F. T., CORRA B., SETTIMELLI E., GINNA A., BALLA G., et CHITI R. (1981), *La cinematografia futurista*, manifeste futuriste du 11 septembre 1916. In L. DE MARIA, *Marinetti e il futurismo*, Milano : Mondadori.

MUSSAPI R. (1987), « Poésie : la nouvelle génération », *Magazine littéraire*, n°237, janvier.

PALAZZESCHI A. (1981), *Il controdolore*, manifeste futuriste du 29 décembre 1913. In L. DE MARIA, *Marinetti e il futurismo*, Milano : Mondadori.

PAPINI G. (1915), « Futurismo e Marinettismo », *Lacerba*, n° 7/3.

PARRELLA B. (1998), *gens electrica*, Milano : Apogeo.

PIRANDELLO L. (1992 [1926]), *Uno, nessuno e centomila*, Milano : Mondadori.

PRATELLA B. (1981), *La musica futurista*, manifeste « technique » futuriste du 29 mars 1911. In L. DE MARIA, *Marinetti e il futurismo*, Milano : Mondadori.

PREZZOLINI G. (1923), « Fascismo e Futurismo », *Il Secolo*, 3 juillet.

PROCACCI G. (1968), *Storia degli italiani*, Roma-Bari : Laterza.

REMOTTI F. (1996), *Contro l'identità*, Roma-Bari : Laterza.

RICCIO B. (2000), « I futuristi dimenticati di Firenze », *La Repubblica*, 13 mars.

ROVATTI P. A. et VATTIMO G. (1983), *Il pensiero debole*, Milano : Feltrinelli.

RUSSOLO, L. (1981). *L'arte dei rumori*, manifeste futuriste du 11 mars 1913. In L. DE MARIA, *Marinetti e il futurismo*, Milano : Mondadori.

SALVATORI D. (1995), *Tu vuo' fa' l'americano*, Napoli : Pironti.

TERRAY E. (2001), « Machiavel : un précurseur de Clausewitz », *Magazine littéraire*, n° 397, avril.

VERDONE M. (1994), *Il futurismo*, Roma : Newton & Compton.

Notice biographique :

Renzo Ardiccioni est né en Italie en 1961. Il est titulaire d'une *Laurea in lettere* (Docteur ès lettres - Università di Firenze), d'une maîtrise et d'un doctorat en Sciences de l'information et de la communication (Université de Rennes 2). Il poursuit ses recherches tout en travaillant comme enseignant en Italie, en France et aux États-Unis. Il est membre de la SFSIC (Société Française des Sciences de l'Information et de la Communication) et de la SIES (Société des Italianistes de

l'Enseignement Supérieur). Renzo Ardiccioni est actuellement enseignant de psychologie de la communication à l'ICR, Université de Ker Lann et de communication interculturelle à l'IUT de Laval, Université du Maine.