



HAL
open science

Avant-gardes et ‘art radiophonique’ en Italie au début du XXe siècle

Beatrice Baglivo

► **To cite this version:**

Beatrice Baglivo. Avant-gardes et ‘art radiophonique’ en Italie au début du XXe siècle. Journée Jeunes Chercheurs du Centre de la Méditerranée Moderne et Contemporaine, Feb 2024, NICE, France. hal-04611282

HAL Id: hal-04611282

<https://hal.science/hal-04611282v1>

Submitted on 16 Jan 2025

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.

« Avant-gardes et ‘art radiophonique’ en Italie au début du XX^e siècle »

Résumé :

Cette étude se propose d’analyser le développement du débat sur la radio et sur l’ « art radiophonique » en Italie dès l’année de la naissance du média (1924). La critique a longtemps pensé que le futurisme avait joué un rôle fondamental dans l’évolution de la radio italienne dès ses débuts, mais dans le sillage d’autres recherches récentes, nous soulignons que le mouvement d’avant-garde italien, né en 1909, n’y a en réalité joué qu’un rôle limité, malgré une attention progressive accordée au son et au bruit à partir des manifestes de 1912. La véritable année charnière pour le débat radiophonique italien, est 1928, lorsque Paul Deharme publie son essai *Proposition d’un art radiophonique*. Grâce à la médiation d’Umberto Bernasconi, ses réflexions sont introduites et discutées en Italie : la radio commence à acquérir de l’importance, en suscitant des réflexions théoriques de plus en plus nourries ; c’est bien à cette époque les futuristes commencent à s’approprier du média et à produire des œuvres originales pour la radio.

Mots-clés : Radio ; Italie ; futurisme ; Paul Deharme ; années 1920/1930

“Avant-Gardes and ‘Radio Art’ in Italy at the Beginning of the 20th Century”

Abstract:

This study analyses the development of the debate on radio and “radio art” in Italy from the year of the media’s birth (1924). Critics have long believed that Futurism played a fundamental role in the evolution of Italian radio from its very beginnings, but in the wake of other recent research, we emphasize that the Italian avant-garde movement born in 1909 actually played only a limited role. Progressive attention was paid to sound and noise from the manifestos of 1912 onwards. The real turning point for the Italian radio movement came in 1928, when French radio pioneer Paul Deharme published his essay *Proposition d’un art radiophonique*. Thanks to the mediation of Umberto Bernasconi, his reflections were introduced and discussed in Italy: radio began to acquire importance, stimulating increasingly well-founded theoretical reflections, eventually witnessing an increase in Futurist participation in radio and an intensification in the production of original works for radio.

Keywords: Radio; Italy; Futurism; Paul Deharme; 1920s/1930s

Prémisses

Au cours de la recherche que j'ai conduite en 2022 au sein du projet intitulé *RadioRag : voix, (néo)-avant-gardes, radio* portée par Barbara Meazzi, Serge Milan et Jean-François Trubert, dont le but était de recenser les productions radiophoniques des artistes italiens et français entre les années 1920 et 1930 – tout particulièrement ceux des avant-gardes – je me suis rapidement aperçue qu'il était presque impossible de trouver des documents sonores inédits. Les archivistes m'ont confirmé que dans les années 1920 et 1930 la plupart des émissions étaient diffusées directement à l'antenne sans être enregistrées ; de plus, la culture de la conservation des matériaux radiophoniques ne s'est pas diffusée, au moins en Italie, avant les années 1980, ce qui a entraîné la perte d'un nombre important de matériaux. Il en va de même pour la France : les fonds de la radio d'entre-deux guerres conservés à l'INA sont parcellaires, du fait de l'absence des enregistrements. Il est possible qu'un jour, les archives de la RAI s'ouvrent et que les travaux de Margaret Fischer au Getty Research Institute aux États-Unis¹ puissent être complétés à la suite de la découverte de matériaux inédits concernant la radio italienne. Pour l'heure, la manière la plus efficace d'étudier la radio n'est pas, comme on pourrait l'imaginer, l'étude des enregistrements, mais l'étude des textes écrits préalablement pour être lus. On peut regretter de ne pas pouvoir écouter les représentations artistiques et les conversations radiophoniques, néanmoins, et heureusement, il reste des traces de la réflexion d'un certain nombre d'intellectuels qui nous permettent de retracer assez précisément l'histoire du débat critique autour de « l'art radiophonique », qui est tout aussi intéressant et riche de surprises.

Radio et futurisme dans les années 1920 : deux voies parallèles

Une étude publiée par Margaret Fischer et Laura Fournier-Finocchiaro en 2021 met en évidence que, comme le futurisme était fortement promu par les institutions de radiodiffusion, par la presse et, parfois, par le gouvernement lui-même, on a pu penser que la radio italienne s'était développée grâce aux futuristes. En réalité, le chef de file du futurisme italien, Filippo Tommaso Marinetti, très porté sur l'autopromotion, était parvenu à présenter le mouvement comme principal moteur de la naissance et de l'évolution de la radio, alors que l'analyse des grilles de programmation entre 1925 et 1943 montre que les émissions futuristes n'ont occupé qu'une infime partie de la diffusion radiophonique : comme on le verra, les futuristes se plaignaient en réalité de la difficulté d'accéder aux ondes et protestaient contre la rareté de programmes futuristes.

La radio italienne naît en octobre 1924 sous le monopole de l'URI (Unione Radiofonica Italiana, qui prendra en 1927 le nom d'EIAR, Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche), une société contrôlée par le ministère des Communications, responsable des fréquences radio, et des contenus sur le territoire italien. Les premiers contenus radiophoniques ne sont pas nombreux, essentiellement des concerts de musique classique, de musique de chambre, de pièces de théâtre, d'opéra et d'opérette ; pour la musique légère, seul le jazz est diffusé. Le choix de diffuser de la musique classique est justifié par le goût des abonnés, sondés au moyen d'un questionnaire sur

¹ Pino Masnata, *Il nome radia e altri scritti futuristi*, Margaret Fischer et Laura Fournier-Finocchiaro (dir.), Boulogne, Pendragon, 2021.

leurs préférences musicales : la classe aisée, la seule qui possède de coûteux appareils radiophoniques, manifeste une nette préférence pour la musique classique et pour le jazz².

Dans les premières années de vie de la radio, on est assez éloigné de l'idée de diffuser de programmes basés sur la culture artistique et littéraire, classique ou d'avant-garde, et le concept d'« art radiophonique » est inexistant. De l'inventaire des grilles de programmation de *Radio Orario*, la revue officielle de l'URI – qui changera son nom en *Radiocorriere* à partir de 1930 – il ressort que deux poèmes de Marinetti tirés du recueil *Distruzione* (1911) – *Invocazione al mare onnipotente perché mi liberi dall'ideale* et *La canzone del mendicante d'amore* – ont été lus en mars 1925 par le directeur artistique de Radio Roma, le baryton Ugo Donarelli, et que le poète lui-même a participé à deux soirées radiophoniques au printemps de la même année. Au moins jusqu'en 1929, il n'y a aucune autre trace de diffusion d'émissions à contenu culturel et/ou consacrées au futurisme. La présence du poète futuriste Luciano Folgore, recruté par la radio italienne dès sa première année d'existence, ne change rien à cet état de fait : Folgore se limitait à animer une rubrique d'humour intitulée *Il grammofono della verità : dieci minuti di umorismo* où il présentait des poèmes qui « étaient plus proches des jingles que des mots en liberté »³.

Entre 1925 et 1927, au cours des six heures d'émission journalières (sept les jours fériés), la programmation fait encore une large place à la musique, qui occupe plus de la moitié du temps d'antenne quotidien de la radio. En 1927, 70 % des émissions sont musicales, 7 % des programmes sont consacrés aux enfants et 12 % aux informations, et il n'y a que peu de place pour les émissions culturelles à proprement parler. La mise en valeur de la culture fasciste repose sur des rubriques de propagande, vouée à l'exaltation de certaines personnalités qui avaient contribué à créer une image glorieuse de la nation dans la perspective fasciste. On trouve également quelques émissions comiques ou satiriques, des émissions consacrées aux femmes centrées sur les conseils d'achat et les bonnes pratiques de l'économie domestique, des programmes sportifs, principalement liés au football, au cyclisme, à la boxe et à l'automobile⁴.

S'il est vrai qu'en 1926 l'URI avait lancé un concours de création dramatique radiophonique, aucune proposition n'avait été retenue étant donné « la pauvreté générale d'inventivité et l'inefficacité de la forme, le manque absolu de la technique indispensable à ce nouveau genre d'art qui devrait rendre l'action vivante et évidente essentiellement à partir du dialogue et non pas seulement grâce aux bruits de l'environnement extérieur »⁵. C'est en 1927 que, pour la première fois, un texte littéraire adapté pour la radio est diffusé et reçoit l'acclamation du public : il s'agit de la nouvelle *Venerdì 13* de Mario Vugliano. Ce cas reste toutefois isolé : les intellectuels italiens, y compris les futuristes, ne semblent pas particulièrement intéressés par ce nouveau média.

Depuis la publication du *Manifeste de fondation du futurisme* (1909), l'acte de naissance du mouvement qui se proposait de célébrer l'audace, le mouvement agressif, la guerre, la modernité et la vitesse, bien d'autres manifestes avaient été rédigés, concernant tous les domaines possibles, de la peinture au théâtre, de la musique à la sculpture, de la littérature à l'architecture, du cinéma à la

² Daniele Rosi, « L'Unione Radiofonica Italiana tra il 1923 e il 1927: storia e contesto politico », dans *Bibliomania. Letterature, storiografie, semiotiche*, 49, n° 9, juin 2020, p. 9.

³ Pino Masnata, *Il nome radia*, op. cit., p. 43. Notre traduction.

⁴ Daniele Rosi, « L'Unione Radiofonica Italiana... », *art. cit.*, p. 11.

⁵ « La relazione della Giuria sui due Concorsi della U.R.I. », dans *Radio Orario*, a. 3, n° 13, mars 1927, p. 7. Notre traduction.

danse. Tous, sauf la radio : les futuristes souhaitaient le renouvellement de tous les arts, mais ils délaissent ce nouveau média. En 1910, dans le manifeste *L'homme multiplié et le règne de la machine* Marinetti annonçait, en anticipant une idée « transhumaniste », que l'identification de l'homme avec le moteur était imminente et inévitable et qu'il fallait s'y préparer : l'homme allait se transformer en un être mécanique non humain ; il prédit d'ailleurs l'avènement d'un homme au sternum proéminent le prédisposant au métier d'aviateur. À part la référence à l'avion, Marinetti n'évoque ici aucune autre machine.

Il songe néanmoins, quelque temps après, à la possibilité de transmettre des messages oraux à travers les ondes radio, sans doute fasciné, comme les hommes de son époque, par le télégraphe. C'est dans le *Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912) qu'il revient sur la diffusion sonore :

« Ausculter à travers les objets en liberté et les moteurs capricieux la respiration, la sensibilité et les instincts des métaux des pierres et du bois, etc. Remplacer la psychologie de l'homme, désormais épuisée, par l'obsession lyrique de la matière.

Gardez-vous de prêter des sentiments humains à la matière, mais devinez plutôt ses différentes poussées directives, ses forces de compression, de dilatation, de cohésion et de disgrégation, ses ruées de molécules en masse ou ses tourbillons d'électrons. Il ne faut pas donner les drames de la matière humanisée. C'est la solidité d'une plaque d'acier qui nous intéresse par elle-même, c'est-à-dire l'alliance incompréhensible et inhumaine de ses molécules et de ses électrons, qui s'opposent par exemple à la pénétration d'un obus. La chaleur d'un morceau de fer ou de bois est désormais plus passionnante pour nous que le sourire ou les larmes d'une femme »⁶.

Si l'attention de Marinetti et des autres futuristes se fixe sur la matière, dépourvue du don de la parole, il en résulte que, pour eux, ce qui compte ce ne sont pas la voix et la phonologie mais le son et les bruits que les objets produisent dans leur interaction avec d'autres objets. On comprend donc pourquoi Marinetti écrit plus loin que le renouvellement de la littérature doit passer par l'introduction d'éléments négligés comme le bruit, appréhendé comme « la manifestation du dynamisme des objets »⁷.

Il faut souligner par ailleurs aussi que Marinetti, sans jamais nommer la radio, emploie dans son manifeste un lexique influencé par un imaginaire qui renvoie à la radiophonie, en introduisant notamment le concept d'« imagination sans fils », qu'il reprendra l'année suivante.

Dans les *Supplément au Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912), le poète réaffirme qu'il faut détruire « la trop fameuse harmonie du style » pour « enfin utiliser toutes les onomatopées

⁶ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste technique de la littérature futuriste* [1912], dans *Debout sur la cime du monde. Manifestes futuristes 1909-1924*, Jean-Pierre de Villiers (dir.), Paris, Dilecta, 2008, p. 66.

⁷ *Ibidem*. Dans la version reproduite chez de Villiers, on lit : « Il faut introduire dans la littérature trois éléments qui ont été négligés jusqu'à présent : le bruit (manifestation du dynamisme des objets) ; le poids (faculté de vol des objets) ; l'odeur (faculté d'éparpillement des objets). S'efforcer de rendre, par exemple, le paysage d'odeurs que perçoit un chien. Écouter les moteurs et reproduire leur discours » (c'est nous qui soulignons). Curieusement, la référence au bruit appréhendé comme la « manifestation du dynamisme des objets », présente dans la version publiée par les éditions de Lacerba en 1914 (cf. *I manifesti del futurismo lanciati da Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Pratella, M.me De Saint-Point, Apollinaire, Palazzeschi*, Edizioni di Lacerba, Florence, 1914, p. 93), n'était pas présente dans la version originale de 1912 et disparaît à nouveau dans la version italienne de 1919 : « Il faut en outre donner la pesanteur (faculté de vol) et l'odeur (faculté d'éparpillement) des objets, ce que l'on a négligé de faire jusqu'ici en littérature », Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste technique de la littérature futuriste* [1912], dans *Les mots en liberté futuristes*, Edizioni futuriste di Poesia, Milan, 1919, p. 21.

même les plus cacophoniques, qui reproduisent les innombrables bruits de la matière en mouvement »⁸.

Le rôle fondamental du bruit dans la réflexion futuriste devient explicite à travers le texte du compositeur Luigi Russolo, *L'art des bruits* (1913), ainsi que dans son projet d'élargir le spectre sonore par les *Intonarumori*. Inventés par le même Russolo, les *Intonarumori* étaient des instruments qui produisaient du bruit ; dans *L'art des bruits*, il affirme que l'oreille humaine s'était désormais habituée à une nouvelle palette sonore et qu'une nouvelle approche de l'instrumentation et de la composition musicale était donc nécessaire. Il déclare par ailleurs que l'électronique et d'autres technologies permettront aux musiciens futuristes de remplacer la variété limitée des timbres de l'orchestre par la variété infinie des timbres du bruit, reproduits à l'aide de mécanismes appropriés.

Dans le manifeste de 1913 intitulé, de manière évocatrice, *L'imagination sans fils et les mots en liberté*, Marinetti reprend, comme on l'avait anticipé, les concepts introduits dans le *Manifeste technique* de l'année précédente. Tout en s'appropriant le lexique radiophonique, quand le poète rappelle que « le futurisme a pour principe le complet renouvellement de la sensibilité humaine sous l'action des grandes découvertes scientifiques »⁹, l'image de la radio n'apparaît pas dans la liste des objets modernes, « le télégraphe, le téléphone et le gramophone, le train, la bicyclette, la motocyclette, l'automobile, le paquebot transatlantique, le dirigeable, l'avion, le cinématographe et le grand journal »¹⁰.

Deux points intéressants apparaissent pourtant dans ce nouveau manifeste : d'une part, l'évocation déjà exprimée dans le manifeste *L'homme multiplié*, de la fusion entre l'homme et la machine : « L'homme multiplié par la machine. Nouveau sens mécanique. Fusion parfaite de l'instinct avec le rendement du moteur et avec les forces de la Nature amadouée »¹¹ ; d'autre part, la transposition d'un concept propre au fonctionnement de la radio au monde littéraire : « l'imagination du poète doit lier les choses lointaines *sans fils conducteurs*, moyennant des mots essentiels et absolument en liberté »¹².

Le poète explique que, par « imagination sans fils », il entend faire référence à « la liberté absolue des images ou analogies, exprimées par des mots déliés sans les fils conducteurs de la syntaxe et *sans aucune ponctuation* »¹³, dans le but de répondre à la vitesse du monde contemporain. Il explique : « *L'analogie n'est que l'amour immense qui rattache les choses distantes*, apparemment différentes et hostiles. C'est, moyennant des analogies très vastes, que ce style orchestral, à la fois polychrome, polyphonique et polymorphe, peut embrasser la vie de la matière »¹⁴. Et il ajoute :

« L'imagination sans fils et les mots en liberté nous introduiront dans l'essence même de la matière. En découvrant de nouvelles analogies entre des choses éloignées et apparemment opposées, nous les évaluerons toujours plus intimement. Au lieu d'*humaniser* les animaux, les végétaux, les minéraux

⁸ Filippo Tommaso Marinetti, *Supplément au Manifeste technique de la littérature futuriste* [1921], dans *Debout sur la cime du monde...*, op. cit., p. 71.

⁹ Filippo Tommaso Marinetti, *L'imagination sans fils et les mots en liberté. Manifeste futuriste* [1913], dans *Manifesti programmatici*, op. cit., p. 113.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

(ce qu'on fait depuis longtemps), nous pourrons *animaliser, végétaliser, minéraliser, électriser ou liquéfier* le style, en le faisant vivre de la vie même de la matière »¹⁵.

Marinetti préconise d'ailleurs :

« un lyrisme très rapide, brutal, violent, immédiat, que tous nos prédécesseurs auront jugé anti-poétique, un lyrisme télégraphique imprégné d'une forte odeur de vie et sans rien de livresque. D'où la nécessité d'introduire courageusement des accords onomatopéiques pour donner tous les sons et tous les bruits, même les plus cacophoniques, de la vie moderne »¹⁶.

Il revient ensuite sur l'importance des « accords onomatopéiques » en concluant que les mots en liberté, avec la révolution de la syntaxe, de l'orthographe et de la typographie, doivent produire une déformation et un remodelage des mots qui correspond à la tendance naturelle de l'homme à l'onomatopée :

« Peu importe si le mot déformé deviendra équivoque, il se fondra mieux avec les accords onomatopéiques ou résumés de bruits et nous permettra d'atteindre bientôt l'*accord onomatopéique psychique*, expression sonore mais abstraite d'une émotion ou d'une pensée pure »¹⁷.

Dans la version originale italienne, Marinetti ajoute, en conclusion :

« On m'objecte que mes mots en liberté, mon imagination sans fils exigent une déclamation spéciale, sous peine de ne pas être compris. Bien que la compréhension du plus grand nombre ne m'inquiète pas, je répondrai que les déclamateurs futuristes se multiplient et que, d'autre part, tout poème traditionnel admiré exige un déclamateur spécial pour être apprécié »¹⁸.

C'est ainsi que le manifeste de 1913 renvoie et anticipe le manifeste de 1916, *La déclamation dynamique et synoptique*, où Marinetti recueillit un ensemble de règles performatives utiles aux déclamateurs futuristes. La déclamation était conçue pour être faite en présence d'un public et non pas à la radio, et donc cet ensemble de règles concernent la vue et l'ouïe, mais il est intéressant de noter que ces préconisations visaient la transformation de l'homme en une machine. Les consignes de la performance visuelle visaient à traduire la force des mots en liberté, poussant d'une part le déclamateur à disparaître dans « la grande vibration cosmique »¹⁹ et à garder un visage impassible, d'autre part à produire une gesticulation dynamique et « géométrique »²⁰ ; tandis que pour la partie auditive, Marinetti prescrivait :

« 2. Déshumaniser complètement sa voix, en lui ôtant systématiquement toutes ses nuances et modulations. [...] »

4. Métalliser, liquéfier, végétaliser, pétrifier et électrifier sa voix, en la fondant avec les vibrations mêmes de la matière, exprimées par les mots en liberté. [...] »

7. Se servir d'un certain nombre d'instruments élémentaires comme les marteaux, les tablettes de bois, les cornes des automobiles, les tambours, les tambourins, les scies et les sonneries électriques pour produire sans fatigue et avec précision les diverses onomatopées simples ou abstraites et les

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Filippo Tommaso Marinetti, *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà* [1913], dans *Manifesti programmatici*, op. cit., p. 111. Notre traduction.

¹⁹ Filippo Tommaso Marinetti, *La déclamation dynamique et synoptique* [1916], dans *Futurisme : manifestes, proclamations, documents*, Giovanni Lista (dir.), Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, p. 363. La traduction pourrait être attribuée à Giovanni Lista.

²⁰ *Ibidem*.

divers accords onomatopéiques. Ces instruments divers, lors de certains regroupements orchestraux de mots en liberté, peuvent agir de façon orchestrale, chacun étant manœuvré par un exécutant particulier.

8. Se servir d'autres déclamateurs égaux ou subalternes, en mêlant ou alternant leur voix avec la sienne. [...]

11. Ce doit être un inventeur et un créateur infatigable durant sa déclamation :

a) en décidant instinctivement à chaque instant le point où l'adjectif-ton et l'adjectif-atmosphère doivent être prononcés et répétés. Comme dans les mots en liberté il n'existe pas d'indications précises, il ne doit suivre à cet égard que son flair en s'efforçant d'atteindre la plus grande splendeur géométrique et la plus grande sensibilité numérique. Il collaborera ainsi avec l'auteur de mots libres en lançant intuitivement de nouvelles lois et créant de nouveaux horizons imprévus dans les mots en liberté dont il est l'interprète.

b) En expliquant avec la froideur d'un ingénieur ou d'un mécanicien les tables synoptiques et les équations de valeurs lyriques qui forment des zones d'évidence lumineuse, presque géographique (parmi les parties les plus obscures et les plus complexes des mots en liberté) et des concessions momentanées à la compréhension du lecteur.

c) En imitant en tout et pour tout les moteurs et leurs rythmes (sans se soucier de la compréhension) en déclamant ces parties les plus obscures et les plus complexes et tout particulièrement les accords onomatopéiques »²¹.

L'attention des futuristes eu égard à l'ouïe est tout à fait extraordinaire. Cet intérêt apparaît à nouveau lors de la querelle à propos du son au cinéma, commencée vers 1929 : d'un côté il y a les récalcitrants comme Luigi Pirandello ; de l'autre, les sympathisants modérés de la modernité, comme Anton Giulio Bragaglia ; entre les deux *factions*, le peintre futuriste Arnaldo Ginna (pseudonyme d'Arnaldo Ginanni Corradini), qui soutient sans hésitations les potentialités du son et du bruit : comme le souligne Mario Verdone, « les futuristes considéraient le son comme un raffinement du cinéma et Ginna en était certainement le premier et le plus convaincu partisan »²².

Bien que les futuristes ne prêtent pas trop d'attention à la radio en tant que nouveau média, au moins au début, ils montrent une attention singulière à la question du son et du bruit en tant que tels, tout en utilisant un lexique façonné sur un imaginaire dont la radio, sans être nommée, fait évidemment partie.

La naissance d'un débat sur l'art radiophonique

À notre avis, c'est un événement qui se produit en France en 1928 qui réveille en Italie l'attention sur la radio. Au-delà des Alpes, où la radiophonie était née en 1921, le débat théorique sur son potentiel artistique avait déjà commencé. En 1922, Gabriel Germinet avait publié sa *Contribution à l'étude des applications de la radiophonie* ; entre 1924 et 1925 le premier radio-drame avait été diffusé ; et en 1926 Pierre Cusy et Gabriel Germinet avaient publié un texte intitulé *Théâtre radiophonique*. Mais si le discours arrive à s'imposer à l'attention des intellectuels italiens, c'est surtout à cause d'un article de Paul Deharme paru en mars 1928 dans la *Nouvelle Revue Française*, intitulé *Proposition d'un art radiophonique*, traduit en avril dans la revue *Il popolo toscano* par le journaliste Umberto Bernasconi puis publié à nouveau en août dans *Radio Orario*. Dans cet article, le pionnier de la radio française écrivait :

²¹ *Idem*, p. 363-364.

²² Mario Verdone, « Gina e Corra: cinema e letteratura del futurismo », dans *Bianco e nero: rassegna mensile di studi cinematografici*, 28, 10-12, Rome, octobre-décembre 1967, p. 155. Notre traduction.

« Nous avons la conviction qu'il existe dans les cerveaux d'aujourd'hui un besoin d'imagination, de transformation lyrique, qui n'est satisfait ni par les formes classiques, ni même par les formes nouvelles de l'art, et que la radiophonie peut contenter.

Le goût de l'irréel est un de ces besoins. Il se dénonce, entre autres exemples, par le plaisir qu'un public moyen (non pas inculte, mais jeune) prend au spectacle d'un film truqué où les hommes voltigent et s'évanouissent en fumée, où les objets s'animent et interviennent dans l'action, où les éléments échappent aux lois qui les régissent.

Il nous a semblé que les ondes de t. s. f., lointaines et mystérieuses comme les sources de la pensée, pouvaient et devaient apporter à l'imagination l'aliment nouveau qu'elle attend »²³.

La « proposition » de Deharme est celle de créer dans l'esprit des auditeurs « des images analogues à celles des rêves »²⁴, en s'appuyant sur l'idée qu'« Il n'est [...] pas absurde d'espérer créer en nous un théâtre analogue au théâtre du rêve »²⁵. Anticipant les possibles critiques de ses détracteurs, il ajoute :

« Qu'on ne nous dise pas, surtout, que ces projets s'apparentent aux expériences hypnotiques. Ils sont simplement fondés sur le fait que des récits, des lectures, des paysages, des instruments de musique parfois nous "tiennent sous le charme". Devant les manifestations de la nature et de l'art, c'est un instinct spontané qui nous fait 'fermer les yeux' et crée l'état "d'absence" que nous connaissons tous. Voilà la tendance que nous voulons exploiter.

Qu'on ne nous objecte pas non plus qu'il s'agit d'acoustique et que les rêves sont faits d'hallucinations visuelles. Ces hallucinations, en effet, peuvent être recrées autrement que par des moyens optiques. Nous avons tous mesuré, souvent avec tristesse, l'abîme qui sépare l'impression produite par un spectacle imaginé et l'impression produite par le même spectacle vu »²⁶.

Pour évoluer aisément dans ce monde imaginaire, Deharme affirme qu'il faut préparer les auditeurs et notamment parfaire leur éducation sensorielle. Ce ne sera pas difficile parce que, à travers l'écoute avec un casque, les yeux fermés, il est possible, dans cet « art aveugle »²⁷ de « neutraliser toute réalité entre la source des suggestions et l'esprit de l'auditeur qui déroule son film intérieur »²⁸. Mais Deharme souligne que son appel au rêve n'a rien à voir avec l'interprétation surréaliste, qui voyait dans la littérature onirique la projection d'un monde subjectif et ne parvenait pas à « en faire l'origine objective d'un art public »²⁹, qui est en revanche le but qu'il se propose d'atteindre.

Deharme conclut en proposant « un système théorique et sommaire »³⁰ composé de douze règles, dont le but est « d'ouvrir un chemin »³¹, tout en ayant conscience que l'expérience en refusera certaines, et en corrigera et en confirmera d'autres. Sans entrer dans l'analyse du manuel dans son ensemble, nous nous limiterons ici à souligner que la grande nouveauté réside dans l'idée que l'auteur de l'art radiophonique s'adresse directement à son public, et fait de lui une partie active de la narration :

²³ Paul Deharme, « Proposition d'un art radiophonique » [1928], dans *Pour un art radiophonique*, Paris, Editions Allia, 2022, p. 95-96.

²⁴ *Idem*, p. 96.

²⁵ *Idem*, p. 97.

²⁶ *Idem*, p. 97-98.

²⁷ *Idem*, p. 98.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Idem*, p. 99.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

« Sur nos indications, chaque auditeur devra se figurer qu'il est le héros principal de la comédie qu'il entend. En outre, nous introduirons dans notre narration objective des sources de sensations subjectives telles que celles-ci : "Il fait froid. — Vous avez faim. — Voici ceux que vous aimez. — Une maison au loin, c'est celle où vous êtes né. — Une automobile passe, c'est celle que vous remarquez l'autre jour, etc." »³².

En y regardant de plus près, Deharme apparaît si visionnaire qu'il anticipe presque, à travers cette règle de la narration à la deuxième personne, un mécanisme tout à fait proche de ce qui se passe dans la réalité augmentée ou virtuelle. L'auditeur ne peut certes pas *voir* la réalité qui lui est décrite par le narrateur, mais l'expérience ressemble à celle des *oculus* modernes, ces viseurs capables de permettre au spectateur l'exploration d'univers parallèles, celui perçu virtuellement et celui dans lequel il se déplace effectivement (certes, dans le cas de l'*oculus*, la condition qui permet de vivre le rêve est précisément le fait de garder tout le temps les yeux ouverts, mais l'expérience à laquelle on se soumet rappelle néanmoins beaucoup celle d'un rêve).

En juin 1928, le journaliste romain Umberto Bernasconi, admirateur de l'art d'avant-garde³³, publie un article intitulé « Arte radiofonica » dans *Radio Orario*, en recueillant les suggestions de Deharme, tout en partant de la considération que, en Italie, l'on ne parle pas encore d'un art radiophonique et que presque personne ne s'en préoccupe. Ce manque ne le choque point, d'ailleurs c'est toujours la machine qui se développe avant l'esthétique de la machine – et il est persuadé que la radio sera libérée de son rôle utilitaire pour entrer dans la sphère de l'art, grâce à un besoin inné chez l'homme : « le haut-parleur nous apparaîtra alors comme la dernière Muse à la silhouette géométrique, à la voix métallique. Dans un environnement évocateur »³⁴. Puis il décrit la manière dont est perçu le son de la voix amplifiée par le microphone, et insiste sur l'aspect magique de cette voix qui parvient de loin à ceux qui écoutent la radio, comme s'il s'agissait d'un souvenir :

« un symptôme de l'existence qui a été, un motif de l'inconscient qui est remonté à la surface. Le microphone est un déformateur. Interprète singulier de l'univers sonore, il a le pouvoir de transfigurer chaque vibration en la traduisant dans son propre langage. C'est un miroir concave trouvé par hasard : avec émerveillement, on voit la réalité sous un autre angle. Ce pouvoir de déformation et une certaine idée du mystère que recèle le microphone lui confèrent une personnalité. Ces éléments le rendent adapté – sympathique – à certains instruments et à certaines œuvres. L'expérience étendra cette sympathie revendiquée aux bruits, aux voix »³⁵.

Bernasconi imagine de rapprocher la radio et le futurisme comme si ce médium était une manifestation directe des innovations artistiques introduites par les artistes du mouvement. Il utilise tout au long de son article des expressions qui montrent sa profonde connaissance du travail des

³² *Idem*, p. 100.

³³ Parfois confondu avec le peintre Ugo Bernasconi (Buenos Aires 1874 – Cantù 1960), Umberto naît en 1905 à Palestrina. À la fin des années 1920, il se rapproche du futurisme, et publie des articles élogieux à propos de Marinetti dans les pages de *Radiorario*, *Oggi e domani* et *L'Impero*. Militant dans le fascisme de gauche, en 1933 il fonde et dirige avec Ernesto Marchiandi la revue mensuelle *Quaderni di segnalazione* (1933-1935). La revue, organisée en dossiers monographiques consacrés à différents thèmes de l'actualité politique et culturelle, sera rééditée et dirigée à partir de 1937 par Ernesto Marchiandi, Carlo Belli et Bernasconi lui-même, et aura un nouveau titre, *Origini*. Bernasconi s'engage en faveur de l'architecture rationnelle, notamment du côté de Terragni, et de l'italianisme du futurisme en soutenant Marinetti dans sa campagne de presse contre les accusations racistes de judaïsme de l'art moderne. Il est à l'origine de la première grande collection privée d'art abstrait italien, qui a fait l'objet d'importantes expositions dans les années 1950 et 1960. Je remercie Domenico Cammarota et Giacomo Coronelli (Libreria Antiquaria Pontremoli) de m'avoir fourni ces précieuses informations par le biais de Barbara Meazzi (1/09/2024).

³⁴ Umberto Bernasconi, « Arte radiofonica », dans *L'Impero*, a. 6, n° 153, 28 giugno 1928, p. 3. Notre traduction.

³⁵ *Ibidem*.

futuristes ; il cite l'art des bruits et les bruiteurs, les mots en liberté et le tactilisme ; il note, par exemple :

« Nous sommes également convaincus d'avoir atteint un haut degré de sensibilité auditive. Les sensations acoustiques sont multipliées.

La route, les moteurs, les machines, l'usine, ont fait de nous d'exquis appréciateurs de timbres ignorés. La sonorité globale de la vie et de la nature est présente. Au bruit que l'on n'entendait auparavant que dans un moment de romantisme (le bruissement d'une robe de soie, d'un feuillage, la cadence d'un pas, etc.), nous avons reconnu une importance psychique et l'avons conçu comme un facteur d'art. Voici l'art du bruit »³⁶.

Et d'ajouter :

« Parallèlement, une littérature purement phonique se déploie. Dans la prose, d'abord une rythmique intrusive, puis l'explosion de la période dans les mots en liberté. La poly-expression simultanée des mots en liberté se résout en polyphonie. En poésie, le vers libre : achèvement d'un processus séculaire d'évolution métrique. [...] Eh bien, comme toutes les recherches dans les arts figuratifs ont des supports qui les satisfont (pour un style dynamique, la décomposition des lumières, la superposition des plans et des environnements, l'animations d'objets), ainsi le microphone peut résumer et réaliser dans leur intégralité toutes les découvertes bruitistes et les développements phonétiques de la littérature »³⁷.

S'inspirant de l'article de Deharme, Bernasconi parvient par la reprise, l'interprétation et le commentaire de certains passages et certaines règles à préconiser de nouveaux scénarios bruyants qui offriront aux auditeurs une « perspective phonique, une musique *totale*, immédiate »³⁸. Et, finalement, il arrive à reconnaître dans les œuvres futuristes le véritable point de départ pour l'art radiophonique :

« Mais que dira le haut-parleur ? Pour l'amour du ciel, ne pensez même pas à radiodiffuser le père Dante, l'Arioste ou l'Odyssée [...], insistons surtout sur ce point : il faut donner *de la matière moderne à l'art moderne*. Le programme d'un prochain essai d'art radiophonique peut être conçu à partir d'un certain nombre d'œuvres choisies dans la production littéraire contemporaine d'avant-garde et futuriste. Nous proposons alors la radiodiffusion des textes suivants : Vasari : *Angoscia delle macchine* (scènes choisies) – Marinetti : *Ritratto olfattivo di una donna*; *Paesaggio d'odori del mio cane lupo* (à la radio, la fusion entre l'auditeur et le chien peut être pleinement réalisée) ; *Bombardamento di Adrianopoli* ; *Con Boccioni a Dosso Casina* (mots en liberté) – Palazzeschi : *La fontana malata* (accompagner la cadence du vers par le son de l'eau qui tombe). Voici quelques exemples, il y en a bien d'autres encore, en attendant de pouvoir disposer d'œuvres originales »³⁹.

Le tournant des années 1930

Les souhaits de Bernasconi ne se réalisent pas immédiatement, mais à partir de ce moment, la radio acquiert progressivement une certaine importance et suscite des réflexions théoriques de plus en plus nourries ; la participation des futuristes à la radio augmente et la production d'œuvres originales pour la radio s'intensifie. En janvier 1929, comme Bernasconi le souhaitait, Marinetti déclame à la radio son poème *La battaglia di Adrianopoli* (pour l'occasion, il écrit pour *L'Impero* un

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

nouvel article⁴⁰); en octobre 1929 le premier radio-drame italien, *L'anello di Teodosio* de Luigi Chiarelli, est finalement diffusé ; à partir de 1930, le même Arnaldo Ginna, qui avait soutenu avec détermination les potentialités du son dans le cinéma, commence à s'intéresser à la radio en publiant dans la revue *Oggi e domani*, des articles dédiés à la radio et au radio-drame (« L'arte nel radiodramma », « Variazioni sul radiodramma », « Musicalità elettronica », « Invenzioni radiofoniche ») ; en janvier 1932, il signe un article intitulé « L'arte della radiofonia » dans *l'Impero d'Italia*⁴¹.

En 1930, paraissent en France deux nouveaux essais sur la radio : l'un, *Panorama de la Radio* d'André Coeuroy, est une histoire de la radio française ; l'autre, *Pour un art radiophonique*, porte encore la signature de Paul Deharme, qui reprend et approfondit les thèses soutenues dans son article de 1928. La nouveauté de ce travail réside dans le fait que l'auteur y résume les réflexions mûries non seulement après la rédaction et la diffusion d'un ouvrage pour la radio suivant les règles de l'adaptation radiophonique qu'il a lui-même conçues, mais surtout après l'analyse des commentaires que les auditeurs lui ont envoyés après l'écoute. En un dialogue ouvert et nourri avec son public, l'écrivain affine ses théories, démontrant à chaque fois leur validité, leurs faiblesses, les améliorations possibles, et toujours en insistant sur la création d'un théâtre intérieur, celui que l'on vit dans nos rêves.

Confiant dans les enseignements de Freud, dont les *Essais de psychanalyse* promettent pour la première fois à l'homme « un bonheur inconnu jusqu'à présent »⁴², il déplore le fait que les révélations sur l'inconscient n'ont pour le moment été utilisées que par les surréalistes :

« Notre génération, privilégiée entre toutes puisqu'elle a reçu de Freud des révélations sur l'inconscient (pressenties de tous temps mais jamais dégagées clairement), a le devoir de s'atteler à l'utilisation de ce présent. Qu'a-t-elle fait ? La poésie surréaliste – qui, au prix du sacrifice schizophrénique de ses inventeurs, marque et marquera notre époque – c'est bien, mais c'est peu. Quels changements a-t-on apportés à la pédagogie ? Quelles règles pratiques a-t-on vulgarisées pour affranchir nos enfants des refoulements et des complexes qui, depuis 5000 ans, nous torturent et nous assassinent ? »⁴³.

Deharme conclut en souhaitant que l'art radiophonique devienne « le cadre d'un mode d'enseignement, d'une maïeutique nouvelle qui accoucherait le subconscient » afin de « dégager un solfège pour une prochaine harmonie humaine »⁴⁴.

Entretiens, en Italie, l'EIAR avait choisi son nouveau directeur artistique : fondateur en 1920 d'une revue littéraire et artistique, *Il Convegno*, animateur d'un club de culture et directeur de théâtre, en 1929 Enzo Ferrieri arrive à la radio, où il crée la première compagnie de la radio italienne, qui mettra en scène l'adaptation de plus de six cents pièces de théâtre. C'est lui qui, en 1931, publie un texte sur la radio en tant que médium créateur, *La radio come forza creativa*⁴⁵. Partageant le souhait de Bernasconi et de Deharme de lancer un art radiophonique, Ferrieri est convaincu que ce nouveau médium doit devenir une force créatrice de nouvelles formes de journalisme, de théâtre,

⁴⁰ Umberto Bernasconi, « F. T. Marinetti alla radio », dans *L'Impero*, a. 7, n° 6, janvier 1929, p. 3.

⁴¹ Mario Verdone, *Gina e Corra...*, op. cit., p. 155 et p. 159.

⁴² Paul Deharme, *Pour un art radiophonique...*, op. cit., p. 80.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Idem*, p. 82.

⁴⁵ Enzo Ferrieri, *La radio! La radio? La radio!*, dans Emilio Pozzi (dir.), Milano, Greco & Greco, 2002, p. 30-32.

de musique et de littérature. Mais, pour ce qui concerne la littérature, Ferrieri s'éloigne de ses prédécesseurs, car il prône la naissance d'un théâtre radiophonique synthétique, donc rapide, dynamique et inspiré de la modernité. Il ne parle pas de rêve, mais il ouvre une piste nouvelle autour du silence comme élément de suggestion grandiose, avec sa propre valeur esthétique, véritable source du pouvoir de la radio. Ferrieri est par ailleurs convaincu, comme d'ailleurs l'était Bernasconi, que le futurisme pourra trouver dans la radio et l'art radiophonique un terrain fécond pour exprimer sa poétique.

Après la publication de son essai, Ferrieri lance une *Enquête sur la radio*, impliquant trente-quatre écrivains, musiciens, journalistes et critiques : comme le note Rodolfo Sacchettini, seules deux contributions sont fortement négatives et elles proviennent du monde de la littérature (Alberto Carocci et Guido Piovene). À la suite de l'enquête cependant, quand l'EIAR sollicite un groupe d'écrivains pour pratiquer ce nouveau genre artistique, le résultat est plutôt décevant : ne répondent à la proposition que des auteurs dramatiques, avec des textes assez faibles⁴⁶. Parmi les enthousiastes passionnés de l'art radiophonique, il y a Marinetti. Bien qu'il s'exprime à ce propos pour la première fois, il revendique le médium comme un produit parfaitement futuriste :

« La radio n'a aucun point de contact avec la tradition littéraire ou artistique. Toute tentative de lier la radio avec la tradition restera donc vaine et grotesque. Comme le film sonore, la radio contient toutes les possibilités futuristes infinies de la création littéraire et artistique. Le théâtre radiophonique doit nécessairement être un théâtre futuriste, c'est-à-dire un théâtre synthétique, rapide, simultané, surprenant, sans introspection, sans langue de bois, sans analyse psychologique. Ce théâtre rapide, simultané et synthétique créé par les futuristes exigeait partout la vitesse de la scène tournante. Le théâtre radiophonique exclut le style traditionnel. Les mots en liberté sont *son langage congénital*. En effet, les mots en liberté, filles de l'esthétique de la machine, contiennent tout un orchestre de bruits et d'accords sonores (réalistes ou abstraits) qui seuls peuvent aider le mot coloré et plastique dans la représentation fulgurante de ce qui ne se voit pas. Si l'auteur de théâtre radiophonique ne veut pas recourir aux mots en liberté, il doit au moins s'exprimer dans ce style parolibre (dérivé de nos mots en liberté) qui circule déjà dans de nombreux romans d'écrivains d'avant-garde ; ce style parolibre typiquement rapide, claquant, synthétique et simultané »⁴⁷.

Nous arrivons donc au moment où deux pièces futuristes sont enfin diffusées sur les ondes : la première, en décembre 1931, est intitulée *Tum tum ninna nanna* – rebaptisée pour la radio *Il cuore di Wanda* – de Pino Masnata et mise en musique par Carmine Guarino⁴⁸ ; la deuxième pièce ou « trisynthèse radiophonique » est diffusée en septembre 1932 – mais déjà annoncée dans l'interview *Perché mi piace la radio* : il s'agit de *Violetta e gli aeroplani* de Marinetti lui-même⁴⁹. Avant d'analyser ces

⁴⁶ Tout au long des années 1930, la radio est abordée principalement par des dramaturges à succès, mais leurs contributions ne sont pas significatives. Curieux est le cas de Bontempelli, qui passe du soutien enthousiaste et de la volonté d'écrire un radio-drame (Massimo Bontempelli, « Radioteatro », *Scenario*, n° 1, février 1932, p. 3) à la négation de l'existence d'un théâtre pour la radio (*Id.*, « Radioteatro ? No, non ci credo », dans *Radiocorriere*, a. 2, n° 8, décembre 1945). Cf. Rodolfo Sacchettini, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze, Firenze University Press, 2018, p. 11-12.

⁴⁷ Mario Verdone, *Gina e Corra...*, op. cit., p. 159-160. Notre traduction.

⁴⁸ Le texte du livret est publié dans Pino Masnata, *Il nome radia...*, op. cit., p. 164-167 et, comme Fischer le signale, il est possible d'en écouter une exécution au lien suivant : <https://www.evdaystudio.com/videos/wanda-s-heart>.

⁴⁹ Selon les grilles de programmation de *Radiocorriere*, le radio-drame est rediffusé une seule fois en janvier 1933 avant la transmission de septembre 1941, réalisée par Alberto Casella. Le scénario est publié dans Filippo Tommaso Marinetti, *Teatro*, dans Giovanni Calendoli (dir.), Rome, Vito Bianco editore, 1960, vol. I. p. 229-260. Un extrait enregistré de l'émission de 1941 a été inclus dans le programme du cinquantième anniversaire de la radio italienne (conservé chez ICBSA, Rome, Collection D 19/10 ; n. d'inventaire 163926).

deux pièces radiophoniques, il est intéressant de regarder quelques extraits de cette interview de Marinetti à propos de son engouement pour la radio :

- « 1. Parce qu'elle supprime l'amphithéâtre ennuyeux et véritablement passéiste et son public, systématiquement hostile ou soumis, toujours avare, toujours rétrograde ou retardataire.
2. Parce qu'elle remplace le livre. Le livre a bien des mérites, mais il implique malheureusement toujours quelque chose de lourd, d'étranglé, d'étouffé, de fossilisé, de figé.
3. Parce qu'elle remplace toutes les anciennes formes de théâtre qui, à quelques exceptions près, sont toutes mortes.
4. Parce que, loin des amphithéâtres, du théâtre et du livre, la radio transforme la pensée en une atmosphère vivante, palpitante, dynamique, agile, tentaculaire, vaporeuse, enveloppante, impondérable comme la pensée à sa naissance.
5. Parce qu'elle exclut totalement toute forme d'art et de littérature passéiste. En effet, on ne peut, sans offenser brutalement un appareil de radio, y déclamer des vieux poètes, de l'archéologie, de l'histoire, des cancons et des nostalgies pessimistes.
6. Parce que ses ondes vibrent de joie lorsque je leur confie les grandes inventions du génie créateur italien, comme l'aéropeinture et l'aéropoésie inventées par les futuristes italiens [...].
7. Parce qu'après avoir permis aux continents de se parler, abolissant l'ancienne agonie des distances, elle permet maintenant le dialogue des avions camouflés dans le nouveau théâtre aérien, conçu par le grand aviateur, poète, futuriste, le regretté Fedele Azzari.
8. Parce qu'elle permettra de réaliser ma trisynthèse radiophonique *Violetta et les avions*.
9. J'aime la radio parce que je suis un futuriste, c'est-à-dire un amoureux de l'inépuisable génie créateur de la race italienne »⁵⁰.

Dans *Tum tum ninna nanna*, Wanda fait parler son cœur avec l'homme qu'elle aime, Mario, mais cet homme, opprimé par la jalousie, ne croit pas le cœur parlant de la femme quand celui-ci lui jure que son amour est sincère. Mario finit alors par broyer ce cœur et le transformer en un disque phonographique. Pendant que le cœur commence à chanter sa berceuse, Mario entend son nom entre un battement et l'autre : il s'aperçoit que l'amour de Wanda était vrai et lui demande pardon. Wanda, toutefois, appelle Mario pour lui dire adieu et l'informer qu'elle est partie avec un jeune homme beau et riche ; quand Mario l'accuse d'être une ingrate, elle le remercie car c'est lui qui a écrasé son cœur en lui faisant comprendre que la vie et l'amour, sans cœur, sont meilleurs.

Par cette œuvre fraîche, ironique et concise (moins de quinze minutes), Masnata réussit à atteindre l'objectif qu'il se proposait – « écrire un livret qui ne pourrait être réalisé ni au théâtre ni à l'écran »⁵¹. Pour ne pas provoquer chez les auditeurs la nostalgie de la scène manquante et au contraire les pousser à comprendre que cette absence rend le travail plus efficace, la pièce ne présente pas de spécificités liés aux innovations futuristes, aussi bien au niveau du style, que dans la production de bruits, si l'on exclut les battements du cœur évoqués par l'onomatopée « tum tum ».

Dans *Violetta e gli aeroplani*, une bande de gamins d'une colonie de vacances, menée par un enfant qui s'appelle Giunco, organise secrètement une expédition pour atteindre le plus haut nid de mouettes sur la crête d'une falaise. Giunco méprise le danger et gagne la confiance et l'admiration des autres enfants grâce à son charisme ; il a toutefois un détracteur, Plomplom, un garçon studieux mais dépourvu de tempérament audacieux. Giunco a une cousine, Violetta, une petite fille très

⁵⁰ Filippo Tommaso Marinetti, « Marinetti a Radio Trieste. "Perché mi piace la radio!" », dans *Radiocorriere*, a. 8, n° 15, avril 1932, p. 9. Notre traduction.

⁵¹ Pino Masnata, *Il nome radia*, op. cit., p. 105. Notre traduction.

courageuse qui le suit partout : elle est intrépide, infatigable et rêve de piloter des avions : bien qu'elle ne soit pas la protagoniste de l'aventure, elle donne néanmoins son nom à la pièce.

Cette pièce, comme celle de Masnata, bien qu'intéressante, ne possède rien de spécifiquement futuriste : même si le poète a trouvé la façon de raconter aux auditeurs ce qui se passe sans leur faire regretter de ne pas pouvoir voir – la narration a en effet le mérite d'être claire et synthétique, comme Marinetti le souhaitait – et même s'il parvient à rendre compte du paysage sonore, l'originalité futuriste cède la place à un texte stylistiquement neutre, qui célèbre des valeurs chères surtout au fascisme : la force, l'audace, le témérité. Commentant la pièce en 1941, Cesare Cavallotti écrira qu'« il est impossible de prétendre que cette pièce radiophonique soit une illustration poétique des principes futuristes, car l'histoire y naît et y vit selon la tradition, tandis que le dialogue et les bruits ne sont – presque jamais – *pulvérisés* en symboles, en significations abstraites ou en évocations pérégrines »⁵².

Son point de vue est partagé par d'autres critiques :

« Le futurisme est antérieur à la radio, du moins à la radio telle que nous l'entendons aujourd'hui sous ses formes particulières de théâtre radiophonique, d'informations radiophoniques, etc. Mais d'après ce que le nouveau mouvement postulait dès ses débuts, il était facile de deviner que la radio, avec ses possibilités, serait une mine, une forge pour les expériences futuristes, pour les mots à l'état sauvage et pour certaines recherches capillaires sur les sensations. Pourtant ces expérimentations n'ont pas eu lieu, et les futuristes ne nous ont pas donné de production radiophonique artistique »⁵³.

Bien qu'au niveau théorique, la radio semblait convenir parfaitement au futurisme, ces premières tentatives montraient que le chemin était encore long. Le résultat de ces essais n'est pas enthousiasmant, et peu d'auteurs ont persisté dans cette voie : bien qu'elles n'aient pas été beaucoup diffusées, Masnata écrit encore cinq ouvrages pour la radio et Marinetti huit – dans les deux cas les poètes les appellent « synthèses »⁵⁴. Le style des synthèses de Masnata n'est pas plus futuriste que celui de *Tum tum ninna nanna*, et les productions de Marinetti ne sont plus des pièces, mais plutôt une proposition de compositions musicales, comme le montre le texte suivant :

« Bataille de rythmes
Une lenteur prudente et patiente exprimée par un tac tac de goutte d'eau d'abord coupée puis tuée par
Une élasticité volante et arpégée de notes sur le piano, d'abord coupée puis tuée par
Un coup de sonnette électrique d'abord coupé puis tué par
Un silence de trois minutes, d'abord coupé puis tué par
Un sifflement de la clé dans la serrure ta trum ta trac suivi par
Un silence d'une minute »⁵⁵.

⁵² Cesare Cavallotti, « Il radioteatro futurista », dans *Radiocorriere*, a. 17, n° 40, septembre/octobre 1941, p. 7. Notre traduction.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Pino Masnata écrit *Il bambino*, *Fox trot: Rosa rosso*, *L'aviatrice Gaby Angelini*, *Uno schiaffo*, *Ricerca sperimentale*, *Il fischio*, *Beethoven* et *La bambina ammalata* (cf. Pino Masnata, *Il nome radia...*, op. cit., p. 168-173 et références p. 70-71); Marinetti pour sa part, *Un paesaggio udito*, *Dramma di distanze*, *I silenzi parlano tra di loro*, *Battaglia di ritmi* et *La costruzione di un silenzio* (cf. Filippo Tommaso Marinetti, *Teatro*, op. cit., p. 221-225).

⁵⁵ Filippo Tommaso Marinetti, *Teatro*, op. cit., p. 224-225. Notre traduction. Les synthèses de Marinetti ont été enregistrées par Daniele Lombardi dans *Musica futurista. Antologia sonora* (Fonit Cetra, 1986).

Bien que pendant cette période se multiplient dans les pages de *Radiocorriere* des images qui témoignent un rapprochement des futuristes et de la radio⁵⁶ ; par ailleurs, le futuriste Mino Somenzi se plaint, par exemple, de la rareté de programmes radio futuristes, en incitant la radio même à devenir futuriste, à « *futuristizzarsi* ». En 1933, dans son éditorial pour la revue *Futurismo*, il décrit une situation à son avis désastreuse en ce qui concerne la radiophonie :

« Une seule soirée futuriste avec une œuvre de F. T. Marinetti, quatre conférences du poète de dix minutes chacune et une œuvre de Masnata d'un quart d'heure en dix ans de radio, pour un total d'émission futuriste d'environ quatre heures contre 29.200 heures environ d'émissions ultra-passéistes qui ont centuplé le nombre d'auditeurs de la radio italienne en une décennie, malgré les amateurs, très peu nombreux d'ailleurs »⁵⁷.

Le poète futuriste Bruno Sanzin renchérit en se plaignant lui aussi du manque de contenus futuristes à la radio, et en déclarant la nécessité d'insister pour que des soirées futuristes soient régulièrement présentées à la radio : il arrive à souhaiter même que les futuristes s'occupent directement de la programmation de la radio nationale⁵⁸.

En 1933, Masnata et Marinetti publient enfin *Le manifeste futuriste de la radio*⁵⁹ où la radio est décrite comme un instrument qui vise « à abolir le vieux tourment nostalgique de la distance et à imposer partout la parole en liberté comme son mode d'expression logique et naturel »⁶⁰. En insistant sur le fait que la radio ne doit pas imiter le théâtre, le cinéma ou les livres, qu'elle doit abolir l'espace, le temps, l'unité d'action, le personnage théâtral et le public, les futuristes arrivent à détruire la validité de leurs propres expérimentations, qui finissent par passer pour passéistes et traditionalistes pour leurs propres mots. Mais, comme le note Fischer, ce manifeste compense élégamment l'échec de la pratique de la radio futuriste : à travers leurs propositions pour un nouvel art radiophonique, ils lancent leur imagination à travers « des paysages cosmiques vibrant d'une infinité de sensations simultanées, avec des silences saillants sur fond d'éther, et avec la liberté accrue de l'auditeur-artiste d'entendre tous les sons en tant que tels et de puiser dans les mystères de l'éther, de l'amour et de l'au-delà »⁶¹. En somme, un chef d'œuvre de beauté qu'il ne faut absolument pas rater, au-delà de son utilité et de sa praticité.

Dans les archives de Marinetti à la Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Fischer a repéré un commentaire de quarante-quatre pages au *Manifeste, Il nome radia*, écrit par Masnata probablement vers 1935, qu'il faut lire, car il permet de comprendre l'intérêt des futuristes pour les

⁵⁶ « Les photographies futuristes d'Italo Bertoglio apparaissent parfois en couverture et à l'intérieur des pages [...], ainsi qu'un extrait des *Cinq synthèses radiophoniques* de Marinetti et quelques poèmes de Farfa (pseudonyme d'Oswaldo Tommasini). En outre, des publicités, des annonces de produits, des caricatures, des poèmes, des portraits et des photographies documentaires ont été publiés dans le guide hebdomadaire des programmes radiophoniques, dans les publications futuristes et dans les chroniques radiophoniques des journaux. Une photo de Marinetti, par exemple, illustre une publicité pour le Linguaphone, un appareil destiné à l'apprentissage des langues étrangères. [...] Guido Sommi Picenardi contribue à *Radiocorriere* avec une chronique hebdomadaire, *Susurri [sic] dell'etere* », Pino Masnata, *Il nome radia*, op. cit., p. 44-45. Notre traduction.

⁵⁷ Mino Somenzi, « Futuristizziamo la radiofonia », dans *Futurismo*, a. 2, n° 18, janvier 1933, p. 1. Notre traduction.

⁵⁸ Bruno Sanzin, « Cinema teatro varietà e radio », dans *Futurismo*, a. 2, n° 20, janvier 1933, p. 5.

⁵⁹ Précédé, comme le souligne Barbara Meazzi, par le manifeste de Michele Leskovic ou Escodamé, *Immensificare la poesia*, auquel Marinetti et Masnata sûrement s'inspirent dans leur travail. Cf. Barbara Meazzi, *Le futurisme italien et la mise en espace du mot: de la page à la radiophonie*, dans *LiVres de pOésie Jeux d'eSpace*, I. Chol, S. Linarès, B. Mathios (dir.), Paris, Honoré Champion, 2016, p. 354-356.

⁶⁰ Filippo Tommaso Marinetti, « *Manifesto della radio* », *Futurismo*, a. 2, n° 55, octobre 1933, p. 1. Notre traduction.

⁶¹ Pino Masnata, *Il nome radia*, op. cit., p. 75. Notre traduction.

dernières découvertes scientifiques. Masnata y montre qu'il connaît les thèses complexes, « allant de la théorie des ondes à la radioactivité et à la physique quantique, retraçant les principales découvertes des prix Nobel de physique et analysant les pratiques thérapeutiques de pointe basées sur les radiations et la bioélectricité »⁶².

Les souhaits exprimés par Somenzi et Masnata se réalisent partiellement entre 1934 et 1943, lorsque Marinetti conduit un programme mensuel intitulé *Futurismo mondiale* (géré par sa femme Benedetta Cappa en 1935-1936, lorsque Marinetti part volontaire en Éthiopie), dont les enregistrements sont introuvables, mais dont les textes correspondant à certains de ces titres se trouvent – comme nous informe Margaret Fischer dans son travail – dans les papiers de Marinetti à la Getty Research Institute Library à Los Angeles. Selon ce qu'elle y a appris, dans ces conversations de dix ou quinze minutes, accompagnées par une chronique occasionnelle sur *Radiocorriere*, le poète présentait les développements du futurisme dans le monde, en promouvant l'art et les artistes futuristes comme une partie intégrante des ambitions militaires italiennes⁶³. En même temps, d'autres futuristes font leur entrée à la radio italienne : Ignazio Scurto, Fortunato Depero et Corrado Govoni diffusent occasionnellement leurs poèmes ; Aldo Palazzeschi adapte pour la radio *La fontana malata*, son montage sonore de 1909 ; Bruno Corra (pseudonyme de Bruno Ginanni Corradini) et Giuseppe Achille ont également diffusé plusieurs pièces ; et la radio influence l'imagination du peintre Fortunato Depero, qui en 1934 publie ses *Liriche radiofoniche*⁶⁴.

Si les œuvres futuristes purement radiophoniques restent rares⁶⁵, même si la participation des futuristes aux programmes de l'EIAR s'accroît, le débat théorique se poursuit presque jusqu'à la Seconde Guerre mondiale : entre 1933 et 1934 le quotidien *La Stampa* publie une enquête à propos des différences entre dramaturgie et radio-drame, *I grandi artisti e la radio* ; en 1937, Anton Giulio Bragaglia publie *Sottopalco, saggi sul teatro*, où l'auteur exprime aussi sa confiance dans les possibilités futures du théâtre radiophonique ; un an après la publication de la traduction italienne du grand ouvrage de Rudolf Arnheim, *La radio cerca la sua forma*, en 1938, Enrico Rocca publie l'essai *Panorama dell'arte radiofonica*, un compte rendu approfondi et complet de l'histoire, non seulement italienne mais mondiale, et surtout européenne, des progrès et du potentiel de la radiophonie.

Pour assister au rapprochement des écrivains avec la radio, il faudra attendre l'après-guerre. L'EIAR est dissoute et naît la RAI (Radio Audizioni Italiane) ; en 1944 est lancée *Scrittori al microfono*, une émission hebdomadaire où ont lieu des conversations avec des écrivains ; en 1948 est proposé un prix, le Premio Italia, un concours international dédié (au début) uniquement à l'art radiophonique. En 1950, est inaugurée la chaîne radiophonique culturelle *Terzo programma*. De nouveaux chemins s'ouvrent, comme l'illustre, pendant une conférence de 1954, Giovan Battista Angioletti, directeur, dès 1949, de l'émission culturelle et littéraire hebdomadaire *L'Approdo* et, à partir de 1952, de la revue *L'Approdo letterario* : on encourage la recherche pratique d'un art nouveau

⁶² *Idem*, p. 12. Notre traduction. Le commentaire de Masnata est transcrit à p. 101-148.

⁶³ Margaret Fischer note que, « d'après la correspondance de certains responsables de la radio, les entretiens étaient mensuels en 1941, bien qu'ils ne soient pas répertoriés comme tels dans les guides des programmes », Pino Masnata, *Il nome radia*, op. cit., p. 205. Notre traduction.

⁶⁴ Ce travail de Depero avait été précédé par l'invention de l'*onomalingua* en 1916. Cf. Barbara Meazzi, *Le futurisme italien*, art. cit., p. 351, 356-358.

⁶⁵ Marinetti enregistre en 1938 un roman sur disque intitulé *Amanti simultanei*, démontrant encore un intérêt vivant pour le monde de la création sonore, mais pas spécifiquement pour la radio. Voir Barbara Meazzi, *Le futurisme italien*, art. cit., p. 359.

Beatrice Baglivo

pour la radio, dépourvu de postulats théoriques contraignants, et on invite les auteurs à utiliser la radio sans prétendre créer des œuvres artistiques originales : la radio devient alors un instrument de diffusion d'œuvres littéraires déjà connues par le grand public. Une intuition peut-être peu originale, mais certainement clairvoyante, si l'on considère le succès des livres-audio et des podcasts d'aujourd'hui.

Beatrice Baglivo,

Université Côte d'Azur,

Centre de la Méditerranée Moderne et Contemporaine