

LE PRÉSENT DU FUTURISME. LES VERTIGES DE L'AUTO-DESTRUCTION

Éric Michaud

Société d'études soréliennes | *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*

2003/1 - n° 21
pages 21 à 42

ISSN 1146-1225

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2003-1-page-21.htm>

Pour citer cet article :

Michaud Éric, « Le présent du futurisme. Les vertiges de l'auto-destruction »,
Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle, 2003/1 n° 21, p. 21-42.

Distribution électronique Cairn.info pour Société d'études soréliennes.

© Société d'études soréliennes. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Le présent du futurisme

Les vertiges de l'auto-destruction

ÉRIC MICHAUD

Dans une « Lettre à Daniel Halévy », datée de juillet 1907 et publiée en introduction à l'édition en volume de ses *Réflexions sur la violence*, Georges Sorel introduisait une distinction – à ses yeux essentielle – entre les *mythes sociaux* et l'*utopie*. Esquissée quatre ans plus tôt afin de rendre intelligible le « passage des principes à l'action », sa « théorie des mythes sociaux » avait défendu la nécessité des « conceptions catastrophiques » de l'histoire pour mettre en mouvement les masses vers la révolution sociale ¹. Après avoir déploré l'affaiblissement des mythes héroïques, si populaires au début du XIX^e siècle, la « Lettre à Daniel Halévy » s'en prenait à ces socialistes qui, par peur d'une révolution, cherchaient à ridiculiser le mythe catastrophique de la grève générale qui seul, disait Sorel, « peut avoir une valeur motrice » et entraîner les masses :

Tant que le socialisme demeure une doctrine entièrement exposée en paroles, il est très facile de le faire dévier vers un juste milieu [entendons : la démocratie parlementaire] ; mais cette transformation est manifestement impossible quand on introduit le mythe de la grève générale, qui comporte une révolution absolue ².

L'un des grands moyens [que les socialistes] emploient consiste à présenter [la grève générale] comme une utopie : cela leur est assez

1. Georges Sorel, *Introduction à l'économie moderne* (1903), Paris, Marcel Rivière, 2^e éd., 1922, p. 394-397.
2. Georges Sorel, *Réflexions sur la violence* (1908), Paris, Éd. du Seuil, 1990, p. 25.

facile, parce qu'il y a eu rarement des mythes parfaitement purs de tout mélange utopique. [Mais] les mythes révolutionnaires actuels sont presque purs [...] ce ne sont pas des descriptions de choses, mais des expressions de volonté. L'utopie est, au contraire, le produit d'un travail intellectuel ; elle est l'œuvre de théoriciens qui, après avoir observé et discuté les faits, cherchent à établir un modèle [sur lequel on peut raisonner.] [...] C'est une construction démontable, dont certains morceaux ont été taillés de manière à pouvoir passer [...] dans une législation prochaine. – Tandis que nos mythes actuels conduisent les hommes à se préparer à un combat pour détruire ce qui existe, l'utopie a toujours eu pour effet de diriger les esprits vers des réformes [...] Un mythe ne saurait être réfuté puisqu'il est, au fond, identique aux convictions d'un groupe, qu'il est l'expression de ces convictions en langage de mouvement [...] L'utopie, au contraire, peut se discuter comme toute constitution sociale ³.

Cette remarquable distinction introduite par Sorel entre *utopie* et *mythe social* permet de rendre intelligible les natures profondément distinctes des avant-gardes artistiques, selon qu'elles ont visé la réalisation d'une utopie ou la construction d'un mythe. Ainsi, et par-delà toutes les relations concrètes qui, dès 1910, ont pu exister – par l'intermédiaire de Mussolini notamment – entre l'idéologie sorélienne du mythe et le futurisme ⁴, il est, je crois, un trait remarquable qui les rassemble : c'est leur commune obsession de la mise en mouvement des « masses » par des « ensembles d'images » d'autant plus efficaces qu'ils s'imposent *sans discussion*, parce qu'ils ont absorbé le langage articulé – le réduisant à la seule sensation présente pour stimuler l'action. Sorel, par les mythes sociaux, voulait préparer les hommes au « combat pour détruire ce qui existe » : c'est l'élaboration futuriste du nouveau langage plastique capable de construire visuellement un tel *mythe catastrophique* qui fait l'objet de ces quelques pages.

Le futurisme commençait par un acte de violence symbolique d'autant plus provocateur qu'il devait avoir valeur fondatrice : « Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde », déclarait le manifeste que publiait dans *le Figaro* du 20 février 1909 un poète de

3. *Ibid.*, p. 29-30.

4. Zeev Sternhell, Mario Sznajder, Maïa Asheri, *Naissance de l'idéologie fasciste*, Paris, Fayard, 1989.

33 ans, Filippo Tommaso Marinetti ⁵. De culture française (né en Égypte à Alexandrie, il y avait fait ses études dans un collège français de jésuites), il partageait son temps entre Milan, où se trouvait la demeure familiale, et Paris, où il fréquentait les cercles symbolistes et « flirtait » avec les idées des anarchistes, dont les bombes voulaient en finir avec une société profondément injuste. Prétendant « dicter » ses premières volontés « à tous les hommes vivants de la terre », affirmant que « l'art ne peut être que violence, cruauté et injustice », ce manifeste rassemblait tous les traits du proto-fascisme

5. Voici pour mémoire les onze points qui constituent le cœur de ce manifeste :
« 1. Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité.

2. Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace et la révolte.

3. La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing.

4. Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la *Victoire de Samothrace*.

5. Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la Terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite.

6. Il faut que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité, pour augmenter la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux.

7. Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef-d'œuvre sans un caractère agressif. La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues, pour les sommer de se coucher devant l'homme.

8. Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles !... À quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'Impossible ? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente.

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.

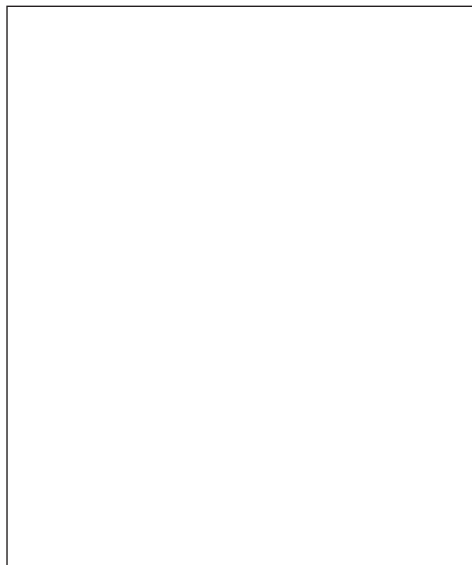
11. Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte ; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes ; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques ; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument ; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées ; les ponts aux bonds de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés ; les paquebots aventureux flairant l'horizon ; les locomotives au grand poitrail, qui piaffent sur les rails ; tels d'énormes chevaux d'acier bridés par de longs tuyaux, et le vol glissant des aéroplanes, dont l'hélice a des claquements de drapeau et des applaudissements de foule enthousiaste. » (Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 87.)

qui allait marquer la première période du futurisme, jusqu'à la fin de la Grande Guerre. Et lorsque, dans les mois qui suivirent sa publication, un premier groupe d'artistes se constitua en Italie autour de Marinetti, chacun d'eux allait s'employer à illustrer, presque littéralement, les termes de ce manifeste. Il n'y aura pratiquement pas une de ses images textuelles, pas une seule de ses métaphores qui, dans les années à venir, ne sera convertie en tableaux, en sculptures ou en poèmes visuels. Mais, tout en transposant les thèmes marinettiens en affirmations plastiques, les peintres et sculpteurs futuristes ont voulu formuler leurs propres moyens de combattre le poids du passé et de la tradition par une longue série de manifestes. C'est ainsi que deux premières directions de recherches plastiques se dégagèrent très rapidement : la représentation du mouvement compris comme « dynamisme universel » et le conflit des corps dans l'espace.

Cherchant à donner « la sensation dynamique elle-même », Umberto Boccioni, le plus actif des artistes futuristes, s'engagea très vite dans la glorification de la « gifle » et du « coup de poing » qui devaient secouer l'Italie de sa torpeur passéiste et la faire entrer dans cette zone de turbulence que Marinetti, par référence à Nietzsche, nommait « la folie du devenir ». Cependant, deux des principales œuvres de cette toute première période du futurisme organisaient leurs éléments constitutifs selon deux mouvements exactement

opposés : *Rixe dans la galerie* (Fig. 1) d'Umberto Boccioni décrivait l'élan d'une foule attirée par le pugilat de deux femmes comme des insectes le sont par une vive lumière, selon un mouvement centripète, de la périphérie vers le centre du tableau, tandis que *La lampe à arc*

FIG. 1. Umberto Boccioni, *Rixe dans la galerie*. 1910, 76 x 64 cm, Brera, Milan.



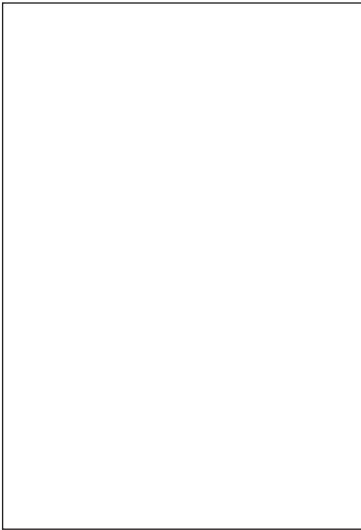


FIG. 2. Giacomo Balla, *La lampe à arc*. 1909/1910, 175 x 115 cm, Museum of Modern Art, New York.

(Fig. 2) de Giacomo Balla structurait au contraire la surface de la toile par un mouvement centrifuge, signifiant le rayonnement des particules lumineuses de cette nouvelle lampe (effaçant la lueur du vieux clair de lune « romantique ») représentées par de petits chevrons bleus, jaunes et rouges (ces mêmes trois couleurs primaires dont usait le divisionnisme de Boccioni pour dépeindre les corps humains).

Dès leur premier manifeste de 1910, les peintres futuristes disaient leur volonté de rompre, au nom de la modernité technique et industrielle, avec l'anthropocentrisme de la vieille Europe pour insérer l'humanité dans la « vibration universelle » :

*Notre conscience renouvelée nous empêche de considérer l'homme comme le centre de la vie universelle. La douleur d'un homme est aussi intéressante à nos yeux que la douleur d'une lampe électrique qui souffre avec des sursauts spasmodiques et crie avec les plus déchirantes expressions de la couleur*⁶.

Or le même dispositif de chevrons réapparaissait en 1911 dans le grand tableau par lequel Luigi Russolo glorifiait *La révolte* (Fig. 3, ci-après). Mais de quelle révolte s'agissait-il ? Qui donc se révoltait ici, et contre qui ou quoi ? Bien qu'il fût à peu près impossible de conférer aucune signification politique précise à cette masse d'hommes rouges s'avancant, poings levés, de la droite vers la gauche du tableau, le poète expressionniste allemand Alfred Döblin voulut, en 1912, comprendre cette œuvre – et tout le futurisme avec elle – comme « un acte de libération » et la décrivit dans ces termes :

6. Manifeste des peintres futuristes (Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini), 11 avril 1910, reproduit in G. Lista, *ibid.*, p. 164.

FIG. 3.
Luigi Russolo,
La révolte, 1911,
150 x 230 cm,
Gemeente-
museum,
La Haye.



*Un cortège d'un millier d'hommes, le bras levé en avant, un groupe déchainé, étrange, inquiétant, dont les flammes rouges jail-
lissent, les maisons disparaissent dans le gris, les maisons s'écroulent
devant cette attaque et flottent au-dessus d'eux, devant eux, à côté
d'eux, comme dispersées par le vent, ressemblant à un phénomène
lumineux désincarné*⁷.

Bien mieux que Döblin vantant la Révolte de l'artiste dans sa généralité et son abstraction, ce sont pourtant ces quelques lignes des *Réflexions sur la violence* qui illuminent la signification historique de cette œuvre de Russolo :

*On représentera les mouvements des masses révoltées de telle manière que l'âme des révoltés en reçoive une impression pleinement maîtrisante. Le langage ne saurait suffire pour produire de tels résultats d'une manière assurée ; il faut faire appel à des ensembles d'images capables d'évoquer en bloc et par la seule intuition, avant toute analyse réfléchie, la masse des sentiments qui correspondent aux diverses manifestations de la guerre engagée par le socialisme contre la société moderne*⁸.

Le nouveau langage plastique qui s'élaborait alors était en effet de nature à imprimer aux masses le sentiment de leur propre puissance. Mais si l'on pense que le même Russolo mettait encore en œuvre,

7. Alfred Döblin, cité par Giovanni Lista, *Les futuristes*, Paris, Henry Verrier, 1988, p. 181.

8. G. Sorel, *Réflexions sur la violence*, op. cit., p. 115.

*Pour que la foule jouisse de notre merveilleux monde spirituel qui lui est inconnu, nous lui en donnons la sensation matérielle. Nous répondons ainsi à la curiosité simpliste et grossière qui nous environne par les côtés brutalement réalistes de notre primitivisme*⁹.

Ce mépris affiché de la « foule » – qui répond au mépris de la femme proclamé par Marinetti selon le *topos* élaboré au XIX^e siècle du caractère « féminin » de toute foule (c'est-à-dire impressionnable, suggestible et sensible à l'ordre des images) –, ce mépris de la foule féminine n'empêchait pas les artistes de s'adresser à elle, bien au contraire : il fallait la représenter à elle-même en la schématisant par un langage plastique clair et frappant, pour mieux la diriger, orienter ses passions, accélérer son mouvement vers le but qu'on lui assignait par là même. (C'est donc tout naturellement que nombre de futuristes, tel Fortunato Depero, affirmeront durant les années vingt et trente que l'essence de tout art est la propagande ou la publicité.)

L'autre grand thème qui préoccupait les futuristes était celui de la continuité entre les corps et l'espace qui les environne : « Pour peindre une figure humaine – déclarait le manifeste des peintres de 1910 – il ne faut pas la peindre ; il faut en donner toute l'atmosphère enveloppante¹⁰. » De cette profession de foi résultaient des œuvres où la figure ne se détachait plus clairement, en toutes ses parties, de son fond, mais s'insérait dans un milieu homogène, constitué par des ondes colorées dans lesquelles la figure humaine baignait littéralement jusqu'à s'y absorber (Luigi Russolo, *Parfum*, 1910, 53 x 65 cm, coll. part. ; Carlo Carrà, *Les nageuses*, 1910, 110 x 160 cm, Pittsburgh Museum of Art). Mais cette expérience de l'immersion dans ce que les futuristes nommaient la « vibration universelle de la matière », il ne leur suffisait pas de la représenter, il leur fallait surtout parvenir à la faire éprouver au spectateur *en immergeant celui-ci dans l'image*. C'était là l'un des points essentiels du manifeste qui fut diffusé lors de la première exposition futuriste organisée à Paris, au mois de février 1912, par la Galerie Bernheim Jeune & Cie :

Le désir d'intensifier l'émotion esthétique fondant en quelque sorte la toile peinte avec l'âme du spectateur, nous a fait déclarer que celui-ci « doit être placé désormais au centre du tableau ». Il n'assistera

9. « Les exposants au public » (1912), cité par G. Lista, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations, op. cit.*, p. 171.

10. Reproduit in G. Lista, *ibid.*, p. 164.

*pas, mais il participera à l'action. Si nous peignons les phrases d'une émeute, la foule hérissée de poings et les bruyants assauts de la cavalerie se traduisent sur la toile par des faisceaux de lignes correspondant à toutes les forces en conflit, en suivant la loi de violence générale du tableau. Ces lignes-forces doivent envelopper et entraîner le spectateur qui sera en quelque sorte obligé de lutter lui aussi avec les personnages du tableau*¹¹.

Les œuvres, généralement de grandes dimensions, qui se donnaient pour but de « placer le spectateur au centre du tableau » (telle l'œuvre de Carrà, *Les funérailles de l'anarchiste Galli*, 1911, 200 x 163 cm, Museum of Modern Art, New York), ne se présentaient donc plus comme des « fenêtres ouvertes sur le monde », selon la définition du tableau de chevalet que donnait Alberti à la Renaissance : elles se donnaient bien davantage comme de vastes écrans dont la fonction hypnotique était d'absorber le spectateur dans le tourbillon de leurs « lignes-forces » colorées.

Sans doute, certains artistes comme Boccioni expérimentaient quelques étapes intermédiaires, où le principe de la continuité venait abolir l'opposition classique entre le dedans et le dehors, au nom de ce qu'il nommait la « compénétration simultanée » (Boccioni, *La rue entre dans la maison*, 1911, 100 x 100 cm, Kunstmuseum, Hanovre ; *Visions simultanées*, 1911, 60 x 60 cm, Von der Heydt Museum, Wuppertal). Des essais de sculpture, rendant sensible cette continuité entre une figure et son milieu environnant, donnaient parfois de surprenants résultats, mêlant inextricablement une tête, une fenêtre et des éléments du paysage perçu à travers cette fenêtre (Boccioni, *Fusion d'une tête et d'une fenêtre*, 1912, sculpture détruite). Chaque fois, c'était le cadre isolant la fiction du réel qui était détruit, afin que toute distance critique soit abolie au profit de l'immersion du spectateur dans la réalité physique de la fiction :

*Le public doit se convaincre que, pour comprendre des sensations esthétiques auxquelles il n'est pas habitué, il lui faut oublier complètement sa culture intellectuelle, non pour s'emparer de l'œuvre d'art, mais pour se livrer à elle éperdument*¹².

11. « Les exposants au public », *ibid.*, p. 170.

12. *Ibidem.*

Il s'agissait donc clairement, désormais, non plus de faire de l'œuvre d'art *un objet* dont le spectateur aurait à se saisir intellectuellement, mais bien de faire de l'œuvre le prolongement de la volonté de puissance de l'artiste, dont les violentes sensations colorées devaient saisir le spectateur, l'arrachant à lui-même par une esthétique du « coup de poing » ou de la « gifle ». De même, Marinetti se proposait de « détruire systématiquement le *Moi* littéraire pour qu'il s'éparpille dans la vibration universelle » et s'abîme dans « la folie du devenir »¹³.

Or, de toutes ces images qui devaient produire et accélérer les passions des foules, les futuristes avaient trouvé la théorie expressément formulée par deux Français : Gustave Le Bon, à la fin du XIX^e siècle, et Georges Sorel, au début du XX^e. Le Bon, dans sa *Psychologie des foules* et Sorel dans ses *Réflexions sur la violence* avaient vu l'un et l'autre dans l'image la plus puissante source de mobilisation des masses. S'ils combattaient tous deux la démocratie parlementaire, le premier le fit au nom du conservatisme autoritaire, refusant de voir dans une assemblée parlementaire autre chose qu'une foule suggestible à l'ordre des images et au « simplisme des idées » ; tandis que le second le fit au nom du syndicalisme révolutionnaire qui, par l'image mobilisatrice d'un « mythe catastrophique » analogue à celui des premiers chrétiens, devait « supprimer le socialisme parlementaire », accusé de retarder le mouvement de l'histoire (accélérer le mouvement physique des masses devenait donc ici le moyen d'accélérer le mouvement de l'histoire). En eux se reconnurent, de Marinetti à Wyndham Lewis (le fondateur du vorticisme anglais, contre-modèle du futurisme) et de Mussolini à Hitler tous ceux qui accordaient plus de poids à l'image qu'aux mots pour susciter le mouvement accéléré des masses.

Le Bon assurait que les foules, « surtout féminines », « ne pouvant penser que par images, ne se laissent impressionner que par des images. Seules les images les terrifient ou les séduisent, et deviennent des mobiles d'action »¹⁴. Entendait-il que dans l'image résidait un principe immanent, capable de mettre la foule en mouvement ? Ou bien pensait-il que la foule, toujours de nature « impulsive et mobile », n'attendait de l'image que la direction de son propre mou-

13. F.T. Marinetti, « La splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique » (1914), *ibid.*, p. 148-149.

14. Gustave Le Bon, *Psychologie des foules* (1895), Paris, Alcan, 14^e éd., 1909, p. 27, 56.

vement ? Toujours est-il qu'en déclarant que les images et les « mots-images » des orateurs ou des « meneurs » avaient la faculté de réveiller les désirs inconscients de la foule, Le Bon affirmait d'abord que ce réveil était un passage à l'acte qui induisait la violence :

*Comme le sauvage, [la foule] n'admet pas que quelque chose puisse s'interposer entre son désir et la réalisation de ce désir. Elle le comprend d'autant moins que le nombre lui donne le sentiment d'une puissance irrésistible*¹⁵.

Entre la foule et la réalisation de son désir, l'image qui le rendait conscient creusait donc un insoutenable écart. Et si l'image était génératrice de violence, c'était parce qu'elle suscitait, comme un automatisme, le désir de combler cet écart. Aussi la foule devenait-elle l'agent du mouvement d'auto-réalisation effectif et violent de l'image elle-même, désormais pensée comme l'une des formes de la prophétie autoréalisatrice. Cette extrême sensibilité de la foule à l'ordre de l'image la rendait socialement menaçante, puisque toute image reflétant son désir était susceptible de déclencher immédiatement en elle ce processus violent de réalisation. Pour la première fois sans doute, l'image était conçue comme le plus efficace *accélérateur de passions* correspondant à « l'ère des foules ».

On sait que c'est très exactement sur ces thèses que Georges Sorel allait fonder, dix ans plus tard, sa théorie des « mythes sociaux », capables de générer la violence qu'il pensait nécessaire à l'accession plus rapide de l'Occident européen au socialisme véritable. On retrouvait chez lui la même fascination que chez Le Bon pour la réduction de la pensée langagière à l'image. Plus remarquable encore, Sorel, qui avait consacré d'importantes études à la psycho-physique¹⁶, reprochait à Le Bon d'avoir sous-estimé le rôle capital de « l'imitation mimique » dans la psychologie des foules : « Peu de gens ont assez de force pour résister à la puissance de cette force d'induction psycho-motrice ». Car dans les phénomènes de foule, ce ne sont pas les idées qui se transforment en actes, ce sont « les mouvements provoqués d'une manière artificielle » qui agissent et font « pénétrer des causes de sentiments dans la conscience ». Cette « découverte » qu'il attribuait à Braid, l'inventeur du terme

15. *Ibid.*, p. 26.

16. Georges Sorel, « Contributions psycho-physiques à l'étude esthétique », *Revue philosophique*, XXIX, juin 1890, p. 561-579, et XXX, juillet 1890, p. 22-41.

d'*hypnose*, rendait intelligible et « tout naturel que les mouvements étant homogènes, les sentiments et les pensées le soient aussi »¹⁷. Aussi cette « imitation mimique » de l'image par la foule, qui demeurerait encore pour Le Bon source d'effroi et de mépris à l'endroit de la foule, devenait-elle pour Sorel une ruse de la raison : c'était la « vertu secrète » qui animait les masses et pouvait accélérer le mouvement de l'histoire. Le « mythe social » était donc pour Sorel une « organisation d'images » dont la valeur était essentiellement instrumentale : elle était d'abord, disait-il, « un moyen d'agir sur le présent »¹⁸. Ne parlant du mythe qu'en termes d'« images motrices », il reconnaissait volontiers sa dette à l'égard de Bergson pour qui la perception, loin de viser la connaissance désintéressée ou la contemplation, était de nature proprement active. Ce qui fait l'actualité de notre perception, disait Bergson, c'est qu'elle consiste « dans les mouvements qui la prolongent » : c'est pourquoi « le passé n'est qu'idée », tandis que « le présent est idéo-moteur »¹⁹. C'était donc sur *cette motricité propre au présent de l'image* que Sorel se fondait pour produire ce qu'il nommait « la marche à la délivrance » des masses²⁰. Il importait fort peu à ses yeux

*de savoir ce que les mythes renferment de détails destinés à apparaître réellement sur le plan de l'histoire future ; ce ne sont pas des almanachs astrologiques ; il peut même arriver que rien de ce qu'ils renferment ne se produise, – comme ce fut le cas pour la catastrophe attendue par les premiers chrétiens*²¹.

Si cet écart entre les fins annoncées et les fins réalisées était sans importance, c'était bien parce que la fin du mythe était seulement « d'agir sur le présent ». Le fascisme de Mussolini – qui partageait l'admiration que professait Sorel pour le « pessimisme pleinement développé et complètement armé » du christianisme primitif²² –

17. Georges Sorel, « G. Le Bon, *Psychologie des foules* », *le Devenir social*, I, 8, novembre 1895, p. 765-770.

18. G. Sorel, *Réflexions sur la violence*, *op. cit.*, p. 120 et 119.

19. Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896), in *Œuvres*, Éd. du Centenaire, Paris, Puf, 2^e éd., 1963, p. 215. Dans la seconde moitié des années 1880, Bergson et Sorel s'étaient livrés l'un et l'autre à l'étude de la psycho-physique et de ses lois, qui passionnaient également des artistes comme Seurat et Signac.

20. G. Sorel, *Réflexions sur la violence*, *op. cit.*, p. 14.

21. *Ibid.*, p. 119.

22. *Ibid.*, p. 13.

s'inspira consciemment de sa conception du mythe apocalyptique constitué d'« images motrices », mettant en mouvement les masses vers la délivrance promise. Dans le discours qu'il fit à l'automne 1922, peu avant la marche sur Rome, Mussolini déclarait :

*Nous avons forgé un mythe, le mythe est une foi, un noble enthousiasme, il n'a nul besoin d'être une réalité, c'est une impulsion et une espérance, une foi et un courage. Notre mythe, c'est la nation, la grande nation dont nous voulons faire une réalité concrète*²³.

On ne saurait trop souligner que cette primauté accordée à « l'image motrice » sur le langage articulé, c'est-à-dire aussi bien la primauté du sensible sur l'intelligible, telle qu'elle aura été théorisée par Le Bon et Sorel, allait devenir à l'approche de la guerre l'un des principes créateurs fondamentaux du mouvement futuriste.

L'invention par Marinetti des « mots en liberté » – c'est-à-dire visuellement dispersés – correspondait à son engagement sur le front de Libye, après que l'Italie eût déclaré la guerre à la Turquie, en septembre 1911, puis à son nouveau séjour au front, dans les Balkans cette fois, pour assister au bombardement de la ville d'Andrinople. Il en résulta, publiées en 1914 puis en 1915, des « planches de mots en liberté » dont l'invention plastique était à la mesure de la destruction militaire (Marinetti, couverture de *Zang Tumb Tumb*, 1914, Fig. 5a ; *Bombardement*, 1914 ; *Bombardement, guerre seule hygiène*, 1915). Marinetti y mettait en œuvre ce qu'il nommait la « typographie libre expressive » et « l'analogie dessinée ». On y voyait surtout le langage réduit à l'onomatopée et au slogan, pris dans un système graphique et typographique visant à démultiplier la puissance émotive des mots eux-mêmes par leur mise en espace. Mais parfois ces mots, graphiquement transformés en armes, en venaient à détruire le langage lui-même – comme dans ces images



FIG. 5a. F.T. Marinetti, couverture de *Zang Tumb Tumb*, 1914.

23. Benito Mussolini, cité par Carl Schmitt, *Parlementarisme et démocratie* (1923), Paris, Éd. du Seuil, 1988, p. 94.

(Fig. 5b-c) où la colonne imprimée d'un journal subissait les assauts de slogans semblables à des obus. Le même éclatement du langage en image fragmentée se retrouvait dans certaines compositions de Carrà, en 1914 (*Remous atmosphériques, explosion d'un obus ; Composition graphique*).

Lorsque, le 1^{er} août 1914, la guerre européenne fut déclarée mais que l'Italie décida dans un premier temps de s'en tenir à l'écart, Marinetti fut, avec ses amis artistes, parmi les premiers à réclamer avec force,

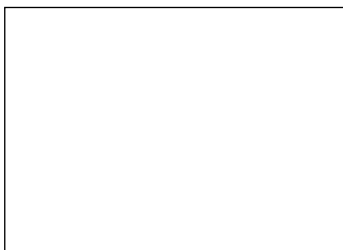


FIG. 5c. F.T. Marinetti, *Parole in libertà (Bombardamento)*, 1915, collage, E.V. Thow & Co., New York.

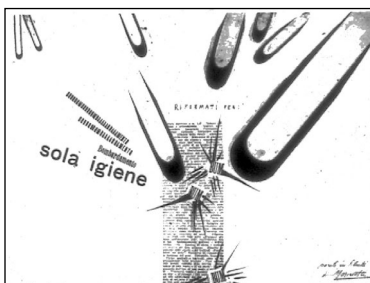


FIG. 5b. F.T. Marinetti, *Parole in libertà (Bombardamento sola igiene)*, 1915, collage, coll. part.

contre les socialistes, l'entrée de son pays dans le conflit mondial. Ce fut au même moment que Mussolini, rompant avec certains de ses amis socialistes, se déclarait, lui aussi, en faveur de l'intervention. Comme se plaira à le rappeler plus tard Marinetti, ils furent emprisonnés ensemble à Rome le 12 avril 1915 pour interventionnisme. L'entrée en guerre fut donc célébrée par Marinetti et la plupart de ses amis comme étant la réalisation même du programme futuriste (« l'art ne peut être que violence, cruauté et injustice »), comme la mise en œuvre de sa propre loi de la « violence généralisée ».

Certains artistes comme Giacomo Balla se montrèrent, durant ces années, tout à la fois fidèles à l'exigence de « conquête des étoiles », préconisée par Marinetti depuis les premières années du siècle, et soucieux de mettre leur art au service de la guerre identifiée à l'art, puis au service de la cause politique et sociale qui, émergeant de la guerre, devait conduire leur pays vers un avenir radieux. Comme Depero, réalisant un *Autoportrait photographique au poing futuriste* en 1915, Balla rendait hommage à la *Ligne-force du poing de Boccioni*, cette même année 1915 où l'Italie entrait en guerre. Figure particulièrement intéressante de cette avant-garde futuriste,

Giacomo Balla allait passer avec une aisance remarquable, en l'espace d'une dizaine d'années, des recherches formelles les plus avancées aux œuvres de propagande les plus résolument fascistes.

Or ce passage s'est effectué pour l'essentiel à travers deux types de transformations formelles. Le premier se donnait comme le renversement de la force centrifuge – qui était active dans *La lampe à arc* de 1910, avec ses particules lumineuses rayonnant du centre vers la périphérie – en son contraire : la force centripète, qui concentrait optiquement les énergies vers le centre du tableau, comme pour mieux fasciner le spectateur et l'engager dans son mouvement tournoyant. Un tel passage s'effectua précisément autour de 1915, soit à partir de l'entrée en guerre de l'Italie, avec des œuvres comme *Chant patriotique Piazza di Siena*, 1915, ou comme *La guerre* (Fig. 6), un collage de papiers de couleur sur carton qui, outre la présence d'un casque de soldat, se signalait par son mouvement très fortement tournant, évoquant la figure du « vortex » sur laquelle je reviendrai plus loin.

Le second type de transformations formelles touchait à la relation entre le haut et le bas de l'espace plastique, c'est-à-dire aussi bien à la relation entre ciel et terre. Le mouvement d'expansion



FIG. 6. Giacomo Balla, *La guerre*, 1916, 66 x 94 cm., collage, coll. part.

de la terre vers le ciel qui animait ses recherches décoratives de 1913-1914 (*Compénétrations iridescentes radiales*, 41 x 54 cm, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin), s'inversait en effet, dans ses études à connotations spiritiques, en un mouvement descendant, *du ciel vers la terre* (Fig. 7, ci-après) que l'on retrouvait quelques années plus tard mis au service du fascisme, avec de saisissantes illustrations pour des publications du nouveau régime.

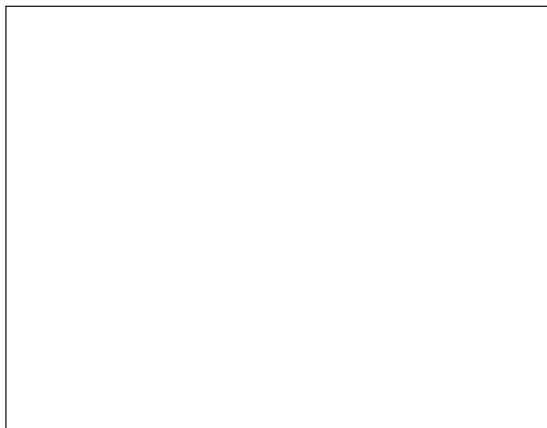


FIG. 7. Giacomo Balla, *Transformation formes-esprits*, 1918, 51,5 x 65,5 cm, coll. part.

C'était ainsi que *Sous l'œil vigilant du Duce*, la foule agitée d'avant-guerre se transformait en masses compactes et ordonnées, défilant dans les rues sous l'œil vigilant du Chef, dont émanaient les faisceaux qui avaient pour noms : Travail, Ordre, Action, Idéal, et Solidarité (Fig. 8). La « transformation formes-esprits » devenait la mise en forme des masses par l'esprit du fascisme, ou du Duce.

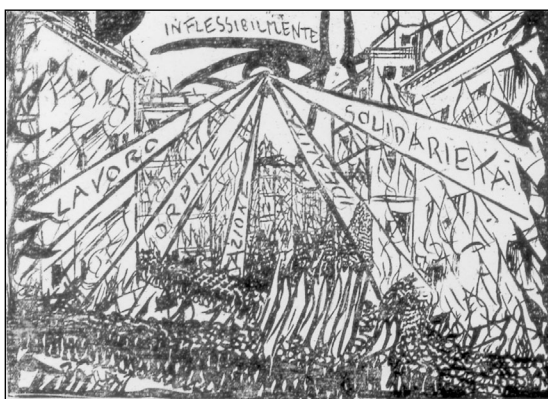


FIG. 8. Giacomo Balla, *Sous l'œil vigilant du Duce toutes les forces de la Nation unies*, dans *l'Impero*, 24 avril 1927, p. 1.

Ailleurs, la foule ne se lançait plus « à la conquête des étoiles », elle se rassemblait à nouveau autour d'un faisceau monumental, dominé par l'étoile de la Nation et tenu par la poigne de fer du Duce, dont « la volonté domine l'Italie pour en faire un seul organisme militaire, industriel, commercial et artistique » (*l'Impero*, 29 mars 1927).

Ce fut l'époque où le futurisme, toujours à l'instigation de Marinetti, prétendit représenter l'art officiel du fascisme. Balla put

donner quelque crédit à cette prétention en peignant d'après une photographie *La marche sur Rome* en 1926 (Fig. 9) ou

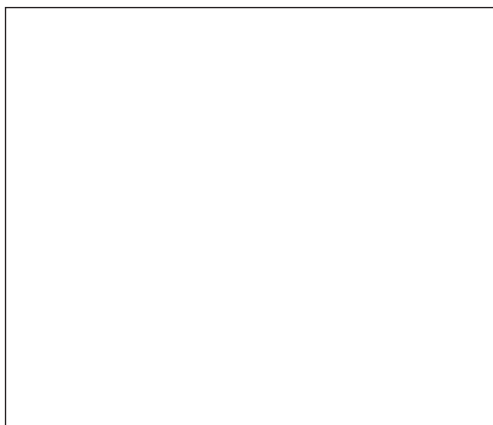


FIG. 9. Giacomo Balla, *La marche sur Rome*, 1926 ca., 202 x 328 cm, coll. part., Turin.

FIG. 10. Giacomo Balla, *Décorations d'un plafond pour un siège du parti fasciste*.



bien encore, la même année, les décorations d'un siège du parti fasciste à Rome (Fig. 10).

Dans ce double renversement, de la force centrifuge en force centripète et du mouvement ascendant en mouvement descendant, on pouvait lire la progressive identification du point de vue de l'artiste au point de vue dominateur du Chef – celui qui rassemble et impose son ordre à la masse. Mais ce fut assurément avec l'« aéropeinture » que, de 1919 à 1939, la perspective du héros ou du maître allait devenir le point de vue littéralement dominant et imposé au spectateur (« L'arme la plus aimée du peuple italien, c'est

l'aviation », déclarait en 1937 le Duce, dont la propagande célébrait en son fils Bruno un héros fasciste de l'aviation nationale).

« Le temps et l'espace sont pulvérisés par la constatation foudroyante que la terre s'enfuit à toute vitesse sous l'aéroplane immobile », affirmait le « Manifeste de l'aéropeinture » signé en 1929 par Marinetti, Balla, Benedetta, Dottori, Fillia, Prampolini, Somenzi et Tato ²⁴. Cependant – et de façon fort significative – ce furent alors les deux motifs visuels de l'élévation et de la descente qui

s'imposèrent simultanément : l'arrachement à la terre-mère-patrie (Fig. 11) et la rentrée violente en son sein



FIG. 11. Gerardo Dottori, *Forces ascensionnelles*, 1919, 108 x 122 cm, Galerie d'art moderne, Brescia.

(Fig. 12). Chaque fois, la vision était réorganisée par la machine en synthèses nouvelles, mais qui toutes, peu ou prou, devaient engendrer ce vertige absorbant que cherchait également à produire « l'aéro-photographie » futuriste (Masoero, *De l'aéroplane*, aéro-photogr., 1935). Ainsi l'expérience du vertige



FIG. 12. Tato, *Spiralée*, 1919, coll. part., Rome.

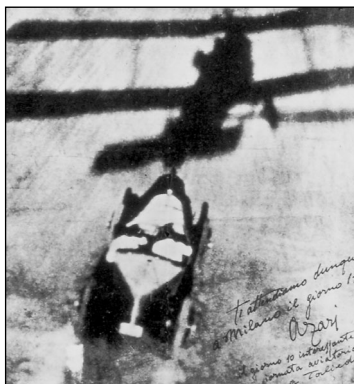
24. G. Lista, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents, op. cit.*, p. 225-226.

FIG. 13. Giacomo Balla,
L'escalier des au-revoir, 1908,
 103 x 104 cm, coll. part.,
 Burmingham, USA.



par laquelle le spectateur était, dès avant le début du futurisme, mis « au centre du tableau » (Fig. 13), se transformait en expérience du vol, où toute réalité terrestre était mise à distance pour mieux donner au spectateur un sentiment de maîtrise et de puissance.

Dans le manifeste de « la nouvelle religion-morale de la vitesse » qu'il avait publié en 1916, Marinetti avait expressément associé la « vitesse terrestre » à l'« amour de la terre-femme », sensible dans l'« automobilisme caressant les routes courbes, blanches et féminines », tandis que la « vitesse aérienne » engageait au contraire la « haine pour la terre-femme » et l'« ascension spirالية du moi vers le néant-Dieu »²⁵. Dedicacée à Marinetti, une étonnante photographie (Fig. 14) prise vers 1920 par Fedele Azzari à partir d'un avion



dont l'ombre se projetait au sol, en avant d'une automobile de course, illustre cette conversion de l'amour en haine par l'arrachement futuriste hors de toute attraction terrestre, elle-même identifiée à l'amour passiste de la « terre-femme ». Donnant tout son sens à cette conversion

FIG. 14. Fedele Azzari, photographie prise d'un avion vers 1920.

25. « La nouvelle religion-morale de la vitesse » (1916), *ibid.*, p. 370.

nihiliste, l'aéro-peinture allait bientôt exposer le moment du retournement destructeur contre la terre-mère, « matrice puante » d'une humanité impure et devenue obsolète.

Mais sans doute est-ce le vorticisme anglais, fondé par Wyndham Lewis et Ezra Pound, qui aura formulé plus clairement encore la vérité de cet art futuriste dont il se croyait le contre-modèle. En juin 1914, à la veille de la Première Guerre mondiale, le premier numéro de la revue *Blast* (« Explosion ») publiait le manifeste de Wyndham Lewis intitulé « Notre vortex », où l'on pouvait notamment lire :

*Notre vortex n'a pas peur du passé : il a oublié son existence.
Notre vortex regarde le Futur comme étant aussi sentimental que
le Passé.*

[...] Le nouveau vortex plonge dans le cœur du Présent.

[...] Le Présent est la seule chose active avec notre Vortex.

Le Présent est Art.

[...] Le Présent impur est méprisé et ignoré par notre Vortex.

Car notre Vortex est incorruptible.

*Nous devons avoir le Passé et le Futur, la Vie simple, c'est-à-dire
s'y décharger et nous préserver notre pureté pour la non-vie, qui est
l'Art.*

*Le Passé et le Futur sont les prostituées dont la Nature a
accouché.*

*L'Art est l'échappée momentanée de ce Bordel*²⁶.

Cette identification du présent et de l'art dans une fiction vierge de tout « sentimentalisme » (de la « mélancolie » passéiste comme de « l'optimisme dérangeant »), comprise comme le seul espace incorruptible et, partant, comme le seul propre à l'action absolument pure : voilà qui semble constituer la meilleure définition possible de ce que peut être un « art fasciste », conçu pour entraîner les masses dans le vortex de leur autodestruction.

Pourtant, dans cette course au nihilisme, rien n'était peut-être encore tout à fait irréversible à la fin des années vingt, du moins si

26. Wyndham Lewis, « Our Vortex », *Blast*, 1, juin 1914, reprint Black Sparrow Press, Santa Barbara, 1981, p. 147-149. Trad. française in *Wyndham Lewis et le vorticisme*, Paris, Centre Georges Pompidou-Pandora Éd., coll. « Cahiers pour un temps », 1982, p. 29-30.

FIG. 15. Giacomo Balla,
Le vortex de la vie,
1929, 99 x 75 cm,
coll. part.,
Milan.



l'on prend au sérieux l'ambivalence étonnante d'œuvres telles que *Le vortex de la vie* de Balla (Fig. 15), oscillant entre l'évocation d'un obturateur photographique captant la lumière de l'instant présent et celle d'une matrice absorbant la semence fécondante – comme le suggérait peut-être le titre.

Ce fut pourtant un tout autre abîme qui finit par dominer, la figure hypnotique du vortex devenant tout à la fois l'emblème et l'instrument de ce vertige propice à l'auto-destruction. *En vitesse* (Fig. 16) et *En piqué sur la ville* (Fig. 17, ci-après) de Tullio Crali, l'un des maîtres de l'aéro-peinture, justifiaient pleinement ces lignes écrites par Walter Benjamin en 1935 :



FIG. 16. Tullio Crali,
En vitesse,
1938.

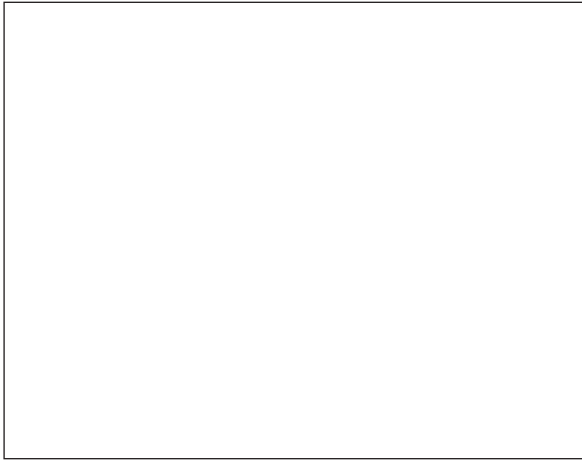


FIG. 17. Tullio Crali, *En piqué sur la ville*,
1939, 130 x 155 cm, coll. part., Milan.

*L'humanité, qui était autrefois chez Homère un objet de spectacle pour les dieux de l'Olympe, l'est devenue pour elle-même. Elle s'est à ce point aliénée à elle-même qu'elle peut vivre son propre anéantissement comme une jouissance esthétique de tout premier ordre*²⁷.

Loin de faire des masses la « semence » de l'histoire, le mythe visuel construit par le futurisme, absorbant le passé et l'avenir dans le présent « atemporel » de l'art, fut sans doute la tentative la plus extrême pour constituer des « masses » homogènes et les représenter à elles-mêmes dans le mouvement de leur autodestruction.

27. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1977, p. 44 ; Id., « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, 2000, p. 113 (trad. légèrement modifiée).