HAL
open science

Visions du futur et imaginaire technologique entre la fin du xixe et le début du xxe siècle en Italie. De la science-fiction archaïque à l'avant-garde futuriste et vice-versa

Michela Toppano

To cite this version:

Michela Toppano. Visions du futur et imaginaire technologique entre la fin du xixe et le début du xxe siècle en Italie. De la science-fiction archaïque à l'avant-garde futuriste et vice-versa. ReS Futurae - Revue d'études sur la science-fiction, 2014, 5, 10.4000/resf.679 . hal-01727263

HAL Id: hal-01727263

https://hal.science/hal-01727263

Submitted on 9 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ReS Futurae
Revue d'études sur la science-fiction

5 | 2015
La culture visuelle de la science-fiction, entre culture populaire et avant-garde

Visions du futur et imaginaire technologique entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle en Italie. De la science-fiction archaïque à l'avant-garde futuriste et vice-versa.

Michela Toppano

Éditeur
Université de Limoges

Édition électronique
URL : http://resf.revues.org/679
DOI : 10.4000/resf.679
ISSN : 2264-6949

Référence électronique
Michela Toppano, « Visions du futur et imaginaire technologique entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle en Italie. De la science-fiction archaïque à l'avant-garde futuriste et *vice-versa*. », *ReS Futurae* [En ligne], 5 | 2015, mis en ligne le 04 mai 2015, consulté le 05 octobre 2016. URL : http://resf.revues.org/679 ; DOI : 10.4000/resf.679

Ce document a été généré automatiquement le 5 octobre 2016.

Visions du futur et imaginaire technologique entre la fin du XIX*e et le début du* XX*e siècle en Italie. De la science-fiction archaïque à l'avant-garde futuriste et* vice-versa*.*

Michela Toppano

1 Dans cet article, nous nous proposons d'interroger les rapports entre la culture visuelle de la première science-fiction italienne et l'art visuel futuriste. Nous nous appuierons d'une part sur les romans d'imagination scientifique d'Enrico Novelli (1876-1943), plus connu sous le pseudonyme de Yambo, ainsi que sur les œuvres de certains peintres et architectes futuristes. Nous avançons l'hypothèse que les images véhiculées par cette première production d'imagination scientifique peuvent avoir contribué à la construction de l'imaginaire technologique et d'anticipation dans lequel ont puisé les futuristes. Inversement, nous nous appliquerons à montrer que la culture visuelle de l'avant-garde futuriste a sensiblement influencé les représentations les plus visionnaires proposées par l'illustrateur toscan.

2 Dans un premier temps, nous rappellerons brièvement la rareté des images liées à la technologie et à la civilisation des métropoles et des machines dans l'art italien entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle. Nous analyserons ensuite les images d'anticipation proposées par les romans d'imagination scientifique de Yambo. Nous soulignerons la mesure dans laquelle elles ont pu contribuer à créer une culture fascinée par la science et une esthétique technologique et urbaine qui ont été au cœur de la poétique et de l'idéologie futuristes. Enfin, nous montrerons comment deux décennies d'esthétique futuriste ont eu des répercussions certaines sur les représentations les plus visionnaires de Yambo, comme nous pourrons le constater à travers l'analyse de la représentation de la ville de l'avenir dans la réédition de *Ciuffettino* en 1937 (Yambo 1937).

3 Les futuristes se sont présentés comme les membres d'un mouvement artistique iconoclaste et révolutionnaire. Il est néanmoins possible de repérer des précurseurs, de par les affirmations des artistes eux-mêmes ou grâce aux analyses des chercheurs qui ont reconstruit leur *background* culturel. Les peintres futuristes, par exemple, dans le *Manifesto della Pittura Futurista* du 11 février 1910 (Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini 1910a, p. 22), expriment leur admiration pour les divisionnistes[1] italiens Giuseppe Segantini et Gaetano Previati, ainsi que pour le sculpteur *scapigliato*[2] Medardo Rosso, injustement négligés par des critiques d'art académiques et par un marché de l'art au goût jugé dépassé et conventionnel. Mais il serait réducteur de limiter à ces noms leur source d'inspiration. Les futuristes se sont certes nourris des expériences des symbolistes et des divisionnistes du point de vue artistique et technique, tout en poussant plus loin les recherches entamées par ces précurseurs[3]. Mais du point de vue des thématiques, d'autres sources ont pu contribuer à la construction de leur imaginaire, notamment en ce qui concerne la vision du futur et les motifs technologiques.

4 Entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle en Italie – mais aussi dans d'autres pays européens, comme le souligne Arno Mayer (Mayer, 1983, p. 185-266) – ces sujets étaient boudés par l'art académique officiel, mais aussi par les artistes les plus novateurs, comme les peintres réalistes et les divisionnistes. Ces derniers, en effet, ne se penchaient que rarement sur les objets et les paysages de la réalité industrielle et urbaine, malgré *La Stazione centrale di Milano* (*La Gare centrale de Milan,* 1889), d'Angelo Morbelli. Par ailleurs, lorsqu'ils se préoccupaient des évolutions de la société moderne, ils visaient essentiellement à la dénonciation des injustices sociales entraînées par l'exploitation des travailleurs. Par exemple, Angelo Morbelli décrit le labeur féminin dans les campagnes dans *Per ottanta centesimi* ! (*Pour quatre-vingts centimes !,* 1895) et Giuseppe Pellizza da Volpedo, avec son célèbre *Il Quarto Stato* (*Le Quatrième état*, 1901), attire l'attention sur la place du prolétariat dans la société contemporaine. Mais ces exemples sont rares. Gaetano Previati, le chef de file du mouvement, se consacre à une peinture essentiellement symbolique. Giovanni Segantini est encore tourné vers le monde rural et la peinture de paysage. Les représentations liées à la nouvelle réalité urbaine et industrielle restent donc isolées. Les rares fois où ces sujets sont abordés dans la peinture italienne par des artistes n'appartenant pas au mouvement divisionniste, ils sont représentés sous le signe de l'angoisse, dans la mesure où ils provoquent des déséquilibres dérangeants dans le paysage (humain et naturel) traditionnel, comme dans le tableau de Giuseppe de Nittis, *Incrocio di treni* (*Trains qui se croisent,* 1884).

5 Si les futuristes ne pouvaient donc pas trouver dans l'art « majeur » un riche réservoir d'images concernant le monde mécanique et industriel, la technologie et les villes modernes ou futures, ils pouvaient en revanche s'inspirer du répertoire offert par la littérature populaire et par les premiers récits d'imagination scientifique[4]. Ces récits se répandent de manière croissante à partir des années 1880 du XIXe siècle, comme en témoignent les œuvres d'Ulisse Grifoni[5], d'Emilio Salgari[6] ou de Yambo[7]. Nous porterons notre attention plus particulièrement sur ce dernier. Très attentif aux potentialités offertes par la technologie et par les évolutions de la civilisation moderne, il fit une place de choix à ces thématiques dans plusieurs de ses romans considérés comme faisant partie des ancêtres de la science-fiction italienne[8]. D'après Antonio Faeti, il fut l'un des premiers qui « ressentit énormément les influences de la nouvelle époque technologique qui commença en Italie avec les premières années du XXe siècle » (Faeti, 1972, p. 175). Plus que tout autre écrivain de son époque, Yambo exploita l'élément science-fictionnel, au

sein d'une production qui comptait également, et plus classiquement, des romans historiques et d'aventure. Dans ses romans technologiques, les dessins, caractérisés par leur grande qualité, représentent sans doute les premiers exemples significatifs d'illustration de science-fiction en Italie. Ils témoignent également des premières tentatives de faire de la technologie et de la machine des objets esthétiques ainsi que d'une approche jubilatoire qui ont été ensuite prolongées et systématisées par les futuristes.

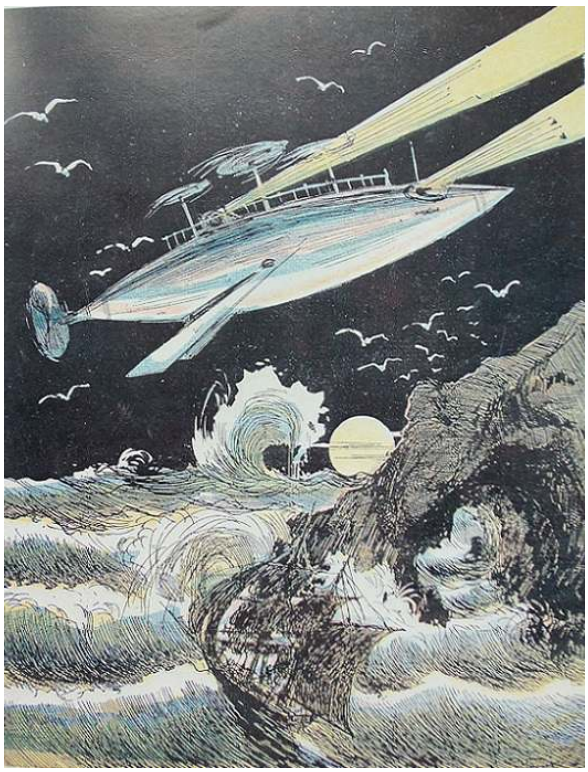
6 Nous nous appuierons essentiellement sur les romans *Due Anni in Velocipede* (*Deux Années à Vélo*, 1899), *Gli Eroi del* Gladiator (*Les Héros du* Gladiator, 1900), *Ciuffettino*[9] (*Petit Toupet*, 1902), *Capitan Fanfara* (*Capitaine Matamore*, 1904) et *Gli Esploratori dell'Infinito* (*Les Explorateurs de l'Infini*, 1906)[10]. Ces œuvres s'apparentent aux romans verniens et mettent en scène des instruments technologiquement innovants grâce auxquels les protagonistes accomplissent des exploits inédits, sur la Terre ou sur une autre planète[11]. Ces romans, parus avant la date de fondation du futurisme, nous permettent de montrer comment ce type de thématiques et d'images circulaient bel et bien dans la culture de l'époque, avant même que le mouvement d'avant-garde ne se soit structuré et n'ait pas mis à l'honneur cet imaginaire.

7 Dans ces textes, ainsi que dans les illustrations des romans examinés, les moyens de transports modernes et le paysage urbain constituent les objets les plus adaptés pour mettre en scène le futur et pour anticiper sur les potentialités de la civilisation moderne et industrielle. Les illustrations de Yambo réservent un soin particulier à la représentation des trains, des voitures, des vélos, des aérostats, dont il exalte la vitesse et la puissance. Pour lui, l'une des marques typiques du futur consiste en la multiplication des moyens de transports, en leur diffusion et en leur présence quotidienne dans la vie des hommes. En outre, ces véhicules paraissent parfois en avance par rapport aux modèles de son temps. Encore que s'il lui arrive d'inventer des engins irréalisables à son époque, le plus souvent, et suivant l'exemple de Jules Verne, il se limite à anticiper les usages et les évolutions de machines déjà existantes.

8 Nous en trouvons des exemples dans *Capitan Fanfara*. Les protagonistes du roman sont deux jeunes gens, Mario Moresi, nommé aussi Capitan Fanfara, passionné d'automobiles, et Ippolito Nervolini, cycliste invétéré[12]. À la suite d'une dispute autour de la primauté de l'un ou l'autre de leurs véhicules, ils se défient en duel, mais Nervolini ne se présente pas au rendez-vous et prend la fuite. Pour le retrouver, Moresi effectue alors un tour du monde avec sa voiture *Saetta* (*Éclair*). Mais dès qu'il parvient à rejoindre Nervolini, à la fin du roman, il se rend compte que l'individu qu'il traquait n'était pas celui qu'il croyait. Cette conclusion cocasse achève les aventures de Moresi, qui l'ont amené dans les recoins les plus exotiques de la planète, mais aussi dans des lieux nés de la fantaisie visionnaire de l'auteur, comme la « Ville du travail », fondée à l'intérieur du cratère d'un volcan par Carlo Richemond, un ingénieur et inventeur français, génial mais injustement méconnu. Cette ville accueille les ouvriers travaillant dans le chantier de l'aérostat *Gipaeto*, l'invention prodigieuse de Richmond. Mais ce dernier, devenu fou, provoque lui-même la destruction de sa création. Ce roman met donc en scène, en tout premier lieu, les nouveaux moyens de transports, et tout particulièrement un modèle d'automobile aux caractéristiques novatrices. La *Saetta* peut en effet atteindre une vitesse inusitée à l'époque, jusqu'à cent kilomètres-heures[13]. Elle est indestructible, car elle résiste aux flammes. Elle peut être toute entière démontée et remontée facilement. Bien que ce roman se présente avant tout comme un hymne à l'automobile, l'invention technologique

la plus impressionnante est sans doute le *Gipaeto*. Il s'agit d'un dirigeable propulsé par un moteur électrique et utilisant un gaz plus léger que l'hydrogène. Si le dirigeable à moteur électrique avait déjà été inventé en 1884 par Charles Renald et Arthur Krebs, les performances et les caractéristiques du *Gipaeto* surpassent de loin celles des appareils existant à la date de publication du roman[14]. Le *Gipaeto* jouit d'une autonomie et d'une vitesse alors impensables, puisqu'il peut transporter les personnages, en peu de temps, sans s'arrêter, de l'Australie au Pôle Nord. Il peut dépasser les 10 000 mètres d'altitude et il est même doté de petites chambres finement décorées et pourvues de toutes les facilités, pour le confort des voyageurs pendant de longs voyages. Yambo ne perd pas l'occasion d'illustrer ce véhicule d'avant-garde planant dans l'air, comme nous pouvons le voir ci-dessous :

Fig.1.



Yambo, *Capitan Fanfara*, Rome : Calzone-Villa, 1904 (Copyright : Faeti, 1987, p. 53). Tous droits réservés.

9 Dans cette illustration, la modernité étonnante du *Gipaeto* est rehaussée par le rapprochement avec un voilier, moyen de transport bien plus traditionnel, qui paraît désormais obsolète, en bas de l'image. La puissance du dirigeable est soulignée par sa masse qui traverse placidement le ciel de nuit et survole impassible la mer démontée, alors que le voilier semble se débattre désespérément dans les vagues déchaînées, et sur le point de s'écraser contre les rochers.

10 D'autres inventions apparaissent dans *Gli Eroi del* Gladiator. L'histoire se déroule dans un futur non précisé. Le protagoniste, Dalteno, un ingénieur italien, est chargé de construire un chemin de fer traversant l'Afrique du Nord au Sud. Pour ce faire, il doit vaincre l'hostilité et la résistance des peuplades sauvages habitant le centre du continent et qui en font un foyer de barbarie. Dalteno réussit à accomplir cet exploit grâce à une machine

prodigieuse, un aéronef pouvant servir aussi de bateau selon les besoins. Il s'agit d'une machine absolument inédite.

11 Dalteno, en la décrivant, la compare à

> une belle lance en acier, pourvue d'un éperon et dotée à la poupe d'une hélice gigantesque et d'une voile de direction en toile métallique. Elle a seize mètres de long et quatre de large : dans ses côtés, incurvés, sont logées maintes petites fenêtres avec des vitres lenticulaires à fermeture hermétique ; le pont est couvert. Au-dessus s'élèvent la cabine de l'homme de barre, le tuyau de la machine et une espèce de coupole, d'où, en cas de bataille, partiront mes foudres... mais je ne veux pas en dire plus : vous les verrez... à l'œuvre ! Du pont on descend dans l'intérieur du *Gladiator* ; à la proue nous avons la place pour l'équipage, ma cabine et mon bureau, au milieu la chambre des machines, à la poupe le magasin des vivres et des armes. Mais, évidemment, tout est lilliputien : comme un vaisseau de guerre en miniature[15] (Yambo, 1930, p. 224).

12 L'invention géniale de Dalteno apparaît dans les illustrations tantôt comme un aéronef planant dans l'air, tantôt comme un bateau glissant sur les fleuves et les lacs, invincible, à l'abri des assauts des indigènes comme des attaques des animaux féroces. Cet engin merveilleux campe dès la couverture du roman, comme un dieu tutélaire qui protège le train, vecteur de civilisation, ainsi que les personnages. L'illustrateur montre ainsi le passage de témoin entre un produit technologique désormais dépassé et une machine d'avant-garde qui devient le nouveau protagoniste du monde de la mobilité :

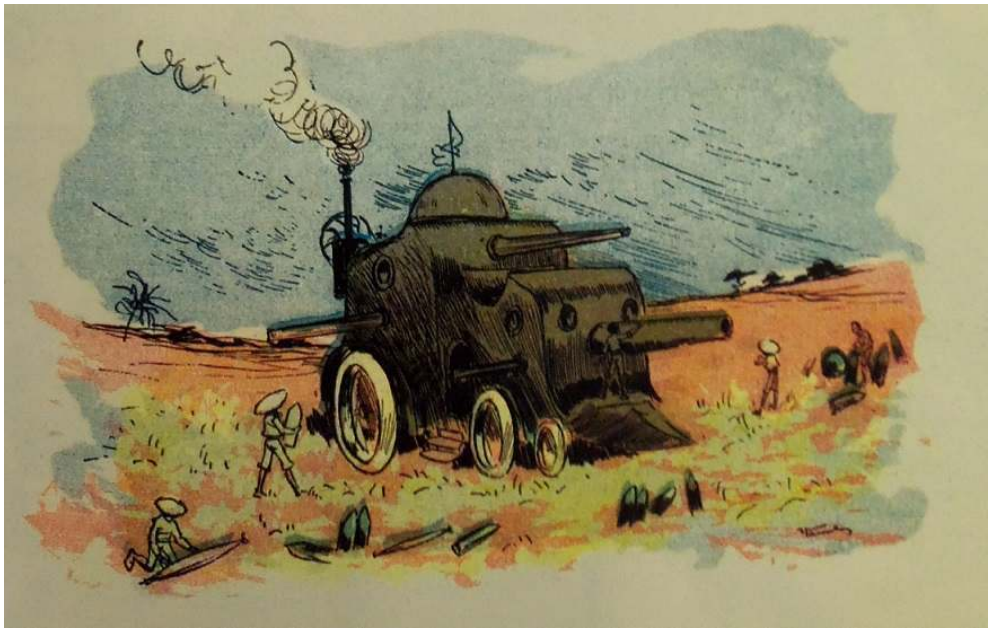
Fig. 2.

YAMBO, *GLI EROI DEL* GLADIATOR, ROME : CALZONE-VILLA, 1900 (COPYRIGHT : DALL'AQUILA, 1996, P. 43). TOUS DROITS RÉSERVÉS.

13 De même, l'auteur n'hésite pas à imaginer d'autres machines auxiliaires, tels que le gigantesque train blindé qui permet d'effectuer les travaux nécessaires pour la

construction du chemin de fer dans la sécurité la plus absolue au cœur d'une Afrique pleine de dangers (fig. 3) :

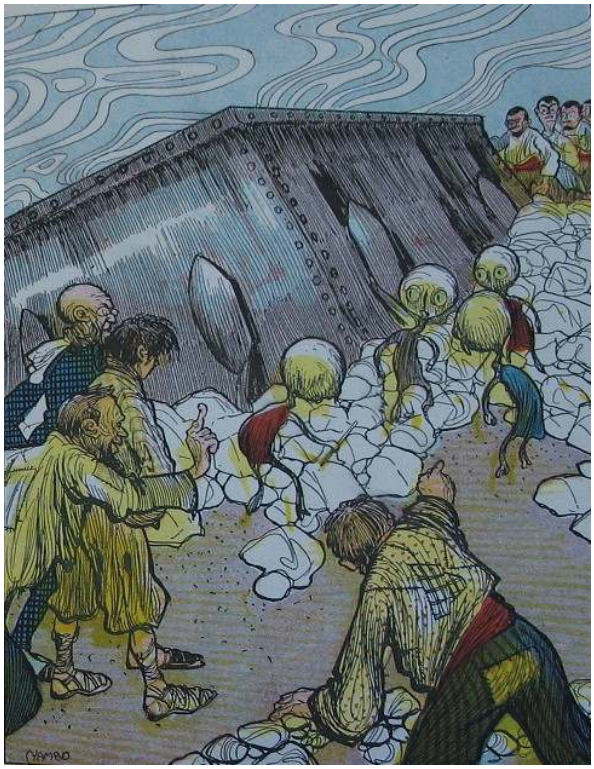
Fig. 3.



YAMBO, *GLI EROI DEL* GLADIATOR, ROME : CALZONE-VILLA, 1900 (COPYRIGHT : DALL'AQUILA, 1996, P. 45). TOUS DROITS RÉSERVÉS.

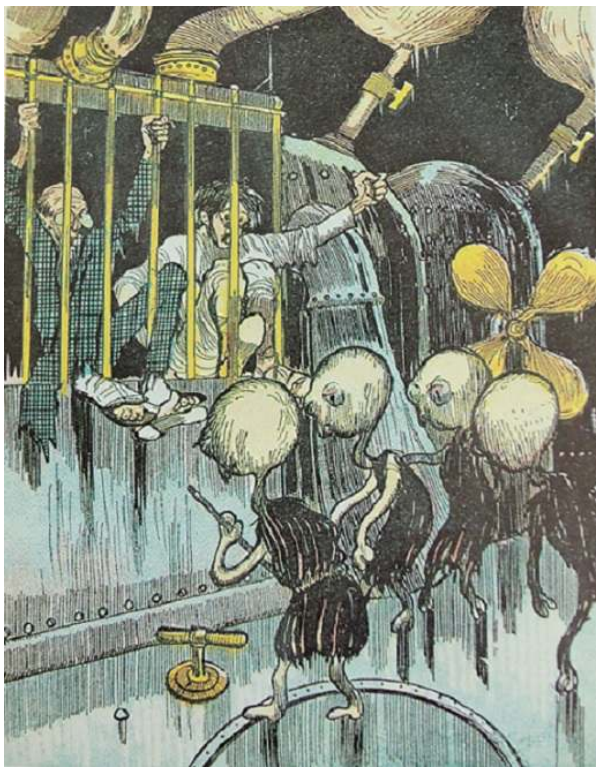
14 Mais Yambo invente le véhicule le plus étonnant dans le roman *Gli Esploratori dell'Infinito*. L'auteur raconte ici le voyage interplanétaire d'un groupe d'Américains qui se trouve projeté dans l'espace sur une météorite de la taille d'une petite planète. Ce voyage leur permet de passer près de toutes les planètes du système solaire, dûment illustrées par l'auteur. Les voyageurs finissent même par rencontrer des Martiens qui ont échoué par hasard sur leur météorite. Cet épisode fournit à Yambo la possibilité de dessiner l'aéronef des Martiens et donc de créer un véhicule relevant de la pure invention :

Fig. 4.



YAMBO, *GLI ESPLORATORI DELL'INFINITO*, ROME : SCOTTI, 1910, P. 141. TOUS DROITS RÉSERVÉS.

Fig. 5.



YAMBO, *GLI ESPLORATORI DELL'INFINITO*, SCOTTI, 1910, P. 149. TOUS DROITS RÉSERVÉS.

15 Dans ces images, l'aéronef est représenté comme une sorte de forteresse volante, à la structure ferrique, avec ses vis et ses boulons, ses tuyaux et ses robinets, ses manivelles et ses hélices : ces éléments en mettent en avant la complexité, soulignent sa nature industrielle et suggèrent l'idée de prodige technologique. Le narrateur, le jeune journaliste américain Giorgio, la décrit comme une prouesse de la science, une réalisation digne du haut degré de civilisation atteint par les Martiens[16] :

> À vrai dire, la maison volante de ces savants à la grosse tête était un prodige de la science : une fois ses parois métalliques hermétiquement fermées, on pouvait y vivre comme dans un monde à part. On y fabriquait l'air et on le renouvelait automatiquement. On y produisait aussi de l'eau, grâce à une combinaison chimique très simple. La chaleur se dégageait de manière uniforme du sol. Au-dessous, il y avait une machine thermique extrêmement compliquée. La lumière du *radium* se diffusait dans l'atmosphère depuis chaque recoin[17]... (Yambo, 1910, p. 195).

16 L'impact de ces images est renforcé par les textes, qui s'attardent souvent sur des descriptions techniques. Ces dernières dévoilent la mécanique de ces engins surprenants, qui deviennent ainsi source d'une nouvelle forme de merveilleux. Nous pouvons le constater dans la description du *Gladiator*, où le narrateur, fasciné par les dimensions de la machine, en détaille avec précision les mesures. Ce type de descriptions, accompagnant les images, contribue, à travers la littérature de jeunesse, à diffuser une esthétique de la machine et à sensibiliser l'enfant à la beauté de la magie mécanique.

17 Grâce à ces images, Yambo a ainsi été le premier à introduire aussi systématiquement dans l'art italien (bien qu'il s'agisse d'un art mineur comme l'illustration pour la jeunesse) des objets de la réalité technologique. Il les rend encore plus saisissants à travers la création de machines aux performances inimaginables à son époque. Ses images science-fictionnelles peuvent avoir contribué à consolider l'imaginaire technologique qui est devenu par la suite un motif central dans l'esthétique futuriste. Les futuristes ont élaboré en effet une véritable mythologie de la machine, interprétée comme le symbole de l'énergie vitale et du dynamisme[18]. Le tout premier manifeste du futurisme, rédigé par Filippo Tommaso Marinetti, réclame bruyamment un droit de cité à la représentation des produits de la technologie, de la voiture, de l'avion et du paysage industriel et urbain :

> 4. Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la *Victoire de Samothrace*.
> 5. Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la Terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite.
> [...] 11. Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte ; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes ; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques ; les gares gloutonnes avaleuses de serpents fumants ; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées, les ponts aux bonds de gymnaste lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés ; les paquebots aventureux flairant l'horizon ; les locomotives au grand poitrail qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux, et le vol glissant des aéroplanes, dont l'hélice a des claquements de drapeau et des applaudissements de foule enthousiaste (Marinetti, 1909).

18 L'année suivante, les peintres déclinent ces propos dans le *Manifesto dei Pittori Futuristi.* Ils affichent leur rejet des sujets d'art traditionnels et leur volonté de représenter la réalité contemporaine, urbaine et industrielle, en mettant l'accent sur les moyens de transports modernes :

> Tout comme nos ancêtres trouvèrent les matériaux de leur art dans l'atmosphère religieuse qui pesait sur leurs esprits, de même nous devons nous inspirer des miracles tangibles de la vie contemporaine, du rapide réseau de fer qui enveloppe la Terre, des transatlantiques, des *Dreadnought*, des merveilleux vols d'avion qui sillonnent le ciel, des entreprises téméraires accomplies dans les eaux ténébreuses par les navigateurs sous-marins, de la lutte spasmodique pour la conquête de l'inconnu[19] (Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, 1910a).

19 Les voitures, les trains et les vélos deviennent ainsi des objets d'art légitimes et des occasions pour poursuivre des recherches techniques et esthétiques inédites. Nous pouvons le constater dans certains œuvres de Luigi Russolo (1885-1947) ou d'Ivo Pannaggi (1901-1985) :

Fig. 6.

LUIGI RUSSOLO, *DYNAMISME D'AUTOMOBILE (DINAMISMO D'AUTOMOBILE)*, 1912. HUILE SUR TOILE, 104 X 204 CM. PARIS, MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE (COPYRIGHT : GIOVANNI LISTA, 2001, P. 83). TOUS DROITS RÉSERVÉS.

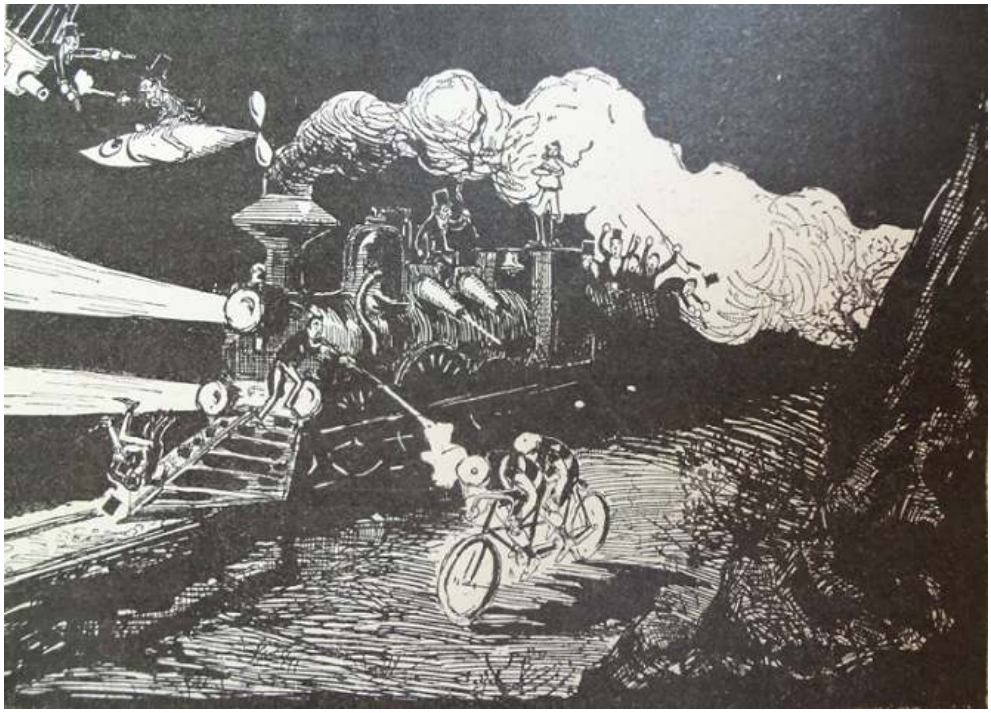
Fig. 7.

IVO PANNAGGI, *TRAIN EN VITESSE (TRENO IN CORSA)*, 1922. HUILE SUR TOILE, 100 X 120 CM. FONDAZIONE CARIMA–MUSEO PALAZZO RICCI, MACERATA, ITALIE. (COPYRIGHT : LISTA, 2001, P. 135). TOUS DROITS RÉSERVÉS.

20 Ces tableaux sont emblématiques de la place réservée à la technologie et à la machine par les futuristes. Il est possible que, pour les plus jeunes d'entre eux, la culture visuelle proposée par la littérature populaire ou de jeunesse, et en particulier de Yambo, ait pu avoir autant d'impact que les tonitruants manifestes du père fondateur du mouvement.

21 Par ailleurs, Yambo et les futuristes ont aussi d'autres points communs. Le premier porte en effet sur les objets de la civilisation industrielle un regard enchanté et euphorique proche de celui des futuristes et fort éloigné de celui des peintres italiens contemporains ou de certaines images alarmantes diffusées par la presse populaire[20]. Nous pouvons aisément le constater dans *Due Anni in Velocipede*. Bien que consacré au vélo, ce roman met en scène également la compétition sans merci entre les différents moyens de transports de l'époque, résumée dans l'image suivante, intitulée justement « La lutte gigantesque » :

Fig. 8.



YAMBO, *DUE ANNI IN VELOCIPEDE*, MILAN : VALLARDI, 1929, P. 155. TOUS DROITS RÉSERVÉS.

22 L'illustrateur rend plus dramatique cet affrontement en dessinant des véhicules dotés de caractéristiques techniques inédites : le train au centre de l'image, ainsi que la nacelle de l'aérostat à droite, sont équipés de canons. Un dirigeable de petites dimensions est également engagé dans le combat : cet élément suggère l'idée que ces aérostats, à l'époque encore non maîtrisables et construits à but expérimental, peuvent être facilement manœuvrés. Ils sont adaptés et produits pour un usage individuel. En représentant cette course endiablée, Yambo met l'accent sur la puissance et la vitesse exaltante des différents véhicules, ainsi que sur l'idée d'antagonisme : la machine exprime la force absolue, elle permet aux hommes de dépasser sans cesse leurs limites et de se mettre à l'épreuve dans des défis audacieux. Il n'y a pas de crainte ou d'angoisse : seulement de l'émerveillement, de l'enthousiasme et l'excitation de la compétition[21].

23 Les romans célèbrent ainsi la toute-puissance et la vie infinie de la machine. Ils l'associent de façon systématique à l'idée de domination, de défi, de puissance, d'antagonisme et d'émerveillement devant les prodiges de la science et de la technique. Ils habituent les jeunes lecteurs à faire participer les idées de force et de compétition à l'imaginaire technologique. Les futuristes, quelques années plus tard, portent un regard similaire sur les nouveaux moyens de transports, dont ils exaltent la puissance et la vitesse, ingrédients fondamentaux de leur idéologie vitaliste et héroïque. Certes, les futuristes ne se limitent pas à intégrer les moyens de transports au répertoire des objets légitimes à représenter, ou à les mettre en scène. Ils s'appliquent aussi à découvrir de nouvelles formes de représentation découlant de l'accélération que ceux-ci font subir à la vie humaine. Ils veulent restituer visuellement le dynamisme des corps dans l'espace ainsi que la manière dont ils sont perçus par l'œil humain, compte tenu des modifications causées par la vitesse. Yambo est bien sûr étranger à leurs recherches techniques les plus poussées. Néanmoins, bien qu'opérant dans le domaine modeste de l'illustration pour la

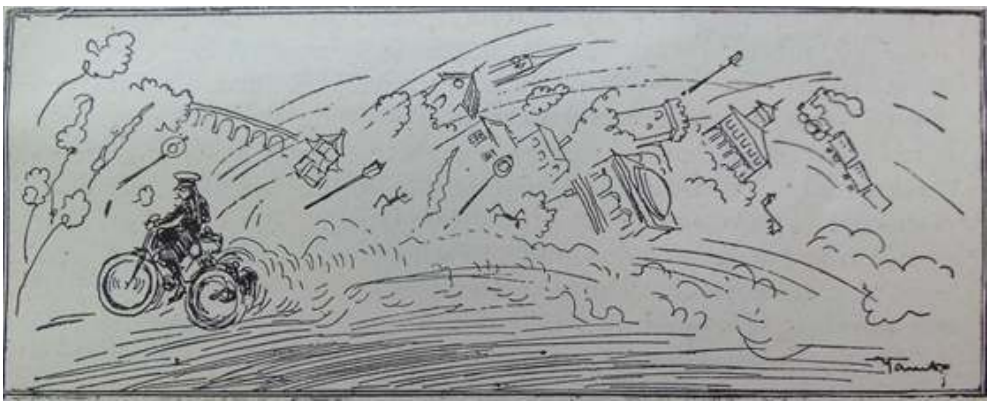
jeunesse, il a sans doute contribué à familiariser ses jeunes lecteurs avec des perspectives et de représentations du monde inédites dues à la présence de ces technologies innovantes.

24 Nous pouvons en repérer un exemple dans le roman *Due Anni in Velocipede*. Afin de pouvoir épouser les deux jeunes filles qu'ils aiment, deux jeunes hommes parient avec les pères de leurs bien-aimées qu'ils feront le tour du monde à vélo, sans l'aide d'autres véhicules, en l'espace de vingt mois. Encore une fois, Yambo ne se limite pas à mettre en scène le vélo tel qu'il pouvait exister, mais il invente un véhicule sophistiqué, fabriqué avec des matériaux et des techniques paraissant très innovants :

> Le tandem *Alluminium* [...] était vraiment le chef-d'œuvre de l'industrie américaine. Dans la forme extérieure, il n'avait presque rien de différent par rapport aux autres machines du même genre. Cependant, sa fabrication interne présentait des différences énormes. Le cadre, constitué de tubes d'alliages métalliques, très léger, était d'une résistance incalculable. Les soudures étaient faites avec un nouveau système, qui permettait de joindre les différentes parties de façon à les rendre absolument *indestructibles*. [...] Les pneus, fournis par la maison Plymouth et C., de New York, étaient splendides : ensemble, ils ne pesaient pas plus d'un kilo et six cent grammes et possédaient une chambre d'air que rien ne pouvait perforer[22] ! (Yambo, 1929).

25 La vitesse inusitée susceptible d'être atteinte par un tel engin est soulignée par les modalités de la représentation. Dans ses illustrations, et à travers des choix de composition adaptés, Yambo ressent en effet le besoin de montrer comment l'emploi des nouveaux moyens de transports se répercute sur la perception humaine. Ainsi, dans *Due Anni in Velocipede*, il met en scène la vision différente de la réalité objective qu'on peut avoir depuis un véhicule lancé à grande vitesse. Dans la fig. 7, cette expérience inédite est suggérée par les objets, les maisons et le clocher qui s'envolent en sens contraire à la course effrénée du vélo :

Fig. 9.



YAMBO, *DUE ANNI IN VELOCIPEDE*, MILAN : VALLARDI, 1929, P. 246. TOUS DROITS RÉSERVÉS.

26 Nous ne trouvons rien de techniquement révolutionnaire dans cette image très naïve, mais elle suggère avec efficacité à ses jeunes lecteurs les bouleversements produits dans leur quotidienneté par l'emploi des produits de la technologie. La vitesse, intégrée plus tard par les futuristes dans une idéologie complexe exaltant l'avènement d'une nouvelle anthropologie fondée sur le dynamisme et le devenir incessant, devient ainsi quelque chose de tangible, ou plutôt de concrètement visible et saisissable, même pour les plus jeunes, dès la fin du XIXe siècle, grâce à un crayon amusé. Cette illustration paraît ainsi

extrêmement significative si nous la comparons avec ce tableau, bien plus tardif, de Fortunato Depero :

Fig. 10.

Fortunato Depero, *Le cycliste traverse la ville (Il ciclista attraversa la città)*, 1945. Huile sur toile, 110 x 75 cm. MART, Museo di Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto (disponible en ligne, URL: http://www.guggenheim-venice.it/img/pdf_press/226pdf1_metzinger-stampa-ita.pdf). Tous droits réservés.

Son œuvre présente des similarités particulièrement frappantes avec le dessin de Yambo, notamment dans la représentation de l'arrière-fond, où les édifices défilent penchés vers la droite afin de suggérer la vitesse et la perception modifiée du milieu environnant par le cycliste.

27 D'autre part, la nécessité de mettre en scène des voyages audacieux, aériens ou dans l'espace, pousse Yambo à adopter très souvent des perspectives aériennes, portées à leurs extrêmes conséquences, du point de vue technique, par l'aéropeinture des années 1920 et 1930. Le *Gladiator*, dans *Gli Eroi del* Gladiator, ou le *Gipaeto*, dans *Capitan Fanfara*, fournissent l'occasion de dessiner ces véhicules planant dans les airs. Et nous retrouvons un dessin particulièrement intéressant dans *Gli Esploratori dell'Infinito*, avec la surface de Mars vue d'en haut, suggérant ainsi l'idée de la grande hauteur atteignable et la vision dépaysante qui découle de cette position inhabituelle. Dans ce roman, Yambo dessine deux Martiens survolant, à bord d'un vélivole sophistiqué, leur planète, bien reconnaissable grâce aux canaux qui la sillonnent de manière régulière[23]. Il est intéressant de remarquer que, dans ce cas précis, ce dessin ne trouve pas d'équivalents dans le texte : nulle part le narrateur ne décrit ce survol de Mars. L'image ajoute donc une touche science-fictionnelle ultérieure au texte en représentant un avion purement conjecturel : la dimension visionnaire est suggérée non seulement par l'esthétique du véhicule (ce design fuselé ne s'impose que des décennies après la publication du roman), mais aussi par le fait qu'il

s'agit d'un moyen de transport habituel pour les promenades des Martiens. La légende de l'illustration (« Aperçu de la planète Mars au coucher du soleil ») banalise cet événement en le présentant comme une possibilité, disons, « touristique » d'apprécier la planète.

28 Dans cette illustration Yambo adopte ainsi une perspective capable de rendre compte et du monde vu d'en haut :

Fig. 11.

YAMBO, *GLI ESPLORATORI DELL'INFINITO*, SCOTTI, 1906. TOUS DROITS RÉSERVÉS.

Or, les possibilités de renouveler la vision des objets et du paysage offertes par l'expérience des vols en avion sont systématiquement explorées, à partir des années 1920 par les peintres de l'aéropeinture, comme Tato (1896-1974) dans le tableau ci-dessous :

Fig. 12.

EN SPIRALE SUR LE COLISÉE (SORVOLANDO IN SPIRALE IL COLOSSEO), **1931. HUILE SUR TOILE, 80 X 80 CM. COLLECTION VENTURA, ROME (COPYRIGHT : LISTA, 2001, P. 173). TOUS DROITS RÉSERVÉS.**

29 Certes, dans l'aéropeinture les artistes ne se limitent pas, comme Yambo, à montrer le paysage vu d'en haut selon une perspective aérienne encore classique. Ils déforment cette dernière afin de rendre les effets du mouvement de l'avion sur la vision du spectateur et déconstruisent les formes de représentation traditionnelles afin d'accéder à une réalité inédite et sans cesse régénérée[24]. Néanmoins, l'élaboration de nouvelles conventions pour la représentation de l'espace, dans toutes les variétés proposées par ces tableaux, relève d'une prise de conscience de la place du nouveau moyen de transport dans la vie quotidienne et de la modification des sensations comportées par son utilisation. Cette recherche esthétique n'aurait pas de sens si ce nouvel objet n'avait pas acquis une telle importance dans l'imaginaire commun, au point de devoir s'interroger sur ses implications sur la perception humaine. Les dessins de Yambo et ses voyages dans les airs ont sans doute contribué à intégrer ces objets à l'imaginaire collectif.

30 Les représentations des villes du futur constituent un autre motif qui hante l'imaginaire lié à la modernité et à l'anticipation, chez Yambo comme chez les futuristes. Dans *Capitan Fanfara*, la « Ville du travail » construite dans les viscères d'un volcan situé dans une île près de l'Australie, accueille les ouvriers du chantier colossal du *Gipaeto* ainsi que leurs familles. Elle est ainsi décrite :

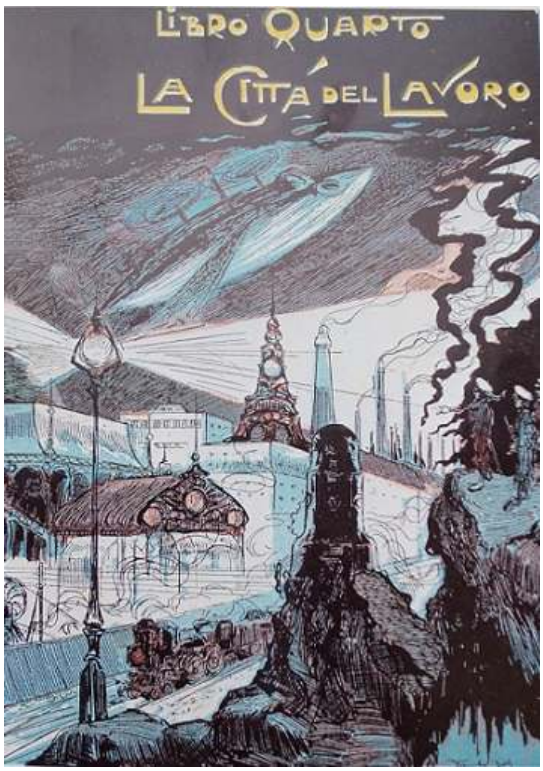
> Une lampe électrique gigantesque, située au milieu de la ville, diffusait une lumière magnifique tout autour. Et, grâce à cette lumière, on pouvait admirer la disposition parfaite des maisons des ouvriers, la régularité des grands édifices, l'ampleur des rues, l'ordre et la propreté qui régnaient de toute part. Mais si l'ordre et la propreté y régnaient, le silence ne dominait pas. Oh, ça, vraiment pas ! De quatre usines de la Ville du Travail sortaient presque sans arrêt un vacarme déchirant, le bruit de

> coups épouvantables, des vrombissements horribles : il y avait de quoi devenir sourd en deux minutes, si l'on n'y était pas habitué[25] (Yambo, 1973, p. 189).

31 La vie des ouvriers, entièrement dévoués à leur ingénieur, s'écoule heureuse. Le repos hebdomadaire leur permet de passer du temps avec leur famille. Ils peuvent profiter du temps libre grâce à la présence de « bistrots, de cafés, de lieux de divertissement ». S'ils le souhaitent, ils peuvent monter dans un train qui les porte de l'intérieur de la terre jusqu'à la surface de l'île afin de « respirer l'air imprégné d'émanations salines » (Yambo, 1973, p. 190.). Cette représentation est bien paternaliste. La docilité des ouvriers, l'ordre et la propreté de la ville servent à exorciser la peur suscitée par cette classe sociale destinée, entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle, à prendre de l'ampleur justement avec le développement de cette même civilisation qui permet d'imaginer les miracles technologiques exaltés par Yambo[26]. Ce dernier fournit ici le portrait idéal de l'ouvrier du point de vue du libéral modéré qu'il était : un travailleur besogneux, efficace et docile[27].

32 Yambo consacre des illustrations à cette ville industrielle dans *Capitan Fanfara*, comme nous pouvons le voir :

Fig. 13.



YAMBO, *CAPITAN FANFARA*, ROME : CALZONE-VILLA, 1904 (COPYRIGHT : FAETI, 1987, P. 59). TOUS DROITS RÉSERVÉS.

33 Certes, plusieurs éléments architecturaux rattachent ce dessin au style éclectique associant traits néo-gothiques et *liberty*, très répandu au XIXe siècle, et que les architectes futuristes ont tant détesté. Mais nous retrouvons aussi dans cette illustration la célébration du paysage industriel : la ville-fabrique est hérissée de cheminées d'usines. Une lumière électrique aveuglante l'éclaire, perçant les ténèbres et dévoilant aux yeux des personnages spectateurs, à droite, le spectacle d'un grouillement d'activités. Cette ville effervescente est encadrée par un train qui file en bas du dessin, sortant de son

ventre, et par le *Gipaeto*, qui s'élève dans le ciel. La dimension science-fictionnelle est suggérée par la densification des moyens de transports et l'intégration de véhicules extraordinaires comme ce dernier. Dans l'image, il est présenté comme un objet familier du paysage urbain. En outre, le dessin est caractérisé par la présence écrasante des usines qui paraissent réduire la ville uniquement à une fonction industrielle. Il représente ainsi une métropole portée à ses extrêmes conséquences par le processus d'industrialisation qui investit les grandes villes au début du XXe siècle. L'édifice carré au centre de l'image, derrière le pignon courbé du bâtiment au premier plan, anticipe sur la nécessité de créer des bâtiments « fonctionnels », parfaitement adaptés à cette ville travailleuse et au logement de ses ouvriers disciplinés. Cette tentative d'architecture « fonctionnelle » aurait également pu recevoir l'approbation des futuristes.

34 *Ciuffettino* offre un autre exemple de représentation urbaine ainsi qu'une occasion de montrer dans quelle mesure les rapports entre Yambo et les futuristes ont été réciproques. Ce roman s'inspire de manière originale des *Aventures de Pinocchio*, mais témoigne d'un tout autre climat culturel. Les contenus qui nourrissent les rêves les plus fous des personnages reflètent les évolutions matérielles et les avancées technologiques de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Les objets du désir des marins qui se mutinent et souhaitent s'emparer d'un navire afin de courir les mers consistent, en effet, en un palais « aussi haut que la tour Eiffel », un chemin de fer à usage personnel pour pouvoir s'y promener, une automobile ou un dirigeable (Yambo, 1902, p. 156). Yambo semble être conscient que l'imagination de ses jeunes lecteurs ne saurait plus être alléchée par un simple jouet, un manège ou un spectacle de marionnettes.

35 Comme nous l'avons signalé plus haut, dans *Ciuffettino*, l'élément science-fictionnel paraît marginal. Il se limite à un lieu : la « Ville des savants », où le héros éponyme se perd au cours de ses pérégrinations. L'analyse de l'évolution de la représentation de cette ville nous permet de constater que, si les illustrations ont pu contribuer à familiariser de jeunes lecteurs avec l'image de la ville industrielle, l'esthétique des futuristes, qui s'en emparèrent à l'âge adulte a pu, à son tour, se répercuter sur les styles des illustrations de Yambo dans les années 1930. Dans les premières éditions de 1902 et 1908, Yambo propose en effet un paysage urbain plongé dans un contexte campagnard qui semble encore résister à l'invasion de la modernité :

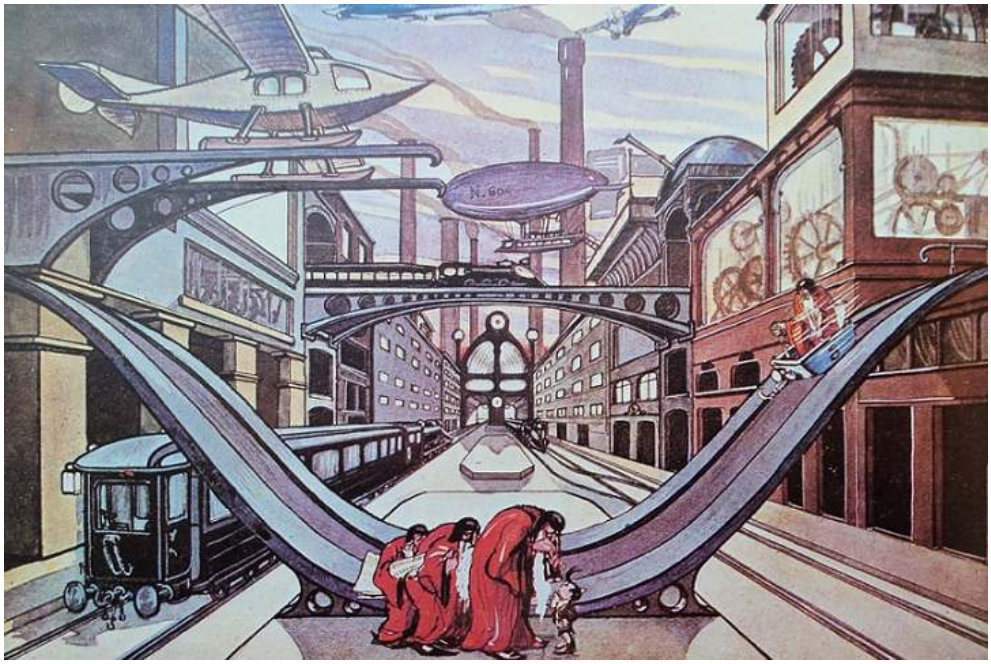
Fig. 14.

YAMBO, *CIUFFETTINO*, CALZONE-VILLA, 1902, P. 61. TOUS DROITS RÉSERVÉS.

36 Il introduit une touche d'inquiétude et de méfiance qui n'existait pas dans la « Ville du travail » du *Capitan Fanfara*. La campagne périurbaine, plutôt bucolique, s'étend sur les trois quarts de l'image. Une longue route de terre conduit à la porte de la ville, coupant les champs, bordée par des arbres et délimitée par une enceinte. La ville, avec ses cheminées et la fumée qui noircit le ciel, n'occupe qu'un quart de l'image, tout en haut. En raison de cet emplacement, elle surplombe la campagne et le protagoniste qui remonte le chemin. Elle semble peser comme une menace, sur l'environnement comme sur le personnage.

37 Yambo réédite *Ciuffettino* dans les années 1930 et accompagne le texte, modifié dans certains détails, de nouvelles images et notamment d'une nouvelle représentation de la « Ville des savants ». Elle est désormais représentée comme une métropole visionnaire d'une étonnante modernité graphique :

Fig. 15.

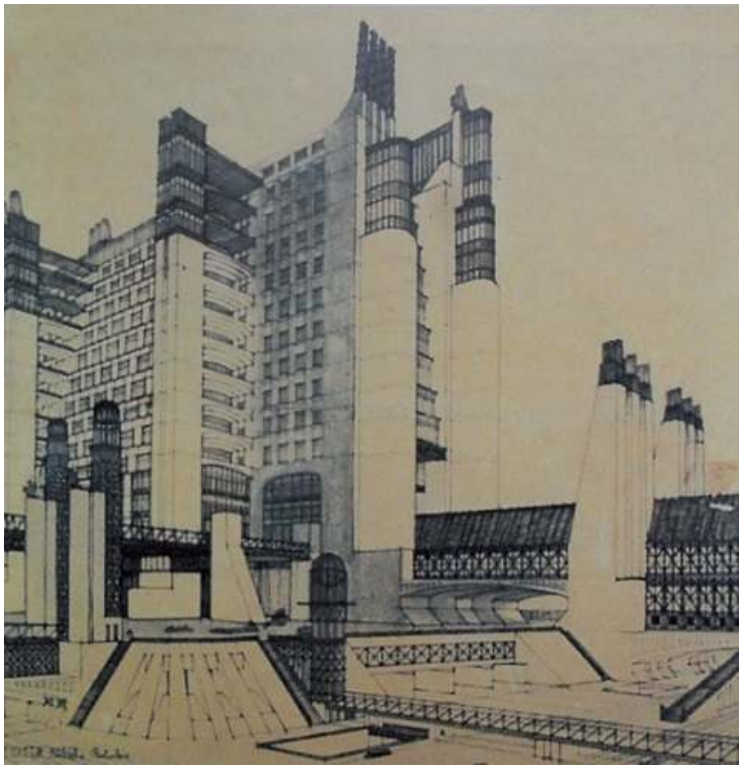


YAMBO, *CIUFFETTINO*, VALLECCHI, 1937, P. 76. TOUS DROITS RÉSERVÉS.

38 On découvre ici une ville aux grandes avenues, à l'architecture dépouillée, dont les cieux sont traversés par des avions et des dirigeables aux formes les plus variées. Les édifices en premier plan sont dessinés de manière à souligner la place occupée par les dispositifs mécaniques, comme le montre l'immeuble de droite, qui laisse percevoir, à travers les murs vitrés, les roues dentées de machines sophistiquées. La ville est construite en matériaux moderne (verre, acier et béton) et les cheminées qui crachent leur fumée dans l'arrière-plan évoquent sa nature industrielle. Le dessin de Yambo reflète la nécessité d'imaginer de nouvelles formes d'urbanisme et d'architecture afin de mieux répondre aux exigences de la ville du futur. Il intègre une multitude de véhicules, dont certains clairement visionnaires, comme le car/dirigeable qui plane au-dessus de la marquise de la gare. De même, le petit avion à gauche suggère l'idée de petits vélivoles à usage fréquent, qui ont leur place à l'intérieur de l'espace urbain et sont disponibles à tout moment. Dans cette illustration, il semble que Yambo ait été sensible à la leçon futuriste. Son graphisme plus net et la composition plus dépouillée en témoignent, ainsi que le paysage représenté, caractérisé par des anticipations plus audacieuses que celles proposées auparavant.

39 Yambo a imaginé différents véhicules terriens circulant sur plusieurs niveaux, rejoignant ainsi les préoccupations de l'architecte futuriste Antonio Sant'Elia (1888-1916). Maints dessins de ce dernier, en effet, présentent des voies de circulation sur plusieurs niveaux pour les tramways, les voitures et les piétons. Ces représentations découlent de ses réflexions sur la manière de gérer la densité de la circulation, considérée comme l'un des enjeux majeurs de la métropole moderne (fig. 16).

Fig. 16.



Antonio di Sant'Elia, *La ville nouvelle : bâtiment avec ascenseurs extérieurs, galerie, passage couvert, sur trois niveaux de rues (ligne de tramway, rue pour automobiles, passerelle métallique), phare et télégraphie sans fil/La città nuova : casamento con ascensori esteriori, galleria, passaggio coperto, su tre piani stradali*, 1914. Crayon et encre de couleur sur papier, 52,5 x 51,5 cm. Côme, Musei Civici (Copyright : Pontus Halten, 1986, p. 215). Tous droits réservés.

40 À la lecture du *Manifesto dell'Architettura Futurista*, il paraît possible que le projet d'urbanisme proposé par Antonio Sant'Elia ait inspiré la ville peinte par Yambo dans le but d'émerveiller ses lecteurs :

> La formidable antithèse entre le monde moderne et l'ancien est déterminée par tout ce qui n'existait pas auparavant. Dans notre vie sont entrés des éléments dont les anciens n'ont même pas soupçonné les possibilités. Des contingences matérielles se sont révélées et des attitudes de l'esprit se sont fait jour qui se répercutent en mille effets. En premier lieu la formation d'un nouvel idéal de beauté encore obscur et embryonnaire mais dont même la foule ressent déjà la fascination. Nous avons perdu le sens du monumental, du lourd, du statique et nous avons enrichi notre sensibilité du goût de la légèreté, du pratique, de l'éphémère et du rapide. Nous sentons que nous ne sommes plus les hommes des cathédrales, des palais, des tribunes ; mais ceux des grands hôtels, des gares, des routes immenses, des ports colossaux, des marchés couverts, des galeries lumineuses, des voies rectilignes, des démolitions salutaires.
> Nous devons inventer et refabriquer la ville futuriste à l'image d'un immense chantier tumultueux, agile, mobile, dynamique de toutes parts, et la maison futuriste comme une machine gigantesque. Les ascenseurs ne doivent pas se cacher comme des vers solitaires dans les cages d'escaliers ; mais les escaliers devenus inutiles doivent être supprimés, les ascenseurs doivent grimper comme des serpents de fer et de verre le long des façades. La maison de ciment, de verre, de fer, sans peinture et sans sculpture, riche seulement de la beauté née de ses lignes et de ses volumes, extraordinairement *laide* dans sa simplicité mécanique, haute et large autant qu'il est nécessaire et non en fonction des lois municipales, doit s'élever au

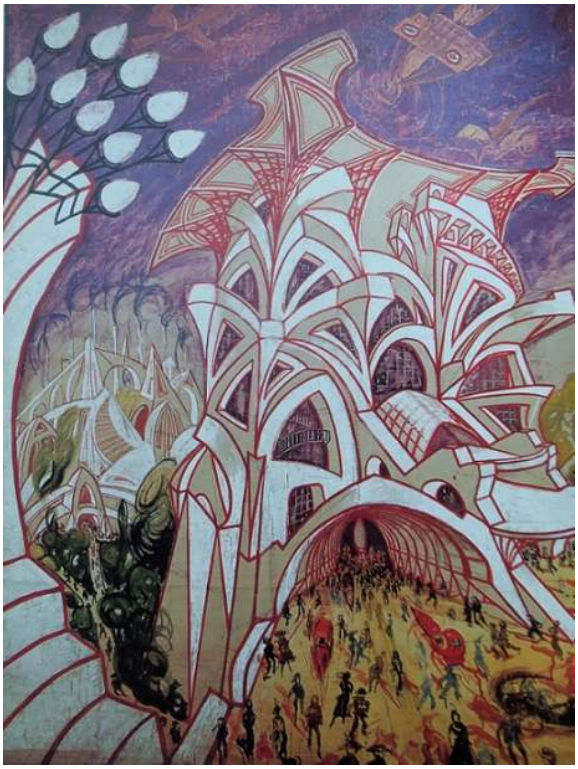
> bord d'un abîme tumultueux : la rue, qui ne s'étendra plus comme une estrade au niveau des loges de concierge, mais s'enfuira sous terre par plusieurs étages qui accueilleront le trafic métropolitain et seront reliés pour les échanges nécessaires par des passerelles métallique et de très rapides tapis roulants[28] (Sant'Elia, 1914, p. 151).

41 Mais si l'illustration de Yambo semble évoquer plusieurs éléments présents dans ce manifeste (nature industrielle et fonctionnelle de la ville, emploi de matériaux modernes, place de la circulation), elle se ressent aussi de l'influence d'autres futuristes, apparemment disparates, mais qui se conjuguent harmonieusement. Une touche d'humour et d'amusement, inexistante chez Sant'Elia, caractérise Yambo. Elle transparaît à travers le toboggan utilisé par un respectable vieillard, qui se laisse glisser pour passer d'une côté à l'autre de la rue, comme un enfant ; la marquise de la gare, exactement au milieu de l'image, évoquant un visage pourvu de deux yeux vides et d'une bouche grand ouverte dont sortent les trains ; ou bien encore l'avion/luge qui a atterri sur la structure en fer, à gauche. Ainsi, la « Ville des savants » appelle de près une comparaison avec les villes fantastiques d'un autre architecte futuriste, Virgilio Marchi (1895-1960), toscan tout comme Yambo. En effet, l'architecte, dans ses déclarations, multiplie les références au monde du divertissement et des jeux :

> Nous courons en joyeuse brigade aux fêtes foraines, aux Luna Park. Ne vous laissez pas tromper par notre apparence sérieuse d'experts de la ville. Votre architecture née des niveaux et du fil de plomb sera tuée par les places magiques des baraques foraines où une architecture électrique délimite des sinuosités arbitraires. C'est le royaume du mouvement linéaire, de la transparence, du jeu de scène le plus absurde. [...] Les montagnes russes et le toboggan sont intéressants pour leur charpente pyramidale qui nous donne le moyen de nous approcher de l'émotion de paysages dangereux, où, probablement, nous n'irons jamais. Des navires volants, des avions freinés, des manèges, des voitures pour des chocs hasardeux, des mers métalliques et des excursions à l'intérieur de grottes dont on sort irrésistiblement agrippés aux bras de sa compagne de voyage, des lacs pour mettre à l'eau des bateaux grotesques, des synthèses architecturales de toutes les joies et de toutes les insouciances, de toutes les volutes et de tous les primitivismes, antiromantiques et ironiques, qui transforment les choses, qui rendent ridicule l'homme sérieux, audacieux le craintif, imprudent le prudent[29] (Marchi, 1931, p. 81-83).

42 Ces principes s'inspirant de l'univers du jeu, du divertissement et de l'aventure trouvent une application concrète dans la fig. 17, reproduction d'un dessin proposé par l'architecte toscan :

Fig. 17.



Virgilio Marchi, *Ville futuriste (La città futurista)*, 1919. Tempera sur papier, 180x145 cm. Collection privée (Copyright : Lista, 2001, p. 100). Tous droits réservés.

43 Cette ville à l'architecture dominée par des lignes courbes, à l'équilibre invraisemblable, présente en effet un aspect ludique qui rappelle l'atmosphère du cirque, des foires et… les images de la littérature pour la jeunesse. Ezio Godoli synthétise bien l'esprit de ces dessins, en rappelant que pour Marchi la métropole moderne est une « paraphrase de l'univers du Luna Park », où l'architecte « percevait le reflet d'une esthétique tournée vers l'accroissement de la vie nerveuse et l'exaltation, à l'enseigne du jeu, de la nouvelle réalité technologique » (Godoli, 1983, p. 45). Nombreuses sont donc les similitudes avec les dessins de Yambo, qui a pu être séduit par la poétique badine de Marchi, y trouver une caution et même une inspiration du point de vue esthétique.

44 Par ailleurs, l'esthétique épurée et l'atmosphère raréfiée et suspendue de l'illustration de Yambo pourrait rappeler le peintre futuriste Mario Sironi (1885-1961) et ses paysages urbains (fig. 18).

Fig. 18.

MARIO SIRONI. *PAYSAGE URBAIN (PAESAGGIO URBANO)*, 1921. HUILE SUR TOILE, 89 X 65 CM. COLLECTION PRIVÉE. DISPONIBLE EN LIGNE, URL : HTTP://WWW.GUGGENHEIM-VENICE.IT/COLLECTIONS/ARTISTI/DETTAGLI/OPERE_DETT.PHP?ID_ART=176&ID_OPERA=571). TOUS DROITS RÉSERVÉS.

45 Plusieurs commentateurs des illustrations de Yambo ont souligné la métamorphose de son style dans le temps et ses convergences avec le futurisme. Tiziana Roversi fait allusion à une influence possible de Mario Sironi et de ses « vides silencieux et métaphysiques » (Roversi, 1996, p. 12). Evelina Calvi, pour sa part, attire l'attention sur le renouvellement du style de Yambo, notamment dans le domaine des représentations architecturales, lorsqu'elle affirme que

> les visions architecturales de Yambo puisent à volonté dans un répertoire stylistique qui va du *Liberty-Jugendstil*, à un certain rationalisme, en passant par l'expressionnisme. Ses éléments se mélangent, grâce à une propension combinatoire surprenante et productive, aux anticipations provocatrices des avant-gardes émergentes du nouveau siècle (notamment futurisme et métaphysique[30]) (Calvi, 1996, p. 56).

46 Il est ainsi possible de noter que le graphisme de Yambo a évolué de façon remarquable depuis ses dessins du début du siècle. Il porte les traces de nouvelles influences qui peuvent être aisément attribuées aux futuristes.

47 Avant de conclure, nous souhaiterions attirer l'attention sur une autre piste, que nous n'avons pas pu approfondir, mais qui mérite d'être mentionnée. Nous avons exclu de notre corpus, pour des raisons d'homogénéité, le film *Un matrimonio interplanetario* (1910), réalisé par Yambo lui-même[31]. Ce dernier est considéré par les historiens du cinéma comme le premier film de science-fiction italien. Un astronome terrien, en observant Mars, tombe amoureux de la fille d'un astronome martien. Grâce à des aéronefs, les deux jeunes gens se rencontrent sur la Lune où leur mariage est célébré. Sans rentrer dans une

analyse détaillée, nous pouvons faire quelques remarques à propos de ce film qui confirme notre thèse d'une influence entre Yambo et les futuristes et la similarité de leurs démarches et leurs thématiques de prédilection. D'une part, ce film met à l'honneur des aéronefs ingénieux capables de traverser les espaces. Il propose donc la thématique de la machine aux performances extraordinaires que nous avons retrouvée dans les romans. D'autre part, certains éléments filmiques montrent que Yambo a intégré des suggestions futuristes. Giovanni Lista, par exemple, remarque que « associant science-fiction et naïveté ludique, le sujet rappelle Méliès, mais le traitement scénographique des costumes s'inspire assurément de l'esprit futuriste » (Lista, 2008, p. 14). De même, afin de représenter une communication télégraphique entre la Terre et Mars, Yambo utilise l'expédient de lettres animées qui se déplacent du globe terrestre vers la planète rouge à travers l'espace étoilé. Denis Lotti rapproche ce jeu avec les lettres de la pratique des paroles en liberté et des expérimentations typographiques des futuristes (Lotti, 2010, p. 127-128).

48 Nous avons pu ainsi relever non seulement l'affinité thématique, mais aussi la similarité du regard que Yambo et les futuristes portent sur les objets de la modernité : intérêt pour la technologie et pour le monde du futur, fascination enthousiaste ou amusée, lien entre la puissance et le potentiel infini de la machine d'une part, et la force, l'audace et l'esprit d'antagonisme d'autre part. Avec son attitude irrévérencieuse, il présente une grande similarité d'esprit avec les approches ludiques et iconoclastes chères aux futuristes. Ces rapprochements ne permettent sans doute pas d'affirmer avec certitude que les œuvres de Yambo ont été les sources directes des œuvres futuristes mentionnées. Mais nous pourrions formuler l'hypothèse que ces illustrations ont pu marquer l'imaginaire des futuristes lorsqu'ils n'étaient encore que des enfants ou de jeunes garçons et leur fournir un réservoir iconographique adapté à travers lequel appréhender et apprivoiser ces nouveautés. Pour des raisons chronologiques et du fait de la popularité de l'écrivain, il est en effet possible que les artistes futuristes nés après 1885, auxquels avons fait principalement référence, aient connu ces œuvres de Yambo dans leur jeunesse. Par ailleurs, on sait que Yambo connaissait les futuristes, y compris personnellement (Novelli, 1989, p. 57). En tant que journaliste et critique théâtral, il suivit de près certaines de leurs performances. En 1913, il rencontra Filippo Tommaso Marinetti, le fondateur du mouvement, à Florence lors d'une des célèbres soirées futuristes organisées au Théâtre Verdi. En 1914, il rédigea un article humoristique à l'occasion d'un concert « bruitiste » de Luigi Russolo (Yambo, 1914). Enfin, en 1916, il publia dans le journal *La Nazione* la critique de quelques pièces de théâtre futuristes jouées à Florence (Antonucci, 1975, pp. 102-105). Des liens, même personnels, entre Yambo et les futuristes ont donc été attestés. Pour l'instant, nous n'avons pas de preuves qui témoignent de l'influence directe des premières œuvres science-fictionnelles de Yambo sur les futuristes. Néanmoins, cette hypothèse paraît tout à fait légitime et mériterait d'être vérifiée par des recherches ultérieures.

49 Quoi qu'il en soit, ces illustrations témoignent de l'existence d'un terreau propice qui a préparé l'avènement de cette avant-garde tournée de façon outrancière vers l'exaltation de la modernité et de la machine. Cette culture visuelle a contribué à façonner une image du monde liée aux thématiques de la civilisation urbaine et industrielle avant la naissance officielle du futurisme. C'est bien le crayon de Yambo qui fournit les images les plus saisissantes, centrées sur la fascination pour la machine, la technologie et sur la ville du futur. Ses dessins, bien plus que les images photographiques des revues de l'époque, témoignent d'un effort d'élaboration artistique autour d'objets inédits. L'aspect

d'anticipation et science-fictionnel a sans doute renforcé le charme de ces images et stimulé davantage l'imagination des jeunes lecteurs, en les sensibilisant aux potentialités infinies de la modernité. Elles invitent aussi à s'interroger sur la dette potentielle des futuristes envers des cultures « mineures » mais susceptibles d'avoir été influentes dans la formation de leur imaginaire. En outre, l'évolution du graphisme de Yambo, apprécié ici à travers deux représentations de la « Ville des savants », permet de constater que l'échange entre l'avant-garde et Yambo a été réciproque.

BIBLIOGRAPHIE

Antonucci Giovanni, *Cronache del teatro futurista*, Rome : Abete, 1975.

Berghaus Günter, « Futurism and the Technological Imagination Poised Between Machine Cult and Machine Angst », *in* Berghaus Günter (éd.), *Futurism and the Technological Imagination*, Amsterdam-New York : Rodopi, 2009, p. 1-39.

Bernardini Aldo, *Il Cinema muto italiano. 1910. I Film dei primi anni*, Rome : Nuova Eri/Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996.

Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, « Manifesto dei Pittori Futuristi, 11 febbraio 1910 » (a), in De Maria Luciano (éd.), *Marinetti e i futuristi*, Milan : Garzanti, 1994, pp. 20-23.

Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, « La Pittura Futurista. Manifesto Tecnico, 11 aprile 1910 » (b), in De Maria Luciano (éd.), *Marinetti e i futuristi*, Milan : Garzanti, 1994, pp. 23-26.

Calvi Evelina, « Yamboarchitetture », *in* Dell'Aquila Beppe (éd.), *Yambo : un eclettico tra due mondi*, Turin : Little Nemo, 1996, p. 56-57.

Candela Andrea, *Dal sogno degli alchimisti all'incubo di Frankestein. La scienza e il suo immaginario nei mass media*, Milan : Francoangeli, 2013.

Crispolti Enrico, *Aeropittura futurista aeropittori*, Modène : Galleria Fonte d'Abisso Edizioni, 1985.

Di Maria Luciano (éd.), *Marinetti e i futuristi*, Milan : Garzanti, 1994.

Faeti Antonio, *Guardare le figure. Gli Illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Turin : Einaudi, 1972.

Faeti Antonio, *Yambo*, Bologne : Grafis, 1987.

Godoli Ezio, *Il Futurismo*, Roma-Bari : Laterza, 1983.

Lista Giovanni, *Futurisme. Manifestes – Documents – Proclamations*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1973.

Lista Giovanni, *Le Cinéma futuriste*, Paris : Éditions Paris Expérimental, 2008.

Lotti Denis, *Yambo Sulla Luna di Verne e Méliès. Da « La colonia lunare » a « Un matrimonio interplanetario »*, in « Immagine. Note di Storia del Cinema », IV serie, n° 1, 2010, p. 119-143.

Marchi Virgilio, *Italia Nuova, Architettura nuova*, Foligno-Rome : Campitelli, 1931.

Marinetti Filippo Tommaso, « Le Futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909, p. 1.

Masoero Mariarosa, *Guido Gozzano. Libri e lettere*, Florence : Olschki, 2005.

Matteucci Marco, *Storia dell'automobile*, Turin : Ediprint, 1967.

Mayer Arno, *La Persistance de l'Ancien Régime. L'Europe de 1848 à la Grande Guerre*, Paris : Flammarion, 1985.

Novelli Mario, *Ricordando Yambo*, Florence : Centro Biobibliografico scrittori e artisti toscani, « Le Firme Nostre », 1982.

Novelli Mario, *Vecchie cronache fiorentine*, Florence : Edizioni it-comm, 1989.

Pavese Cesare, « Lettera a Carlo Pinelli », *Lettere 1925-1950*, Turin : Einaudi, 1966.

Pivato Stefano, *Il Touring Club Italiano*, Bologne : Il Mulino, 2006.

Roversi Tiziana, « Un tesoro senza eredi », *in* Dell'Aquila Beppe (éd.), *Yambo : un eclettico tra due mondi*, Turin : Little Nemo, 1996, p. 12-13.

Sant'Elia Antonio, « Manifesto dell'Architettura Futurista, 11 luglio 1914 », in De Maria Luciano (éd.), *Marinetti e i futuristi*, Milan : Garzanti, 1994, pp. 148-153.

Vergani Orio, *Misure del tempo. Diario*, Milan : Baldini & Castoldi, 2003.

Versins Pierre, *Encyclopédie de l'Utopie, des Voyages extraordinaires et de la Science-Fiction,* Lausanne : L'Âge d'Homme, 1972.

Yambo (Enrico Novelli), « Dalla corrispondenza dell'on. Spartaco Mescetti », *Numero. Settimanale umoristico illustrato*, n° 2, 4 gennaio 1914, p. 12-13.

Yambo (Enrico Novelli), *Capitan Fanfara,* Rome : Calzone-Villa, 1904 et Turin : Einaudi, 1973.

Yambo (Enrico Novelli), *Ciuffettino,* Rome : Calzone-Villa, 1902 et Florence : Vallecchi, 1937.

Yambo (Enrico Novelli), *Due Anni in Velocipede,* Gênes : Donath, 1899 et Milan : Vallardi 1929.

Yambo (Enrico Novelli), *Gli Eroi del* Gladiator, Rome : Calzone-Villa, 1900 et Milan : Vallardi, 1930.

Yambo (Enrico Novelli), *Gli Esploratori dell'Infinito,* Rome : Scotti, 1906.

NOTES

1. Les divisionnistes italiens produisirent leurs œuvres les plus significatives entre les années 1880 du XIXe siècle et la première décennie du XXe. Ils essayaient d'appliquer les théories de la couleur élaborées par Jean-Michel Chevreul dans leur peinture. Par exemple, ils avaient recours à une technique qui consistait à peindre en déposant sur la toile les couleurs pures séparées au lieu de les mélanger. Il ne s'agissait pas d'une école véritable, mais plutôt d'un groupe d'artistes qui partageaient cette démarche. Les plus représentatifs étaient Gaetano Previati (1852-1920), Giovanni Segantini (1858-1899), Giuseppe Pellizza da Volpedo (1867-1907).

2. La *Scapigliatura* fut un mouvement littéraire et artistique qui se développa dans les années 1860 et 1870, à Milan et à Turin. Le mot « scapigliatura » était la traduction du terme français « Bohème ». Ces artistes voulaient proposer un art réaliste et provocateur vis-à-vis de la société bourgeoise environnante. Selon eux, l'art se devait de représenter les aspects sordides et difformes de la réalité, la maladie et la mort, habituellement cachés ou ignorés par la société hypocrite et normative. La *Scapigliatura* prônait aussi le mélange des arts. Plusieurs de ses membres furent écrivains, comme Giuseppe Rovani (1818-1874), Iginio Ugo Tarchetti (1839-1869) ou Carlo Dossi (1849-1910). Certains furent artistes, comme le peintre Tranquillo Cremona (1837-1878) ou le sculpteur Medardo Rosso (1858-1928). D'autres se mirent à l'épreuve dans plusieurs domaines artistiques, comme Arrigo Boito (1842-1918), écrivain et musicien, ou Emilio

Praga (1839-1875), poète et peintre. Conformément à leur attitude contestataire, les *scapigliati* adoptaient souvent un style de vie censé scandaliser les bien-pensants.

3. Plusieurs peintres futuristes ont fait leurs premiers pas au sein du divisionnisme, comme Giacomo Balla ou Umberto Boccioni. Le *Manifeste Technique de la Peinture Futuriste* du 11 avril 1910 explicite leur rapport vis-à-vis de leurs prédécesseurs. Il reconnaît la nécessité de se fonder sur les acquis des divisionnistes et en même temps celle de les dépasser : « Questo naturalmente ci porta a concludere che non può sussistere pittura senza *divisionismo*. Il divisionismo, tuttavia, non è nel nostro concetto un *mezzo* tecnico che si possa metodicamente imparare ed applicare. Il divisionismo, nel pittore moderno, deve essere un *complementarismo congenito*, da noi giudicato essenziale e fatale [Nous en concluons qu'il ne peut y avoir de peinture sans *divisionnisme*. Il ne s'agit pas d'un *procédé*, que l'on peut apprendre et appliquer à volonté. Le Divisionnisme, pour le peintre moderne, doit être un *complémentarisme inné*, que nous déclarons essentiel et nécessaire] » (Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, 1910b, pp. 25-26). Nous suivons ici la traduction de Giovanni Lista (Lista, 1973), dont nous nous servirons encore par la suite. Sauf mention contraire, les textes italiens cités ont été traduits par nos soins.

4. Ce type d'images et d'informations, disponibles dans les pages des revues populaires et des journaux, ont sans doute influencé les futuristes. Nous en avons la certitude en ce qui concerne l'architecte Antonio de Sant'Elia. Comme l'indique Ezio Godoli, celui-ci a été frappé par les images de métropoles américaines publiées d'abord dans des revues comme *Scientific American* puis reproduites dans *L'Illustrazione italiana* (Godoli, 1983, p. 122-124). Il est donc très probable que la culture populaire de l'époque, notamment dans le domaine de la littérature d'imagination scientifique qui s'épanouit entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle, ait offert aux futuristes un très riche répertoire d'images.

5. Ulisse Grifoni (1858-1907) fut officier d'infanterie, ainsi que professeur d'histoire et de géographie à l'Institut nautique de Carmugli, en Toscane. Il fut également directeur du journal démocratique *La Toscana* et collabora à plusieurs journaux (*Capitan Fracassa*, *La Domenica del Corriere*, *La Tribuna*). Il adhéra aux idées socialistes, dont témoigne notamment son utopie politique *Après la victoire du socialisme* (1907) et écrivit des romans s'inspirant de Jules Verne comme *De la terre aux étoiles* (1887) et *Le Tour du Monde en 80 Mois* (1899).

6. Emilio Salgari (1862-1911) fut un écrivain de jeunesse très populaire. Il écrivit des dizaines de romans d'aventures qui en firent le « Jules Verne italien » et qui connurent une grande fortune éditoriale jusqu'à nos jours. Il publia en 1904 un roman de science-fiction, un *unicum* dans sa production, *Les Merveilles de l'An 2000*, illustré par Carlo Chiostri.

7. Écrivain de romans d'aventures, historiques, de science-fiction archaïque, marionnettiste, illustrateur et même réalisateur, Yambo est aujourd'hui méconnu, mais a joui d'une certaine renommée à la fin du XIXe siècle et au début du XXe. La popularité de cet auteur protéiforme auprès des jeunes gens jusqu'aux années 1940 a conduit Umberto Eco à lui rendre hommage dans l'un de ses romans, *La Mystérieuse Flamme de la Reine Luana* (Milan, Bompiani, 2004) où le protagoniste du roman se fait appeler Yambo. Le roman *Due anni in velocipede* de Yambo compte parmi les lectures juvéniles du poète crépusculaire Guido Gozzano (*cf.* Masoero, 2005, p. 41-42). L'écrivain Cesare Pavese, étant adulte, affirme vouloir se ressourcer à sa lecture (*cf.* Pavese, 1966). De même, l'illustrateur florentin faisait partie de la culture de Dino Buzzati. Orio Vergani, dans ses journaux intimes, nous informe qu'il a recommandé à Buzzati de ne pas insérer des dessins dans le roman *Barnabo delle montagne* afin de ne pas ressembler à Yambo, (*cf.* Vergani, 2003, p. 539).

8. Sans rentrer dans un débat qui mériterait bien plus de place, nous formulons ici l'hypothèse que les romans pris en compte prévoient un protocole de lecture proche de celui qui est mobilisé par les œuvres reconnues comme appartenant à la science-fiction. Nous retenons comme critère distinctif de ces dernières le fait que, comme celles relevant du genre fantastique et du féerique, elles introduisent un élément d'« étrangeté », mais, contrairement à elles, cette étrangeté est

explicable par la raison car elle découle de l'extrapolation à partir d'une hypothèse scientifique et rationnelle. Nous nous approchons donc de Pierre Versins, qui définit la science-fiction comme se fondant sur une « conjecture romanesque rationnelle » (Versins, 1972, p. 6).

9. *Ciuffettino* connut un succès tel que Yambo décida d'exploiter ce filon en lui donnant une suite : *Ciuffettino alla Guerra* (*Ciuffettino Va-t-en-guerre*), Florence, La Nazione, 1915, au début de la Première Guerre Mondiale, puis *Ciuffettino Balilla*, Florence, Vallecchi, 1931, pendant le fascisme. Le réalisateur Alessandro D'Angelo en tira même une série pour la télévision en six épisodes, transmis entre le 4 décembre 1969 et le 6 janvier 1970 par la RAI.

10. Références des premières éditions : *Due Anni in Velocipede*, Gênes Donath, 1899 ; *Gli Eroi del* Gladiator, Rome : Calzone-Villa, 1900 ; *Ciuffettino*, Rome ; Calzone-Villa, 1902 ; *Capitan Fanfara*, Rome : Calzone-Villa, 1904 ; *Gli Esploratori dell'Infinito*, Rome : Scotti, 1906. Au cours de l'article, nous ferons référence aux images des premières éditions, sauf pour *Ciuffettino*, dont nous utiliserons aussi les nouvelles images de l'édition de 1937. Nous nous référerons à des éditions plus tardives, qui ne présentent pas de changements majeurs, pour les citations textuelles tirées de *Gli Eroi del* Gladiator (Vallardi, 1930), *Capitan Fanfara* (Einaudi, 1973), pour les citations textuelles et les images de *Due Anni in Velocipede* (Vallardi, 1929). Les images de *Ciuffettino*, *Gli Esploratori dell'infinito* et *Due anni in Velocipede* ont été reproduites par nos soins. Pour les images de *Capitan Fanfara*, nous nous sommes appuyée sur Faeti (1987). Pour celles de *Gli Eroi del* Gladiator, nous avons utilisé le catalogue de Dall'Aquila (1996).

11. Seul le roman *Ciuffettino* ne peut pas être pleinement considéré comme un roman d'imagination scientifique, dans la mesure où l'élément science-fictionnel paraît marginal. Cependant, comme nous le verrons, certaines de ses illustrations sont particulièrement intéressantes du point de vue de la représentation de la ville moderne et à venir, et méritent à ce titre une analyse.

12. Dans ce roman, la rivalité entre un passionné de voitures et un féru du vélo renvoie à la polémique entre les partisans de ces deux moyens de transports à la fin du XIXe siècle. Un témoignage de ce débat est la fracture au début du XXe siècle au sein du *Touring Club Italiano*, né en 1894 dans le but de populariser l'usage du vélo. Cette association reflétait les intérêts de l'industrie chimique et mécanique lombarde mais avait aussi des visées hygiénistes et patriotiques : les nouveaux moyens de transports devaient faciliter la découverte de l'Italie par ses propres habitants. Avec la naissance de l'industrie automobile nationale, le *Touring Club Italiano* promeut également la voiture. C'est alors que se déclenche une polémique entre les partisans du vélo, considéré plus démocratique, et celle-ci, plus élitiste (*cf.* Pivato, 2006). *Capitan Fanfara* reflète ces débats qui étaient déjà présents dans *Due Anni in Velocipede*, où un fabriquant d'automobiles essaie d'empêcher les protagonistes de réaliser leur tour du monde à vélo. Cependant, d'un roman à l'autre, on assiste à une évolution. Dans *Due Anni in Velocipede*, le vélo gagne, dans la mesure où il unit la force et l'intelligence humaine à l'efficacité de la machine, alors que la voiture ne représente que de la matière brute. Dans *Capitan Fanfara*, en revanche, la voiture permet de vivre des aventures incroyables. Ce changement est sans doute lié à une plus grande familiarité avec ce moyen de transport. Comme en témoigne Mario Novelli, Yambo était un passionné de voitures, en possédait une et se lançait souvent dans des courses folles (Novelli, 1982, p. 12-13).

13. Le Belge Camille Jenatzy avait déjà atteint les 105, 904 km/h en 1899. En 1905, plusieurs records ont été établis autour des 160 km/h (cf. Matteucci, 1967, p. 14). Mais, dans tous ces cas, il s'agissait d'exploits sportifs et ponctuels. Ici, le trait d'anticipation consiste dans le fait que cette performance est présentée comme banale.

14. Les dirigeables seront utilisés essentiellement comme engins de guerre jusqu'aux années 1930, lorsque leur popularité commença à décliner à cause de la fréquence des accidents. Au moment de la publication du roman, le modèle le plus avancé, le *Led Zeppelin 1*, avait atteint 27

km/h, une altitude de 410 mètre et pu parcourir une distance de 5,95 km, lors de son unique vol expérimental.

15. « [...] una bella lancia di acciaio, munita di sperone e fornita a poppa di un elice gigantesco e di una vela-timone in tela metallica. È lunga sedici metri ed è larga quattro : nei suoi fianchi ricurvi son praticate molte finestrelle circolari con vetri lenticolari a chiusura ermetica ; il ponte è coperto, e su di esso si innalzano la gabbia del timoniere, il tubo della macchina e una specie di *cupola*, dalla quale, in caso di battaglia, partiranno i miei fulmini... Ma di questo non voglio dirvi nulla : *li vedrete... all'opera !* Dal ponte si discende nell'interno della navicella del *Gladiator* : a prua abbiamo il posto per l'equipaggio, la mia cabina e il mio studio, al centro la stanza della macchina, a poppa il magazzino dei viveri e delle armi. Ma, si capisce, tutto lillipuziano : come la miniatura di un vascello da guerra ».

16. L'un des signes de la supériorité intellectuelle des Martiens consiste dans le développement d'une tête disproportionnée par rapport au corps. L'idée que les proportions de la tête allaient augmenter car l'homme utilisait de plus en plus l'intellect au détriment d'autres facultés était très répandue à la fin du XIXe siècle et au début du XXe. Elle était présentée comme une hypothèse sérieuse par des études s'inspirant de l'évolutionnisme. Cette théorie fournit les modalités de représentation de l'homme futur ou de civilisations plus avancées que nous trouvons ici, ainsi que dans d'autres romans science-fictionnels de la même époque. Pour rester dans le domaine italien, rappelons que ce motif revient dans *Abrakadabra* (1884) d'Antonio Ghislanzoni, ou dans *Les Merveilles de l'an 2000* d'Emilio Salgari.

17. « Debbo dire, ad onor del vero, che la casa volante di quei sapienti zucconi era un prodigio della scienza : una volta chiusi ermeticamente tra quelle pareti di cristallo, si poteva vivere come in un piccolo mondo a parte. L'aria vi si *fabbricava* e vi si rinnovava automaticamente : l'acqua ci si faceva anch'essa, mediante una combinazione chimica semplicissima il calore vi si sprigionava regolarmente dal pavimento, sotto la quale era una complicatissima macchina termica ; la luce del *radium* si diffondeva nell'atmosfera da ogni angolo... ».

18. Günther Berghaus remarque que Marinetti, « constructed a new mythologie of technology, science, industrial development and a liturgy to celebrate and propagandate the new gospel » (Berghaus, 2009, p. 21).

19. « Come i nostri antenati trassero materia d'arte dall'atmosfera religiosa che incombeva sulle anime loro, così noi dobbiamo ispirarci ai tangibili miracoli della vita contemporanea, alla ferrea rete di velocità che avvolge la Terra, ai transatlantici, alle *Dreadnought*, ai voli meravigliosi che solcano i cieli, alle audacie tenebrose dei navigatori subacquei, alla lotta spasmodica per la conquista dell'ignoto ».

20. Comme le remarque Andrea Candela, les couvertures des revues telles que *La Domenica del Corriere*, *La Tribuna illustrata, L'Illustrazione italiana* représentaient les accidents ferroviaires ou les désastres liés à la technologie et aux avancées de la science, à côté des succès, des grandes entreprises et des découvertes sensationnelles (Candela, 2013, p. 170-172).

21. Antonio Faeti souligne l'aspect jouissif de la représentation de la voiture chez Yambo : « [...] les automobiles de Yambo sont à la fois vraies et fausses, elles sont surtout aimées. Elles constituent l'un des moyens sur lequel se fonde son rêve. Elles sont le jouet d'un jeu planétaire [...] » (Faeti, 1987, p. 11).

22. « Il *tandem Alluminium* [...] era davvero un capolavoro dell'industria americana. Nella forma esterna, non aveva nulla, o quasi, di differente rispetto alla altre macchine di simil genere ; senonché, la manifattura interna presentava delle differenze enormi. Il telaio, formato di tubi di metallo composto, leggerissimo, era di una resistenza incalcolabile. Le saldature erano fatte con un nuovo sistema, che univa in tal modo le parti saldate, da renderle assolutamente *infrangibili*. [...] I pneumatici, forniti dalla casa Plymouth e C. di Nuova York, erano splendidi : non pesavano più di un chilogrammo e seicento grammi fra tutti e due, e possedevano una camera d'aria *imperforabile !* ».

23. En 1887, l'Italien Giovanni Schiaparelli avait cru voir des canaux sur la surface de Mars. À cause de leur régularité, il pensait qu'ils étaient des ouvrages artificiels, réalisés par des êtres intelligents. Cette découverte a donné lieu à des débats scientifiques autour de la présence de la vie sur la planète rouge qui se sont prolongés jusqu'au XXe siècle.

24. Dans le catalogue de l'*Exposition futuriste d'aéropeinture et de scénographie* tenue à la Galerie Pesaro, à Milan, en 1931, Gerardo Dottori précisait : « Aéropeinture ne signifie pas introduire dans la peinture des éléments figuratifs nouveaux : hélices – aéroplanes –atmosphère etc., mais plutôt donner aux peintres des possibilités d'inspiration nouvelles et plus nombreuses. Lorsque les futuristes disent aux peintres "Volez" ce n'est pas tellement pour les inviter à monter plus haut afin d'observer les objets d'un point de vue nouveau, mais afin qu'ils s'élèvent au-dessus de la réalité, la dominent, la voient – ou la rêvent – très différente de ce qu'elle est ; ou toujours diversifiée et nouvelle. Voler signifie ouvrir et donner de l'air à l'imagination, la purifier des résidus inévitables du passé qui empêchent ses ailes de se déployer librement et rapidement... ». [Aeropittura non significa tanto immettere nella pittura degli elementi figurativi nuovi : eliche – aeroplani – atmosfera ecc., quanto dare ai pittori nuove e più vaste possibilità d'ispirazione. Quando i futuristi dicono ai pittori "volate" non è tanto perché vadano in alto per osservare gli oggetti da un nuovo punto di vista che li mostra sotto aspetti inusitati, quanto per farli innalzare sulla realtà, dominarla, vederla – o sognarla – diversissima ; o comunque continuamente varia e nuova. Volare significa aprire e aerare la fantasia, purificarla dalle inevitabili scorie passatiste che impediscono il libero e rapido dispiegarsi delle sue ali...] ». Cité par Enrico Crispolti (Crispolti, 1985, p. 20).

25. « Una gigantesca lampada elettrica, posta in mezzo alla città, spandeva attorno una bellissima luce. E a quella luce si potevano ammirare la perfetta disposizione delle case dei lavoratori, la regolarità dei grandi fabbricati, l'ampiezza delle strade, l'ordine e la pulizia che regnavano da per tutto. Ma se regnavano l'ordine e la pulizia, non dominava il silenzio. Oh, questo no davvero ! Dalle quattro officine di Città del Lavoro, uscivano quasi di continuo frastuoni strazianti, colpi spaventosi, rombi orribili : c'era da diventar sordi in due minuti, a non averci fatto a poco a poco la consuetudine ».

26. À nouveau, les préoccupations de Yambo rejoignent ici celles des futuristes. Eux aussi se sont penchés sur les motifs du travail modifiant sans cesse le monde et sur celui de la vitalité obscure des masses.

27. La « Ville du travail » de Yambo rappelle la *Coal-City* souterraine des *Indes Noires* de Jules Verne. Ce roman fut traduit très rapidement en italien et publié en 1877 par la maison d'édition milanaise Tipografica editrice lombarda.

28.

« La formidabile antitesi tra il mondo moderno e quello antico è determinata da tutto quello che prima non c'era. Nella nostra vita sono entrati elementi di cui gli antichi non hanno neppure sospettata la possibilità; vi sono determinate contingenze materiali e si sono rilevati atteggiamenti dello spirito che si ripercuotono in mille effetti; primo fra tutti la formazione di un nuovo ideale di bellezza ancora oscuro ed embrionale, ma di cui già sente il fascino anche la folla. Abbiamo perduto il senso del monumentale, del pesante, dello statico, ed abbiamo arricchita la nostra sensibilità del gusto del leggero, del pratico, dell'effimero e del veloce. Sentiamo di non essere più gli uomini delle cattedrali, dei palazzi, degli arengari; ma dei grandi alberghi, delle stazioni ferroviarie, delle strade immense, dei porti colossali, dei mercati coperti, delle gallerie luminose, dei rettifili, degli sventramenti salutari. Noi dobbiamo inventare e rifabbricare la città futurista, simile ad un immenso cantiere tumultuante, agile, dinamico in ogni sua parte, e la casa futurista simile ad una macchina gigantesca. Gli ascensori non debbono rincantucciarsi come vermi solitari nei vani delle scale; ma le scale, divenute inutili, devono essere abolite e gli ascensori devono inerpicarsi, come serpenti di ferro e di vetro, lungo le facciate. La casa di cemento di vetro di ferro senza pittura e senza scultura, ricca soltanto della bellezza congenita

alle sue linee e ai suoi rilievi, straordinariamente brutta nella sua meccanica semplicità, alta e larga quanto più è necessario, e non quanto è prescritto dalla legge municipale deve sorgere sull'orlo di un abisso tumultuante: la strada, la quale non si stenderà più come un soppedaneo al livello delle portinerie, ma si sprofonderà nella terrà per parecchi piani, che accoglieranno il traffico metropolitano e saranno congiunti per transiti necessari, da passerelle metalliche e da velocissimi *tapis roulants* ». La traduction est de Giovanni Lista (Lista, 1973, p. 234).

29. « Corriamo in lieta brigata alle fiere, al Luna-Park. Non dubitate della nostra vernice di serietà di professionisti urbani. La vostra architettura dei livelli a bolla d'aria o dei fili a piombo sarà uccisa per le piazze magnifiche dei baracconi di divertimento dove un'architettura elettrica contorna arbitrarie sinuosità. Qui è il regno del moto lineare, della trasparenza, del giuoco scenico più assurdo. [...] La montagna russa e il *toboggan* interessano per la loro imbastitura piramidale che ci offre il modo di accostarci all'emozioni di paesaggi pericolosi dove, probabilmente, non capiteremo mai. Barche volanti, areoplani frenati, giostre, auto per fortuiti scontri, maree metalliche e gite sotto antri per cui se n'esce irresistibilmente abbarbicati alle braccia della nostra compagna di viaggio, laghi per varare imbarcazioni grottesche, sintesi architettoniche di tutte le contentezze e di tutte le spensieratezze, di tutti i vortici e di tutti i primitivismi, trasformatrici antiromantiche e ironiche che fanno diventare ridicolo l'uomo serio, audace il timido, imprudente il prudente ».

30. « Le visioni architetturali di Yambo attingono a piene mani a un repertorio stilistico che va dal liberty-jugendstil, all'espressionismo, ad un certo razionalismo : il tutto mescolandosi, in una soprendente e produttiva attitudine combinatoria, con le anticipazioni provocatorie delle avanguardie emergenti del nuovo secolo (in particolare futurismo e metafisica) ».

31. Novelli Enrico (Yambo), *Un matrimonio interplanetario*, court métrage, Italie, Latium Film, 1910 ; mis en ligne par la *Cineteca del Museo nazionale del cinema* de Turin, URL : https://vimeo.com/102827380. Yambo fut aussi acteur, réalisateur et producteur de plusieurs films dans les années 1910. Pour les réactions de la presse à la sortie du court métrage, *cf.* Bernardini, 1996, p. 253.

RÉSUMÉS

Cet article se propose d'interroger les rapports entre la culture visuelle des premières formes italienne de science-fiction et l'art futuriste. Il s'appuie sur les illustrations des romans d'imagination scientifique d'Enrico Novelli (1876-1943), plus connu sous le pseudonyme de Yambo, ainsi que sur les œuvres de certains peintres et architectes futuristes. Il avance l'hypothèse selon laquelle les illustrations des premiers récits de littérature d'imagination scientifique ont probablement contribué à la construction de l'imaginaire à partir duquel les futuristes ont ensuite exalté les potentialités de la civilisation industrielle. Par ailleurs, par une sorte d'effet de retour, la culture visuelle de l'avant-garde futuriste a également pesé sur l'évolution des illustrations des romans de jeunesse concernant la représentation du monde à venir.

This article questions the relationships between the visual culture of the first Italian science fiction forms and Futurist art. It is based on the illustrations of the scientific imagination novels by Enrico Novelli (1876-1943), best known as Yambo, and on the works of some Futurist painters and architects. It argues that the illustrations of the first scientific imagination novels probably

contributed to build the imagery on which Futurist based their celebration of industrial civilization's potential. Conversely, the visual culture of the Futurist Avant-garde influenced the evolution of how the future was represented in youth novels' illustrations.

INDEX

Index géographique : Italie
Mots-clés : Yambo, culture visuelle, technologie, science-fiction archaïque, illustration pour la jeunesse, futurisme, peinture futuriste, architecture futuriste
Index chronologique : xixe et xxe siècle

AUTEUR

MICHELA TOPPANO

Michela Toppano, agrégée d'Italien, est maître de conférences à l'Université d'Aix-Marseille et membre du CAER. Spécialiste de la littérature et de la civilisation italiennes du XIXe et du début du XXe siècle, elle a publié plusieurs travaux sur le *verismo*, la littérature du *Risorgimento*, la littérature de jeunesse et d'imagination scientifique. Elle s'intéresse plus précisément au rapport entre littérature et valeurs sociales.