

MASTER DE SPÉCIALISATION EN ÉTUDES DE GENRE

Le récit sexiste du futurisme italien

L'histoire de l'art francophone au prisme du genre

Lyla Vaucher-de-la-Croix

Mémoire de Master
Sous la direction de Muriel Andrin, Université Libre de Bruxelles

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel et que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance. Je suis consciente que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement constitue un plagiat et que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions administratives et disciplinaires encourues en cas de plagiat comme prévues dans le *Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain* au Chapitre 4, Section 7, article 107 à 114.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude.

VAUCHER-DE-LA-CROIX Lyla

Date : 23 mai 2019

Signature de l'étudiante : *Lyla Vaucher-de-la-Croix*

RÉSUMÉ

Au départ : un mouvement artistique du début du ^{xx}e siècle, le futurisme italien, profondément misogyne. En chemin : une discipline universitaire, l'histoire de l'art francophone, au prisme du genre. A l'arrivée : une critique genrée des discours de l'histoire de l'art francophone sur le futurisme italien.

Cette recherche est un travail de mémoire de master de spécialisation réalisé dans une optique féministe, incluant le genre comme un outil d'analyse critique de l'histoire de l'art francophone. Sur base d'un corpus d'analyse restreint, trois ouvrages parus entre 1983 et 2015 traitant du futurisme italien dans une optique générale, la présente recherche vise à analyser les discours produits par certain·es chercheurs et chercheuses en histoire de l'art, dans un contexte européen et francophone. Le premier chapitre présente et justifie le corpus d'analyse, puis la particularité misogyne du futurisme italien. Au deuxième chapitre, il est question du nombre d'artistes femmes et hommes futuristes cité·es dans les ouvrages choisis, incluant leur présence dans les illustrations et les références bibliographiques, en utilisant une approche statistique. Le troisième chapitre analyse de manière qualitative les discours sur certaines figures du futurisme, femmes et hommes, Filippo Tommaso Marinetti, Valentine de Saint-Point, Benedetta Cappa Marinetti, Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Gino Severini.

Dans un premier temps, nous verrons que, bien que la misogynie du futurisme italien soit évoquée dans les ouvrages sélectionnés, elle est évacuée rapidement, sans analyse. Dans un deuxième temps, l'analyse statistique permettra de montrer que les femmes artistes futuristes sont moins présentes que leurs homologues masculins, et ce malgré une importante augmentation du nombre d'artistes cité·es. Le choix des illustrations des ouvrages, qu'il s'agisse de reproductions d'œuvres futuristes ou de photographies documentaires, accentue la différence de présence entre femmes et hommes. Enfin, un constat peut être posé au niveau des ouvrages (monographies et catalogues d'expositions) cités : aucun ne concerne une artiste futuriste femme. Dans un troisième temps, nous verrons que les discours produits par les auteurs et autrices invisibilisent majoritairement les artistes femmes et leurs œuvres, les réduisant à un rôle d'épouse ou d'excuse à la misogynie du mouvement. La conclusion examine de manière réflexive la place de chercheuse de l'autrice de cette recherche.

MOTS-CLÉS

Etudes de genre, histoire de l'art, historiographie, épistémologie féministe, méthodologie, futurisme italien

« Découvrir l'histoire des femmes dans l'art revient en partie à reconnaître comment est écrite l'histoire de l'art. »¹

¹ Parker Rozsika, et Pollock Griselda, « Stéréotypes fondamentaux : essence féminine et féminité essentielle » (1982), dans Dumont Fabienne (éd.), *La rébellion du deuxième sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2011, p. 153-197, p. 154.

REMERCIEMENTS

J'adresse mes sincères remerciements à Muriel Andrin pour ses conseils avisés, sa disponibilité, son soutien et la qualité de nos entretiens.

Je remercie Danielle Leenaerts d'avoir accepté le rôle de lectrice de ce travail, pour son temps et ses commentaires à venir.

Je remercie l'équipe du master de spécialisation en études de genre, et particulièrement les professeuses Florence Degavre, Nathalie Grandjean, Silvia Mostaccio, Charlotte Pezeril, Valérie Piette et Sarah Sepulchre, pour la richesse de leurs enseignements et leur enthousiasme. Merci également à Christine Bard, Annalisa Casini, Catherine Marry et Eliane Viennot pour leur intervention, dans et hors du master, qui ont changé ma vision de la recherche.

Pour leur accueil, leur aide constante et leurs encouragements, je remercie mes parents et beaux-parents, Delphine Vaucher, Jacques Décosterd, Martine Décosterd, Robert Coureau, Sylvie Klees. Merci à mes sœurs que j'aime infiniment, Oriana et Clémence, pour leur énergie et leur présence. Merci à ma grand-mère Renée pour sa modernité et son regard curieux sur le monde.

Je remercie du fond du cœur Sandrine Girardier d'avoir pris le temps de relire et de commenter cette recherche avec son professionnalisme habituel. Son amitié et le partage de nos doutes et de nos joies du milieu académique m'apportent un soutien précieux.

J'adresse enfin des remerciements particuliers à John Divoy, relecteur attentif et exigeant de ce travail, pour ses commentaires précis et toujours pertinents, son appui essentiel et sa bienveillance quotidienne.

SOMMAIRE

Résumé.....	3
Mots-clés.....	3
Remerciements	5
Sommaire	6
Note de lecture.....	8
Introduction.....	9
1. Le choix du sujet	14
1.1. Un corpus d'analyse réduit.....	14
1.2. Des sources différemment citées.....	18
1.3. Un mouvement misogyne.....	21
2. Observations statistiques.....	27
2.1. Une surreprésentation masculine ou une sous-représentation féminine ?.....	27
2.2. Des illustrations à valeur d'exemple	33
2.3. Des (non-)choix bibliographiques	37
3. Un tas de clichés ? Sur quelques figures du futurisme italien.....	39
3.1. Filippo Tommaso Marinetti, le chef de file	39
3.2. ... et sa femme, l'invisibilisée Benedetta.....	41
3.3. Valentine de Saint-Point, la bonne excuse	45
3.4. Balla, Boccioni, Carrà, et les autres.....	50
Conclusion.....	54
Références.....	59
Documents	59
Articles et chapitres d'ouvrages.....	60
Bibliographie.....	61
Catalogues d'expositions.....	64
Sitographie	64
Annexes	65

Table des illustrations.....	65
Illustrations	66
Table des graphiques	71
Graphiques.....	72

NOTE DE LECTURE

La langue française véhicule une forme de patriarcat, notamment par la règle du masculin générique.² Afin de mieux rendre visibles les expériences des femmes et des hommes, ce travail applique l'écriture épïcène³ et suit les règles suivantes :

- Lorsque plusieurs mots se suivent, ceux-ci sont indiqués selon l'ordre alphabétique.
- L'accord de proximité (l'accord de l'adjectif ou du participe se fait avec le mot le plus proche) est appliqué quand il s'agit d'une série de mots concernant des objets ou des concepts.
- Lorsqu'il s'agit d'une liste de mots désignant des personnes, le point médian est appliqué en guise d'accord.
- Les pronoms masculins font référence uniquement aux hommes, les pronoms féminins uniquement aux femmes.
- Le pronom « iel » (ou « iels » au pluriel), contraction de « il » et de « elle », est utilisé lorsque cela concerne les femmes et les hommes, idem pour « elleux », contraction de « elles » et « eux ».
- L'utilisation d'une première personne du singulier (« je ») pour me désigner comme chercheuse, par opposition au « nous » de modestie, habituel dans les travaux académiques, est un outil méthodologique pour rendre compte de ma place de chercheuse.

Ce travail fait le choix de traiter des questions de genre, c'est-à-dire des rapports sociaux de sexe, dans une optique *binnaire*, largement construite et ne reflétant qu'une petite partie de la réalité. J'ai réalisé cette recherche en ayant pleinement conscience que ce choix peut paradoxalement renforcer les stéréotypes sexistes que je m'efforce de dénoncer.

² Sur l'histoire de la langue française, sa « masculinisation » et la notion de *masculin générique*, voir les travaux d'Eliane Viennot : Viennot Eliane, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin ! Petite histoire des résistances de la langue française*, Donnemarie-Dontilly, Editions iXe, 2017 (2014) ; Viennot Eliane (éd.), *L'Académie contre la langue française. Le dossier « féminisation »*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 2015.

³ Sur l'écriture épïcène ou inclusive en français, voir : Viennot Eliane, Haddad Raphaël, et Sebahg Chloé, *Le langage inclusif : pourquoi, comment. Petit précis historique et pratique*, Donnemarie-Dontilly, Editions iXe, 2018 ; Haddad Raphaël (dir.), *Manuel d'écriture inclusive. Faites progresser l'égalité femmes / hommes par votre manière d'écrire*, Paris, Mots-Clés, 2016.

INTRODUCTION

Dans son livre *Alpha mâle. Séduire les femmes pour s'apprécier entre hommes*, Mélanie Gourarier parle d'un mouvement artistique, le futurisme :

« Alors qu'ils publient leur manifeste en 1909, dans *Le Figaro*, les futuristes glorifient l'esthétique virile "incarnée" par la beauté mécanique et la vitesse des machines modernes [...]. La violence du mouvement et du transitoire constitue une force régénérative opposée à l'immobilité, à la mort, aux musées et aux femmes. »⁴

Ce fut mon premier contact avec l'opposition fondatrice du futurisme aux femmes. Le propos de l'auteur ne traite pourtant pas d'histoire de l'art, mais de sociologie. Plusieurs textes du futurisme traitent en effet de la question des rapports sociaux entre les sexes, notamment le *Manifeste du futurisme* (texte fondateur du mouvement écrit et publié par Filippo Tommaso Marinetti en 1909)⁵ et le *Manifeste de la Femme futuriste*⁶ de Valentine de Saint-Point.

Or – et l'élément de surprise se situe là – dans mes souvenirs, ni ma formation universitaire en histoire de l'art ni mes lectures sur le sujet n'ont abordé la question de cette hiérarchie femmes/hommes au sein du futurisme ou son aspect misogyne. C'est le point de départ de la présente recherche : comment l'histoire de l'art francophone traite-elle de la misogynie et plus globalement des rapports sociaux de sexe au sein du futurisme italien ? A la suite de Mary Sheriff⁷, il ne s'agit pas de poser simplement la question de qui sont les artistes femmes intégrées au mouvement futuriste, mais bien d'interroger la discipline même de l'histoire de l'art, ses méthodes et ses biais. Mon travail de mémoire porte donc sur une analyse à travers le prisme du genre des discours de l'histoire de l'art francophone, c'est-à-dire la manière dont certaines historien·nes de l'art traitent des rapports sociaux de sexe en parlant du futurisme italien.

Avant d'aller plus loin, il me semble important de définir les notions principales utilisées pour la formulation de cette recherche. « Histoire de l'art » fait référence à la discipline universitaire

⁴ Gourarier Mélanie, *Alpha mâle. Séduire les femmes pour s'apprécier entre hommes*, Paris, Editions du Seuil, 2017, p. 92-93.

⁵ Marinetti Filippo Tommaso, « Manifeste du Futurisme », dans *Le Figaro*, n°51, 20 février 1909. Je me réfère à l'exemplaire possédé par la Bibliothèque nationale de France (BNF) disponible sur Gallica, URL : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730>> (consulté le 18 octobre 2018).

⁶ Saint-Point Valentine de, *Manifeste de la Femme futuriste*, tract publié en français et simultanément en italien à Paris le 25 mars 1912. Je me réfère au texte édité dans : Saint-Point Valentine de, *Manifeste de la Femme futuriste*, édité par Jean-Paul Morel, Paris, Fayard - Mille et une nuits, 2005, p. 7-15.

⁷ « Autrement dit, il ne s'agit pas d'inclure quelques femmes dans le canon, mais bien de remettre foncièrement en question les prémisses de la discipline. », Sheriff Mary D., « Pour l'histoire des femmes artistes : historiographie, politique et théorie », traduit de l'anglais par Françoise Jaouën, dans *Perspective*, n° 1, 2017, p. 91-112, p. 100.

appartenant aux sciences humaines qui étudie les créations artistiques.⁸ Je restreins volontairement le champ disciplinaire à la zone géographique européenne et francophone, dans un souci de respect des contraintes imposées dans l'élaboration de cette recherche.

« Futurisme italien » fait référence au mouvement artistique du début du XX^e siècle, considéré comme l'un des premiers mouvements artistiques d'avant-gardes⁹ et l'un des premiers à prendre position explicitement sur les rapports entre femmes et hommes, et notamment sur la place des femmes.¹⁰ Fondé en 1909 par Filippo Tommaso Marinetti (dont il sera question tout au long de ce mémoire) ce nouveau mouvement de création est appelé « futurisme » par Marinetti lui-même.¹¹ Mouvement pluridisciplinaire, mêlant les techniques et les genres artistiques comme la peinture, la sculpture, la musique, la danse, l'architecture, l'écriture et la typographie, le futurisme italien s'intéresse principalement à l'énergie, à l'action, à la vitesse, à l'électricité et à la modernité, représentée par l'automobile et l'aviation¹², préconisant une nouvelle forme de création artistique¹³ et « refusant les conventions littéraires et artistiques »¹⁴. Le terme « italien » accolé au terme « futurisme » est un ajout de l'historiographie qui permet de distinguer le mouvement original, né entre Italie et France en 1909 – avec la parution du *Manifeste du Futurisme* de Marinetti –, du mouvement futuriste russe, qui se développe quelques années plus tard dans l'Est de l'Europe. Bien que la plupart des artistes futuristes soient italien·nes, le groupe est plus largement européen, avec des personnalités françaises et suisses notamment. C'est donc un mouvement géographiquement et temporellement concentré.¹⁵

La notion de « rapports sociaux de sexe » renvoie aux relations, aux « rapports sociaux fondés sur les différences perçues entre les sexes »¹⁶. Le terme « misogynie » désigne une forme de sexisme directement liée aux discriminations subies par les femmes parce qu'elles sont femmes.

⁸ « Parler de "l'art", c'est parler avec une certaine intensité d'une catégorie de production humaine particulièrement valorisée mais arbitrairement élaborée. », Tickner Lisa, « Féminisme et histoire de l'art : une affaire à suivre », dans Tucker Marcia, Tickner Lisa, Pollock Griselda, Huhn Rosi, et Dubreuil-Blondin Nicole, *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1994, p. 41-62, p. 43.

⁹ Tomiche Anne, *La naissance des avant-gardes occidentales 1909-1922*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 14.

¹⁰ *Ibid*, p. 185-186.

¹¹ Marinetti Filippo Tommaso, « Manifeste du Futurisme », 20 février 1909, *op. cit.*

¹² Mérot Alain (dir.), *Histoire de l'art de l'an 1000 à nos jours*, Paris, Hazan, 2004, p. 445-446.

¹³ Tomiche Anne, *La naissance des avant-gardes occidentales 1909-1922*, 2015, *op. cit.*, p. 13-15.

¹⁴ *Ibid*, p. 19.

¹⁵ Pour des questions de commodité de lecture, à partir de maintenant, les termes *futurisme* ou *artiste futuriste* désigneront le futurisme italien.

¹⁶ Scott Joan, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », traduit de l'anglais par Eleni Varikas, dans *Les Cahiers du GRIF* 37, n° 1, 1988, p. 125-153, p. 141.

Après ces éléments de vocabulaire, passons au futurisme italien pour une brève présentation. Plusieurs artistes sont associées au futurisme italien. En prenant simplement la page Wikipédia¹⁷ dédiée au mouvement, on retrouve une liste des « Principaux écrivains et artistes futuristes » (*Illustration 1*)¹⁸, organisée par pays. Du côté italien, sur lequel la présente recherche se concentre, on trouve, par ordre alphabétique : Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Aroldo Bonzagni, Mario Carli, Carlo Carrà, Ambrogio Casati, Primo Conti, Bruno Corra, Fortunato Depero, Gerardo Dottori, Arnaldo Ginna, Guglielmo Jannelli, Filippo Tommaso Marinetti, Enrico Prampolini, Francesco Balilla Pratella, Luigi Russolo, Antonio Sant'Elia, Gino Severini et Joseph Stella.¹⁹ Le canon²⁰ italien tel que disponible sur la version francophone de Wikipédia est donc exclusivement masculin.

Du côté des artistes femmes, il faut chercher un peu plus loin, et se tourner par exemple vers le *Dictionnaire universel des créatrices*, dans lequel la notice consacrée aux futuristes²¹ réunit les noms de Valentine de Saint-Point, Maria Ginanni, Irma Valeria, Fanny Dini, Fulvia Giuliani, Mina Della Pergola, Eva Kuhn Amendola, Rosa Rosà, Enif Robert, et une nouvelle liste pour le « second futurisme »²² avec Alma Fidora, Marisa Mori, Leandra Angelucci Cominazzini, Giannina Censi et Benedetta Cappa Marinetti. A noter par contre que seules quatre d'entre elles font l'objet d'une notice à leur nom dans ce même dictionnaire : Benedetta²³, Rosa Rosà, Enif Robert et Valentine de Saint-Point.²⁴

¹⁷ « Futurisme », page Wikipédia en français, URL : <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Futurisme>> (consulté le 2 mai 2019). Utiliser Wikipédia peut s'avérer délicat dans une recherche universitaire : les références n'y sont pas toujours complètes et l'absence de révision des notices par un comité scientifique peut poser un problème de qualité du contenu. La plateforme me semble cependant être un outil introductif utile. Une étude de la présence des artistes femmes et hommes sur Wikipédia et sur la manière dont les notices sont rédigées serait particulièrement intéressante à mener.

¹⁸ Les illustrations sont disponibles en annexes.

¹⁹ Je choisis de ne pas faire de biographies pour l'ensemble des artistes que je cite, le sujet de cette recherche ne portant pas directement sur elleux mais bien sur le traitement du futurisme italien par l'histoire de l'art francophone.

²⁰ J'entends par canon : « The term 'canon' or 'canonisation' expresses a process in which specific aspects of culture are established as crucial, of the utmost importance or exemplary. », Langfeld Gregor, « The canon in art history: concepts and approaches », dans *Journal of Art Historiography*, n° 19, décembre 2018, [en ligne], URL : <<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2018/11/langfeld.pdf>> (consulté le 7 mai 2019).

²¹ Contarini Silvia, « Futuristes [Italie XX^e siècle] », dans Didier Béatrice, Fouque Antoinette, et Calle-Gruber Mireille (dir.), *Le Dictionnaire universel des créatrices*, Paris, Des femmes Antoinette Fouque, 2013, volume 1, p. 1655.

²² « Si le futurisme italien se prolonge jusqu'à la mort de Marinetti en 1944, la période qui va de la fondation du mouvement en 1909 jusqu'en 1917 [...] est généralement désignée par la critique comme "le premier futurisme" pour la distinguer des évolutions ultérieures : le mouvement se prolonge après la guerre mais il évolue de façon très significative, d'une part du fait de la mort, au front, d'un certain nombre de ses acteurs et d'autre part, parce que Marinetti, qui se rapproche de Mussolini pour prendre fait et cause pour le fascisme, est plus isolé. », Tomiche Anne, *La naissance des avant-gardes occidentales 1909-1922*, 2015, op. cit., p. 14.

²³ Je choisis d'utiliser les pseudonymes des artistes lorsqu'il y en a, et dans le cas contraire, le nom de famille. Benedetta Cappa Marinetti ayant choisi de garder son prénom comme signature, je la présente ainsi désormais.

²⁴ Contarini Silvia, « Benedetta (Benedetta Cappa Marinetti, dite) [Rome 1897 – Venise 1977] », dans Didier Béatrice, Fouque Antoinette, et Calle-Gruber Mireille (dir.), *Le Dictionnaire universel des créatrices*, 2013, op. cit., volume 1, p. 473-474 ; Contarini Silvia, « Rosà, Rosa (Edith von Haynaud Arnaldi, dite) [Vienne 1884 – Rome 1978] », *ibid.*, volume 3, p. 3736-3737 ; Contarini Silvia, « Robert, Enif Angelini [Prati 1886 – Bologne 1974] », *ibid.*, volume 3, p. 3686-3687 ; Contarini Silvia, « Saint-Point, Valentine de (Anna Jeanne Valentine Marianne Desglands de Cessiat-Vercell, dite) [Lyon 1875 – Le Caire 1953] », *ibid.*, volume 3, p. 3812.

La réalisation de ce travail veut s'intégrer à une approche féministe,

« Les théories féministes ne s'attachent donc pas seulement à la délimitation théorique et pratique entre ce qui serait "naturel" et "culturel" ou "social", entre le sexe, le genre et les sexualités, mais aux principes, aux postulats ou aux implications, idéologiques, politiques, épistémologiques, de cette délimitation. »²⁵

en utilisant la notion de *genre* comprise comme un outil permettant d'interroger les rapports de pouvoir et les inégalités au sein des partitions sociales.

Il s'agit donc de faire de l'histoire et de l'histoire de l'art féministes :

« Mais l'histoire de l'art féministe ne peut pas rester qu'histoire de l'art : tout d'abord, parce que le conventionnalisme de ses prémisses dénie à cette discipline toute potentialité de lectures radicales ; ensuite, parce que le féminisme doit être interdisciplinaire (puisqu'il met en doute les structures, les inter-déterminations de domaines de connaissance existants, on ne peut le réduire à n'être qu'une nouvelle perspective au sein de chacun d'entre eux) ; et enfin, parce que le féminisme (comme le marxisme) possède une motivation politique : il étudie de nouveaux outils pour leur utilité et non pour leur nouveauté. »²⁶

Cette recherche vise à une transformation sociale, ici une transformation de la discipline *histoire de l'art*, dans sa manière même de concevoir les rapports sociaux entre les sexes en produisant une réflexion sur ma propre place de chercheuse, dans une optique issue de la *théorie du point de vue*.²⁷ Faire de l'histoire – et j'ajoute faire de l'histoire de l'art – avec le genre, c'est

« transgresser les frontières entre *privé, politique* et *social*, en confrontant les sujets critiques aux constructions normatives censées les définir. »²⁸

C'est aussi prendre en compte l'expérience des femmes comme source de connaissance valable et pertinente, en considérant que *le privé est politique*²⁹, c'est-à-dire que le politique ne s'arrête pas à la porte d'entrée de la maison, mais qu'au contraire, il organise aussi les relations familiales, intimes, etc.

²⁵ Dorlin Elsa, *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 6. L'italique est dans le texte.

²⁶ Tickner Lisa, « Féminisme et histoire de l'art : une affaire à suivre », dans Tucker Marcia, Tickner Lisa, Pollock Griselda, Huhn Rosi, et Dubreuil-Blondin Nicole, *Féminisme, art et histoire de l'art*, 1994, *op. cit.*, p. 41-62, p. 43. L'italique est dans le texte.

²⁷ A ce sujet, voir notamment : Hartsock Nancy C., « The feminist standpoint. Developing the ground for a specifically feminist historical materialism », dans Harding Sandra (éd.), *The Feminist Standpoint Theory Reader. Intellectual and Political controversies*, New York, Routledge, 2004, p. 35-54.

²⁸ Riot-Sarcey Michèle, « De l'usage du genre en histoire », dans Fougeyrollas-Schwebel Dominique, Planté Christine, Riot-Sarcey Michèle, et Zaidman Claude (dir.), *Le genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 81-86, p. 83. Les italiques sont dans le texte.

²⁹ Je reprends ici un slogan connu des luttes féministes des années 1960-1970.

Ce mémoire est une première ébauche qui se concentre sur trois livres francophones traitant du futurisme italien : l'ouvrage de Fanette Roche-Pézard, *L'aventure futuriste*, Rome, Ecole française de Rome, 1983 ; le catalogue de l'exposition sur le futurisme au Centre Pompidou entre 2008 et 2009 (Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, catalogue de l'exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie 1, du 15 octobre 2008 au 26 janvier 2009, Paris, Centre Pompidou, 2008) ; et l'essai de Giovanni Lista, *Qu'est-ce que le futurisme ? Suivi de Dictionnaire des futuristes*, Paris, Gallimard, 2015.

Le premier chapitre de cette recherche est consacré à la présentation du corpus d'analyse choisi ainsi qu'à la définition de la misogynie présente au sein du mouvement. Nous verrons qu'il s'agit d'un corpus d'analyse très réduit de trois ouvrages, chacun recouvrant le futurisme italien dans son ensemble, mais dans des formats, des dates de publication, et des contextes de parution différents. Nous verrons ensuite que la misogynie – c'est-à-dire le mépris des femmes – est un élément présent et loin d'être anecdotique dès le début du mouvement artistique, dans les écrits du fondateur Filippo Tommaso Marinetti, mais relativement peu questionné au sein du corpus choisi.

Le deuxième chapitre propose une approche statistique de la présence des artistes, femmes et hommes, dans les ouvrages sélectionnés. Il s'agit d'une approche quantitative réalisée sur la base d'un comptage du nombre de pages où les noms des artistes sont présents, du nombre d'illustrations et de références bibliographiques. Il s'agit d'évoquer les choix éditoriaux concernant les illustrations, qu'il s'agisse de reproductions d'œuvres futuristes ou de photographies documentaires représentant les artistes futuristes, ainsi que certaines références bibliographiques des ouvrages.

Le troisième et dernier chapitre est consacré à l'analyse des discours présentés par les ouvrages choisis sur certaines figures du futurisme, notamment Filippo Tommaso Marinetti, Benedetta, Valentine de Saint-Point et quelques autres artistes comme Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Luigi Russolo et Gino Severini. Les indices recherchés dans cette partie qualitative concernent tant les adjectifs qui sont accolés aux artistes que les événements auxquels ils sont liés.

La conclusion sera l'occasion de synthétiser les résultats obtenus et d'ouvrir les perspectives de manière plus large sur l'acceptation des études de genre en histoire de l'art.

1. LE CHOIX DU SUJET

1.1. UN CORPUS D'ANALYSE RÉDUIT

Le catalogue WorldCat, base de données bibliographiques regroupant les catalogues de bibliothèques privées et publiques du monde entier, recense plus de 23'000 titres, toutes langues occidentales confondues, sur les futurismes italien et russe. Pour ce travail, j'ai sélectionné trois ouvrages francophones généraux portant explicitement sur le futurisme italien avec des formats, des dates de parution et des auteurs et autrices différents.

Considéré comme l'ouvrage majeur de l'historienne de l'art française Fanette Roche-Pézard³⁰, spécialiste du futurisme, le premier titre du corpus est *L'aventure futuriste, 1909-1916*, paru en 1983 et publié par l'École française de Rome. La couverture n'est pas illustrée (*Illustration 2*). Dès le titre, Roche-Pézard pose les jalons chronologiques de son étude, en plaçant son « aventure futuriste » entre 1909 et 1916. L'ouvrage ne propose pas de quatrième de couverture, mais un résumé est disponible sur la deuxième de couverture, dans laquelle l'autrice met d'abord en avant les caractéristiques de ce mouvement d'avant-garde par opposition :

« ni la recherche du beau, de l'harmonie, de l'équilibre, ni l'analyse méditée de la forme ou de la couleur ne sont en effet pour les futuristes des critères valables. »³¹

Ne mentionnant aucun nom d'artiste, le résumé parle uniquement du « noyau des artistes fondateurs » qui « forme une véritable petite société ». Le résumé se termine en parlant du mouvement artistique comme d'un « modèle inégalé »³². Paru en format standard (24,5 x 17x 3,5 cm), l'ouvrage de 510 pages débute par une préface de René Jullian³³, professeur et ancien conservateur du Musée des Beaux-arts de Lyon. Roche-Pézard adresse ensuite des remerciements, suivis d'une liste des abréviations utilisées dans les notes. Après une introduction, le développement est structuré en trois parties : « Marinetti » (p. 13 à 110), « Pratiques futuristes » (p. 111 à 222) et « L'image futuriste » (p. 223 à 460). Chaque partie est ensuite divisée en plusieurs chapitres et sous-chapitres. Les annexes sont composées d'une bibliographie

³⁰ Sur Roche-Pézard, voir la nécrologie qui lui a été consacrée dans le journal *Le Monde* : Dagen Philippe, « Fanette Roche-Pézard, historienne d'art. Cette spécialiste du futurisme était née en 1924 », sur *LeMonde.fr*, publié le 12 décembre 2009 à 19h10, URL : <https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2009/12/12/fanette-roche-pezard-historienne-d-art_1279849_3382.html> (consulté le 5 mars 2019).

³¹ Roche-Pézard Fanette, *L'aventure futuriste, 1909-1916*, Rome, Ecole française de Rome, 1983, deuxième de couverture. La deuxième de couverture est reproduite dans les annexes de ce mémoire (*Illustration 3*).

³² Cette citation et les deux précédentes : *idem*.

³³ Voir sa fiche dans le Catalogue général de la BNF, URL : <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb119092206>> (consulté le 24 mars 2019).

des ouvrages cités, d'un catalogue des œuvres citées, d'un cahier d'illustrations (en partie en couleur), d'un index des noms propres et d'une table des matières. L'ouvrage se termine par la liste des publications de l'Ecole française de Rome. Il vient par ailleurs d'être réédité par la même maison d'édition (2018) avec l'ajout d'une nouvelle préface d'Ester Coen (*Illustrations 4 et 5*).³⁴ La réédition ne comporte pas non plus d'illustration sur la couverture, mais le format est plus petit, se rapprochant d'un livre de poche (19 x 12,5 x 3 cm). A part l'ajout d'une nouvelle préface, le contenu, la structure et la pagination de l'ouvrage n'ont pas varié. Seule différence notable, les illustrations, y compris les rares en couleur, qui étaient imprimées sur papier glacé dans l'édition de 1983 sont désormais toutes imprimées sur papier blanc mat et en noir et blanc dans l'édition de 2018.³⁵

J'ai sélectionné ensuite le catalogue de l'exposition *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, présentée au Centre Pompidou à Paris du 15 octobre 2008 au 26 janvier 2009 et publié par ce même musée en 2008. Grand format (23 x 30 x 2,5 cm), le catalogue est dirigé par Didier Ottinger, commissaire de l'exposition et directeur adjoint du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle. La couverture est la reproduction partielle, en couleur, de l'huile sur toile *Stati d'animo : Gli addii* d'Umberto Boccioni (*Illustration 6*).³⁶ Le titre précise d'emblée que le sujet traitera du futurisme « à Paris », et non en Italie. Le résumé, sur la quatrième de couverture (*Illustration 7*), met en avant la date du 20 février 1909 et la parution du *Manifeste du futurisme* de Marinetti, « poète italien », puis les noms des « peintres italiens » : « Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini ». L'exposition au Centre Pompidou ambitionne de reconstruire « quasi complète[ment] [...] l'exposition fondatrice du futurisme présentée en 1912 à la galerie Bernheim-Jeune » et de proposer « une vision exhaustive du mouvement, le seul du XX^e siècle qui n'ait pas fait l'objet, en France, d'une étude aussi documentée depuis plus de trente ans »³⁷. Cette dernière remarque laisse penser que le catalogue et l'exposition combleront un manque historiographique.

Les 360 pages du catalogue sont organisées de la manière suivante : après les remerciements, l'impressum de l'exposition et du catalogue, et le sommaire, l'ouvrage débute par deux avant-propos, celui d'Alain Seban, président du Centre Pompidou, et celui d'Alfred

³⁴ Sur la réédition, voir la page consacrée à l'ouvrage dans le catalogue de l'Ecole française de Rome, URL : <<http://www.efrome.it/publications/actualites-et-evenements/actualite/laventure-futuriste-1909-1916-par-fanette-roche-pezard.html>> (consulté le 24 mars 2019). La couverture et la quatrième de couverture de cette réédition sont reproduites en annexe (*Illustrations 4 et 5*).

³⁵ Pour cette recherche, j'ai utilisé l'édition de 1983.

³⁶ Boccioni Umberto, *Stati d'animo : Gli addii*, 1911 (détail), huile sur toile, 70,5 x 96,2 cm, Museum of Modern Art, New York.

³⁷ Cette citation et les quatre précédentes : Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, catalogue de l'exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie 1, du 15 octobre 2008 au 26 janvier 2009, Paris, Centre Pompidou, 2008, quatrième de couverture.

Pacquement, directeur du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle.³⁸ Cinq essais sont ensuite présentés : Didier Ottinger traite du « Cubisme + futurisme = cubofuturisme » (p. 20 à 41) ; Giovanni Lista³⁹, historien de l'art italien travaillant à Paris et directeur de recherche au CNRS (à propos duquel il sera question plus loin dans ce mémoire), écrit « Les sources italiennes du futurisme » (p. 42 à 51) ; l'essai d'Ester Coen⁴⁰, historienne de l'art spécialiste de l'art italien contemporain porte le titre « Simultanéité, simultanésisme, simultanisme » (p. 52 à 56) et a été traduit de l'italien par Françoise Brun ; Jean-Claude Marcadé⁴¹, historien de l'art spécialiste de l'avant-garde russe et directeur de recherche au CNRS revient sur le « Cubofuturisme russe » (p. 58 à 65) ; Matthew Gale⁴², ancien conservateur de la Tate Modern à Londres signe « Du futurisme au vorticisme : un vol de courte durée » (p. 66 à 76), essai traduit de l'anglais par Jean-François Allain.

Après une reproduction de la première page du journal *Le Figaro* où figure le *Manifeste du futurisme*⁴³, le catalogue des œuvres débute par une analyse de Giovanni Lista, « Genèse et analyse du *Manifeste du futurisme* de F.T. Marinetti, 1908-1909 » (p. 78 à 86) puis reproduit les œuvres exposées pendant l'exposition, augmentées de quelques autres, toutes accompagnées d'une notice analytique. Les auteurs et autrices des notices sont des membres du Centre Pompidou à différentes fonctions.⁴⁴ Les annexes sont constituées d'une chronologie (de 1900 à 1915), d'une liste des œuvres, d'une bibliographie des ouvrages cités et enfin d'un index des noms propres.

Le troisième et dernier ouvrage du corpus est celui de Giovanni Lista, *Qu'est-ce que le futurisme ? Suivi de Dictionnaire des futuristes*, paru en 2015 aux Editions Gallimard et publié en format poche (11 x 17,5 x 4,5 cm). Il s'agit, à ce jour, d'un des plus récents sur le futurisme en général. La couverture est une reproduction en couleur d'une toile de Fortunato Depero, *Clavel dans le funiculaire* (*Illustration 8*).⁴⁵ Le titre annonce d'emblée une approche descriptive, voulant répondre à la question « Qu'est-ce que le futurisme ? ». La quatrième de couverture (*Illustration 9*) situe directement le futurisme à « Milan », et son fondateur « l'écrivain Filippo

³⁸ Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, op. cit., p. 15 et 17.

³⁹ Voir sa fiche dans le Catalogue général de la BNF, URL : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11913129s> (consulté le 24 mars 2019).

⁴⁰ Voir sa fiche dans le Catalogue général de la BNF, URL : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12446968h> (consulté le 24 mars 2019).

⁴¹ Voir sa fiche dans le Catalogue général de la BNF, URL : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11914384q> (consulté le 24 mars 2019).

⁴² Voir sa fiche dans le Catalogue général de la BNF, URL : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb13529922t> (consulté le 24 mars 2019).

⁴³ Marinetti Filippo Tommaso, « Manifeste du Futurisme », 20 février 1909, op. cit.

⁴⁴ Pour voir la liste des auteurs et autrices : Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, op. cit., p. 86.

⁴⁵ Depero Fortunato, *Clavel dans le funiculaire*, 1918, huile sur toile, dimensions non précisées, collection particulière.

Tommaso Marinetti ». Lista annonce que le futurisme a joué « un rôle historique » qui « fut immense ».46 L'ouvrage est suivi d'un *Dictionnaire des futuristes*, qui annonce des notices biographiques sur une sélection d'artistes futuristes.

L'auteur, déjà brièvement évoqué pour sa contribution au catalogue de l'exposition du Centre Pompidou en 2008, est un historien de l'art italien travaillant en France, reconnu comme spécialiste du futurisme, qui a publié de nombreux ouvrages et articles sur le sujet.47 Il est cité dans la plupart des recherches autour du futurisme. Mais ses travaux posent un problème méthodologique qu'il est important de souligner avant de poursuivre la présentation. L'auteur cite peu ses sources : aucune note et peu de bibliographies dans la plupart de ses ouvrages. Par ailleurs, il arrive régulièrement qu'il s'auto-plagie sur de longs passages.48 Dans la démarche scientifique qui est la mienne, habituée à référencer et à citer tous les éléments, il m'est ainsi difficile d'utiliser ses écrits pour mon travail. Paradoxalement, les références aux recherches de Lista sont citées dans la grande majorité des écrits généraux sur le futurisme, dès les années 1970, il me semble impossible de ne pas traiter de cet auteur.49 Il s'agit donc de prendre des précautions, qui doivent être appliquées à toutes les sources, lors de la lecture et de l'utilisation de ses travaux : précaution méthodologique d'abord en critiquant les démarches et en tentant autant que possible d'aller rechercher les sources originelles utilisées par Lista ; précaution féministe ensuite, en sachant que j'utilise des écrits issus de la domination pour déconstruire cette domination.50

L'ouvrage de Giovanni Lista, de 1163 pages, est divisé en deux parties : une première partie contient l'histoire du futurisme avec *Qu'est-ce que le futurisme ?* (p. 9-932) avec une introduction et neuf chapitres : « L'Italie au début du siècle », « Une idéologie du renouveau », « Anthropogonie, pluralité et activisme », « Un art du dynamisme », « Une avant-garde planétaire », « La révolution et l'utopie », « La machine comme modèle, ou les années vingt », « Le mythe du vol, ou les années trente », « Héritage et développements ». La deuxième partie est consacrée aux notices biographiques des artistes avec le *Dictionnaire des futuristes*. Toutes

⁴⁶ Cette citation et les trois précédentes : Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ? Suivi de Dictionnaire des futuristes*, Paris, Gallimard, 2015, quatrième de couverture.

⁴⁷ Pour une liste des travaux de Lista, voir son site internet, URL : <<http://www.giovanni-lista.com/>> (consulté le 4 mars 2019).

⁴⁸ Par exemple, une partie du premier chapitre de *Qu'est-ce que le futurisme ?* (p. 25 et suivantes) reprend quasiment mot à mot l'article « Les sources italiennes du futurisme », (p. 42-51) de Lista paru dans le catalogue de l'exposition *Le futurisme à Paris* au Centre Pompidou.

⁴⁹ Les ouvrages de Lista sont très souvent cités comme référence, dans les éditions de textes de futuristes (Saint-Point Valentine de, *Manifeste de la Femme futuriste*, édité par Jean-Paul Morel, 2005, *op. cit.*, p. 79), dans des ouvrages sur des artistes spécifiques (Claudel Paul-André et Gaden Elodie (dir.), *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 362-363) et dans des ouvrages génériques sur l'histoire de l'art (Mérot Alain (dir.), *Histoire de l'art de l'an 1000 à nos jours*, 2004, *op. cit.*, p. 513).

⁵⁰ Sur les notions de domination et d'oppression, voir entre autres : Mathieu Nicole-Claude, *L'anatomie politique : catégorisations et idéologies du sexe*, Donnamarie-Dontilly, Éditions iXe, 2013 (1991).

les notices sont structurées de la même manière : le nom et prénom de l'artiste, éventuellement son ou ses pseudonymes⁵¹, suivis des dates et lieux de naissance et de mort. Entre les pages 592 et 593 se trouve un livret d'illustrations, non paginé, certaines en couleur, d'autres en noir-blanc. L'ensemble de l'ouvrage se termine par un index des noms et une table des matières.

Ces trois ouvrages font tous partie d'une historiographie francophone : écrits en français⁵², deux sont publiés à Paris, et l'un à Rome pour la recherche de Roche-Pézarid, bien que dans ce dernier cas, l'ouvrage se place bien dans une historiographie francophone puisqu'il s'agit d'une publication d'une institution française. Les auteurs et autrices sont historien·nes de l'art, spécialisés·es dans l'histoire des avant-gardes artistiques.

La nécessité d'avoir un corpus si réduit est double : d'abord parce que les consignes de ce mémoire ne permettent pas d'aller au-delà de cinquante pages de texte ; ensuite parce que le travail d'analyse d'un ouvrage est particulièrement conséquent. Or je n'avais à ma disposition qu'une année académique. Ouvrir le corpus à davantage d'ouvrages aurait été passionnant et pertinent mais impossible dans les conditions matérielles de cette recherche. Enfin, cette étude se veut être un premier jalon dans la remise en question des discours de l'histoire de l'art francophone sur les mouvements d'avant-gardes contemporains. Des études plus longues et consacrées aux autres mouvements artistiques pourront être réalisées par la suite.

1.2. DES SOURCES DIFFÉREMMENT CITÉES

Avant d'analyser le contenu des ouvrages, il me semble pertinent de regarder les références bibliographiques sur lesquelles ils sont élaborés, et plus particulièrement les sources documentaires citées. Sur la base de quelles sources les auteurs et autrices travaillent-ils ?

La notion même de « source » doit être critiquée, puisqu'il s'agit d'une construction théorique. Une source est définie comme telle par une ou plusieurs personnes, dans un cadre institutionnel précis et dans un contexte chronologique défini. Une source est multiforme, elle peut être

⁵¹ Les notices biographiques sont parfois classées selon le vrai nom de l'artiste, parfois selon son pseudonyme. Le choix de l'une ou l'autre variante n'est pas motivé par l'auteur. On peut supposer qu'il a choisi le nom le plus connu comme entrée principale. Certaines entrées ne suivent pas l'ordre alphabétique sans que j'en ai compris les raisons, par exemple : la notice de Piero Anselmi (p. 939) est placée après celle de Guillaume Apollinaire (p. 938), celle de Salvatore Lo Presti (p. 1024) est placée après celle d'Emanuele Lomiry (p. 1023), etc. (Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, op. cit.).

⁵² Le but de ne choisir que des textes francophones visait à éviter d'éventuels biais de traduction. Mais il s'avère que deux textes du catalogue d'exposition du Centre Pompidou sont des traductions : celui d'Ester Coen, traduit de l'italien par Françoise Brun, et celui de Matthew Gale, traduit de l'anglais par Jean-François Allain. Sur les liens entre études de genre et traductologie, voir notamment : De Lotbinière-Harwood Susanne, *Re-belle et Infidèle : La traduction comme pratique de réécriture au féminin*, Montréal, les Éditions du remue-ménage, 1991.

littéraire, artistique, utilitaire, etc. La nature de *source* d'un objet varie selon les lieux, les personnes et les institutions. Toutes les *sources* ne sont pas conservées⁵³ – et tous les objets conservés dans les institutions culturelles et/ou archivistiques ne constituent pas nécessairement une *source*. Le travail d'archivage et d'inventaire, c'est-à-dire un travail de tri et de choix de ce qui doit être gardé, doit être historicisé dans chaque recherche, y compris dans le cadre des œuvres et sources liées au futurisme italien. Ce travail de tri se fait au détriment d'autres ressources, par exemple orales, journalistiques, artistiques, etc. qui pourraient à la fois apporter un autre point de vue, et surtout être le fruit du travail de femmes ou d'hommes qui n'appartiennent pas – qui ne sont pas considérées comme appartenant – au mouvement futuriste. Il y a donc un biais genré dans la constitution même du *canon* des sources : les processus de sélection, de tri, d'institutionnalisation, de consultation et de valorisation sont le fruit de la pensée dominante, d'un lieu et d'un moment donné. Les *sources*, quelle que soit leur forme, ne sont pas neutres.

Au-delà de ces précautions méthodologiques, intéressons-nous au contenu des références⁵⁴, et plus particulièrement ici aux *sources documentaires*, c'est-à-dire aux documents, imprimés ou manuscrits, émis par des artistes futuristes dans le but de créer, d'expliquer ou/et de commenter leur démarche artistique. Il peut s'agir par exemple d'articles de presse, de correspondances, de manifestes écrits et/ou publiés pendant la période de vie du mouvement futuriste.

Roche-Pézard organise ses références à la fin de l'ouvrage (p. 461 à 472) en trois points : les « sources documentaires » d'abord, suivies d'une « bibliographie générale » puis d'une « bibliographie sur le futurisme ». Les trois parties sont triées selon l'ordre alphabétique des noms des auteurs et autrices. L'autrice précise en introduction à sa bibliographie que

« la présente bibliographie n'est cependant pas complète en ce qui concerne les ouvrages cités : on a éliminé les textes littéraires, les articles politiques ou esthétiques utilisés pour la rédaction de la première partie, sauf quelques exceptions justifiées par leur rareté dans les bibliographies usuelles sur le mouvement. »⁵⁵

⁵³ Voir à ce sujet, et avec toutes les précautions féministes nécessaires : Delacroix Christian, Dosse François, et Garcia Patrick, *Les courants historiques en France. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Armand Colin, 2005, particulièrement le chapitre 1 : « La naissance de l'histoire contemporaine ».

⁵⁴ Je définis la notion de « références » comme l'ensemble des moyens mobilisés dans le cadre de la production d'un texte scientifique (sources, ouvrages, sites internet, articles de presse, objets d'arts, etc.), « sources » comme étant ce qui est produit pendant la période étudiée, par les organismes ou personnes étudiées (ce qui peut recouvrir des textes, des objets, des bâtiments, etc.). Les « sources documentaires » sont une des formes possibles des sources, ici il s'agit des documents écrits, manuscrits ou imprimés.

⁵⁵ Roche-Pézard Fanette, *L'aventure futuriste, 1909-1916*, 1983, *op. cit.*, p. 463.

La partie « sources documentaires », a priori incomplète concernant les sources citées, est elle-même subdivisée en trois parties : « correspondance, mémoires, éditions de textes futuristes », « catalogues divers » et « catalogues (futurisme) ».

Le catalogue Pompidou présente une « Bibliographie des ouvrages cités » (p. 347 à 353) à la fin de l'ouvrage et l'organise de la manière suivante : après une série d'ouvrages triés par ordre alphabétique des noms des auteurs et autrices (mêlant sources documentaires, éditions critiques et ouvrages spécialisés sur le futurisme), on trouve les « catalogues d'expositions monographiques » (classés par artiste), les « catalogues d'expositions collectives » (classés par date d'exposition), les « catalogues raisonnés » (classés par date), et les « articles de presse 1908-1916 » (classés par date). La bibliographie se termine par une partie consacrée aux « manifestes et proclamations » (classées par date). Les sources documentaires sont ainsi présentées dans les deux dernières sections des références.

Lista ne présente pas de bibliographie proprement dite, seule une page indiquant les « sigles utilisés » est disponible, contenant la « liste des ouvrages les plus fréquemment cités dans cet essai avec les abréviations correspondantes [...] »⁵⁶. L'ouvrage ne contient par ailleurs pas de note. Il ne cite pratiquement que des sources documentaires, qui sont indiquées dans le corps du texte sans notice complète.⁵⁷

Premier constat méthodologique : l'ouvrage le plus complet en termes de sources documentaires semble être le catalogue Pompidou, qui reprend toutes les références présentes dans son ouvrage. Lista fait référence à certaines sources documentaires dans le corps de son texte, mais omet de les référencer complètement, en notes infra-paginales ou/et dans une bibliographie finale, tandis que Roche-Pézard admet qu'elle ne reprend pas toutes ses sources dans sa bibliographie.

Quelles sont ces sources documentaires utilisées ? En premier lieu, il s'agit des manifestes de Marinetti, mais également de ceux des peintres.⁵⁸ En second lieu, on trouve des références aux

⁵⁶ Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁷ Par exemple : « Ainsi, pour ne donner que deux exemples, le 14 mars 1959, Jean Tinguely a lâché 15 000 tracts de son manifeste *Pour le statique d'un avion survolant Düsseldorf* », (*ibid.*, p. 87). Des éléments comme la date ou le lieu sont déductibles de la phrase mais la référence n'est pas indiquée comme on pourrait l'attendre dans un ouvrage scientifique. L'ensemble des références de Lista utilisent cette manière de faire. Il a donc fallu réaliser une liste manuelle des sources documentaires afin d'établir un comparatif avec les autres ouvrages du corpus.

⁵⁸ Notamment : Marinetti Filippo Tommaso, *Manifeste du futurisme* (1909), *Contre Venise passéiste* (1910), *Manifeste des auteurs dramatiques futuristes* (1911) ; Marinetti Filippo Tommaso, et Nevinson Christopher Richard Wynne, *Discours contre l'art anglais* (1914) ; Balla Giacomo, Boccioni Umberto, Carrà Carlo, Russolo Luigi, et Severini Gino, *Manifeste des peintres futuristes* (1910).

correspondances des artistes et notamment leurs échanges avec le leader du groupe, Marinetti toujours. Il s'agit donc quasiment exclusivement de textes rédigés par des hommes.⁵⁹ Valentine de Saint-Point est la seule à voir deux de ses manifestes (le *Manifeste de la Femme futuriste* et le *Manifeste futuriste de la Luxure*) mentionnés dans les ouvrages, sans qu'une étude plus poussée soit réalisée. Quant aux écrits des rares futuristes femmes, exception faite de Valentine de Saint-Point, ils sont absents des références du corpus, alors même qu'ils existent.⁶⁰

1.3. UN MOUVEMENT MISOGYNE

Le mouvement futuriste est, dès sa création, misogyne. Le premier texte du futurisme, considéré comme fondateur et constamment mentionné par les auteurs et autrices de notre corpus est celui de Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste du futurisme* (1909) et contient une diatribe contre les femmes :

« 9. Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde – le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent et le mépris de la femme. 10. Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires. »⁶¹

Le *Manifeste du futurisme* est constitué d'une partie introductive (un prologue) puis du programme futuriste de Marinetti, dans lequel il propose, en onze points, une vision d'une nouvelle société, futuriste, tournée vers la modernité et rejetant le passé. Le *Manifeste du futurisme* connaît plusieurs variantes : il existe au moins une version italoophone, deux versions francophones et une version russe. Globalement, et malgré la présence d'une chronologie dans

⁵⁹ Pour aller plus loin, il serait intéressant d'intégrer une approche intersectionnelle à cette analyse, en incluant les rapports sociaux de race et de classe notamment. Sur le terme de *race* : « Le terme de *race*, couramment employé dans les études postcoloniales anglophones, vise à retourner le stigmate raciste en employant ce terme tout en déconstruisant ses modes d'élaboration [...]. Dans cette acceptation, il n'induit donc aucune croyance en la véracité d'une quelconque *race*, mais décrit plutôt des appartenances communautaires, voir ethniques. », Dumont Fabienne, « La rébellion du *Deuxième Sexe* : sus à une histoire de l'art androcentrée ! Penser une épistémologie des multitudes », dans Dumont Fabienne (éd.), *La rébellion du deuxième sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2011, p. 5-31, p. 24. Sur l'approche intersectionnelle, voir : Crenshaw Kimberlé, « Cartographie des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », traduit de l'anglais par Oristelle Bonis, dans *Cahiers du Genre*, n° 39, 2005, p. 51-82 ; Roca i Escoda Marta, Fassa Farinaz, et Lépinard Éléonore (dir.), *L'intersectionnalité : enjeux théoriques et politiques*, Paris, La Dispute, 2016 ; Bilge Sirma, « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », dans *Diogène* 1, n° 225, 2009, p. 70-88.

⁶⁰ On peut penser à Benedetta (dont il sera question plus loin dans ce mémoire) qui fait par exemple partie des signataires du *Manifeste de l'aéropinture* (1929, avec Marinetti, Balla, Dottori, Fillia, Prampolini, Mino Somenzi et Tato) et qui a écrit plusieurs romans et textes théoriques ; ou encore à Enif Robert, romancière futuriste. Sur Benedetta, voir : Margaiilan Cathy, « Benedetta Cappa Marinetti. Les couleurs de l'écriture dans la quête de soi », dans Bruera Franca, Margaiilan Cathy, et Maraini Dacia (dir.), *Le Troisième Sexe des avant-gardes*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 195-222. Sur Enif Robert, voir : Re Lucia, « Enif Robert et *un ventre di donna*. Paradigme bisexuel et mythe de l'hystérie dans l'avant-garde au féminin en Italie », *ibid.*, p. 139-170.

⁶¹ Marinetti Filippo Tommaso, « Manifeste du Futurisme », 20 février 1909, *op. cit.*

le catalogue de l'exposition au Centre Pompidou qui reprend ses multiples parutions, les auteurs et autrices de notre corpus ne semblent pas appliquer une grande attention à définir la version du texte qu'ils utilisent.

Roche-Pézard ne parle que des versions francophones du texte. Elle consacre une partie du chapitre sur Marinetti aux « deux versions » du manifeste⁶² : c'est la seule autrice du corpus à mettre en avant les différences entre le texte publié dans le *Figaro*, le 20 février 1909 (que nous appellerons la version A du manifeste) et une autre version du texte, en français

« distribué un peu plus tard sous la forme de placards aux principaux écrivains et journalistes français puis publié dans *Poesia*. »⁶³

(que nous appellerons la version B du manifeste). Après avoir retranscrit les deux variantes⁶⁴, Roche-Pézard les place côte à côte, ce qui permet au lecteur ou à la lectrice de se rendre compte des différences : le texte publié dans *Poesia* est plus long que la version du *Figaro*, certains paragraphes de la partie introductive ayant été coupés dans la version publiée dans *Le Figaro*. Pour Roche-Pézard, la version A est « incomplète et inexacte » car « amputé[e] d'un septième de sa longueur »⁶⁵. L'autrice précise encore :

« lorsqu'en 1914 les éditions de *Lacerba* font paraître à leur tour les manifestes du futurisme, le texte que l'on donne officiellement comme texte fondateur est celui de *Poesia*, non celui du journal parisien, encore qu'il soit précédé (et cela deviendra la règle de toute édition) de ce fier avertissement : "Publié par *Le Figaro* de Paris, le 20 février 1909". »⁶⁶

Roche-Pézard montre que le texte de Marinetti est une véritable construction, réalisée par de multiples acteurs : Marinetti lui-même, qui choisit de publier le texte à deux endroits, certainement pour assurer un écho à ses idées ; mais également la rédaction du journal *Le Figaro*, qui selon Roche-Pézard, est responsable de la coupe de plusieurs paragraphes⁶⁷ ; sans oublier le rôle de la direction des éditions de *Lacerba* qui choisissent la version de *Poesia* comme version officielle. L'autrice est la seule à montrer que la version, présentée par la majorité des chercheurs et chercheuses comme la version « officielle », est en réalité un mixte, une version AB, reprenant le texte paru dans la revue *Poesia* (version B) et le titre de la version parue dans *Le Figaro* (version A).

⁶² Roche-Pézard Fanette, *L'aventure futuriste, 1909-1916*, 1983, op. cit., p. 63-72.

⁶³ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁴ C'est probablement elle qui les a retranscrits, mais il peut aussi s'agir d'une personne de son personnel de renfort.

⁶⁵ Cette citation et la précédente : *ibid.*, p. 109.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁷ « en revanche, c'est de toute évidence la rédaction du *Figaro* elle-même qui a opéré les coups de ciseaux les plus spectaculaires dans un papier auquel on fait par ailleurs les honneurs de la première page », *ibid.*, p. 64.

Le catalogue de l'exposition au Centre Pompidou ne retranscrit aucune version du manifeste mais utilise la première page du *Figaro* comme illustration⁶⁸ (la version A donc). Le texte, bien qu'en petits caractères, est malgré tout lisible. Didier Ottinger précise, dans son essai, que le manifeste de Marinetti « a une protohistoire italienne »⁶⁹, en indiquant les publications successives du texte en Italie⁷⁰, mais ne dit rien des modifications apportées au texte dans ces différentes publications francophones. Dans la liste des « manifestes et proclamations » dans la bibliographie du catalogue, sous l'année 1909, il est précisé :

« Filippo Tommaso Marinetti, [*Manifeste du Futurisme*] (1908-1909), tracts (plusieurs version) // [*Manifeste du futurisme*], *Poesia* (Milan), V^e année, n° 1-2, février-mars 1909, p. 1-8 // *Le Futurisme*, *Le Figaro* (Paris), 20 février 1909, p. 1 // Traduction russe : *Večer* [*Le Soir*] (Moscou), 8 mars 1909. »⁷¹

Ces précisions nous indiquent que les auteurs et autrices du catalogue d'exposition sont conscientes de l'existence de plusieurs versions du manifeste, mais iels ne précisent pas les versions sur lesquelles iels se basent pour leurs analyses. Iels n'expliquent pas non plus la construction d'une version « officielle » du texte (notre version AB).

Dans *Qu'est-ce que le futurisme ?*, Lista ne reproduit pas le texte du manifeste, il se réfère à son édition de 1973⁷² dans laquelle il retranscrit le texte publié dans *Poesia* (version B) mais indiqué comme étant la version du *Figaro*. Il a donc retranscrit notre version AB sans expliciter les variantes, alors même qu'il explique la genèse du texte de Marinetti.⁷³

Tout le monde s'accorde cependant pour dire que le texte de Marinetti, quelle qu'en soit la version, est fondateur du mouvement. Le catalogue de l'exposition parle du « manifeste fondateur d'un nouveau mouvement littéraire »⁷⁴, Lista en change même le titre pour l'appeler « *Manifeste de fondation du futurisme* »⁷⁵ quand Roche-Pézarard parle du « manifeste de

⁶⁸ Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, op. cit., p. 21, p. 77 (reproduction de la première page du *Figaro*) et p. 82 (reproduction du tract de la partie programme).

⁶⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁰ « En décembre 1908, Marinetti en fait une lecture à ses proches, dans le cadre du salon littéraire qu'il tient à son domicile milanais, corso Venezia. A la mi-janvier 1909, il entreprend une première rédaction sous la forme d'un tract imprimé à l'encre bleue. Il l'expédie aux poètes (notamment à Gian Pietro Lucini) et aux intellectuels qu'il espère rallier à sa cause. Durant la première semaine de février, plusieurs comptes rendus du *Manifeste du futurisme* paraissent dans la presse italienne. Le journal bolonais *La Gazzetta dell'Emilia* le reproduit intégralement dans son édition du 5 février 1909. Le texte fait aussitôt l'objet d'une diffusion internationale. Le 20 février, il est publié dans la revue *Democratia* de Cracovie. », *ibid.*, p. 21.

⁷¹ *Ibid.*, p. 353.

⁷² Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, op. cit., p. 17. Giovanni Lista est un des premiers auteurs dans le milieu francophone à réunir dans un seul ouvrage l'édition de la majorité des textes futuristes : Lista Giovanni, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973. Cet ouvrage est cité comme référence pour les textes du futurisme, dans l'ensemble du corpus.

⁷³ Lista Giovanni, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, 1973, op. cit., p. 80-83.

⁷⁴ Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, op. cit., p. 20.

⁷⁵ Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, op. cit., p. 26, p. 89, p. 94, p. 100, p. 102, etc.

fondation »⁷⁶. Mais le texte auquel ces auteurs et autrices font référence n'existe pas officiellement : c'est une construction issue de plusieurs mains. Cet élément, que Roche-Pézard met en avant, semble être mis de côté, voire oublié, dans les deux ouvrages les plus récents du corpus. L'ajout de la mention « publié dans *Le Figaro* » sur le texte en réalité publié sur des tracts puis dans *Poesia* (version B) montre qu'il s'agit d'un collage, d'un « bricolage » entre deux versions du texte qui, bien qu'identiques pour la partie programme, ne proposent pas exactement le même prologue. L'histoire de l'art a choisi de garder la version longue du manifeste – tout en représentant, dans les illustrations, la version imprimée dans *Le Figaro*. Il semble que le manifeste soit devenu un objet visuel, identifiable à la titraille du *Figaro*, et dont le contenu sert de justificatif à la mise en place du mouvement futuriste, sans qu'il soit réellement analysé. Ce constat interroge les pratiques de recyclage des informations de la part des auteurs et autrices de notre corpus sans les recontextualiser.

Au-delà de l'aspect *construit* du document présenté comme fondateur, le texte de Marinetti est violent contre LA femme, symbole essentialiste censé représenter toutes les femmes.

« 9. Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde – le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent et le mépris de la femme. 10. Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires. »⁷⁷

Au-delà des personnes, ce sont les féminismes – c'est-à-dire les mouvements politiques visant tant à mettre en lumière les discriminations subies par les femmes qu'à atteindre une égalité entre les femmes et les hommes – qui doivent être démolis, selon Marinetti, au même titre que les institutions culturelles (musées, bibliothèques), vectrices de la tradition contre laquelle Marinetti veut lutter.

Cette question de la misogynie est évoquée dans les trois ouvrages du corpus.

Roche-Pézard parle principalement de la question dans son sous-chapitre consacré au *Manifeste du futurisme* de Marinetti, sur moins de deux pages. Selon elle :

« La position du jeune Italien est donc loin d'être une fougade ; elle n'a, en son temps, rien qui puisse scandaliser, si on lui laisse toutefois le loisir de l'exposer dans son entier. Ce qui est neuf, en revanche, c'est de "vulgariser" un sentiment propre à l'aristocratie intellectuelle du temps, c'est de dépouiller la femme de son pouvoir magique dans un manifeste et dans *Le Figaro*, ce qui implique une prise de position sociale, et non plus l'excusable délire de la transposition

⁷⁶ Roche-Pézard Fanette, *L'aventure futuriste, 1909-1916*, 1983, op. cit., p. 72.

⁷⁷ Marinetti Filippo Tommaso, « Manifeste du Futurisme », 20 février 1909, op. cit.

poétique, la fiction légitime du roman, ou la bizarrerie respectable de l'ouvrage "scientifique". »⁷⁸

Ainsi, pour Roche-Pézard, Marinetti ne fait qu'exprimer un sentiment qui ne scandalise pas, qui entre dans la norme de son temps. Marinetti suivrait « bon nombre de ses contemporains »⁷⁹. L'impact de cette prise de position sur les créations des futuristes ou sur l'organisation du groupe n'est par contre pas étudié par Roche-Pézard.

Dans le catalogue Pompidou, la misogynie de Marinetti est indiquée uniquement dans l'article de Matthew Gale :

« Les questions sexuelles abordées par Marinetti doivent être replacées dans le contexte des opinions souvent contradictoires qu'il exprime en la matière. [...] Ce contexte idéologique éclaire le neuvième point du *Manifeste*, qui exprime certaines angoisses de la virilité : "Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde - ... et le mépris de la femme." Il peut dès lors paraître étonnant de voir Marinetti prononcer son *Discours futuriste aux Anglais* (en avril) et sa conférence sur *Le Futurisme et la Femme* (en décembre) au Lyceum Club for Women à Piccadilly. Son prestige de penseur radical lui ouvrait les portes de ce club exclusivement féminin. [...] »⁸⁰

Lorsque Marinetti est à Londres, en avril 1910, il donne une conférence au *Lyceum Club for Women* de Piccadilly. Gale souligne le paradoxe de voir Marinetti défendre ses idées misogynes face à un public exclusivement féminin, mais il ne va pas plus loin. Le catalogue ne comporte aucune autre mention de ce « mépris de la femme », ni dans les articles ni dans les notices d'œuvres.

Selon Lista, qui mentionne la misogynie de Marinetti dans une vingtaine de pages consacrées à « La femme, le sexe, la mode »⁸¹, Marinetti

« voulait s'opposer à la vision décadente de la femme idéalisée et dispensatrice de plaisir que D'Annunzio avait imposée à l'imaginaire littéraire italien. »⁸²

Il s'agirait donc non pas d'un discours misogyne mais d'abord d'un discours d'opposition aux propos de D'Annunzio.⁸³ Pour Lista, les mots de Marinetti sont de « l'ordre de la pure provocation »⁸⁴, une « phrase malheureuse »⁸⁵.

⁷⁸ Roche-Pézard Fanette, *L'aventure futuriste, 1909-1916*, 1983, op. cit., p. 108.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 107.

⁸⁰ Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, op. cit., p. 67.

⁸¹ Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, op. cit., p. 363-386.

⁸² *Ibid.*, p. 363.

⁸³ Sur Gabriele D'Annunzio, écrivain italien, et ses œuvres voir notamment : Woodhouse John, *Gabriele D'Annunzio. Defiant archangel*, Oxford, Oxford University Press, 1998 ; Giannantonio Valeria, *Tra metafore e miti. Poesia e teatro in D'Annunzio*, Rome, Liguori Editore, 2011.

⁸⁴ Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, op. cit., p. 363.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 364.

Dans notre corpus, la misogynie de Marinetti n'est pas considérée comme constitutive du mouvement futuriste. Il s'agirait finalement de l'expression d'un sentiment général, partagé par « l'aristocratie intellectuelle »⁸⁶ de l'époque, une provocation de la part du *chef de file* futuriste, qui n'aurait pas plus de conséquences. Les historien·nes d'art de notre corpus considèrent que cet élément ne mérite pas plus d'explications et encore moins d'analyse. Or, deux éléments peuvent ressortir du « mépris de la femme » de Marinetti. Premièrement, il s'agit d'un élément révélateur du fonctionnement du futurisme italien et certainement de la plupart des groupes artistiques d'avant-garde tournés autour d'un groupe d'hommes⁸⁷ et excluant les femmes.

« La pratique artistique féminine fut, au cours du XIX^e siècle, déterminée par la consolidation de la société bourgeoise, et son idéologie d'une féminité reposant sur une "essence" naturelle basée sur l'assignation des femmes au foyer et leur identification avec la domesticité et transmise à travers elle. »⁸⁸

Les discours misogynes de Marinetti mettent en lumière une organisation patriarcale et sexiste du groupe futuriste, perpétuant un modèle assignant le masculin au public et le féminin au privé⁸⁹ et assurant un rôle hégémonique⁹⁰ à Marinetti. Deuxièmement, le traitement fait par les auteurs et autrices du corpus montre à quel point la hiérarchisation des sexes est incorporée dans la discipline francophone, qui ne remet pas en cause cette séparation sociale des rôles. En n'interrogeant pas le discours misogyne de Marinetti, les historien·nes de l'art perpétuent cette division genrée et hiérarchisée du mouvement futuriste italien.

⁸⁶ Roche-Pézard Fanette, *L'aventure futuriste, 1909-1916*, 1983, *op. cit.*, p. 108.

⁸⁷ Sur le fait que les mouvements d'avant-gardes étaient majoritairement masculins, voir Tomiche Anne, *La naissance des avant-gardes occidentales 1909-1922*, 2015, *op. cit.*, p. 179-183.

⁸⁸ Parker Rozsika, et Pollock Griselda, « Stéréotypes fondamentaux : essence féminine et féminité essentielle » (1982), dans Dumont Fabienne (éd.), *La rébellion du deuxième sexe*, 2011, *op. cit.*, p. 153-197, p. 183.

⁸⁹ Sur la séparation public/masculin et privé/féminin, voir notamment : Pateman Carol, *The Sexual Contract*, Cambridge, Polity Press, 1988 ; Young Iris Marion, *Justice and the Politics of difference*, Princeton, Princeton University Press, 2011 (1990).

⁹⁰ « Hegemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women. », Connell Raewyn, *Masculinities*, Cambridge, Polity Press, 2005 (1995), p. 77.

2. OBSERVATIONS STATISTIQUES

Après la présentation du corpus, la question du nombre de femmes et d'hommes futuristes citées dans les ouvrages du corpus m'est apparue comme un outil utile à l'analyse. La méthode employée pour cette démarche statistique a consisté au référencement systématique

- du nom de chaque artiste futuriste mentionné et du nombre de pages dans lesquelles il apparaît au moins une fois – il ne s'agit donc pas du nombre d'occurrences du nom, mais bien du nombre de pages où l'artiste est cité, sur la base des index des noms de chaque ouvrage⁹¹ ;
- des œuvres futuristes et des photographies représentant des artistes futuristes reproduites en illustration de chaque ouvrage ;
- des ouvrages consacrés aux artistes futuristes, listés en bibliographie.

Cette approche statistique permet de rendre visible la totalité des artistes mentionnés, alors qu'un regroupement thématique aurait pour conséquence une probable invisibilisation de certaines d'entre eux.

2.1. UNE SURREPRÉSENTATION MASCULINE OU UNE SOUS-REPRÉSENTATION FÉMININE ?

Un premier calcul a consisté à comparer le nombre d'artistes femmes et hommes cités dans chacun des ouvrages (*Graphique A*)⁹². Roche-Pézard mentionne 67 artistes futuristes, dont 6 femmes et 61 hommes, soit 8,96% d'artistes futuristes femmes contre 91,04% d'artistes futuristes hommes. Le catalogue de l'exposition au Centre Pompidou mentionne 43 artistes futuristes, dont 2 femmes et 41 hommes, soit 4,65% d'artistes futuristes femmes contre 95,35% d'artistes futuristes hommes. L'ensemble de l'ouvrage de Lista mentionne 390 artistes futuristes, dont 38 femmes et 352 hommes, soit 9,74% d'artistes futuristes femmes contre 90,26% d'artistes futuristes hommes.

Indépendamment de la date de parution, on constate que les artistes futuristes hommes dominant largement les listes, avec un ratio de neuf hommes cités pour une femme citée. Les artistes femmes occupent moins de place en 2008, dans le catalogue de l'exposition que dans les deux autres ouvrages. Lista se distingue par la présence de près de 10% de femmes futuristes sur l'ensemble de son ouvrage. Trois questions se posent ici : premièrement, pourquoi

⁹¹ Roche-Pézard Fanette, *L'aventure futuriste, 1909-1916*, 1983, op. cit., p. 491-502 ; Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, op. cit., p. 355-357 ; Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, op. cit., p. 1107-1160.

⁹² Les graphiques sont disponibles dans les annexes, à la fin de ce mémoire.

une telle différence de présence entre les artistes femmes et les artistes hommes ? deuxièmement, pourquoi passe-t-on de 67 artistes à plus de 380 en une trentaine d'années ?⁹³ enfin, troisièmement, qui sont les artistes mentionnés (ou non) dans les ouvrages et sur la base de quels critères ?

La différence du nombre d'artistes femmes et d'artistes hommes est historiquement ancrée : il y a globalement moins d'artistes femmes citées dans l'historiographie de l'art, ce qui ne veut pas dire qu'il y en a eu moins dans la réalité.⁹⁴

« En effet, les recherches démontrent que les artistes femmes ont existé, ont pour certaines été reconnues, mais que les schèmes de pensée de l'histoire de l'art les ont rétrospectivement évacuées de la transmission des mémoires. »⁹⁵

Cela revient à penser la création artistique comme étant un fait essentiellement masculin. La figure de l'artiste, dans le monde occidental, est celle d'un homme blanc, l'histoire de l'art ayant une certaine tendance à cantonner les femmes artistes à un rôle de « personnel de renfort »⁹⁶. Les artistes femmes ne sont pas considérées comme de véritables créatrices, c'est-à-dire qu'elles peuvent être reconnues comme proposant un travail artistique, mais celui-ci a potentiellement moins de portée que le travail des hommes. Cette hypothèse comporte plusieurs biais : un biais sexiste, dès lors que l'on considère que les femmes artistes sont essentiellement moins douées que les hommes ; un biais raciste puisque l'artiste est un homme blanc, ce qui exclut d'office toutes les personnes racisées. L'exemple futuriste ne fait que confirmer la tendance marquée par l'histoire de l'art en général.

Il convient de se demander dans quelle mesure des artistes femmes ont participé au mouvement futuriste et dans quelle mesure nous avons les traces de leur participation. C'est donc la question de la disponibilité des sources qui se pose. Ces sources existent-elles ? A priori oui, puisque les ouvrages du corpus citent un peu plus d'une trentaine de noms d'artistes femmes

⁹³ Il peut y avoir des erreurs dans les index des noms, et par conséquent, que l'écart entre l'ouvrage de 1983 (67 artistes) et celui de 2015 (390 artistes) soit légèrement plus faible. Néanmoins, la différence reste marquée.

⁹⁴ Voir à ce sujet l'essai fondateur de Linda Nochlin : Nochlin Linda, « Why Have There Been No Great Women Artist ? », dans Gornick Vivian, et Moran Barbara K. (éd.), *Woman in sexist society: studies in power and powerlessness*, New York, Basic Books, 1971, p. 344-366. Publié en français : Nochlin Linda, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » dans Nochlin Linda, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, traduit de l'anglais par Oristelle Bonis, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1993, p. 201-244.

⁹⁵ Dumont Fabienne, « La rébellion du Deuxième Sexe : sus à une histoire de l'art androcentrée ! Penser une épistémologie des multitudes », dans Dumont Fabienne (éd.), *La rébellion du deuxième sexe*, 2011, op. cit., p. 5-31, p. 15.

⁹⁶ La notion de « personnel de renfort » a été développée par le sociologue de l'art Howard Becker, qui précise : « Tout travail artistique, de même que toute activité humaine, fait intervenir les activités conjuguées d'un certain nombre, et souvent d'un grand nombre, de personnes. [...] L'œuvre [d'art] porte toujours des traces de cette coopération. », Becker Howard S., *Les Mondes de l'art*, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988 (1982), p. 27. Le personnel de renfort désigne ainsi toutes les personnes qui participent à la création d'une œuvre d'art, mais qui n'apparaissent pas dans le générique de l'œuvre.

futuristes. Il existe donc des sources liées à ces femmes, qu'il s'agisse de leurs créations artistiques, de leur correspondance, de textes les mentionnant, ou d'œuvres les représentant. Ces sources sont-elles accessibles ? Il est plus difficile de répondre à cette question sans un dépouillement – impossible à faire dans le cadre de cette recherche – des fonds archivistiques liés au futurisme, présents en Europe. On peut faire une première analyse avec les archives de Valentine de Saint-Point. Jean-Paul Morel, dans son édition des textes de l'artiste futuriste en 2005, les mentionne⁹⁷, sans en détailler le contenu. Roche-Pézard ne fait référence à aucune archive et l'explication semble simple : l'historienne de l'art n'a pas eu accès aux documents⁹⁸, signe que l'artiste n'est pas, en 1983 dans le milieu francophone, particulièrement (re)connue.⁹⁹ Le catalogue Pompidou ne faisant aucune mention de ces archives, l'hypothèse la plus probable est que celles-ci ne sont toujours pas accessibles en 2008, au point que leur existence n'est même pas mentionnée. Lista ne fait aucune référence non plus aux archives de Saint-Point, mais il cite pourtant un élément qui pourrait provenir de celles-ci :

« “Ma vie et mon œuvre en parfait accord tendent sans cesse aux vertus éternelles et modernes que préconise le futurisme.” »¹⁰⁰

Mais, en l'absence de référence précise, il est difficile de savoir d'où provient ce texte. Dans un ouvrage récent sur cette artiste futuriste, les auteurs et autrices Paul-André Claudel et Elodie Gaden expliquent que

« la masse de textes qu'elle a laissés à sa mort – textes poétiques, critiques, politiques, romanesques ou théâtraux, rédigés pendant près d'un demi-siècle, de 1904 à 1951 – est considérable ».¹⁰¹

Les archives de Saint-Point existent mais elles ne sont pas utilisées par les auteurs et autrices de notre corpus.

Pourquoi les artistes femmes ne sont-elles pas plus présentes dans le corpus ? C'est peut-être le reflet de la réalité, il y a certainement eu moins de femmes artistes futuristes que d'hommes

⁹⁷ « Malgré différentes démarches auprès du ministère français de la Culture, ses archives n'ont toujours pas à ce jour pu être rapatriées. », Morel Jean-Paul, « Vie de Valentine de Saint-Point », dans *Saint-Point Valentine de, Manifeste de la Femme futuriste*, édité par Jean-Paul Morel, 2005, *op. cit.*, p. 78.

⁹⁸ Elle mentionne dans une note sur Valentine de Saint-Point : « Un travail sur cette étonnante personnalité serait le bienvenu. », Roche-Pézard Fanette, *L'aventure futuriste, 1909-1916*, 1983, *op. cit.*, p. 144, (note 102).

⁹⁹ Rien ne prouve évidemment que Roche-Pézard aurait analysé les archives de Saint-Point si elle y avait eu accès.

¹⁰⁰ Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, *op. cit.*, p. 365.

¹⁰¹ Claudel Paul-André et Gaden Elodie (dir.), *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, 2019, *op. cit.*, p. 13.

artistes futuristes.¹⁰² Mais la réponse semble être plus particulièrement liée au statut des artistes et de qui peut porter ce titre :

« L'enjeu se profile à trois niveaux au moins, qui mettent en cause le problème de la légitimité et prennent la forme de trois questions : 1) *qu'est-ce que l'art défini comme tel et qu'est-ce qui n'en est pas ?* 2) *qui est légitimement artiste ou, mieux, qui peut aspirer à ce statut (et partant, surtout dans le passé, qui peut légitimement accéder à la formation) ?* 3) *qui, enfin, raconte/a raconté en toute légitimité l'histoire de ce domaine, et donc l'histoire de ceux (celles) qui y ont leur place. Au sein de ces trois 'actions productives' du domaine, le genre joue un rôle discriminant et structurant à la fois.* »¹⁰³

Le patriarcat¹⁰⁴ – comme système de subordination des femmes qui consacre la domination masculine – discrimine les femmes, y compris dans leur profession créative.

Un autre élément de réponse, avancé par les *gender studies* anglo-américaines, semble désigner un problème de *langue* :

« Malgré la présence de plus en plus importante des femmes dans l'art au cours du XX^e siècle, notre langue elle-même perpétue l'hypothèse selon laquelle l'art est une affaire d'hommes »¹⁰⁵.

Avec l'utilisation de termes comme « maître » ou « vieux maître » pour désigner les génies artistiques, les langues française et anglaise perpétuent l'idée que ce sont bien les hommes qui sont liés à la création artistique. Les historien·nes de l'art excluaient ainsi celles qui n'entrent pas dans leur conception de *l'artiste*.

L'augmentation du nombre total d'artistes futuristes entre le premier et le troisième ouvrage de notre corpus – cinq fois plus – est impressionnante. Pourquoi cette augmentation en une trentaine d'années ? Une première hypothèse peut être formulée : la (re)découverte de *sources* (littéraires, artistiques) de certaines artistes aurait permis de les (re)connaître et de les intégrer à la liste des futuristes, mais l'explication n'est certainement pas suffisante. On peut se demander également quelles étaient les bornes chronologiques des auteurs et autrices. Le futurisme connaît en effet deux « phases »¹⁰⁶ : la première débutant avec la parution du *Manifeste du futurisme*

¹⁰² La question de l'accès aux formations artistiques pour les femmes au début du XX^e siècle peut expliquer en partie le peu de femmes artistes. Voir à ce sujet l'ouvrage fondamental : White Harrison C., et White Cynthia A., *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, New York, John Wiley & Sons, 1965.

¹⁰³ Trasforini Maria Antonietta, « Du génie au talent : quel genre pour l'artiste ? », traduit de l'italien par Oristelle Bonis, dans *Cahiers du Genre* 2, n° 43, 2007, p. 113-131, p. 117.

¹⁰⁴ Sur la notion de patriarcat, voir les travaux des féministes matérialistes, notamment : Delphy Christine, *L'ennemi principal*, tome 1 *Economie politique du patriarcat*, Paris, Syllepse, 1998 et Mathieu Nicole-Claude, *L'anatomie politique : catégorisations et idéologies du sexe*, 2013 (1991), *op. cit.*

¹⁰⁵ Parker Rozsika, et Pollock Griselda, « Stéréotypes fondamentaux : essence féminine et féminité essentielle » (1982), dans Dumont Fabienne (éd.), *La rébellion du deuxième sexe*, 2011, *op. cit.*, p. 153-197, p. 156.

¹⁰⁶ Sur les deux phases du futurisme, voir Tomiche Anne, *La naissance des avant-gardes occidentales 1909-1922*, 2015, *op. cit.*, p. 14.

de Marinetti et se terminant autour de la fin de la Première Guerre mondiale, à la suite du décès de plusieurs membres pendant le conflit ; la deuxième phase débutant après la guerre et se poursuivant jusqu'à la mort de Marinetti, en 1944.¹⁰⁷ Certaines artistes n'ont exercé leur métier que pendant la première « phase » du futurisme, avant soit de mourir (comme c'est le cas par exemple d'Athos Casarini ou de Carlo Erba), soit de se détourner du mouvement suite au rapprochement de Marinetti avec les idées de Mussolini (c'est le cas par exemple de Libero Altomare ou de Giacomo Balla). D'autres sont entrées dans le mouvement après la guerre, par exemple Barbara, Italo Fasolo, Adele Gloria, Franco Casavola, etc. Roche-Pézard ayant travaillé principalement sur la première phase du futurisme (son titre nous l'indique), elle cite de fait moins d'artistes que Lista, qui vise à expliquer l'ensemble du mouvement en incluant ses deux phases chronologiques. Du côté du catalogue d'exposition au Centre Pompidou, des éléments pratiques comme l'accessibilité et la disponibilité des œuvres à exposer peut être un critère déterminant dans le choix d'évoquer telle ou telle artiste. Malgré ces hypothèses, peu d'éléments permettent d'expliquer l'augmentation si importante du nombre d'artistes citées.

En regardant quelles artistes sont communes aux trois ouvrages du corpus (*Graphique B*), on parvient à se faire une idée des artistes intégrées au *canon* du futurisme italien, c'est-à-dire les incontournables sans qui il n'est ou ne serait pas possible de faire l'histoire et l'analyse du futurisme. Au total, 31 artistes sont présentes dans les trois ouvrages du corpus, dont 1 femme et 30 hommes.

Côté masculin, les trente artistes communs aux trois ouvrages sont : Libero Altomare, Guillaume Apollinaire, Giacomo Balla, Sem Benelli, Umberto Boccioni, Aroldo Bonzagni, Anton Giulio Bragaglia, Paolo Buzzi, Francesco Cangiullo, Ricciotto Canudo, Carlo Dalmazzo Carrà, Enrico Cavacchioli, Guisepe Cominetti, Bruno Corra, Félix Aimé Del Marle, Fortunato Depero, Luciano Folgore, Ugo Giannattasio, Gian Pietro Lucini, Filippo Tommaso Marinetti, Mario Morasso, Christopher Richard Wynne Nevinson, Aldo Palazzeschi, Giovanni Papini, Ugo Piatti, Luigi Russolo, Antonio Sant'Elia, Emilio Settemelli, Gino Severini et Ardengo Soffici.

Deux d'entre eux sont très présents dans les trois ouvrages : le plus cité est Marinetti (respectivement 52,55% de présence dans *L'aventure futuriste*, 26,67% dans le catalogue du Centre Pompidou, et 60% dans l'ouvrage de Lista). A noter que dans ce dernier ouvrage, l'index des noms ne reprend pas son nom, pourtant largement cité dans tout l'ouvrage !¹⁰⁸ Boccioni

¹⁰⁷ Selon Anne Tomiche, cette deuxième phase est caractérisée par un rapprochement entre futurisme et fascisme. Tomiche Anne, *La naissance des avant-gardes occidentales 1909-1922*, 2015, op. cit., p. 14.

¹⁰⁸ Il a donc fallu faire faire un comptage manuel de la présence de l'artiste dans l'ensemble des 1163 pages. J'ai contacté la maison d'édition pour connaître la raison de cette absence, sans succès.

arrive en deuxième position, avec un taux de présence important : 48,63% dans l'ouvrage de Roche-Pézard, 27,22% dans le catalogue du Centre Pompidou (le seul ouvrage où il dépasse Marinetti, avec deux pages de plus), et 27,85% chez Lista. Suivent ensuite Balla, Carrà, Russolo, Severini, Soffici, Apollinaire et Depero.¹⁰⁹ Tous sont entrés dans le mouvement pendant sa première phase, et seuls quelques-uns poursuivent l'aventure après la Première Guerre mondiale.¹¹⁰ Ce premier constat est cohérent avec la recherche de Roche-Pézard, focalisée sur la première phase du futurisme.

Du côté des professions¹¹¹, on retrouve majoritairement des écrivains (19 au total), parfois polyvalents (cinq d'entre eux sont aussi peintres, un est aussi graveur), des peintres (13 au total, dont cinq qui sont aussi écrivains), deux sculpteurs, deux réalisateurs, un compositeur, un graveur (qui est aussi écrivain) et un photographe. La majorité d'entre eux est donc liée à l'écriture, comme le chef de file Marinetti, les autres sont peintres.

La seule artiste femme commune aux trois ouvrages est Valentine de Saint-Point, qui n'occupe que très peu de place : 1,76% chez Roche-Pézard, 2,78% dans le catalogue Pompidou et 1,08% chez Lista. Après un pic en 2008 dans l'exposition, Saint-Point semble perdue dans l'ouvrage général de Lista. Du côté professionnel, Valentine de Saint-Point est danseuse et chorégraphe, quand la majorité des artistes hommes communs aux trois ouvrages occupent des professions constitutives du canon de l'histoire de l'art (peinture, sculpture et écriture). A noter par ailleurs que la place accordée aux artistes femmes n'est pas la même. L'exemple de l'ouvrage de Lista permet de voir que, alors qu'il fait une liste de plusieurs artistes futuristes femmes dans son analyse *Qu'est-ce que le futurisme ?* :

« le futurisme est en Europe et dans le monde le mouvement d'avant-garde qui compte le plus grand nombre de femmes : écrivains et poètes, photographes, danseuses, sportives, aviatrices, artistes peintres ou sculpteurs, philosophes, actrices, dont Irma Valeria, Barbara, Leandra Angelucci-Cominazzini, Enif Robert, Rosa Rosà, Laura Serra, Mina Della Pergola, Marisa Mori, Benedetta, Artemisia Zimei, Regina, Maria Ferrero Gussago, Alzira Braga, Adele Gloria, Giannina Censi, Franca Maria Corneli, Dina Cucini, Maria Ginanni, Zdenka Podhaskà, Annaviva, Wanda Wulz, Magamal, Fulvia Giuliani et Maria Goretti. »¹¹²,

trois d'entre elles sont absentes des notices biographiques de son *Dictionnaire*. Il s'agit de Enif Robert, de Mina Della Pergola et d'Annaviva. La première est une écrivaine et comédienne sur

¹⁰⁹ Les 22 artistes hommes restants, communs aux trois ouvrages suivent loin derrière, avec des taux de présence entre 0,3% et 7%.

¹¹⁰ C'est notamment le cas de An. G. Bragaglia, Carrà, Depero, Marinetti, Nevinson, Papini, Severini et Soffici.

¹¹¹ La plupart des artistes futuristes sont polyvalentes et exercent plusieurs de leurs talents. Je me base ici sur leur profession « principale », du moins celle pour laquelle iels sont majoritairement connus.

¹¹² Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, op. cit., p. 369-370.

laquelle il existe quelques recherches, publiées principalement en italien.¹¹³ Quant à la deuxième, également poétesse et comédienne, elle n'est citée, à ma connaissance, que dans quelques ouvrages anglophones.¹¹⁴ Sur Annaviva, en revanche, je n'ai trouvé aucune information. Alors même qu'elles apparaissent comme des artistes futuristes, elles ne servent que d'exemple à l'affirmation de Lista : « le futurisme est en Europe et dans le monde le mouvement d'avant-garde qui compte le plus grand nombre de femmes »¹¹⁵.

Les artistes hommes occupent donc quantitativement une place prépondérante, quand les artistes femmes sont les grandes absentes des ouvrages.

2.2. DES ILLUSTRATIONS À VALEUR D'EXEMPLE

Qu'il s'agisse de reproductions d'œuvres d'art ou de photographies documentaires¹¹⁶, les illustrations permettent d'aborder la question de la représentation des artistes depuis un autre point de vue : d'abord en nous intéressant aux artistes dont les œuvres sont reproduites en illustrations dans les ouvrages, ensuite en analysant les artistes présentes sur les photographies documentaires reproduites dans les ouvrages.

Combien d'artistes futuristes voient leurs œuvres reproduites dans les illustrations des ouvrages ? Iels sont 21 à avoir au moins une de leurs œuvres reproduites dans un, deux ou les trois ouvrages du corpus (*Graphique C*), dont 20 artistes hommes et une seule femme.

On retrouve dans les trois ouvrages des œuvres de Balla, Boccioni, Carrà, Russolo et Severini, les signataires associés au *Manifeste des peintres futuristes*. Soffici dont on retrouve aussi quelques œuvres dans les trois ouvrages est également considéré comme un peintre (en complément à son activité d'écrivain). Marinetti, le dernier à voir ses œuvres dans les trois ouvrages, est quant à lui l'exception en termes de profession, n'étant ni peintre ni sculpteur, mais bien écrivain. Malgré sa présence dominante dans les textes du corpus, il n'est pas celui qui voit ses œuvres les plus reproduites. Il y a donc un décalage entre les textes – et la présence incontournable de Marinetti

¹¹³ Sur Enif Robert, voir l'article et la bibliographie de Re Lucia, « Enif Robert et *un ventre di donna*. Paradigme bisexuel et mythe de l'hystérie dans l'avant-garde au féminin en Italie », dans Bruera Franca, Margailan Cathy, et Maraini Dacia (dir.), *Le Troisième Sexe des avant-gardes*, 2017, *op. cit.*, p. 139-170.

¹¹⁴ De manière non exhaustive, Mina Della Pergola est citée dans : Pickering-lazzi Robin (éd.), *Mothers of invention: women, Italian fascism and culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995 ; Russell Rinaldina (éd.), *The feminist encyclopedia of Italian literature*, Westport, Conn, Greenwood Press, 1997 ; Panizza Letizia, et Wood Sharon (éd.), *A history of women's writing in Italy*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2000 ; Sica Paola, *Futurist Women. Florence, Feminism and the New Sciences*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016.

¹¹⁵ Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, *op. cit.*, p. 369.

¹¹⁶ Je distingue photographie « documentaire » (qui illustre, documente, la vie d'une d'artiste, un événement, etc.) de photographie « artistique » (c'est-à-dire le support d'une œuvre d'art) bien que la séparation entre les deux ne soit pas nécessairement claire ni exclusive.

– et les œuvres choisies pour illustrer le futurisme. Par ailleurs, sa présence est même affaiblie par le statut de ses œuvres reproduites. Dans l'ouvrage de Roche-Pézard, une seule œuvre de Marinetti est présente, et il s'agit d'une œuvre réalisée conjointement avec Cangiullo.¹¹⁷ Du côté catalogue du Centre Pompidou, aucune de ses œuvres n'est reproduite dans le catalogue des œuvres (p. 87-305). C'est dans la partie « chronologie » qu'une partition « attribuée à F.T. Marinetti pour la revue *Fantasio* (Paris), 15 avril 1913 »¹¹⁸ est reproduite. Chez Lista, on trouve une reproduction d'une page de la revue *Poesia* attribuée à Marinetti, la couverture de son livre *Zang Tang Tumb Tumb. Parole in libertà*¹¹⁹, et la photographie d'un de ses assemblages¹²⁰, aujourd'hui disparu. Cette différence entre présence dans les textes et quasi-absence dans les reproductions d'œuvres peut peut-être s'expliquer par le média qu'il utilise (comme l'écrit), moins fréquemment reproduit dans des ouvrages consacrés à l'art.

La seule artiste femme à voir certaines de ses œuvres reproduites est Valentine de Saint-Point, soit la même exception féminine que dans les textes et elle n'apparaît que dans le catalogue de l'exposition au Centre Pompidou, pas dans le « catalogue des œuvres » mais dans la partie « chronologie », où est reproduit la « Première page du placard du *Manifeste de la Femme futuriste* (Paris, 25 mars 1912) de Valentine de Saint-Point »¹²¹. L'artiste apparaît toutefois sur une photographie, qui peut être qualifiée à la fois d'œuvre d'art et à la fois de photographie documentaire¹²² : la photographie est légendée « Valentine de Saint-Point dans un "poème dansé", 1913 »¹²³.

Deux constats ici : premièrement, Marinetti perd sa place de *leader* au profit des autres artistes masculins du *canon* futuriste ; deuxièmement, une seule artiste femme voit certaines de ses œuvres reproduites, Saint-Point, et ce dans un seul ouvrage du corpus. Le ratio de présence des artistes femmes et hommes dans les images est ainsi largement plus bas que dans les textes. Les artistes femmes sont peu mentionnées, mais leurs œuvres sont encore moins reproduites.

¹¹⁷ Marinetti et Cangiullo, *La signorina Flic-Flic Chiap-Chiap*, 1914, assemblage, dimensions non précisées, œuvre détruite, selon la légende Roche-Pézard Fanette, *L'aventure futuriste, 1909-1916*, 1983, op. cit., p. 487.

¹¹⁸ Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, op. cit., p. 329.

¹¹⁹ La légende de l'illustration : « Filippo Tommaso Marinetti, *Zang Tumb Tumb. Parole in libertà*, livre typographique, 1914, collection particulière. », Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, op. cit., cahier des illustrations, illustration 14.

¹²⁰ La légende de l'illustration : « Filippo Tommaso Marinetti, *Autoportrait du poète qui court*, 1914, assemblage, œuvre détruite, photo collection particulière. », *ibid.*, cahier des illustrations, illustration 23.

¹²¹ Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, op. cit., p. 323.

¹²² Le choix de placer cette illustration dans les photographies documentaires (*Graphique D*) et non dans le graphique reprenant les œuvres d'art (*Graphique C*) est lié à la légende qui l'accompagne.

¹²³ Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, op. cit., p. 334. C'est la même photographie (colorée) qui sert d'illustration de couverture à l'édition des textes de Saint-Point réalisée par Morel (Saint-Point Valentine de, *Manifeste de la Femme futuriste*, édité par Jean-Paul Morel, 2005, op. cit.).

Pourquoi les ouvrages reproduisent ces œuvres plutôt que d'autres ? Les œuvres d'art reproduites semblent être considérées, par les auteurs et autrices des ouvrages et/ou par les maisons d'édition, comme des œuvres qui ont valeur d'exemple. Comme dans une *Wunderkammer*, où l'objet est choisi pour sa capacité à représenter l'ensemble, le choix éditorial des illustrations a vocation à montrer l'ensemble des œuvres réalisées par les futuristes, dans une logique de la métonymie.¹²⁴ Quelles œuvres permettent de montrer l'ensemble du futurisme ? Des œuvres principalement peintes, sculptées ou écrites. Or, c'est principalement des artistes hommes qui ont créé des œuvres dans ces formats. Pourtant, le futurisme italien est un mouvement multiple, qui utilise des supports variés, notamment la musique et la danse. De plus, l'accès des femmes aux formations artistiques étant interdit ou restreint¹²⁵, elles se sont tournées majoritairement vers d'autres types de support de création, comme la tapisserie ou la danse. En plus de perpétuer une vision de ce qu'est, matériellement, une œuvre d'art, le choix des illustrations perpétue également une vision sexiste de l'histoire de l'art, ne permettant pas aux artistes femmes d'accéder au même niveau que les artistes hommes.

Les photographies représentant les artistes futuristes sont moins nombreuses que les reproductions d'œuvres (*Graphique D*). Par ailleurs, chez Roche-Pézard, aucune photographie n'est proposée.¹²⁶

Dans le catalogue Pompidou, Marinetti est présent sur 4,48% des photographies, Boccioni sur 2,24%, Cominetti sur 1,35%, Palazzeschi et Papini sur 0,45% chacun. Chez Lista, Marinetti est présent sur 10,26% des photographies, Boccioni sur 5,13%, Cominetti, Palazzeschi et Papini sur 2,56% chacun. Marinetti est ainsi en tête des artistes présentées en photographie.

D'autres artistes sont présentes uniquement dans l'un des deux ouvrages, parmi lesquelles on retrouve, du côté masculin : Apollinaire (dans le catalogue Pompidou), Balla (chez Lista), Depero (dans le catalogue Pompidou), Nevinson (dans le catalogue Pompidou), Russolo (dans le catalogue Pompidou) et Severini (dans le catalogue Pompidou). Deux artistes femmes sont photographiées : Zdenka Podhajská (chez Lista) et Saint-Point (dans le catalogue Pompidou).

¹²⁴ Sur les *Wunderkammer* et la logique de la métonymie, voir notamment : Griener Pascal, *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, Odile Jacob, 2010 ; Recht Roland (dir.), *Le grand atelier. Chemins de l'art en Europe, V^e – XVIII^e siècle*, catalogue de l'exposition au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, du 5 octobre 2007 au 20 janvier 2008, Bruxelles, Europalia.europa, [2007].

¹²⁵ Voir White Harrison C., et White Cynthia A., *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, 1965, op. cit.

¹²⁶ L'ouvrage n'apparaît donc pas dans le *Graphique D* par souci de lisibilité.

Podhajská fait figure d'exception, elle qui n'est présente ni par ses œuvres, ni parmi les artistes cités dans les trois ouvrages.¹²⁷ Mais l'exception s'arrête là. La légende de la photographie précise :

« Zdenka Podhajská dans *Danse de l'hélice*, juin 1928, costume et chorégraphie d'Enrico Prampolini, Teatro delle Feste, Turin, photo collection particulière. »¹²⁸

L'artiste est présentée dans le cadre de l'œuvre de Prampolini et bien qu'elle soit la danseuse, l'exécutante de l'œuvre et la seule personne présente sur la photographie, c'est bien Prampolini, soit un artiste homme, qui est mis en avant par la légende.

Les photographies représentent les artistes dans des positions différentes. Du côté masculin, le seul artiste dont on trouve des portraits est Marinetti¹²⁹, qui illustre notamment la première page de l'essai de Lista dans le catalogue Pompidou.¹³⁰ Les autres photographies représentant les hommes du futurisme sont des photographies de groupe¹³¹, sur lesquelles Marinetti est également présent. La photographie du groupe devant la galerie Bernheim-Jeune & Cie en février 1912, reproduite deux fois dans le catalogue Pompidou¹³², est décrite ainsi dans l'essai de Lista :

« Groupés autour de Marinetti, devant l'objectif d'un appareil photographique, ils posent pour la postérité. »¹³³

La figure de Marinetti au centre de l'image symbolise la manière dont Lista conçoit la place du poète, au centre du groupe. Les autres photographies montrent les artistes posant ensemble¹³⁴, déclamant un texte¹³⁵ ou donnant une conférence¹³⁶, c'est-à-dire toujours en

¹²⁷ Elle n'est citée que par Lista, qui lui accorde une notice biographique, Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, op. cit., p. 1060.

¹²⁸ *Ibid.*, cahier des illustrations, illustration 33.

¹²⁹ *Ibid.*, cahier des illustrations, illustration 2 ; et dans le catalogue Pompidou, Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, op. cit., p. 42 et p. 331.

¹³⁰ Lista Giovanni, « Les sources italiennes du futurisme », dans Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, op. cit., p. 42-51, p. 42.

¹³¹ Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, op. cit., p. 28 ; Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, op. cit., cahier des illustrations, illustrations 3 et 4.

¹³² Reproduite dans le catalogue Pompidou, Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, op. cit., p. 28 (vignette) et p. 85 (pleine page). La légende est la même pour les deux : « de g. à dr. : L. Russolo, C. Carrà, F.T. Marinetti, U. Boccioni, G. Severini à Paris en février 1912 à l'occasion du vernissage de l'exposition "Les Peintres futuristes italiens", Paris, galerie Bernheim-Jeune & Cie du 5 au 24 février 1912. »

¹³³ *Ibid.*, p. 28.

¹³⁴ On retrouve la même photographie de groupe représentant Palazzeschi, Carrà, Papini, Boccioni et Marinetti dans le catalogue Pompidou (*ibid.*, p. 309) et chez Lista (Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, op. cit., cahier des illustrations, illustration 4), et une même photographie montrant Boccioni et Marinetti dans le catalogue Pompidou (Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, op. cit., p. 321) et chez Lista (Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, op. cit., cahier des illustrations, illustration 3).

¹³⁵ *Ibid.*, cahier des illustrations, illustration 18.

¹³⁶ Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, op. cit., p. 36.

groupe, dans un entre-soi masculin. Les rares photographies de femmes les montrent en dansant (ou s'apprêtant à danser), dans un costume.

« La femme était une muse, une inspiratrice pour le génie masculin. »¹³⁷

Les deux artistes femmes photographiées ne semblent pas avoir d'existence propre. Le choix de ces photographies perpétue de manière visible le stéréotype sexiste de l'homme public et créateur et de la femme muse.¹³⁸

2.3. DES (NON-)CHOIX BIBLIOGRAPHIQUES

Après avoir vu les taux de présence très différents entre les artistes femmes et hommes, il s'agit maintenant de faire le point sur les bibliographies des ouvrages du corpus, en concentrant notre analyse sur les monographies et catalogues d'expositions¹³⁹ qui font référence spécifiquement aux artistes futuristes.¹⁴⁰ Cela permet de poser une estimation des artistes dont l'historiographie juge qu'ils sont suffisamment intéressants et/ou pour lesquelles il existe suffisamment de ressources pour leur consacrer une recherche.

Dix artistes, uniquement des hommes, font l'objet de monographies citées dans un, deux ou dans les trois ouvrages du corpus (*Graphique E*) : Balla, Boccioni, An. G. Bragaglia, Carrà, Marinetti, Nevinson, Russolo, Severini et Soffici. Aucune monographie sur une artiste futuriste femme n'est citée. Or, il existe pourtant des monographies dédiées à Valentine de Saint-Point par exemple, parues en 1990¹⁴¹, 2003¹⁴², et 2007¹⁴³. Il existe également, hors francophonie, des ouvrages concernant Benedetta.¹⁴⁴ Ces ouvrages sont parus après les recherches de Roche-

¹³⁷ Fraisse Geneviève, *La controverse des sexes*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 102.

¹³⁸ Les hommes sont historiquement associés à la sphère publique, tandis que les femmes sont, elles, associées au domaine privé. Sur cette division sexuée, voir les travaux des féministes de la deuxième vague et notamment : Mathieu Nicole-Claude, *L'anatomie politique : catégorisations et idéologies du sexe*, 2013 (1991), *op. cit.* ; Delphy Christine, *L'ennemi principal*, tome 1 *Economie politique du patriarcat*, *op. cit.* et tome 2 *Penser le genre*, Paris, Syllepse, 2001, ainsi que sur les ouvrages fondateurs d'Ann Oakley : Oakley Ann, *Sex, Gender and Society*, Aldershot, Arena, 1972 et *Women's Work. The Housewife, Past and Present*, New York, Vintage Books, 1976.

¹³⁹ Pour rappel, l'ouvrage de Lista n'indique pas de bibliographie, seulement une liste des « sigles utilisés », Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴⁰ Pour une question de place et de temps, je laisse volontairement de côté les ouvrages généraux sur l'histoire de l'art, le futurisme, et les catalogues d'expositions collectives, ainsi que les articles.

¹⁴¹ Zouari Fawzia, *La Caravane des chimères*, Paris, Plon, 1990.

¹⁴² Richard de la Fuente Véronique, *Valentine de Saint-Point. Une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste*, Céret, Editions des Albères, 2003.

¹⁴³ Ballard Barbara, *Valentine de Saint-Point*, Milan, Selene, 2007. A noter que deux monographies sont parues après l'ouvrage de Lista : Mounib Hanan, *L'arrière-petite-nièce de Lamartine. Valentine de Saint-Point, du futurisme parisien au soufisme égyptien dans la caravane des chimères*, Paris, Complicités, 2018 ; Claudel Paul-André et Gaden Elodie (dir.), *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, 2019, *op. cit.*

¹⁴⁴ Notamment : Panzera Lisa (dir.), *La futurista : Benedetta Cappa Marinetti*, Philadelphie, Galleries at Moore, 1998 ; Zocoli Franca, *Benedetta Cappa Marinetti, l'incantesimo della luce*, Milan, Selene, 2000.

Pézard, qui n'a donc pas pu en avoir connaissance, mais avant l'exposition au Centre Pompidou et la parution de l'ouvrage général de Lista.

Sur l'ensemble du corpus, seuls huit artistes sont concernés par au moins un catalogue d'exposition cité¹⁴⁵ qui leur est dédié (*Graphique F*), et là encore il ne s'agit que d'artistes hommes : Balla, Boccioni, Carrà, Depero, Marinetti, Prampolini, Severini et Soffici. Aucun catalogue d'exposition n'est consacré à une artiste femme futuriste.

Pourquoi les catalogues d'exposition ne concernent que des hommes ? Si l'on se penche sur leur profession, on constate que sept d'entre eux sont peintres. Par ailleurs, trois d'entre eux (Balla, Boccioni, et Prampolini) sont également sculpteurs. Une première raison semble se dessiner : les artistes qui font l'objet d'une exposition sont ceux dont les œuvres sont exposables de manière *classique* comme des peintures ou des sculptures dans des musées d'art ou de beaux-arts. L'exception concerne ici l'écrivain Marinetti, qui ne fait l'objet d'un seul catalogue d'exposition¹⁴⁶, cité par Roche-Pézard. L'absence de catalogue consacré à une artiste futuriste femme est révélatrice de l'absence d'expositions monographiques consacrées à l'une d'elle. Il semble qu'aucune, aujourd'hui encore, n'ait eu d'exposition qui lui était entièrement consacrée.

Que ce soit dans les monographies ou dans les catalogues d'expositions, nous retrouvons en partie les mêmes artistes qui sont parmi les plus cités dans les trois ouvrages (*Graphique B*). Les seules monographies communes aux trois ouvrages du corpus concernent Marinetti, nouvelle confirmation du rôle incontournable de l'artiste, tandis que Roche-Pézard ne cite qu'un seul catalogue d'exposition qui lui est consacré. On retrouve en grande partie les noms masculins indiqués sur la page *Wikipédia (Illustration 1)* consacrée au futurisme. Les artistes hommes, du *canon futuriste*, sont ceux qui font l'objet d'une monographie et/ou d'une exposition.

Les constats quantitatifs se ressemblent : les femmes futuristes sont moins présentes, moins citées, leurs œuvres sont moins représentées et elles ont fait l'objet de moins d'expositions que les hommes futuristes. Par ailleurs, une hiérarchie des artistes masculins semble se dessiner, avec en tête Marinetti, suivi par Balla, Boccioni, Carrà, Depero, Severini et Soffici.

¹⁴⁵ Le catalogue de l'exposition au Centre Pompidou cite une vingtaine de catalogues d'expositions, tous consacrés à des artistes hommes (et pas uniquement des futuristes). L'ouvrage de Lista ne cite aucun catalogue d'exposition, il n'apparaît donc pas dans le *Graphique F*, par souci de lisibilité.

¹⁴⁶ Il s'agit de l'exposition *Marinetti e il futurismo*, à la Biblioteca Comunale de Milan, en 1969, citée par Roche-Pézard Fanette, *L'aventure futuriste, 1909-1916*, 1983, op. cit., p. 465.

3. UN TAS DE CLICHÉS ? SUR QUELQUES FIGURES DU FUTURISME ITALIEN

Qu'en est-il maintenant du contenu des ouvrages sélectionnés ? Il ne s'agit pas d'affirmer ou d'infirmer l'appartenance de tel·le artiste au mouvement, mais d'analyser la manière dont les historien·nes de l'art de notre corpus présentent ces artistes. Pour cette troisième partie, les index des noms ont été utilisés pour repérer les pages où certain·es artistes sont cités, pour ensuite analyser les discours posés à leur sujet, les qualificatifs utilisés pour les désigner, les événements auxquels ils sont associés. Il n'était pas possible de traiter de l'entièreté des artistes présentes dans le corpus (plus de 380 noms). Aussi un choix, principalement basé sur la partie quantitative, a été fait. Ce chapitre est donc consacré à l'analyse des discours autour de Filippo Tommaso Marinetti, de Benedetta, de Valentine de Saint-Point et du groupe des peintres futuristes. Pourquoi ce choix ? Marinetti est un incontournable, tant il est cité. Benedetta, bien que peu citée dans l'ensemble du corpus, occupe paradoxalement une place intéressante, celle de « femme de ». Valentine de Saint-Point est l'exception féminine de la partie quantitative, seule femme citée dans les trois ouvrages du corpus et à un taux de présence relativement élevé comparé aux autres artistes femmes. Enfin, les peintres futuristes, ceux dont la signature est reprise dans le *Manifeste des peintres futuristes* Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo et Gino Severini, font eux aussi partie du canon du futurisme.

3.1. FILIPPO TOMMASO MARINETTI, LE CHEF DE FILE

Les ouvrages du corpus présentent régulièrement Marinetti comme un poète et écrivain italien¹⁴⁷, mais surtout comme le fondateur du mouvement futuriste. Il est avant tout le *chef de file* du mouvement, formulation qui revient très régulièrement dans les trois ouvrages du corpus.¹⁴⁸ Il est le « protagoniste central du rituel collectif »¹⁴⁹ du futurisme, le *leader* du groupe. Ce rôle et ces expressions sont même utilisées hors du corpus.¹⁵⁰ Il semble que l'ensemble des

¹⁴⁷ Faute de place, il n'est pas possible d'indiquer toutes les références à la profession de Marinetti dans les trois ouvrages du corpus. On peut citer à titre d'exemple : Roche-Pézard Fanette, *L'aventure futuriste, 1909-1916*, 1983, op. cit. : « Marinetti, en 1907, compose en français un étrange poème » (p. 61) ; Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, op. cit. : « poète italien » (p. 20), « l'écrivain et poète Filippo Tommaso Marinetti » (p. 42) ; Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, op. cit. : « l'écrivain Filippo Tommaso Marinetti » (p. 9), « écrivain, fondateur et promoteur du mouvement futuriste » (p. 1032).

¹⁴⁸ On peut citer par exemple : Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, op. cit. : « Le ton véhément qui caractérise les propos des cinq peintres et de leur chef de file, Filippo Tommaso Marinetti... » (p. 53) ; « Filippo Tommaso Marinetti, chef de file des futuristes » (p. 66) ; Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, op. cit. : « car Benedetta est convaincue que personne n'est en mesure de remplacer Marinetti dans son rôle de chef de file et d'agitateur culturel. » (p. 896).

¹⁴⁹ Roche-Pézard Fanette, *L'aventure futuriste, 1909-1916*, 1983, op. cit., p. 80.

¹⁵⁰ Par exemple Franca Zoccoli le décrit comme le « chef de file », (Zoccoli Franca, « Les femmes futuristes dans les arts visuels », traduit de l'italien par Lidwine Tamburini, dans *Ligeia* 2, n° 69-72, 2006, p. 147-161, p. 148) ; Lucia Re parle du « leader du futurisme » (Re Lucia, « Enif Robert et *Un ventre di donna* », dans Bruera Franca, Margaillan Cathy, et Maraini Dacia (dir.), *Le Troisième Sexe des avant-gardes*, 2017, op. cit., p. 139-170, p. 144).

artistes futuristes ait un lien, professionnel et/ou amical, avec Marinetti. Roche-Pézard parle par exemple régulièrement de « Marinetti et ses amis »¹⁵¹. Il est celui par qui on entre dans le futurisme, garant d'une reconnaissance officielle par le mouvement. Chez Lista, la formule « il rencontre Marinetti... »¹⁵², pour expliquer le lien entre l'artiste et le futurisme, est régulièrement présente. Marinetti est aussi celui qui cause la sortie du futurisme, comme pour Balla¹⁵³ ou Cangiullo¹⁵⁴, notamment. Il est le garant des règles, propose les thèmes, choisit ses camarades.¹⁵⁵

Roche-Pézard, qui lui consacre une partie entière de son livre (p. 13-110), le présente comme l'« enfant chéri de la Fortune »¹⁵⁶, devenant rapidement un « nouveau pôle culturel » suscitant « l'attraction »¹⁵⁷. Dans le catalogue Pompidou, Marinetti est celui qui initie l'action :

« Marinetti, à Milan, entre en contact avec les peintres Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo (fin janvier ou début février 1910), puis avec Gino Severini, qui vit à Paris depuis 1906. »¹⁵⁸

Lista, qui parle de Marinetti pratiquement à toutes les pages, lui consacre une longue notice biographique (la plus longue en fait) où l'artiste est décrit comme le « fondateur et [le] promoteur du mouvement futuriste »¹⁵⁹ et « l'idéologue de l'avant-garde »¹⁶⁰.

Marinetti porte le futurisme à lui seul. Son *Manifeste du futurisme* (1909), considéré comme l'acte de fondation du mouvement, est rédigé à la première personne du pluriel, même s'il en est le seul signataire. On ne peut pas parler du futurisme sans Marinetti et son manifeste – et on ne peut pas parler de Marinetti sans parler de son manifeste et du futurisme. Ces éléments sont imbriqués historiographiquement, ce qui leur confère une position dominante que les auteurs et autrices du corpus maintiennent, même lorsqu'ils parlent des œuvres d'autres futuristes, par exemple dans l'analyse qui est faite du portrait de Marinetti peint par Carrà :

¹⁵¹ Roche-Pézard Fanette, *L'aventure futuriste, 1909-1916*, 1983, *op. cit.*, p. 82 et p. 85 par exemple.

¹⁵² Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, *op. cit.* La formule revient régulièrement, par exemple en parlant de Severo Antonelli (p. 938), de Bruno Aschieri (p. 940), de Victor Aldo De Sanctis (p. 985), de Emilio Notte (p. 1048). Variantes de la formule : « Ayant rencontré Marinetti », au sujet de Gerardo Dottori (p. 989) et d'Elio Luxardo (p. 1026) ; « En contact avec Marinetti... » au sujet d'Apollinaire (p. 939).

¹⁵³ « Opposé à l'engagement de Marinetti, il [Balla] quitte le futurisme et revient à une peinture figurative. », *ibid.*, p. 942.

¹⁵⁴ « il [Cangiullo] rompt ensuite avec Marinetti qu'il accuse d'embourgeoisement », *ibid.*, p. 958.

¹⁵⁵ « Marinetti propose donc comme légitime et "artistique" la thématique des machines », Roche-Pézard Fanette, *L'aventure futuriste, 1909-1916*, 1983, *op. cit.*, p. 93.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵⁷ Cette citation et la précédente : *ibid.*, p. 121.

¹⁵⁸ Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵⁹ Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, *op. cit.*, p. 1032.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 1033.

« ce tableau est à la fois un souvenir personnel et un portrait officiel du “chef du futurisme”, poète viril, agitateur pressé, moteur de la “machine publicitaire” futuriste. »¹⁶¹

ou dans l'analyse du tableau représentant Marinetti, peint par Severini :

« Célébration de l'amitié, le *Portrait de Marinetti* peint par Severini en 1913, est une célébration du futurisme à travers la personnalité et à travers les textes de son chef de file. »¹⁶²

Tout se passe comme si l'analyse de ses deux portraits ne pouvait se faire sans expliquer la personnalité non pas de l'artiste qui l'a réalisé, mais bien de la personne dont le portrait est peint. Enfin, Marinetti fait de plus office de référence, comme chez Lista par exemple, où l'on peut trouver une formule de « Marinetti catalan » pour désigner Joan Salvat-Papasseit.¹⁶³ Sans que Lista n'ait besoin de donner plus de détails, la référence à Marinetti lui accorde directement une place de représentant *officiel* du mouvement futuriste en Espagne. Pour les auteurs et autrices du corpus, Marinetti fait office de modèle masculin idéal.

« Dans une histoire de l'art reposant en partie sur le mythe de Pygmalion – mythe phallogocentré par excellence puisque l'artiste, Pygmalion, façonne pour lui-même un objet féminin taillé à la mesure exacte de ses désirs, Pollock s'appuie sur les travaux de la philosophe Sarah Kofman sur la psychanalyse pour expliquer qu'il existe une structure psychique, à la fois narcissique et théologique, dans l'idéalisation des artistes par l'histoire de l'art. Cette idéalisation se joue au masculin dans la figure du héros et du père, figures auxquelles l'artiste se trouve justement identifié. »¹⁶⁴

Les auteurs et autrices du corpus, idéalisant la figure de Marinetti, ne remettent en question ni sa place de *leader* ni son rôle dans le futurisme. Marinetti devient une icône masculine et hégémonique.

3.2. ... ET SA FEMME, L'INVISIBILISÉE BENEDETTA

La perspective féministe du présent travail de recherche vise aussi à rendre visibles les femmes. Benedetta Cappa Marinetti est une écrivaine italienne futuriste, dont la production

¹⁶¹ Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, *op. cit.*, p. 144. La citation « chef du futurisme » provient du catalogue de l'exposition *Exhibition of Works by the Italian Futurist Painters*, Londres, The Sackville Gallery.

¹⁶² Roche-Pézard Fanette, *L'aventure futuriste, 1909-1916*, 1983, *op. cit.*, p. 427.

¹⁶³ « Bientôt qualifié de “Marinetti catalan”, Papasseit dirige la librairie des Galerias Laietanas de Barcelone, lieu de promotion du futurisme en Catalogne. », Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, *op. cit.*, p. 587.

¹⁶⁴ Foucher Zarmanian Charlotte, « Arts visuels », dans Rennes Juliette (éd.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016, p. 67-76, p. 70. Référence à Griselda Pollock : Pollock Griselda, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres, Routledge, 1999.

réunit des textes littéraires et théoriques.¹⁶⁵ Mais ce ne sont ni ses qualités artistiques ni ses créations qui occupent les ouvrages du corpus : Benedetta est principalement présentée comme la femme de Marinetti.

Signe d'abord que l'artiste n'est pas considérée comme importante au sein du futurisme, son nom n'apparaît ni dans l'index de Roche-Pézard ni dans celui du catalogue Pompidou. Seul Lista semble lui accorder quelques mentions. Son nom apparaît pour la première fois dans une liste que Lista dresse des femmes ayant appartenu au mouvement.¹⁶⁶ Hormis cette première apparition, qui ne donne aucune explication sur la profession et les créations de Benedetta (ni sur celles des autres artistes citées d'ailleurs), les autres mentions de l'artiste sont pour la plupart suivies d'incises rappelant non pas sa profession artistique mais son rôle d'épouse de Marinetti, avec quelques légères variantes sur la forme :

« Benedetta, l'épouse de Marinetti »¹⁶⁷,

« Benedetta Cappa, qui vient d'épouser Marinetti »¹⁶⁸,

« Benedetta, la femme de Marinetti »¹⁶⁹.

Le lien avec Marinetti reste explicité, même lorsque celui-ci est décédé :

« Benedetta, la veuve de Marinetti »¹⁷⁰.

Enfin, dans la notice biographique qu'il consacre à Benedetta dans son *Dictionnaire des futuristes*, Lista mentionne d'abord son mariage avec Marinetti :

« Elève de Balla, c'est dans l'atelier du peintre qu'elle rencontre Marinetti qu'elle épouse en 1925. »¹⁷¹

Avant même de parler de ses œuvres, de son implication dans le mouvement futuriste ou de sa formation artistique, la première information qui est donnée est celle de sa relation avec Marinetti. Son entrée dans le futurisme arrive plus loin dans la notice, avec la phrase « Elle adhère au futurisme dès 1918 »¹⁷². Alors même que chronologiquement, elle entre dans le

¹⁶⁵ Pour une analyse de la production littéraire de Benedetta, voir Margaillan Cathy, « Benedetta Cappa Marinetti. Les couleurs de l'écriture dans la quête de soi », dans Bruera Franca, Margaillan Cathy, et Maraini Dacia (dir.), *Le Troisième Sexe des avant-gardes*, 2017, op. cit., p. 195-222.

¹⁶⁶ « Irma Valeria, Barbara, Leandra Angelucci-Cominazzini, Enif Robert, Rosa Rosà, Laura Serra, Mina Della Pergola, Marisa Mori, Benedetta, Artemisia Zimei, Regina, Maria Ferrero Gussago, Alzira Braga, Adele Gloria, Giannina Censi, Franca Maria Corneli, Dina Cucini, Maria Ginanni, Zdenka Podhaskà, Annaviva, Wanda Wulz, Magamal, Fulvia Giuliani et Maria Goretti. », Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, op. cit., p. 369-370.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 650.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 793.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 798.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 896.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 946.

¹⁷² *Ibid.*, p. 946.

mouvement avant son mariage avec Marinetti¹⁷³, c'est sa rencontre avec Marinetti qui ouvre la notice biographique.

Elle apparaît constamment comme la femme de Marinetti, même dans les ouvrages qui tentent, dans une perspective genre, de (re)valoriser l'artiste et son œuvre :

« Benedetta Cappa Marinetti (1897-1977) apparaît dans la plupart des ouvrages critiques et ici même de par son identité comme la femme du chef de file du Futurisme F.T. Marinetti. »¹⁷⁴

Par ailleurs, selon Anne Tomiche, Benedetta serait la seule femme futuriste, avec Saint-Point, à avoir « écrit ou signé des manifestes [...] ». Elle aurait en effet signé « trois manifestes tardifs (en 1929, 1934 et 1941) »¹⁷⁵. Seul Lista, dans son édition des textes futuristes de 1973, associe Benedetta aux signataires du *Manifeste de l'aéropeinture* (1929)¹⁷⁶, sans mentionner ses autres textes. Le statut de « femme du chef de file » de Benedetta semble suffisant pour expliquer sa présence dans le groupe futuriste, alors qu'elle produit beaucoup d'œuvres et d'écrits pendant les deux phases du futurisme. Cette mise en avant de son rôle domestique au détriment de ses activités artistiques rejoint l'analyse faite par les *gender studies* anglo-américaines :

« Cela ne fait que souligner leur statut de femmes écrivaines et artistes marginalisées et intégrées socialement et artistiquement de par leur mariage. En ce début du XX^e siècle, où souvent "le couple d'artistes devient une unité de production au sein de laquelle l'homme est toujours certain de garder le premier rôle", leur participation à la vague du renouveau artistique et littéraire n'est pas suffisamment perçue. »¹⁷⁷

De plus, quand le choix de n'utiliser que son prénom comme pseudonyme, comme bon nombre d'autres artistes femmes futuristes, peut marquer une volonté de s'éloigner de la figure de son mari :

« Il est d'ailleurs significatif que beaucoup d'entre elles aient choisi de signer leurs œuvres de leur seul nom de baptême (de Benedetta à Regina et

¹⁷³ Dans la notice consacrée à Marinetti, Lista parle de leur mariage en 1923 : « En 1923, il [Marinetti] épouse Benedetta Cappa dont il aura trois filles, Vittoria, Ala et Luce. », Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, op. cit., p. 1034. Dans la notice qu'il consacre à Benedetta, il date leur mariage en 1925 (p. 946). Je ne sais pas d'où vient la différence de date indiquée dans le même ouvrage. Selon Cathy Margaillan : « Benedetta rencontre Marinetti dans l'atelier de Balla en 1917 et avant de se marier en 1923, ils ont vécu ensemble en union libre », Margaillan Cathy, « Benedetta Cappa Marinetti. Les couleurs de l'écriture dans la quête de soi », dans Bruera Franca, Margaillan Cathy, et Maraini Dacia (dir.), *Le Troisième Sexe des avant-gardes*, 2017, op. cit., p. 195-222, p. 197.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 195.

¹⁷⁵ Cette citation et la précédente : Tomiche Anne, *La naissance des avant-gardes occidentales 1909-1922*, 2015, op. cit., p. 179.

¹⁷⁶ Lista Giovanni, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, 1973, op. cit., p. 224. Les autres signataires, selon Lista, sont : Marinetti, Balla, Dottori, Fillia, Prampolini, Somenzi et Tato.

¹⁷⁷ Bruera Franca et Margaillan Cathy, « La parole aux femmes, en guise d'introduction », dans Bruera Franca, Margaillan Cathy, et Maraini Dacia (dir.), *Le Troisième Sexe des avant-gardes*, 2017, op. cit., p. 11-22, p. 14.

Barbara) : un refus du patriarcat inhérent à l'utilisation du nom de famille des maris et des pères, mais également une défense de leur autonomie »¹⁷⁸,

les auteurs et autrices du corpus ne font que la ramener à son rôle d'épouse.

Et c'est bien en tant qu'épouse ou compagne que les autres rares futuristes femmes sont présentées. Les exemples les plus frappants se trouvent dans les notices biographiques du *Dictionnaire des futuristes* de Lista : Tina Cordero « rencontre Guido Martina en 1925 [...] »¹⁷⁹, Wy Magito « épouse le sculpteur Victor Mahito (Oscak Viktor Magito, 1897-1926) »¹⁸⁰, Magamal « rencontre à Rome son mari, Giovanni Amendola »¹⁸¹, Ruskaja Jia « épouse Aldo Borelli »¹⁸², Rougena Zátková « se lie sentimentalement à Arturo Cappa, socialiste, proche des futuristes russes et frère de Benedetta Marinetti »¹⁸³, Artemisia Zimei est l'« épouse du prince Pietro Amoroso D'Aragona »¹⁸⁴ et Zdenka Podhajská est « sentimentalement liée à Prampolini »¹⁸⁵. Les notices des artistes masculins du futurisme mentionnent parfois leur épouse, comme pour Arturo Ciacelli¹⁸⁶, Mario Mori¹⁸⁷, Vittorio Corona¹⁸⁸, Mino Somenzi¹⁸⁹, mais l'information, moins systématique que du côté des biographies féminines, n'est pas placée en début de notice.¹⁹⁰ La place des femmes futuristes ne semble pas pouvoir être uniquement artistique.

« de plus, leur destin [celui des artistes femmes] est associé en général à leur condition de femmes mariées, ou compagnes, ou amies d'hommes engagés du point de vue artistique et littéraire. »¹⁹¹

¹⁷⁸ Zoccoli Franca, « Les femmes futuristes dans les arts visuels », 2006, *art. cit.*, p. 148.

¹⁷⁹ La notice précise plus loin « Le film *Velocità* est tourné en 1930, l'année de leur mariage », Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, *op. cit.*, p. 972.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 1026.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 1026.

¹⁸² *Ibid.*, p. 1073.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 1106.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 1106.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 1060.

¹⁸⁶ « Marié à l'artiste peintre suédoise Elsa Ström », *ibid.*, p. 968.

¹⁸⁷ « puis avec sa femme Marisa, [il] rejoint la section florentine des Groupes futuristes d'initiatives fondés par Marasco. », *ibid.*, p. 1041.

¹⁸⁸ Vittorio Corona « ouvre avec sa femme une Maison d'art », *ibid.*, p. 973,

¹⁸⁹ « [il] partage avec sa femme Bruna Pestagalli, dite Brunas... », *ibid.*, p. 1087.

¹⁹⁰ Le cas de Filippo Cifariello serait particulièrement intéressant à analyser de manière plus approfondie. Dans la notice biographique que Lista lui consacre, il est précisé que « sa vie est émaillée d'événements tragiques : il tue sa première femme mais est acquitté en raison de son état mental, il est à l'origine de l'accident qui coûte la vie à sa seconde épouse ; dépressif chronique, il finit par se suicider. », *ibid.*, p. 969. Les épouses successives de l'artiste ne sont pas nommées, on ignore même si elles étaient artistes. Mais c'est surtout le rôle meurtrier de Cifariello, auteur d'au moins un féminicide volontaire, et peut-être d'un deuxième, qui est interpellant. Lista ne parle pas des actions de Cifariello comme étant illégales mais « d'événements tragiques », excusées par un « état mental » supposément malade ou dérangé.

¹⁹¹ Bruera Franca et Margaillan Cathy, « La parole aux femmes, en guise d'introduction », dans Bruera Franca, Margaillan Cathy, et Maraini Dacia (dir.), *Le Troisième Sexe des avant-gardes*, 2017, *op. cit.*, p. 11-22, p. 14.

Elles ne peuvent pas avoir d'existence sans la présence d'un homme, ici de leur mari ou conjoint, comme l'a noté le comité scientifique du colloque « Parent-elles »¹⁹², Claire Barbillon, Pascal Faracci, Camille Morineau, Raphaële Martin-Pigalle et Hanna Alkema :

« Pour la période contemporaine, les attaches familiales demeurent, en dépit de l'évolution des mœurs, une donnée prégnante du parcours artistique. »¹⁹³

Benedetta est l'exemple parfait de ce constat sexiste d'un lien sentimental ou familial nécessaire pour expliquer la présence de femmes artistes au sein du mouvement. La seule artiste qui semble sortir de ce constat est Valentine de Saint-Point.

3.3. VALENTINE DE SAINT-POINT, LA BONNE EXCUSE

Valentine de Saint-Point¹⁹⁴ est une double exception. Dans notre corpus, c'est en effet la seule artiste femme citée dans les trois ouvrages et la seule à être présente à un certain taux (*Graphique B*). C'est aussi la seule artiste femme qui n'est pas présentée ou continuellement ramenée à un lien de parenté avec un membre du futurisme.¹⁹⁵

Dans les trois ouvrages du corpus, Valentine de Saint-Point est d'abord présentée comme une femme, et non comme une artiste.

Roche-Pézard la décrit comme :

« C'est, en 1912, une créature très belle et très épanouie qui se présente aux yeux de Marinetti et de Boccioni, une femme capable "de mettre en pratique son manifeste par une nuit de luxure, puis de faire une heure d'escrime le matin". »¹⁹⁶

L'historienne de l'art parle d'abord d'une « créature », « belle et épanouie ». Puis, un peu plus loin :

« Le physique de Valentine et son tempérament indomptable la mettent aussi en position délicate vis-à-vis d'hommes qui prétendent ne voir dans le sexe opposé que proie charnelle, bas-bleu ou cocotte. »¹⁹⁷

Au-delà de l'emploi du prénom pour parler de l'artiste (alors même que son nom d'artiste est Valentine de Saint-Point), quand Roche-Pézard n'utilise que les noms de famille des artistes

¹⁹² AWARE, *Parent-elles. Compagne de, fille de, sœur de ... : Les femmes artistes au risque de la parentèle*, actes de colloque publiés le 15 juin 2017, disponible en ligne, URL : <<https://awarewomenartists.com/ressource/parent-elles-compagne-de-fille-de-soeur-de-les-femmes-artistes-au-risque-de-la-parentele/>> (consulté le 28 avril 2019).

¹⁹³ *Ibid.*, introduction.

¹⁹⁴ Actuellement, l'artiste bénéficie d'une certaine *redécouverte*, notamment par et dans le champ littéraire, voir notamment l'ouvrage qui vient de paraître : Claudel Paul-André et Gaden Elodie (dir.), *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, 2019, *op. cit.*

¹⁹⁵ Toutefois, lors des premières occurrences de son nom, elle est présentée comme l'arrière-petite-nièce de Lamartine, sans que la référence à ce lien familial ne soit plus détaillée.

¹⁹⁶ Roche-Pézard Fanette, *L'aventure futuriste, 1909-1916*, 1983, *op. cit.*, p. 142.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 141-142.

hommes, la référence au physique de l'artiste prédomine sur toutes les autres considérations, artistiques notamment.

Le catalogue Pompidou mentionne l'artiste de manière relativement neutre.

« le *Manifeste futuriste de la luxure* de Valentine de Saint-Point est publié simultanément en français et en italien [...]. Avec pour mot d'ordre "Cessons de bafouer le désir", il valorise la luxure comme fin en soi. »¹⁹⁸

L'ouvrage est par ailleurs le seul à parler véritablement de l'œuvre de Saint-Point, en indiquant au sujet de son texte *La Métachorie*¹⁹⁹ :

« véritable entreprise de renouvellement de l'art chorégraphique que Valentine de Saint-Point promeut dans son atelier autant que dans ses conférences. »²⁰⁰

Cette courte description d'une œuvre de Saint-Point, présentée dans une note dans la chronologie, s'arrête là. Les autres mentions de l'artiste dans le catalogue se réduisent à la présence de son nom dans des listes.²⁰¹

Lista lie explicitement Valentine de Saint-Point à la sexualité, en parlant, plus longuement que les autres auteurs et autrices du corpus, des deux manifestes de l'artiste. Selon Lista, dans le *Manifeste de la femme futuriste*, Saint-Point « énonce son programme pour une émancipation de la femme »²⁰².

« Valentine de Saint-Point et Tavolato ont officialisé les positions progressistes du futurisme en matière de liberté sexuelle et d'érotisme. »²⁰³

Dans la notice biographique qu'il lui consacre, Lista la présente comme une « écrivain, dramaturge, chorégraphe, conférencière, journaliste et féministe française »²⁰⁴, mais indique d'abord sa « rencontre avec Ricciotto Canudo »²⁰⁵ (avec lequel elle serait en « union libre »²⁰⁶) avant de mentionner son entrée dans le futurisme.²⁰⁷

¹⁹⁸ Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, op. cit., p. 327.

¹⁹⁹ Sur *La Métachorie* de Valentine de Saint-Point, voir Claudel Paul-André et Gaden Elodie (dir.), *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, 2019, op. cit., particulièrement l'article de Cléren Marie, « Au-delà de la danse : La Métachorie, expression plastique de la poésie », p. 69-81.

²⁰⁰ Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, op. cit., p. 333.

²⁰¹ *Ibid.*, « L'écrivain italien [Marinetti], tout comme la poétesse futuriste Valentine de Saint-Point [...] (p. 26), « Valentine de Saint-Point est une autre figure du futurisme français. » (p. 31). Le nom de Saint-Point est encore présent dans la chronologie, sous l'année 1912 et l'année 1913, lorsqu'il est fait mention de la parution de ses manifestes.

²⁰² Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, op. cit., p. 366.

²⁰³ *Ibid.*, p. 762.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 1075.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 1075.

²⁰⁶ Morel Jean-Paul, « Vie de Valentine de Saint-Point », dans Saint-Point Valentine de, *Manifeste de la Femme futuriste*, édité par Jean-Paul Morel, 2005, op. cit., p. 75-78, p. 75.

²⁰⁷ « Elle adhère au futurisme en rédigeant en 1912 le *Manifeste de la femme futuriste* [...] », Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, op. cit., p. 1076.

Saint-Point a certes écrit deux textes parlant de « la » femme et de la sexualité, mais elle a réalisé d'autres œuvres, qui n'apparaissent pas ou quasiment pas (si on prend l'exception de la mention de *La Métachorie* dans le catalogue Pompidou) dans les ouvrages du corpus. L'artiste est uniquement associée à une femme charnelle et belle, qui parle d'amour et de sexualité. Or, aucun artiste homme n'est uniquement associé à la sexualité, même pas Italo Tavolato, le seul homme futuriste à avoir écrit sur les questions de sexualité.²⁰⁸

Mais le traitement réservé à Saint-Point recèle un autre aspect, particulièrement surprenant : il semble que les auteurs et autrices de notre corpus tentent d'adoucir la misogynie du mouvement futuriste en utilisant la figure de Valentine de Saint-Point.

Roche-Pézard accorde une note à Saint-Point :

« Valentine, qui dans son premier manifeste envisage la procréation comme fin suprême de l'acte sexuel ("tandis que les hommes mènent les guerres et les luttes, faites des enfants..."), pactise très clairement avec Marinetti pour des raisons sociales et professionnelles, alors que sa pratique vécue est, bien davantage, celle d'une féministe. Un travail sur cette étonnante personnalité serait le bienvenu. »²⁰⁹

La vie de l'artiste serait en contradiction avec ses écrits, qu'elle aurait rédigés dans une volonté calculée de s'intégrer au mouvement futuriste. Il ne s'agit pas ici de savoir si Saint-Point était ou non féministe.²¹⁰ Mais le fait que Roche-Pézard envisage cette dichotomie entre écrits et vie réelle adoucit de manière indirecte la misogynie du mouvement. Marinetti accepterait une féministe dans ses rangs, quand celle-ci joue le jeu du masculinisme.

Le catalogue Pompidou présente Valentine de Saint-Point de la manière suivante :

« Valentine de Saint-Point est une autre figure du futurisme français. L'écho que donne le futurisme à ses déclarations, qui anticipent des mouvements d'émancipation féminine, suffit à lever tout soupçon de "machisme" à propos du mouvement de Marinetti. »²¹¹

La présence et plus encore les écrits de l'artiste sont un moyen de « lever tout soupçon de "machisme" » – notez les guillemets sur « machisme » qui montre bien une fois de plus que l'histoire de l'art francophone considère la misogynie du mouvement futuriste comme un élément anecdotique, voire anodin.

Pour Lista, Marinetti instrumentalise le *Manifeste de la Femme futuriste* de Saint-Point :

²⁰⁸ « Tavolato saisit l'occasion pour proclamer ses revendications en faveur de l'homosexualité et de toute autre forme de liberté sexuelle. », Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, op. cit., p. 368. Les autres mentions de l'artiste font référence à son appartenance au groupe futuriste florentin (p. 353 et p. 1091), ou à son travail de traducteur (p. 970 et p. 1091).

²⁰⁹ Roche-Pézard Fanette, *L'aventure futuriste, 1909-1916*, 1983, op. cit., p. 144, note 102.

²¹⁰ Sur ce point, voir Contarini Silvia, « Valentine de Saint-Point féministe ? » dans Claudel Paul-André et Gaden Elodie (dir.), *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, 2019, op. cit., p. 153-177.

²¹¹ Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, op. cit., p. 31.

« Poursuivant sa stratégie de la communication, Marinetti donne au manifeste le sous-titre de “Réponse à F. T. Marinetti” et place en exergue sa phrase désormais célèbre sur le “mépris de la femme”. Il montre ainsi le caractère libéral de son mouvement qui tolère débats et points de vue contradictoires à l'intérieur même de ses choix idéologiques. »²¹²

Tout se passe comme si la misogynie de Marinetti était compatible avec la place occupée par Saint-Point. L'exception statistique de la présence Saint-Point dans notre observation semble s'expliquer : sa présence permet d'excuser ou au moins de minimiser la misogynie de Marinetti. Au sein du mouvement futuriste, Valentine de Saint-Point aurait acquis un statut spécifique :

« Certains [historiens de l'art] considèrent que F.T. Marinetti, fondateur du mouvement, l'a chargée des “actions féminines”, voire des “actions féministes”. Cette idée se calque sur un inconscient machiste qui se donne bonne conscience en nommant une femme au secrétariat d'Etat aux affaires féminines ou aux droits de la femme, pour pouvoir réserver sans culpabilité les ministères importants et sérieux aux hommes. »²¹³

Le fait d'avoir nommé Saint-Point en charge de « l'action féminine »²¹⁴, alors qu'elle aurait pu être intégrée au groupe des poètes futuristes par exemple, sert d'excuse aux auteurs et autrices du corpus pour adoucir les potentielles accusations de sexisme faites à Marinetti.

L'analyse des discours autour de ses deux principaux textes, le *Manifeste de la Femme futuriste* (1912) et le *Manifeste futuriste de la Luxure* (1913), semble accentuer ce constat sexiste de réduction du rôle de Saint-Point à celui de *token*.²¹⁵ Dans son *Manifeste de la Femme futuriste*, sous-titré « Réponse à F.T. Marinetti », publié en 1912 sous forme de tract diffusé à Paris, Saint-Point tient un discours sur la différence des sexes et sur le rôle attendu de chacun·e dans la société telle qu'elle est conçue par les futuristes. Le texte du *Manifeste futuriste de la Luxure*, publié simultanément en français et en italien le 11 janvier 1913, également sous forme de tract,²¹⁶ traite de sexualité (que Saint-Point nomme *luxure*) et de désir, en intégrant ces notions

²¹² Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, op. cit., p. 366.

²¹³ Sina Adrien, « Valentine de Saint-Point : unité d'une “Action Féminine” artistique et politique », dans Claudel Paul-André et Gaden Elodie (dir.), *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, 2019, op. cit., p. 197-211, p. 201.

²¹⁴ Deux ouvrages du corpus parlent de cette position officielle de Saint-Point dans le futurisme, sans expliquer plus en détail son rôle : « Quant à Marinetti, il invente pour elle, afin de bien marquer la place officielle qu'elle occupe dans le mouvement, un titre qui lui va comme un gant – et qui ne va qu'à elle – responsable de la section “Action féminine”. » Roche-Pézard Fanette, *L'aventure futuriste, 1909-1916*, 1983, op. cit., p. 143 ; « Marinetti lui confie le rôle de porte-drapeau de “l'action féminine” du mouvement futuriste », Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, op. cit., p. 365.

²¹⁵ Le *tokensime* est un outil de la sociologie du travail et de la sociologie du genre pour désigner le rôle de « pion » (*token*) attribué à certaines personnes, issues d'une minorité, dans le milieu professionnel ou politique, limitant leur rôle à celui de faire-valoir. Voir Kanter Moss Rosabeth, *Men and Women of the Corporation*, New York, Basic Books, 1977.

²¹⁶ Saint-Point Valentine de, *Manifeste futuriste de la Luxure*, tract publié en français le 11 février 1913 à Paris. Je me réfère au texte édité dans : Saint-Point Valentine de, *Manifeste de la Femme futuriste*, édité par Jean-Paul Morel, 2005, op. cit., p. 17-23

dans la vision futuriste de la société. Les trois ouvrages du corpus mentionnent les deux manifestes de Saint-Point. Roche-Pézard en parle dans un sous-chapitre de sa deuxième partie, « Valentine de Saint-Point : la femme – l’amour – le futurisme »²¹⁷. Le catalogue Pompidou mentionne les textes de Saint-Point dans sa chronologie et en reproduit les pages de couvertures en illustration²¹⁸. Quant à Lista, il cite les manifestes de Saint-Point dans une partie intitulée « La femme, le sexe, la mode »²¹⁹. Aucun des trois ouvrages ne donne des détails sur le contenu des textes, se contentant de mentionner rapidement les éléments de diffusion.²²⁰

Premier constat : quand les historien·nes de l’art s’attardent sur la rédaction, la parution et les variantes des manifestes masculins, iels évacuent rapidement les questions matérielles d’impression et de diffusion du *Manifeste de la Femme futuriste*, et se contentent de mentionner les mots *luxure* et *femme* pour résumer l’apport de l’artiste Saint-Point. Deuxième constat : à l’inverse des textes des manifestes de Marinetti et des peintres futuristes, qui sont cités indifféremment des sujets abordés dans les chapitres, les textes de Saint-Point ne sont abordés que dans les parties consacrées aux femmes chez Roche-Pézard et Lista et uniquement dans la partie chronologie du catalogue Pompidou. En réduisant, consciemment ou non, le texte de Saint-Point à une présentation minimale, voire insuffisante, les auteurs et autrices perpétuent une vision patriarcale de l’histoire de l’art, c’est-à-dire un système de subordination et d’oppression des femmes et de valorisation du masculin, en ne permettant pas à la personne lectrice d’avoir toutes les clés pour comprendre le rôle de Saint-Point et de ses manifestes, contrairement aux autres artistes masculins.

« Tous ceux qui ont été canonisés par les initiateurs de l’art moderne sont des hommes. Est-ce parce qu’il n’y avait aucune femme dans ces mouvements du début de la période moderne ? Non. Est-ce parce que celles qui ont pris part à ces mouvements, n’ont aucunement influé sur la manière dont ils ont évolué ? Non. Ou bien est-ce parce que l’objet de l’histoire de l’art moderne n’est qu’une tradition sélective, qui normalise, comme la seule forme acceptable de modernité, un ensemble spécifique de pratiques sexuées ? J’opterais plutôt pour cette explication. »²²¹

²¹⁷ Roche-Pézard Fanette, *L’aventure futuriste, 1909-1916*, 1983, op. cit., p. 141-145.

²¹⁸ Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, op. cit., p. 323, p. 326 et p. 327.

²¹⁹ Lista Giovanni, *Qu’est-ce que le futurisme ?*, 2015, op. cit., p. 363-386.

²²⁰ Selon Roche-Pézard, la parution du *Manifeste de la Femme futuriste* ferait suite à une soirée futuriste (Roche-Pézard Fanette, *L’aventure futuriste, 1909-1916*, 1983, op. cit., p. 142). Le catalogue Pompidou parle rapidement de la parution du premier manifeste de Saint-Point en mentionnant sa lecture en juin à Paris (Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, op. cit., p. 32). Lista précise que le premier manifeste de Saint-Point « propose un modèle de la femme moderne », l’autrice refusant « les valeurs bourgeoises du féminisme officiel des suffragettes » et basant son modèle sur « la pensée de Nietzsche » (Lista Giovanni, *Qu’est-ce que le futurisme ?*, 2015, op. cit., p. 366).

²²¹ Pollock Griselda, « Modernité et espaces de la féminité (1988-2003) », dans Dumont Fabienne (éd.), *La rébellion du deuxième sexe*, 2011, op. cit., p. 225-266, p. 225-226.

L'histoire de l'art semble rester frileuse à accueillir Saint-Point et surtout à la présenter autrement que comme la caution féminine et féministe du mouvement futuriste.

3.4. BALLA, BOCCIONI, CARRÀ, ET LES AUTRES

Le futurisme est un groupe, le terme revient régulièrement dans les ouvrages du corpus, au sein duquel, plusieurs sous-groupes semblent être constitués. Parmi ceux-ci, le groupe des peintres futuristes attire particulièrement l'attention.

Roche-Pézard parle régulièrement du groupe qui fonctionne d'abord sur la base des relations amicales :

« La rencontre de Severini avec Boccioni, leur amitié et leur travail avec Balla, qui est déjà un peintre en pleine activité, préfigurent le schéma de ce que sera la vie du groupe : contacts, échanges amicaux et intellectuels intenses, expériences communes [...] »²²².

L'amitié semble être au centre du fonctionnement et de l'organisation du « petit groupe des peintres »²²³ qui cherche ensuite à intégrer d'autres artistes, dans une décision collective.²²⁴

Le catalogue Pompidou mentionne également les rapports amicaux des peintres futuristes :

« Russolo, poète et musicien, pratique la peinture en autodidacte dès 1909 au contact de ses amis de Milan, notamment auprès de Umberto Boccioni. »²²⁵

Ou encore

« En 1909, à l'occasion de l'exposition annuelle d'art de la Famiglia Artistica de Milan, Russolo fait la connaissance de Carlo Carrà et de Umberto Boccioni, avec qui il se lie d'une amitié profonde. »²²⁶

Leur lien d'amitié sert même d'élément d'analyse de l'œuvre d'art :

« Sa peinture [celle de Severini] n'en demeure pas moins liée à celle de ses amis de Milan »²²⁷.

Les notices consacrées aux œuvres présentent les peintres comme étant constamment liés, l'analyse d'une œuvre devant obligatoirement se faire sur la base de ce lien.

²²² Roche-Pézard Fanette, *L'aventure futuriste, 1909-1916*, 1983, *op. cit.*, p. 117-118.

²²³ *Ibid.*, p. 126.

²²⁴ « Chacun des cinq signataires prospecte, choisit et présente à ses compagnons diverses candidatures qui sont en principe examinées par tous », *ibid.*, p. 129-130.

²²⁵ Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, *op. cit.*, p. 158.

²²⁶ *Ibid.*, p. 160.

²²⁷ *Ibid.*, p. 166.

« Se positionnant par rapport au cubisme, Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla et Gino Severini [...] »²²⁸.

La formule « x et l'ensemble des peintres », par exemple « Boccioni et l'ensemble des peintres futuristes »²²⁹, revient régulièrement, comme si les positions des peintres étaient interchangeables, indépendamment de l'artiste mis en exergue. On constate une diminution voire une suppression de l'individualité de l'artiste au profit du groupe, au profit d'une identification collective.

Lista parle des « peintres futuristes »²³⁰ en ne précisant que rarement les noms des artistes. Le groupe forme une unité, alors même que les mésententes et les désaccords au sein même des peintres sont connus. Dans les notices biographiques du *Dictionnaire des futuristes*, les termes « ami » ou « amitié » reviennent très régulièrement pour expliquer l'entrée (ou la sortie) d'un membre du groupe.²³¹ Deux constats : premièrement, l'amitié est présentée par les auteurs et autrices du corpus comme un élément fondamental dans l'organisation du groupe ; deuxièmement, les rapports au sein du groupe sont présentés comme étant principalement des rapports entre hommes.

L'analyse des discours autour du *Manifeste des peintres futuristes* permet d'aborder un nouveau thème : la question d'un entre-soi propice et rassurant. Le texte propose une version futuriste de l'art, et plus particulièrement de la peinture, en combattant la peinture classique de l'Académie. Publié en avril 1910, le texte est aussi un mélange entre deux publications, et connaît aussi une version italienne et une version francophone.

Roche-Pézard précise d'emblée que « l'histoire reste quinaude devant la minceur des informations transmises par les différents témoignages. »²³² La date de parution serait incertaine, tout comme la date et les conditions de rédaction, alors qu'elles sont très détaillées dans les trois ouvrages quand cela concerne le texte de Marinetti. Balla, Boccioni, Carrà, Russolo et Severini seraient les signataires du texte. Or, et l'information est présente dans les trois ouvrages de notre corpus, les signataires ne sont pas nécessairement les rédacteurs du texte. En effet, il semblerait que le texte ait été rédigé initialement par Boccioni, Bonzagni, Carrà, Romani, Russolo et Severini, selon le catalogue Pompidou. Mais les départs de Romani puis de Bonzagni du mouvement aurait poussé Marinetti à supprimer leur nom :

²²⁸ Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, op. cit., p. 119.

²²⁹ *Ibid.*, p. 134.

²³⁰ Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, op. cit., p. 143, p. 173, etc.

²³¹ *Ibid.* : Fedele Azari est présenté comme un « ami de Boccioni » (p. 940), Tullio Alpinolo Bracci (p. 953) et Pino Curtone (p. 976) sont des amis de Fillia, Mario Castagneri est l'ami de Depero (p. 965), Enrico Cavacchioli « devient un ami très proche de Marinetti » (p. 965), Giorgio Ferrante est l'« ami de Boccioni » (p. 996), etc. Les exemples pourraient être multipliés.

²³² Roche-Pézard Fanette, *L'aventure futuriste, 1909-1916*, 1983, op. cit., p. 123.

« Le *Manifeste des peintres futuristes* fut imprimé par Marinetti tout de suite après la défection de Romani, qui sortit du groupe en mars, mais avant l'adhésion, en avril, de Balla. L'édition originale du texte ne portait en fait que les signatures de Boccioni, Bonzagni, Carrà, Russolo et Severini. »²³³

Le nom de Balla aurait été ajouté par Marinetti, sans que celui-ci n'ait participé à la rédaction du texte. Pour Roche-Pézard, il est impossible de dire qui a réellement participé à l'élaboration de ce manifeste :

« Floue et insaisissable de la chronologie des différentes adhésions qui figurent cependant un bien étrange ballet : entrée de Boccioni, Carrà et Russolo ; entrée de Bonzagni et de Romani ; sortie de Romani ; entrée de Severini ; sortie de Bonzagni ; entrée de Balla. Il faut se rendre à l'évidence : sauf à trouver de nouveaux témoignages écrits, contemporains des faits eux-mêmes, l'origine du futurisme artistique plonge dans l'ombre de la légende. »²³⁴

Dans les notices biographiques du *Dictionnaire des futuristes* de Lista, Balla²³⁵, Boccioni²³⁶, Carrà²³⁷ et Russolo²³⁸ sont clairement indiqués comme les signataires du manifeste, tandis que pour Severini²³⁹ l'information est plus indirecte. Romani est indiqué comme « l'un des signataires du premier manifeste des peintres futuristes »²⁴⁰ alors même que son nom n'apparaît plus dans la liste « officielle » des signataires. Quant à Bonzagni, aucune mention du *Manifeste* n'apparaît dans sa notice.²⁴¹ Il semble donc ici aussi qu'il s'agisse d'une construction, qui découlerait de la volonté directe de Marinetti²⁴² de voir Balla, fraîchement entré dans le mouvement, être complètement intégré dans les peintres futuristes et de voir disparaître les noms de ceux qui ont fait défection. Cela démontre qu'il y a une construction, une organisation a posteriori des figures emblématiques du mouvement, figures par ailleurs toutes masculines.²⁴³

²³³ Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, 2008, op. cit., p. 315. Les auteurs et autrices du catalogue semblent être en désaccord sur le rôle de Severini : « Les peintres Aroldo Bonzagni et Romolo Romani, signataires du manifeste, se retirent en effet presque aussitôt du mouvement ; ils seront remplacés par Balla puis Severini. » (p. 23), sans que je n'ai trouvé d'autres témoignages de la participation (ou de l'absence) de Severini dans la rédaction du manifeste.

²³⁴ Roche-Pézard Fanette, *L'aventure futuriste, 1909-1916*, 1983, op. cit., p. 123.

²³⁵ « il signe en 1910 le *Manifeste des peintres futuristes* », Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, op. cit., p. 942.

²³⁶ « il signe les manifestes de la peinture futuriste », *ibid.*, p. 949.

²³⁷ « il signe avec Boccioni et Russolo les manifestes futuristes », *ibid.*, p. 962.

²³⁸ « Il est l'un des signataires des manifestes de la peinture futuristes », *ibid.*, p. 1074.

²³⁹ « En 1910, à l'invitation de Boccioni, il adhère au groupe des peintres futuristes », *ibid.*, p. 1082.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 1071.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 952.

²⁴² Il faudrait interroger le rôle du leader futuriste dans sa participation à l'organisation du *Manifeste des peintres futuristes* tel qu'il est décrit par les auteurs et autrices du corpus.

²⁴³ D'autres textes futuristes ont pu être rédigés à plusieurs – ou du moins ont été signés à plusieurs, mais un seul serait mixte : le *Manifeste de l'aéropeinture* signé par Marinetti, Balla, Benedetta, Dottori, Fillia, Prampolini, Somenzi et Tato (voir Lista Giovanni, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, 1973, op. cit., 1973, p. 224).

La querelle autour de la participation de certains futuristes à la rédaction du *Manifeste des peintres futuristes*, dont les noms ne sont pas repris dans la signature officielle du texte décidée par Marinetti, pose aussi la question du rôle des autres futuristes et particulièrement des femmes futuristes dans l'élaboration des textes politiques et artistiques du mouvement. Leur présence n'est mentionnée nulle part, ce qui n'implique pas nécessairement qu'elles aient été absentes. L'absence de sources sur le sujet m'empêche d'aller plus loin dans l'hypothèse de présence(s) féminine(s) dans les discussions, mais la question mérite d'être soulevée, dans la perspective *genre* qui est la mienne.

Le mouvement futuriste a été conçu par l'historiographie de l'art comme un groupe homogène et masculin. Tomiche parle même de « clubs d'hommes »²⁴⁴ pour désigner les rapports sociaux au sein des mouvements artistiques d'avant-gardes. C'est ici que la notion d'homosocialité peut intervenir, pour comprendre les discours de l'histoire de l'art sur les rapports sociaux au sein du futurisme.

« Structurés par une dynamique et un esprit de groupe, par une volonté de fonctionner dans le collectif plus que dans l'individuel, les mouvements d'avant-garde des années 1910 furent dirigés par des hommes »²⁴⁵

Cette homosocialité – c'est-à-dire une socialisation entre personnes qui se *reconnaissent* comme étant *semblables* – est portée aux nues par les auteurs et autrices du corpus qui ne l'interrogent pas et la tiennent pour acquise, sans voir que cette analyse peut en réalité refléter l'état même de la discipline de l'histoire de l'art qui ne s'interroge pas sur ses propres composants.

²⁴⁴ Tomiche Anne, *La naissance des avant-gardes occidentales 1909-1922*, 2015, *op. cit.*, p. 179.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 183.

CONCLUSION

Cette recherche voulait comprendre la manière dont l'histoire de l'art francophone²⁴⁶ traite des rapports sociaux de sexe au sein du futurisme italien.

Dans un premier temps, le choix d'un corpus réduit était nécessaire pour mener à bien cette analyse dans les conditions matérielles imposées. Le choix des ouvrages de Roche-Pézard, du Centre Pompidou et de Lista permettait d'avoir un aperçu général d'ouvrages concernant le futurisme italien, publiés à des moments différents et dans des contextes différents. Les auteurs et autrices ne mobilisent pas les mêmes sources documentaires, mais j'ai pu constater que les écrits masculins prédominent. La question de la misogynie au sein du futurisme italien est bien évoquée dans les ouvrages du corpus, mais de manière rapide et presque excusée, et sans qu'une véritable critique des propos tenus par Marinetti principalement soit réalisée. Il semble que l'histoire de l'art francophone, du moins à travers les exemples évoqués dans ce mémoire, recycle les éléments concernant le *Manifeste du futurisme* de Marinetti sans les questionner.

Dans un deuxième temps, l'analyse statistique a permis de montrer que les femmes artistes futuristes étaient bien moins présentes dans les ouvrages que leurs homologues masculins : moins de 10% des artistes citées sont des femmes, ou pour le dire autrement, plus de 90% des artistes citées sont des hommes (*Graphique A*). Cette différence se maintient malgré l'importante augmentation du nombre d'artistes référencés entre l'édition de l'ouvrage de Roche-Pézard, en 1983 et celui de Lista en 2015 où l'on passe de 67 à 380 artistes futuristes mentionnés. Cette analyse remet en cause la notion d'« artiste », entendue principalement comme un homme. Le canon futuriste est ainsi majoritairement masculin, que ce soit sur la page *Wikipédia* dédiée²⁴⁷ ou dans les ouvrages étudiés. Au regard des professions occupées par les artistes, il semble que celles qui entrent dans une conception classique de l'artiste, peintre, sculpteur, écrivain, c'est-à-dire des professions principalement occupées par des hommes, soient valorisées au détriment des professions portant moins de valeur dans la conception de l'histoire de l'art²⁴⁸, comme la danse, le théâtre ou la musique. Les illustrations choisies pour ces ouvrages perpétuent cette division sexuelle du travail artistique, les œuvres des hommes étant sélectionnées pour représenter l'ensemble des créations futuristes, au détriment de celles des femmes. Ce sont les

²⁴⁶ Je suis consciente que le choix restreint du corpus ne permet pas de généraliser les pratiques analysées.

²⁴⁷ « Futurisme », page *Wikipédia*, en français, URL : <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Futurisme>> (consulté le 2 mai 2019).

²⁴⁸ Sofio Séverine, Emel Yavuz Perin, et Molinier Pascale, « Les arts au prisme du genre : la valeur en question », dans *Cahiers du Genre* 2, n° 43, 2007, p. 5-16.

artistes hommes qui sont majoritairement présents sur les photographies, les rares femmes jouant le rôle d'exécutante de l'œuvre masculine. Enfin, les artistes qui font l'objet de monographie ou de catalogue d'exposition cités dans les ouvrages sont les hommes, aucune femme n'étant le sujet d'une des recherches référencées.

Dans un troisième temps, l'analyse des discours proprement dits sur certains artistes futuristes a permis de montrer plusieurs constantes. Filippo Tommaso Marinetti est un chef de file dont la place n'est pas remise en question. Sa mention est un passage obligé : aucun des ouvrages ne peut traiter du futurisme et surtout des artistes futuristes sans évoquer Marinetti et ses relations avec les membres du groupe. L'analyse des discours des auteurs et autrices du corpus démontrent que le canon de l'histoire de l'art reste majoritairement masculin, invisibilisant les femmes et leurs œuvres. Lorsqu'une artiste est enfin portée à la « connaissance générale »²⁴⁹ de l'histoire de l'art, elle reste encore et toujours associée à un homme, son mari ou compagnon par exemple, comme c'est le cas pour Benedetta. Les rares artistes femmes citées sont réduites à un rôle d'épouse dont la production artistique est réduite à presque rien et la participation au futurisme jugée anecdotique. La rare figure féminine à sortir du lot, Valentine de Saint-Point, est utilisée comme un pion, un *token*, permettant d'adoucir, voire d'excuser, les discours sexistes de Filippo Tommaso Marinetti envers les femmes. L'histoire de l'art francophone se conçoit toujours comme un entre-soi, principalement masculin, valorisant les groupes qui semblent proposer le même type d'organisation – masculine – et laissant de côté tout ce qui pourrait déranger cet ordre.

Ce travail devrait être complété par une analyse d'autres publications sur le futurisme, afin d'élargir le corpus et de nuancer peut-être certaines conclusions. Utiliser d'autres ressources comme des expositions ou des projets de recherche serait aussi particulièrement important. Dans une perspective comparatiste, l'ouverture du corpus sur d'autres langues que le français pourrait également être un élément révélateur des pratiques de l'histoire de l'art notamment francophone. Enfin, l'intégration d'une vision intersectionnelle permettrait par exemple d'analyser les biais validistes²⁵⁰, racistes et classistes de certains écrits.

²⁴⁹ L'expression est reprise de Dumont Fabienne, « La rébellion du *Deuxième Sexe* : sus à une histoire de l'art androcentrée ! Penser une épistémologie des multitudes », dans Dumont Fabienne (éd.), *La rébellion du deuxième sexe*, 2011, *op. cit.*, p. 5-31, p. 15.

²⁵⁰ Je pense par exemple au fait que, dans les notices biographiques de son *Dictionnaire des futuristes*, Lista précise les différences physiques ou psychiques de certains artistes (à ma connaissance, cela concerne uniquement les notices consacrées aux hommes). Par exemple, il parle de Gilbert Clavel comme d'une personne « bossu[e] et de petite taille » (p. 970) ; Antonio Bruno est « ruiné et neurasthénique » (p. 955) ; Oscar Mara est « atteint du mal incurable » (p. 1030) ; Nicola Moscardelli « revient de guerre décoré, mutilé, traumatisé » (p. 1043) ; Ivos Pacetti est « mutilé de la main droite » (p. 1050) ; Giovanni Papini est « nationaliste mais réformé pour myopie » (p. 1053) ; Romolo Romani est « de santé mentale chancelante » (p. 1071), etc. (Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, 2015, *op. cit.*, 2015).

Alors même que j'ai fait mes études en Suisse et en Belgique, le choix de s'intéresser à ces trois ouvrages francophones tend à montrer la mainmise de l'historiographie française sur les autres recherches francophones, par exemple suisses ou belges. C'est ici que la posture féministe adoptée pour cette recherche, c'est-à-dire de préciser d'où je pense²⁵¹, prend tout son sens : pourquoi ai-je choisi d'analyser des auteurs et autrices français·es ? Diplômée en histoire de l'art et en histoire d'une université suisse romande et étudiant actuellement en Belgique, je véhicule malgré moi des réflexes, tant méthodologiques qu'épistémologiques, qui tendent à voir l'histoire de l'art française comme étant plus valable que celle produite par les autres pays francophones. Ma formation universitaire m'a habituée à travailler comme une historienne et historienne de l'art « classique », c'est-à-dire ayant appris cette discipline à la lecture des études de Erwin Panofsky, Michael Baxandall, Daniel Arasse, Roland Recht, etc. J'ai donc appris et pris pour habitude d'utiliser les « outils du maître »²⁵², c'est-à-dire des outils issus de la domination pour faire mon travail de chercheuse. En interrogeant les pratiques et les discours de l'histoire de l'art, je me suis d'abord confrontée à des problèmes méthodologiques : quels outils utiliser pour éviter au maximum de reproduire les biais genrés que j'ai décrits ? En interrogeant la construction du *panthéon* futuriste, comment parler du futurisme ? Enfin, quand les auteurs et autrices des ouvrages sélectionnés ne mentionnent quasiment aucune femme, où les trouver ? Il a donc fallu aller lire d'autres ouvrages, hors de la discipline de l'histoire de l'art et/ou intégrant une approche féministe.²⁵³ J'ai également dû appliquer une vigilance constante sur l'ensemble de cette recherche pour éviter au maximum les biais sexistes que je pourrais véhiculer.

Partant des conclusions de la présente recherche, il serait intéressant d'interroger l'enseignement même de la discipline histoire de l'art.²⁵⁴ Séverine Sofio fait un état des lieux (le seul à ma connaissance) du rapport entre histoire de l'art en France et études de genre²⁵⁵. Elle constate qu'au moment où elle propose son analyse, il n'y a aucun poste universitaire marqué

²⁵¹ Haraway Donna, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », dans *Feminist Studies*, vol. 14, n°3, 1988, p. 575-599 ; Harding Sandra (éd.), *The Feminist Standpoint Theory Reader. Intellectual and Political controversies*, New York, Routledge, 2004.

²⁵² Je reprends ici, dans un autre contexte, les célèbres mots d'Audre Lorde, *Sister Outsider. Essays and Speeches*, Berkeley, Crossing Press, 2007 (1984), p. 110.

²⁵³ A ce titre, les ouvrages de Bruera Franca, Margailan Cathy, et Maraini Dacia (dir.), *Le Troisième Sexe des avant-gardes*, 2017, *op. cit.* et de Dumont Fabienne (éd.), *La rébellion du deuxième sexe*, 2011, *op. cit.*, ont été des ressources particulièrement précieuses, tous comme, d'un point de vue méthodologique, les écrits de Joan Scott sur la discipline historique (notamment Scott Joan, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », 1988, *art. cit.*).

²⁵⁴ A ce sujet, voir Jones Amelia, « Le sexe et l'enseignement (de l'histoire de l'art) », traduit par Françoise Jaouën, dans *Perspective*, n° 2, 2015, p. 9-12.

²⁵⁵ Sofio Séverine, « Histoire de l'art et études genre en France : un rendez-vous manqué ? », dans Imesch Kornelia, John Jennifer, Mondini Daniela, Schade Sigrid, et Schwizer Nicole (éd.), *Inscriptions/Transgressions. Kunstgeschichte und Gender Studies ; histoire de l'art et études genre ; art history and gender studies*, Berne, Peter Lang, 2008, p. 149-162. Ce sont les actes du colloque *Inscriptions/Transgressions – histoire de l'art et études genre* organisé par l'Association suisse des historiens et historiennes de l'art (ASHHA) en octobre 2005 à Lausanne.

par une perspective genre en histoire de l'art en France, ni « aucun enseignement spécifique sur le genre ou les femmes en histoire de l'art »²⁵⁶. Elle développe les raisons principalement institutionnelles qui, selon elle, font que l'histoire de l'art en France est « particulièrement réfractaire à l'intrusion du genre »²⁵⁷ : l'absence d'agrégation en histoire de l'art aurait comme résultat que les chercheurs et chercheuses en histoire sont

« contraints de mettre en avant la “scientificité” et “l'exigence” de leur discipline, ce qui serait inconciliable avec les études de genre »²⁵⁸,

de plus l'interdisciplinarité nécessaire des études de genre serait inconciliable avec la méthode spécifique de l'histoire de l'art.²⁵⁹ Enfin, le peu de cas accordé aux recherches anglo-américaines ne favoriserait pas l'intégration du champ genre en histoire de l'art.²⁶⁰ Elle constate néanmoins une augmentation des sujets de thèses en histoire de l'art portant sur la thématique genre, tout en observant que

« la majorité [des sujets déposés] se concentre soit dans les domaines les plus “jeunes” de l'histoire de l'art, c'est-à-dire ceux qui se sont développés au cours des vingt dernières années (art contemporain, photographie, cinéma, arts du spectacle) et qui sont à la fois moins concernés par la tradition historiographique de l'histoire de l'art, et les plus ouverts aux courants théoriques, notamment américains, marqués par l'interdisciplinarité (structuralisme, post-modernisme, théorie Queer, etc.) ; soit dans les domaines intermédiaires entre l'histoire de l'art et d'autres disciplines, comme les études antiques (entre histoire de l'art et histoire), l'esthétique (entre histoire de l'art et philosophie), la sociologie de l'art, etc. »²⁶¹

L'histoire de l'art, tant dans ses discours que dans ses enseignements, maintient une vision constamment sexiste et androcentrée. Les artistes femmes ne sont toujours pas présentées au même titre que les artistes hommes, elles n'occupent toujours pas la même place dans le panthéon des artistes – ici pour le futurisme italien, même Valentine de Saint-Point qui est pourtant la figure féminine la plus développée actuellement sur l'histoire de ce mouvement est bien loin derrière les Marinetti, Balla, Severini, Boccioni et cie.

A titre d'exemple, dans sa deuxième année académique d'existence (2018-2019), le Master de spécialisation en études de genre ne propose aucun cours obligatoire du tronc commun concernant les arts, leur histoire et les études de genre. Seuls deux cours à option²⁶² abordent

²⁵⁶ Sofio Séverine, « Histoire de l'art et études genre en France : un rendez-vous manqué ? », dans Imesch Kornelia, John Jennifer, Mondini Daniela, Schade Sigrid, et Schwizer Nicole (éd.), *Inscriptions/Transgressions. Kunstgeschichte und Gender Studies*, 2008, op. cit., p. 149-162, p. 151.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 154.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 155.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 156.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 158.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 161-162.

²⁶² Les cours en question sont : « Genre : Histoire, Arts et représentations », coordonné par Valérie Piette et Muriel Andrin à l'ULB et « Genre, cultures et représentations » donné par Sarah Sepulchre à l'Uclouvain.

ce lien. Cette (quasi) absence d'enseignement transversal histoire de l'art/études de genre est à mon sens également révélatrice de l'absence d'intégration les études de genre dans la discipline histoire de l'art, dans le milieu universitaire francophone, belge en l'occurrence. Quelques événements universitaires²⁶³ en France ont pourtant eu lieu dans la décennie 1990 pour lier histoire de l'art et études genre, mais ont eu peu de retours dans le milieu purement académique.²⁶⁴

« Alors que les études sur le genre, en France, commencent à susciter un certain intérêt dans quasiment toutes les disciplines relevant des sciences humaines et sociales — et ce bien que leur institutionnalisation soit loin d'être acquise (Gardey 2004) —, l'histoire de l'art demeure particulièrement réfractaire tant aux questionnements qu'aux outils méthodologiques ou conceptuels issus des recherches féministes. Les enseignements universitaires et les séminaires de recherche abordant les problématiques de genre, la théorie féministe ou même la place des femmes (comme créatrices, mécènes, spectatrices, etc.) en histoire de l'art, en esthétique ou en arts plastiques se comptent aujourd'hui sur les doigts d'une main en France. »²⁶⁵

Pour reprendre les mots de Fabienne Dumont, ce mémoire

« se veut une boîte à outils féministes, non seulement pour analyser les paradigmes d'élaboration d'une histoire de l'art androcentrée, mais aussi pour donner les moyens d'en forger une autre »²⁶⁶.

La présente analyse permet de proposer une première démarche dans la remise en question des pratiques et des discours de l'histoire de l'art francophone. Il s'agit maintenant de poursuivre l'effort, pour revoir la discipline de l'histoire de l'art de manière plus globale, afin de proposer une nouvelle façon de faire de l'histoire de l'art.

²⁶³ On peut noter un colloque à Paris en 1990 « Féminisme, art et histoire de l'art », dont les actes sont parus en 1994 (Tucker Marcia, Tickner Lisa, Pollock Griselda, Huhn Rosi, et Dubreuil-Blondin Nicole, *Féminisme, art et histoire de l'art*, 1994, *op. cit.*) et une exposition *Féminin/Masculin. Le sexe de l'art* au Centre Georges Pompidou en 1995-1996.

²⁶⁴ Creissels Anne, et Zapperi Giovanna, « Histoire de l'art en France et *gender studies* : un mariage contre nature ? », dans *Perspective*, n° 4, 2007, p. 710-715.

²⁶⁵ Sofio Séverine, Emel Yavuz Perin, et Molinier Pascale, « Les arts au prisme du genre : la valeur en question », 2007, *art. cit.*, p. 7-8.

²⁶⁶ Dumont Fabienne, « La rébellion du *Deuxième Sexe* : sus à une histoire de l'art androcentrée ! Penser une épistémologie des multitudes », dans Dumont Fabienne (éd.), *La rébellion du deuxième sexe*, 2011, *op. cit.*, p. 5-31, p. 5.

RÉFÉRENCES

DOCUMENTS

Les documents sont présentés selon l'ordre chronologique de leur parution originale.

Marinetti Filippo Tommaso, « Manifeste du Futurisme », dans *Le Figaro*, n°51, 20 février 1909.

Je me réfère à l'exemplaire possédé par la Bibliothèque nationale de France (BNF) disponible sur Gallica, URL : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730>> (consulté le 18 octobre 2018).

Balla Giacomo, Boccioni Umberto, Carrà Carlo, Russolo Luigi, et Severini Gino, *Manifeste des peintres futuristes*, 1910. Je me réfère à l'édition du texte dans : Lista Giovanni, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, p. 163-166.

Marinetti Filippo Tommaso, *Contre Venise passéiste*, 1910. Je me réfère à l'édition du texte dans : Lista Giovanni, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, p. 112-114.

Marinetti Filippo Tommaso, *Manifeste des auteurs dramatiques futuristes*, 1911. Je me réfère à l'édition du texte dans : Lista Giovanni, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, p. 247-249.

Saint-Point Valentine de, *Manifeste de la Femme futuriste*, tract publié en français et simultanément en italien à Paris le 25 mars 1912. Je me réfère au texte édité dans : Saint-Point Valentine de, *Manifeste de la Femme futuriste*, édité par Jean-Paul Morel, Paris, Fayard - Mille et une nuits, 2005, p. 7-15.

Saint-Point Valentine de, *Manifeste futuriste de la Luxure*, tract publié en français le 11 février 1913 à Paris. Je me réfère au texte édité dans : Saint-Point Valentine de, *Manifeste de la Femme futuriste*, édité par Jean-Paul Morel, Paris, Fayard - Mille et une nuits, 2005, p. 17-23.

Marinetti Filippo Tommaso Marinetti, et Nevinson Christopher Richard Wynne, *Discours contre l'art anglais*, 1914. Je me réfère à l'édition du texte dans : Lista Giovanni, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, p. 126-127.

Marinetti Filippo Tommaso, Balla Giacomo, Benedetta, Dottori Gerardo, Fillia, Prampolini Enrico, Somenzi Mino, et Tato, *Manifeste de l'aéropeinture*, 1929. Je me réfère à l'édition du texte dans : Lista Giovanni, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, p. 224-227.

ARTICLES ET CHAPITRES D'OUVRAGES

Les articles et chapitres d'ouvrages sont présentés selon l'ordre alphabétique des auteurs et autrices.

Bilge Sirma, « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », dans *Diogène* 1, n° 225, 2009, p. 70-88.

Creissels Anne, et Zapperi Giovanna, « Histoire de l'art en France et gender studies : un mariage contre nature ? », dans *Perspective*, n° 4, 2007, p. 710-715.

Crenshaw Kimberlé, « Cartographie des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », traduit de l'anglais par Oristelle Bonis, dans *Cahiers du Genre*, n° 39, 2005, p. 51-82.

Haraway Donna, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », dans *Feminist Studies*, vol. 14, n°3, 1988, p. 575-599.

Jones Amelia, « Le sexe et l'enseignement (de l'histoire de l'art) », traduit par Françoise Jaouën, dans *Perspective*, n° 2, 2015, p. 9-12.

Langfeld Gregor, « The canon in art history: concepts and approaches », dans *Journal of Art Historiography*, n° 19, décembre 2018, [en ligne], URL : <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2018/11/langfeld.pdf> (consulté le 7 mai 2019).

Nochlin Linda, « Why Have There Been No Great Women Artist ? », dans Gornick Vivian, et Moran Barbara K. (éd.), *Woman in sexist society: studies in power and powerlessness*, New York, Basic Books, 1971, p. 344-366.

Scott Joan, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », traduit de l'anglais par Eleni Varikas, dans *Les Cahiers du GRIF* 37, n° 1, 1988, p. 125-153.

Sheriff Mary D., « Pour l'histoire des femmes artistes : historiographie, politique et théorie », traduit de l'anglais par Françoise Jaouën, dans *Perspective*, n° 1, 2017, p. 91-112.

Sofio Séverine, Emel Yavuz Perin, et Molinier Pascale, « Les arts au prisme du genre : la valeur en question », dans *Cahiers du Genre* 2, n° 43, 2007, p. 5-16.

Trasforini Maria Antonietta, « Du génie au talent : quel genre pour l'artiste ? », traduit de l'italien par Oristelle Bonis, dans *Cahiers du Genre* 2, n° 43, 2007, p. 113-131.

Zoccoli Franca, « Les femmes futuristes dans les arts visuels », traduit de l'italien par Lidwine Tamburini, dans *Ligeia* 2, n° 69-72, 2006, p. 147-161.

BIBLIOGRAPHIE

La bibliographie est présentée selon l'ordre alphabétique des auteurs et autrices.

AWARE, Parent-elles. *Compagne de, fille de, sœur de ... : Les femmes artistes au risque de la parentèle*, actes de colloque publiés le 15 juin 2017, disponible en ligne, URL : <https://awarewomenartists.com/ressource/parent-elles-compagne-de-fille-de-soeur-de-les-femmes-artistes-au-risque-de-la-parentele/> (consulté le 28 avril 2019).

Ballardin Barbara, *Valentine de Saint-Point*, Milan, Selene, 2007.

Bard Christine (dir.), et Chaperon Sylvie (coll.), *Dictionnaire des féministes. France - XVIII^e-XXI^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2017.

Becker Howard S., *Les Mondes de l'art*, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988 (1982).

Bruera Franca, Margailan Cathy, et Maraini Dacia (dir.), *Le Troisième Sexe des avant-gardes*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

Claudel Paul-André et Gaden Elodie (dir.), *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.

Connell Raewyn, *Masculinities*, Cambridge, Polity Press, 2005 (1995).

Contarini Silvia, *La femme futuriste : mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes (1900-1919)*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2006.

De Lotbinière-Harwood Susanne, *Re-belle et Infidèle : La traduction comme pratique de réécriture au féminin*, Montréal, les Éditions du remue-ménage, 1991.

Delacroix Christian, Dosse François, et Garcia Patrick, *Les courants historiques en France. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Armand Colin, 2005.

Delphy Christine, *L'ennemi principal*, tome 1 *Economie politique du patriarcat*, Paris, Syllepse, 1998 et tome 2 *Penser le genre*, Paris, Syllepse, 2001.

Didier Béatrice, Fouque Antoinette, et Calle-Gruber Mireille (dir.), *Le Dictionnaire universel des créatrices*, 3 volumes, Paris, Des femmes Antoinette Fouque, 2013.

Dorlin Elsa, *Sexe, genre et sexualité. Introduction à la théorie féministe*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.

Dumont Fabienne (éd.), *La rébellion du deuxième sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2011.

- Fougeyrollas-Schwebel Dominique, Planté Christine, Riot-Sarcey Michèle, et Zaidman Claude (dir.), *Le genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Fraisse Geneviève, *La controverse des sexes*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.
- Giannantonio Valeria, *Tra metafore e miti. Poesia e teatro in D'Annunzio*, Rome, Liguori Editore, 2011.
- Gourarier Mélanie, *Alpha mâle. Séduire les femmes pour s'apprécier entre hommes*, Paris, Editions du Seuil, 2017.
- Griener Pascal, *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, Odile Jacob, 2010.
- Haddad Raphaël (dir.), *Manuel d'écriture inclusive. Faites progresser l'égalité femmes / hommes par votre manière d'écrire*, Paris, Mots-Clés, 2016.
- Harding Sandra (éd.), *The Feminist Standpoint Theory Reader. Intellectual and Political controversies*, New York, Routledge, 2004.
- Imesch Kornelia, John Jennifer, Mondini Daniela, Schade Sigrid, et Schwizer Nicole (éd.), *Inscriptions/Transgressions. Kunstgeschichte und Gender Studies ; histoire de l'art et études genre ; art history and gender studies*, Berne, Peter Lang, 2008.
- Kanter Moss Rosabeth, *Men and Women of the Corporation*, New York, Basic Books, 1977.
- Lista Giovanni, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973.
- Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ? Suivi de Dictionnaire des futuristes*, Paris, Gallimard, 2015.
- Lorde Audre, *Sister Outsider. Essays and Speeches*, Berkeley, Crossing Press, 2007 (1984).
- Mathieu Nicole-Claude, *L'anatomie politique : catégorisations et idéologies du sexe*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 2013 (1991).
- Mérot Alain (dir.), *Histoire de l'art de l'an 1000 à nos jours*, Paris, Hazan, 2004.
- Mounib Hanan, *L'arrière-petite-nièce de Lamartine. Valentine de Saint-Point, du futurisme parisien au soufisme égyptien dans la caravane des chimères*, Paris, Complicités, 2018.
- Nochlin Linda, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, traduit de l'anglais par Oristelle Bonis, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1993.
- Oakley Ann, *Sex, Gender and Society*, Aldershot, Arena, 1972.

- Oakley Ann, *Women's Work. The Houswife, Past and Present*, New York, Vintage Brooks, 1976.
- Panizza Letizia, et Wood Sharon (éd.), *A history of women's writing in Italy*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2000.
- Panzer Lisa (dir.), *La futurista : Benedetta Cappa Marinetti*, Philadelphie, Galleries at Moore, 1998.
- Pateman Carol, *The Sexual Contract*, Cambridge, Polity Press, 1988.
- Pickering-lazzi Robin (éd.), *Mothers of invention: women, Italian fascism and culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.
- Pollock Griselda, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres, Routledge, 1999.
- Rennes Juliette (éd.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016.
- Richard de la Fuente Véronique, *Valentine de Saint-Point. Une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste*, Céret, Editions des Albères, 2003.
- Roca i Escoda Marta, Fassa Farinaz, et Lépinard Éléonore (dir.), *L'intersectionnalité : enjeux théoriques et politiques*, Paris, La Dispute, 2016.
- Roche-Pézard Fanette, *L'aventure futuriste, 1909-1916*, Rome, Ecole française de Rome, 1983.
- Russell Rinaldina (éd.), *The feminist encyclopedia of Italian literature*, Westport, Conn, Greenwood Press, 1997.
- Sica Paola, *Futurist Women. Florence, Feminism and the New Sciences*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016.
- Tomiche Anne, *La naissance des avant-gardes occidentales 1909-1922*, Paris, Armand Colin, 2015.
- Tucker Marcia, Tickner Lisa, Pollock Griselda, Huhn Rosi, et Dubreuil-Blondin Nicole, *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1994.
- Viennot Eliane (éd.), *L'Académie contre la langue française. Le dossier « féminisation »*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 2015
- Viennot Eliane, Haddad Raphaël, et Sebahg Chloé, *Le langage inclusif : pourquoi, comment. Petit précis historique et pratique*, Donnemarie-Dontilly, Editions iXe, 2018.
- Viennot Eliane, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin ! Petite histoire des résistances de la langue française*, Donnemarie-Dontilly, Editions iXe, 2017 (2014).

White Harrison C., et White Cynthia A., *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, New York, John Wiley & Sons, 1965.

Woodhouse John, *Gabriele D'Annunzio. Defiant archangel*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

Young Iris Marion, *Justice and the Politics of difference*, Princeton, Princeton University Press, 2011 (1990).

Zoccoli Franca, *Benedetta Cappa Marinetti, l'incantesimo della luce*, Milan, Selene, 2000.

Zouari Fawzia, *La Caravane des chimères*, Paris, Plon, 1990.

CATALOGUES D'EXPOSITIONS

Les catalogues d'expositions sont présentés dans l'ordre alphabétique de leur direction.

Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, catalogue de l'exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie 1, du 15 octobre 2008 au 26 janvier 2009, Paris, Centre Pompidou, 2008.

Recht Roland (dir.), *Le grand atelier. Chemins de l'art en Europe, V^e – XVIII^e siècle*, catalogue de l'exposition au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, du 5 octobre 2007 au 20 janvier 2008, Bruxelles, Europalia.europa, [2007].

SITOGRAFIE

Les sites internet sont présentés dans l'ordre alphabétique des auteurs et autrices des pages.

Catalogue général de la Bibliothèque nationale de France (BNF), plusieurs notices, URL : <https://catalogue.bnf.fr/index.do> (consulté le 24 mars 2019).

Dagen Philippe, « Fanette Roche-Pézard, historienne d'art. Cette spécialiste du futurisme était née en 1924 », sur *LeMonde.fr*, publié le 12 décembre 2009 à 19h10, URL : https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2009/12/12/fanette-roche-pezard-historienne-d-art_1279849_3382.html (consulté le 5 mars 2019).

Ecole française de Rome, « L'aventure futurisme 1906-1916, par Fanette Roche-Pézard », URL : <http://www.efrome.it/publications/actualites-et-evenements/actualite/laventure-futuriste-1909-1916-par-fanette-roche-pezard.html> (consulté le 24 mars 2019).

« Futurisme », page Wikipédia, en français, URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Futurisme> (consulté le 2 mai 2019).

Lista Giovanni, site internet, URL : <http://www.giovanni-lista.com/> (consulté le 4 mars 2019).

ANNEXES

TABLE DES ILLUSTRATIONS

<i>Illustration 1 – Capture d'écran d'une partie de la page internet francophone « Futurisme », de la plateforme Wikipédia, URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Futurisme> (consulté le 2 mai 2019)</i>	66
<i>Illustration 2 – Couverture de Roche-Pézard, L'aventure futuriste 1909-1919, Rome, Ecole française de Rome, 1983</i>	67
<i>Illustration 3 – Deuxième de couverture de Roche-Pézard, L'aventure futuriste 1909-1919, Rome, Ecole française de Rome, 1983</i>	67
<i>Illustration 4 – Couverture de Roche-Pézard, L'aventure futuriste 1909-1919, Rome, Ecole française de Rome, 2018 (1983)</i>	68
<i>Illustration 5 – Quatrième de couverture de Roche-Pézard, L'aventure futuriste 1909-1919, Rome, Ecole française de Rome, 2018 (1983)</i>	68
<i>Illustration 6 – Couverture de Ottinger Didier (dir.), Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive, catalogue de l'exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie 1, du 15 octobre 2008 au 26 janvier 2009, Paris, Centre Pompidou, 2008</i>	69
<i>Illustration 7 – Quatrième de couverture de Ottinger Didier (dir.), Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive, catalogue de l'exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie 1, du 15 octobre 2008 au 26 janvier 2009, Paris, Centre Pompidou, 2008</i>	69
<i>Illustration 8 – Couverture de Lista Giovanni, Qu'est-ce que le futurisme ? Suivi de Dictionnaire des futuristes, Paris, Gallimard, 2015</i>	70
<i>Illustration 9 – Quatrième de couverture de Lista Giovanni, Qu'est-ce que le futurisme ? Suivi de Dictionnaire des futuristes, Paris, Gallimard, 2015</i>	70

ILLUSTRATIONS

Illustration 1 – Capture d'écran d'une partie de la page internet francophone « Futurisme », de la plateforme Wikipédia, URL : <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Futurisme>> (consulté le 2 mai 2019)

Principaux écrivains et artistes futuristes [modifier | modifier le code]

Italie [modifier | modifier le code]

- Giacomo Balla, peintre et sculpteur
- Umberto Boccioni, peintre et sculpteur
- Aroldo Bonzagni, peintre et illustrateur
- Mario Carli, écrivain
- Carlo Carrà, peintre
- Ambrogio Casati, peintre et sculpteur
- Primo Conti, peintre
- Bruno Corra (it), écrivain
- Fortunato Depero, peintre
- Gerardo Dottori, peintre
- Arnaldo Ginna, peintre et réalisateur
- Guglielmo Jannelli, poète
- Filippo Tommaso Marinetti, poète et écrivain
- Enrico Prampolini, peintre, sculpteur et designer
- Francesco Balilla Pratella, compositeur
- Luigi Russolo, peintre et compositeur
- Antonio Sant'Elia, architecte
- Gino Severini, peintre
- Joseph Stella, peintre

Russie [modifier | modifier le code]

- David Bourliouk, peintre
- Ossip Brik, écrivain
- Vladimir Bourliouk, peintre
- Vasilisk Gnedov, poète
- Nathalie Gontcharoff, peintre
- Velimir Khlebnikov, poète
- Alexeï Kroutchenykh, poète
- Piotr Kontchalovski peintre
- Vladimir Maïakovski, poète
- Alexandre Mossolov, musicien
- Igor Severianine, poète
- Igor Terentiev, poète et metteur en scène
- Ilia Zdanevitch, dit *Iliazd*, poète

États-Unis [modifier | modifier le code]

- le précisionnisme

Belgique [modifier | modifier le code]

- Jules Schmalzigaug, peintre

Bulgarie [modifier | modifier le code]

- Nikolay Diulgheroff (en), peintre

Espagne [modifier | modifier le code]

- Joan Salvat-Papasseit, poète d'expression catalane

Pologne [modifier | modifier le code]

- Bruno Jasioński, poète
-

Illustration 2 – Couverture de Roche-Pézard, *L'aventure futuriste 1909-1919*, Rome, Ecole française de Rome, 1983

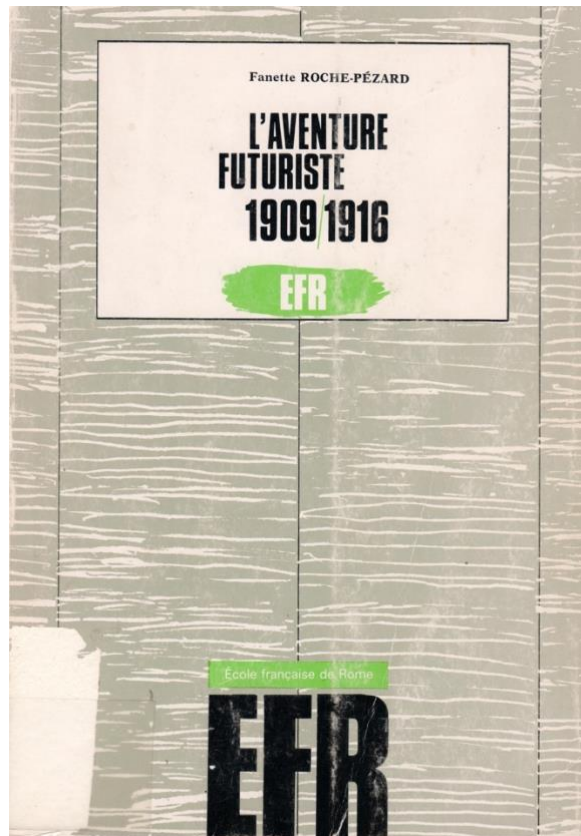


Illustration 3 – Deuxième de couverture de Roche-Pézard, *L'aventure futuriste 1909-1919*, Rome, Ecole française de Rome, 1983



Illustration 4 – Couverture de Roche-Pézard, *L'aventure futuriste 1909-1919*, Rome, Ecole française de Rome, 2018 (1983)

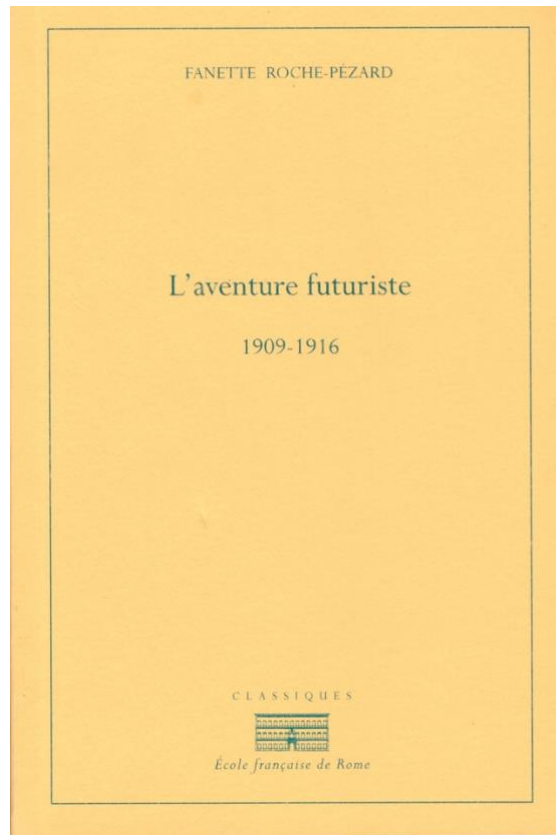


Illustration 5 – Quatrième de couverture de Roche-Pézard, *L'aventure futuriste 1909-1919*, Rome, Ecole française de Rome, 2018 (1983)

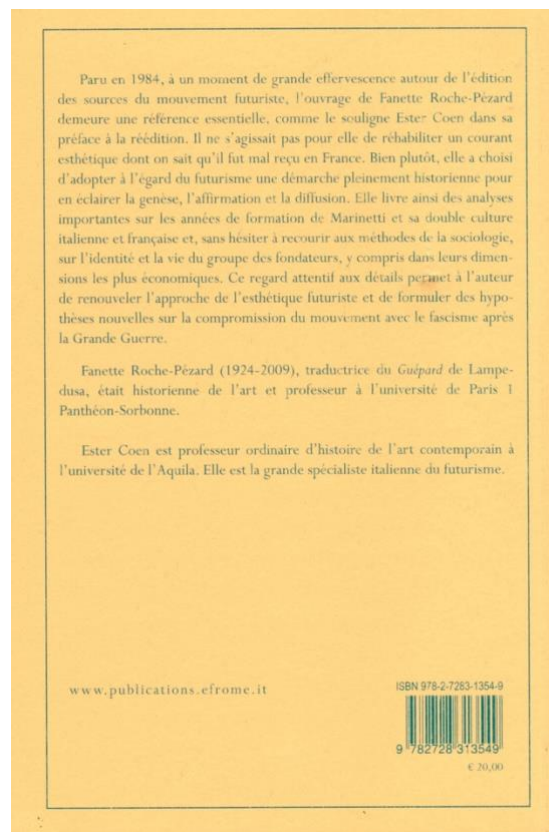


Illustration 6 – Couverture de Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, catalogue de l'exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie 1, du 15 octobre 2008 au 26 janvier 2009, Paris, Centre Pompidou, 2008



Illustration 7 – Quatrième de couverture de Ottinger Didier (dir.), *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, catalogue de l'exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie 1, du 15 octobre 2008 au 26 janvier 2009, Paris, Centre Pompidou, 2008



Illustration 8 – Couverture de Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?* Suivi de Dictionnaire des futuristes, Paris, Gallimard, 2015



Illustration 9 – Quatrième de couverture de Lista Giovanni, *Qu'est-ce que le futurisme ?* Suivi de Dictionnaire des futuristes, Paris, Gallimard, 2015

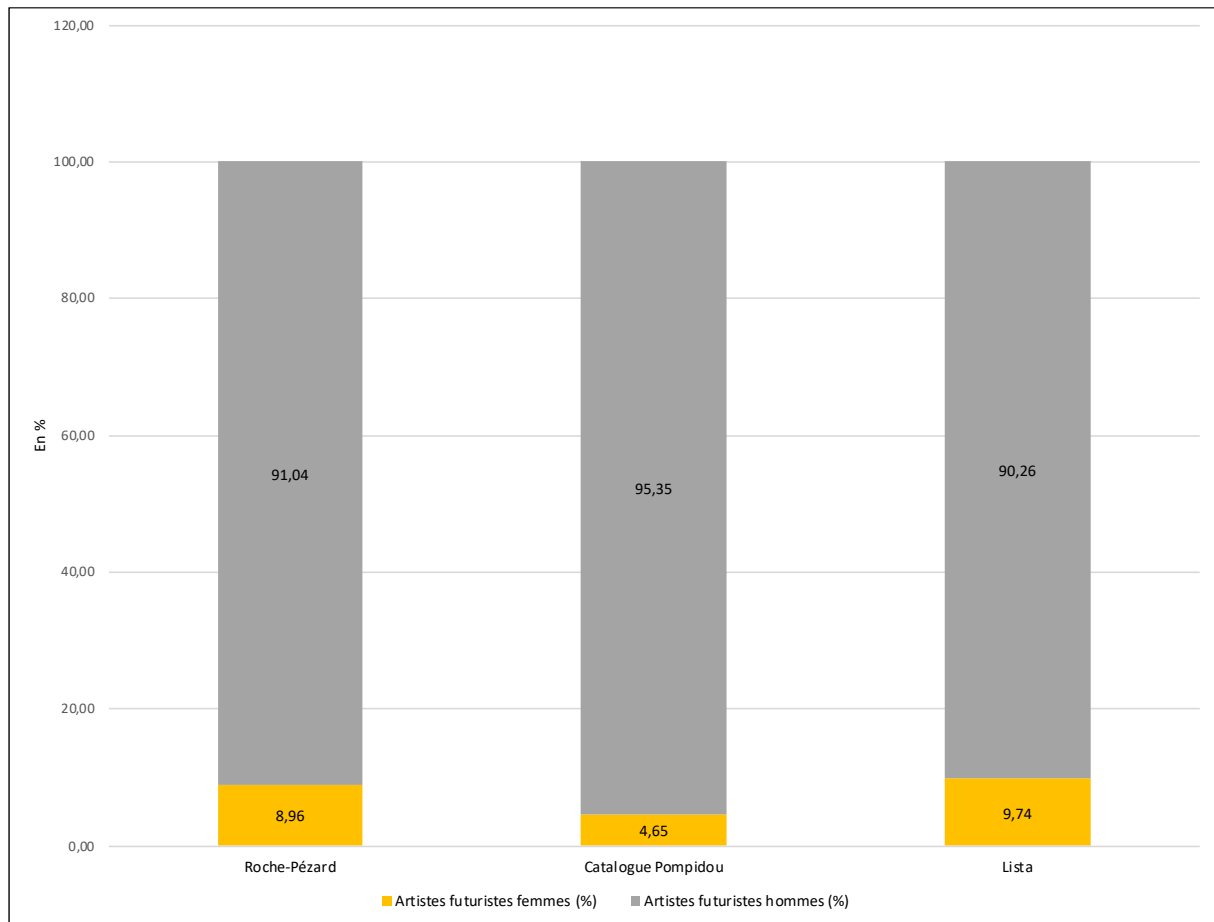


TABLE DES GRAPHIQUES

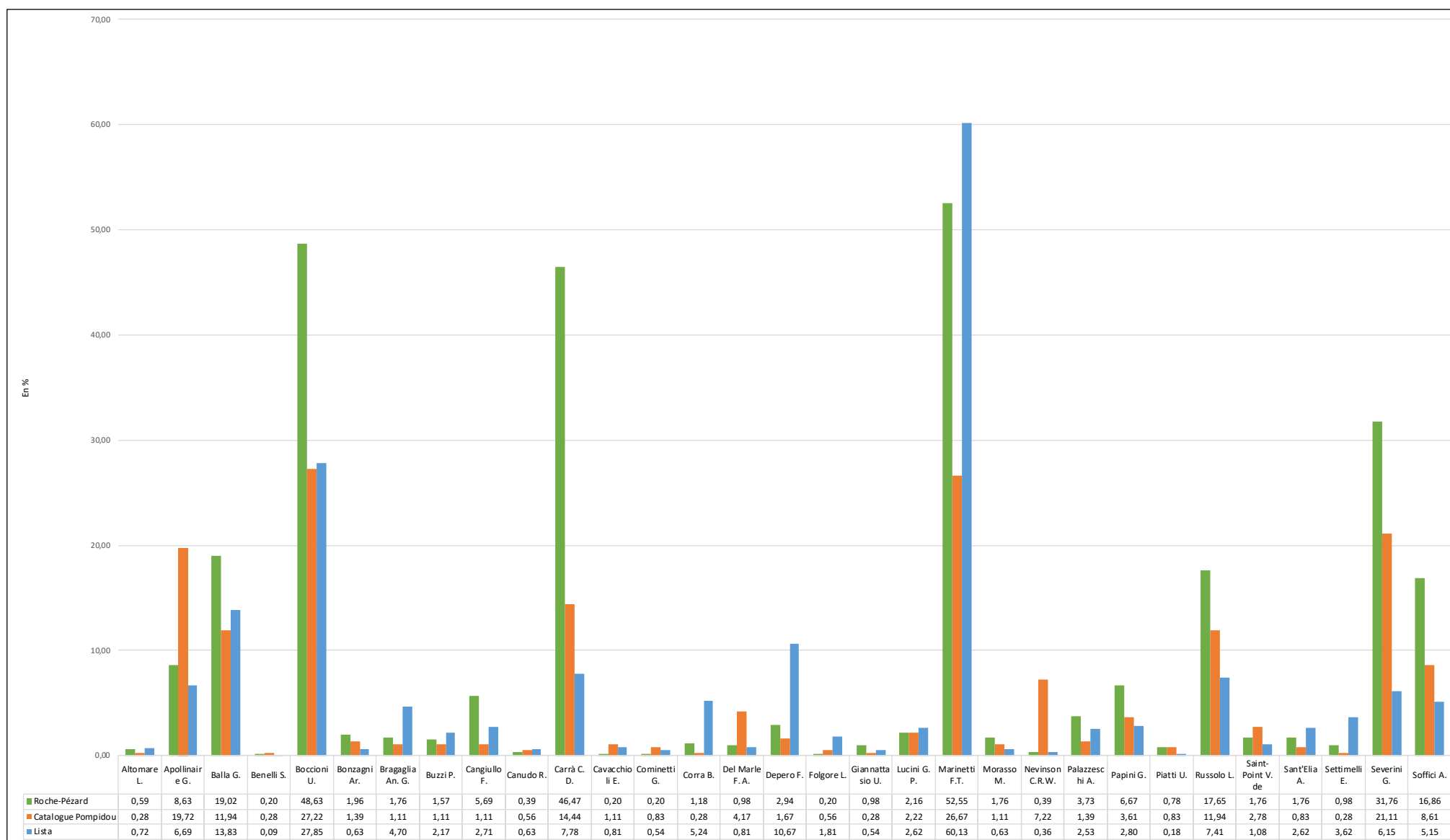
<i>Graphique A – Proportion d'artistes futuristes femmes et hommes cités dans chacun des ouvrages</i>	72
<i>Graphique B – Taux de présence des artistes futuristes femme et hommes communes aux trois ouvrages du corpus</i>	73
<i>Graphique C – Pourcentage d'œuvres d'artistes futuristes dans les illustrations des trois ouvrages</i>	74
<i>Graphique D – Taux de présence des artistes photographiés dans les illustrations</i>	75
<i>Graphique E – Artistes faisant l'objet d'une monographie citée dans les bibliographies des ouvrages du corpus et nombre de références</i>	76
<i>Graphique F – Artistes qui font l'objet d'un catalogue d'exposition cité dans les bibliographies des ouvrages du corpus et nombre de catalogues</i>	77

GRAPHIQUES

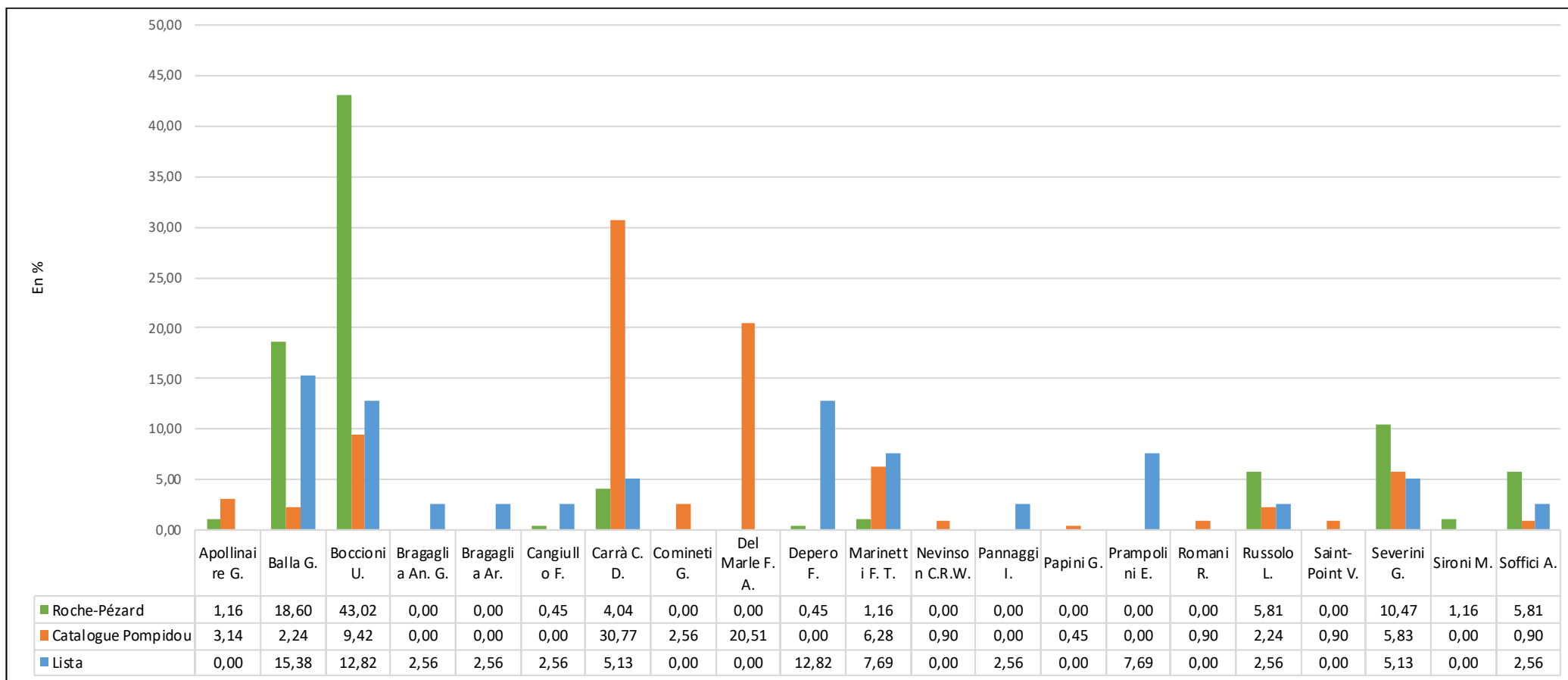
Graphique A – Proportion d'artistes futuristes femmes et hommes cités dans chacun des ouvrages



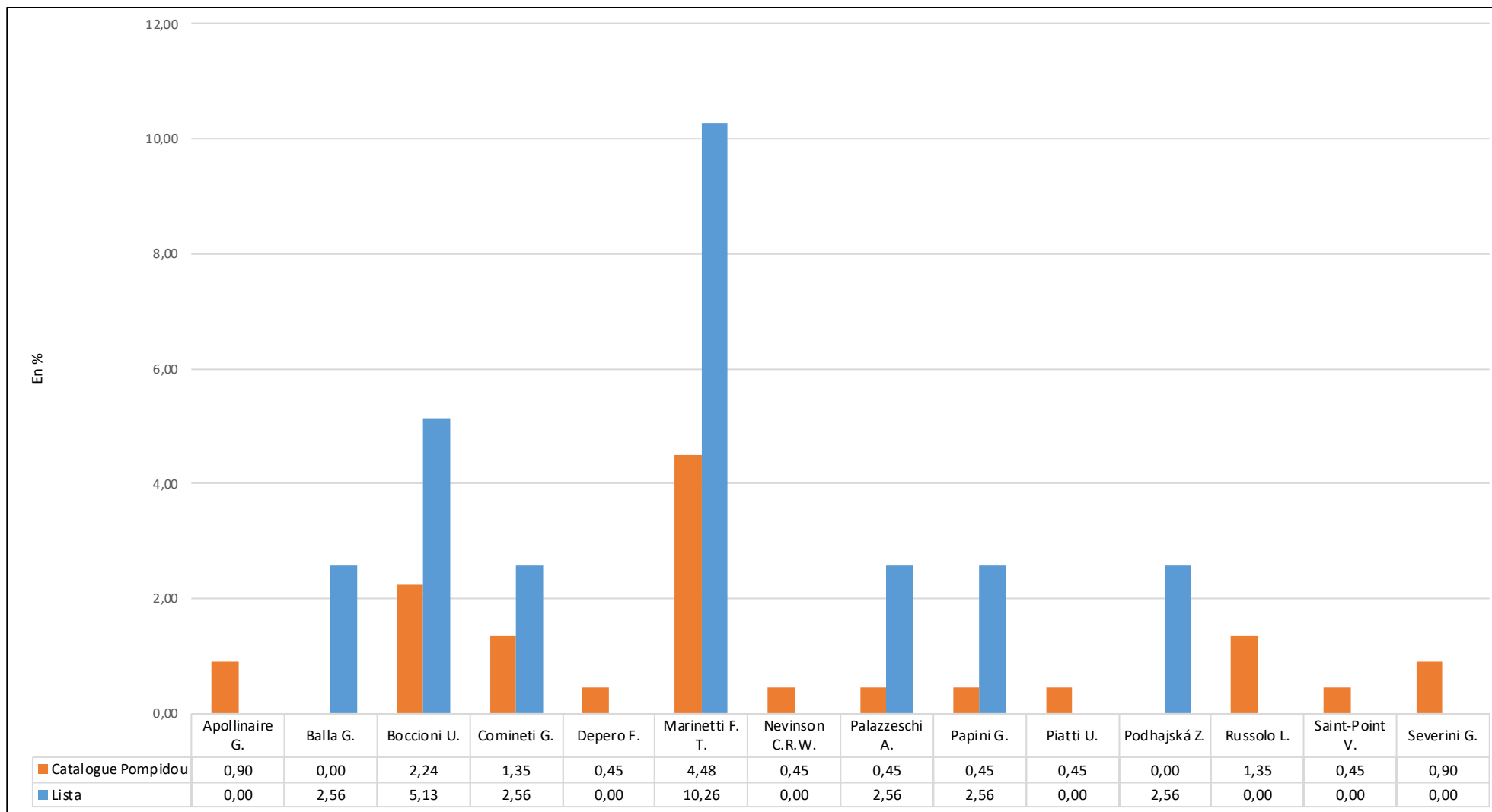
Graphique B – Taux de présence des artistes futuristes femme et hommes communes aux trois ouvrages du corpus



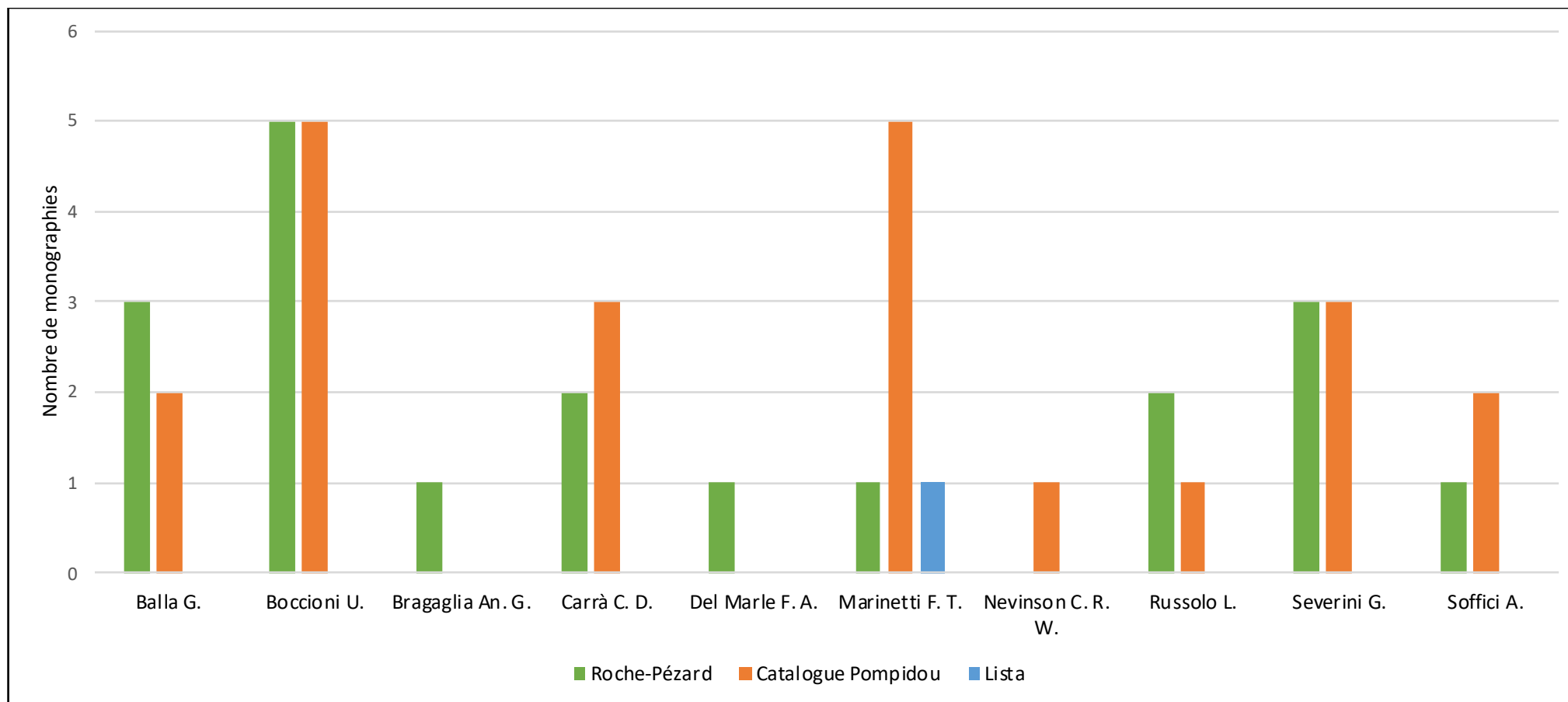
Graphique C – Pourcentage d'œuvres d'artistes futuristes dans les illustrations des trois ouvrages



Graphique D – Taux de présence des artistes photographiés dans les illustrations



Graphique E – Artistes faisant l'objet d'une monographie citée dans les bibliographies des ouvrages du corpus et nombre de références



Graphique F – Artistes qui font l'objet d'un catalogue d'exposition cité dans les bibliographies des ouvrages du corpus et nombre de catalogues

