

Le bruitisme futuriste et sa théorie

Jean-Marc Vivenza

Numéro 103, automne 2009

Le futurisme a 100 ans

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/59337ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

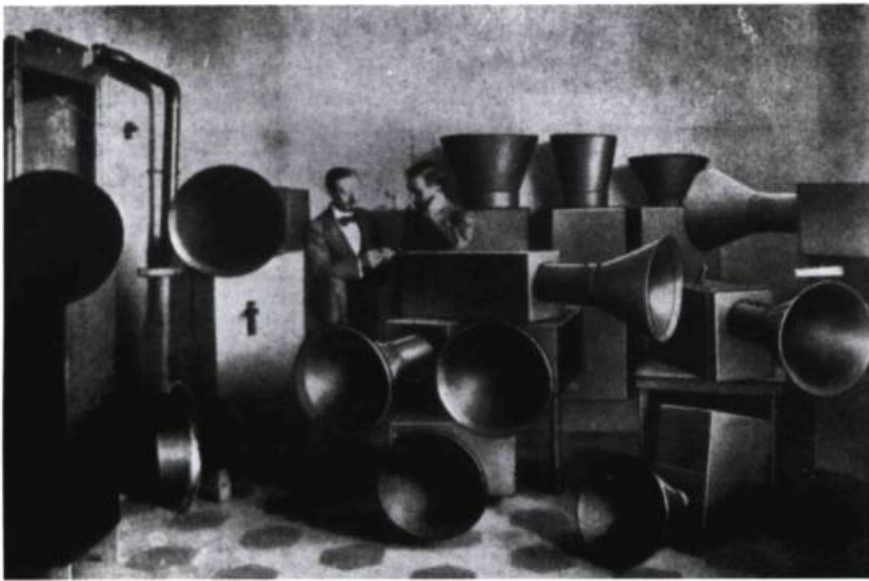
0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

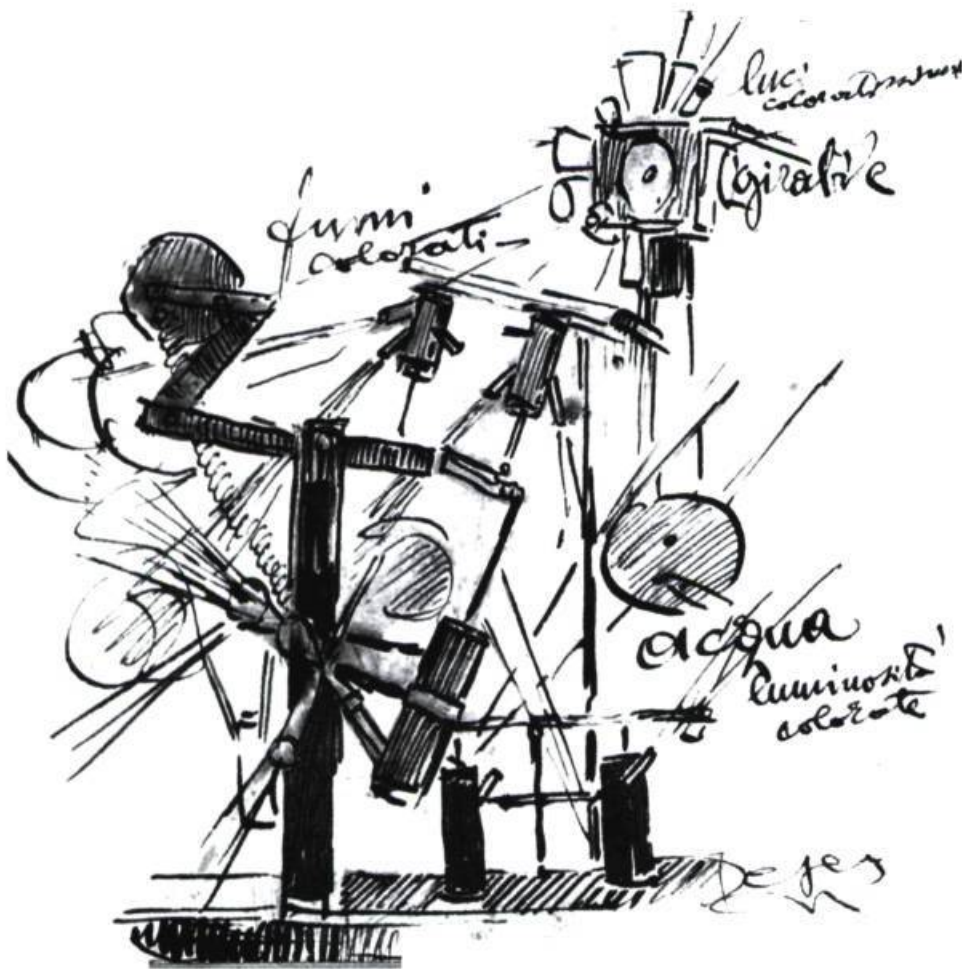
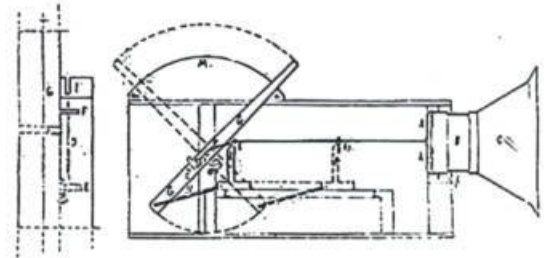
Vivenza, J.-M. (2009). Le bruitisme futuriste et sa théorie. *Inter*, (103), 26–33.



- > Luigi Russolo et Ugo Piatti avec les bruiteurs dans l'atelier de la rue Stoppani, Milan, 1915.
- > Fortunato Depero, *Complexe plastique moto bruitisme à lumières colorées et vaporisateurs* (Musée d'art moderne et contemporain de Trente) Italie, 1915.

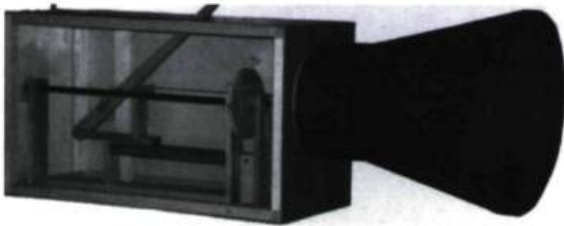
FUTURISTE et sa théorie

— JEAN-MARC VIVENZA



L'ontologie futuriste de la technique

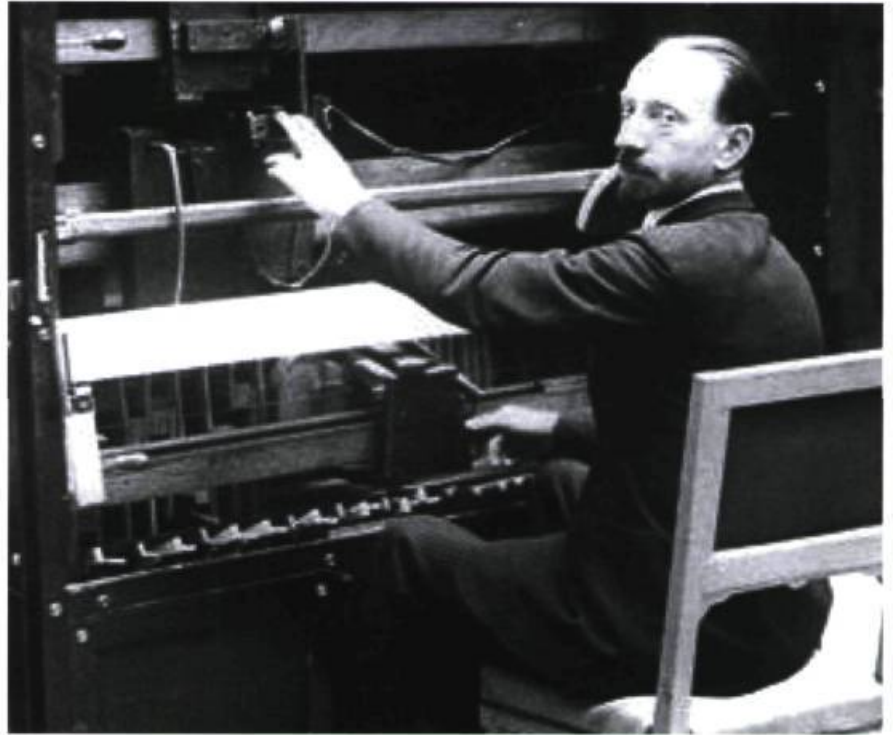
Il nous faudrait tout d'abord, et avant toute chose, avant que de se pencher sur la signification propre du bruitisme futuriste, souligner les graves conséquences qu'entraîne la fracture brutale d'avec la continuité vivante des avant-gardes historiques du début du XX^e siècle, plus précisément la rupture avec le mouvement futuriste, précurseur de toutes les conceptions plastiques de la modernité, coupure violente et sévère qui opéra, hélas, une occultation de la mémoire qui eut pour effet immédiat un oubli profond et tenace se transformant même très souvent en un rejet de toute forme de juste reconnaissance à l'égard des concepteurs originaux des modes révolutionnaires de création et d'expression. Et pourtant, les difficultés visibles auxquelles sont et seront confrontés les nombreuses tendances de l'expérience créatrice montrent à l'évidence que l'on n'inflige pas, sous peine d'inextricables blocages, une pareille et systématique amputation de la conscience historique qui, ajoutant aux erreurs du passé l'aveuglement du présent, débouche sur l'impasse du devenir. Si les lois de la mémoire, comme le souligne Gusdorf, « obéissent et s'ordonnent à une métaphysique de la réalité », il est facile de comprendre en quoi l'absence d'épaisseur de la réalité présente trouve son origine dans la réelle absence effective d'une mémoire causale du présent. L'éradication des liens antérieurs qui structuraient l'espace physique d'un réel véritable, c'est-à-dire ordonné aux éléments fondamentaux de son existence propre, a eu pour conséquence majeure d'évacuer purement et simplement le sens et l'objectif du processus de recherche interne au futurisme qui peut d'ailleurs se résumer ainsi : *la révélation de la vérité de l'être, par la compréhension de l'essence de la technique comme forme de transposition réelle du devenir dialectique de la nature.*



Ce principe, qui constitue l'orientation fondatrice du futurisme d'hier et d'aujourd'hui, ordonne l'originalité de l'expérience créatrice à la fidélité d'une démarche directrice non escamotable, car liée intégralement à la vérité de l'entreprise futuriste elle-même. Ce noyau conceptuel représente l'essence de la méthode créatrice du futurisme, « méthode qui n'est pas autre chose que la structure de toute chose dans sa propre essentialité »², renvoyant à la vérité de l'essence dynamique qui meut tout ce qui révèle le mouvement réel de l'être créateur lui-même. L'attachement principal au fondement théorique central de la pensée futuriste permet l'articulation d'une compréhension cohérente vis-à-vis des disciplines de l'art utilisées par les premiers acteurs du mouvement (à compter de 1909), afin d'exprimer l'énergie constitutive et constructive du vivant. « L'obsession lyrique de la matière », selon la très belle expression de Marinetti, va agir comme moteur de toute l'expérience directrice du futurisme.

Toute l'originalité futuriste prend comme point de départ un retour virulent au réel ; le dynamisme plastique de la vitesse, la force tellurique du bruit, l'énergie de l'électricité, seront traduits chez Luigi Russolo dans *Musique* (1911), *Révolte* (1911), *Synthèse plastique* (1913), *Dynamisme d'une automobile* (1913), *Maison + lumière + ciel* (1913). L'attention portée sur le mouvement est en fait la transposition d'une perception aiguë de l'importante transformation que subit la réalité sous l'action du bouleversement industriel, puissance modificatrice unique dans l'histoire du monde.

Cette transfiguration est perçue comme un phénomène sans égal, porteur d'un sens, interne à l'être de la réalité dans son devenir. Les forces de la technique sont comprises comme miroir des possibilités réelles, une mise en révélation, l'arrondissement (*das Gestell*) de l'étant en tant que fond.



Si la technique est la disponibilité de l'énergie, alors est donc révélée dans l'industrie moderne l'essence de ce qui se montre. Provocation du réel, « l'industrie est la manifestation exotérique de l'identité par où l'on saisit l'essence humaine de la nature et l'essence naturelle de l'homme »³. Le futurisme veut traduire, dans son exaltation de la technique, la poursuite du lien originaire entre l'homme et la nature, forme continuée du procès sur le développement du vivant ; il utilisera pour cela les médiations des expressions poétique, plastique, architecturale et bruitiste afin de s'inscrire au cœur du processus en mouvement. L'industrie et l'ensemble des forces technologiques représentent effectivement l'essence de la vie générique en acte par l'objectivation de l'être de la réalité.

Si le futurisme appelle à une participation au sein de la « tourbillonnante vie d'acier » c'est qu'il est d'abord la quête d'une union fusionnelle dans l'élan métaphysique propre à l'ontologie du devenir, incarnée (inconsciemment) par le monde moderne. C'est à ce titre que Boccioni critiquera le cubisme, « simple virtuosité formelle, tournée vers le musée et dénuée de vigueur éthique ». La recherche d'une « continuité des formes au sein du dynamisme universel » est, dans l'optique futuriste, la « forme-force jaillie de la forme réelle »⁴. Le futurisme veut en finir avec la déréalisation du monde ; au moment où l'industrie, par son déploiement effréné, transformait toutes les anciennes structures classiques de la représentation conceptuelle, l'énergie libérée de la matière allait être interprétée comme une énergie spirituelle chargée de valeur ontologique. L'énergie deviendra désormais l'une des déterminations de l'être, et du même coup un fondement de la simultanéité dynamique des images, des mots et des sons : « Le devenir de l'essence universelle objective, c'est le devenir du monde effectif⁵. » Sur le fond de la relation à l'essence du mouvement qui anime l'être et le détermine comme virtualité, vitesse, lumière, temps et espace, le futurisme formalisera et théoriserait cette vision nouvelle et transformatrice dans ses nombreux manifestes.

- > Bruitistes en performance. Aucune de ces machines n'a survécu à la Deuxième Guerre mondiale.
- > Reconstitution d'une des machines à bruit de Russolo.
- > Luigi Russolo, 1930.



La poétique de l'énergie du monde

L'unité du monde dans sa matérialité dynamique et cinématique sera exprimée par la modification syntaxique du langage, nouvelle poétique du mot, de l'écriture et du son, recherche d'un « réseau ininterrompu de sensations et d'images devant saisir l'état auroral du langage, avant toute structuration ou finalisation rationnelle »⁶. L'émotion devant la présence matérielle du *logoV* trouve dans la nouvelle poétique futuriste une liberté expressive surprenante. Le *mot en liberté* veut entrer en contact direct avec l'être de la réalité sous son aspect mouvant, fugitif et insaisissable. Écriture inédite de ce qui ne se dit pas mais se laisse toucher, le *vers libre* est un consentement à l'im-pénétrabilité rationnelle de ce qui est dissimulé, essentiellement, derrière les phénomènes et la contingence des choses.

En abolissant la structure classique de la phrase, Marinetti recherche l'immédiateté sensible du présent là où demeure caché le fond abyssal des éléments chthoniens du monde. Le retentissement sonore des mots, la puissance verbale, l'éclat du langage, s'appellent en une fulgurante désarticulation du dire, dans une exploration de l'exister brut du monde. Les poèmes phonétiques de Balla et de Depero, véritables notations sonores, se rapprochent, par-delà la logicité traditionnelle, du bruitisme expressif ; ils libèrent le langage en vue d'une interrogation du monde en son caractère énigmatique et secret. Dans *Battaglia peso + odore* (1912) et *Zang tumb tumb* (1914), Marinetti introduira le bruit onomatopéique dans la poésie futuriste afin « d'évaluer lyriquement l'univers comme force »⁷ ; le son dès lors est découvert comme un élément réel de la matière et, en ce sens, Russolo voudra théoriser une pratique de cette soudaine perception de l'énergie interne de l'être des choses. Si l'être pour Aristote est au sens le plus magistral *energein*, c'est que ce qui constitue l'être des choses est bien une *énergie* première, une poussée du vivant vers la lumière.

> Francesco Balilla Pratella, partition.

PREMIER CONCERT DE BRUITEURS FUTURISTES

Le 2 juin à Modène le peintre futuriste Russolo, créateur de l'*Art des Bruits*, expliquait et faisait fonctionner pour la première fois devant plus de 2000 personnes qui bondaient le Théâtre Storchi les différents appareils bruiteurs qu'il venait d'inventer et de construire en collaboration avec le peintre Ugo Piatti.

Le Musicien futuriste Pratella et le Poète Marinetti prenaient ensuite la défense de cette invention étonnante par un violent contradictoire, tenant tête éloquemment aux invectives et aux injures grossières des passésistes.

Aus-tôt après cette soirée mémorable le peintre futuriste Russolo se remettait au travail pour perfectionner ses instruments bruiteurs et pour préparer ses 4 premiers réseaux de bruits qui furent enfin exécutés dans un premier concert bruitiste à la Maison Rouge de Milan, le soir du 11 Août. Dans la vaste salle, autour de cet orchestre étrange se pressaient le groupe dirigeant futuriste et plusieurs membres importants de la presse italienne, qui saluèrent d'applaudissements et de hurrahs enthousiastes les 4 différents réseaux de bruits dont voici les titres :

Réveil de Capitale Rendez-vous d'autos et d'aéroplanes On dîne à la terrasse du Casino Escarmouche dans l'oasis

Russolo dirigeait lui-même l'orchestre, composé de 15 bruiteurs :

3 bourdonneurs	2 glouglouteurs
2 éclateurs	1 fracasour
1 tonneur	1 stridenteur
3 siffleurs	1 renfoleur
2 bruisseurs	

Malgré une certaine inexpérience de la part des exécutants, insuffisamment préparés par un petit nombre de répétitions hâtives, l'ensemble fut presque toujours parfait et les effets vraiment saisissants obtenus par Russolo révélèrent à tous les auditeurs une nouvelle volupté acoustique.

Les quatre réseaux de bruits ne sont pas de simples reproductions impressionnistes de la vie qui nous entoure mais d'étonnantes synthèses bruitistes. Par une savante variation de tons, les bruits perdent en effet leur caractère épisodique accidentel et imitatif, pour devenir des éléments abstraits d'art.

En écoutant les tons combinés et harmonisés des éclateurs, des siffleurs et des glouglouteurs, on ne pensait plus guère à des autos, à des locomotives ou à des eaux courantes, mais on éprouvait une grande émotion d'art futuriste, absolument imprévue et qui ne ressemblait qu'à elle-même.

La proposition russolienne est de pénétrer l'énergie vitale interne aux choses par la libération de l'écoute en direction de l'être de la réalité. L'expérience poétique, par la déconstruction du langage, va servir de préalable à *L'art des bruits*; le motlibrisme marinettien et la synthèse simultanée des compénétrations spatiotemporelles sont un « nouveau moyen de voir l'univers, une évaluation essentielle de l'univers comme somme des forces en mouvement »⁸. Le *Miroir du son*, de Khlebnikov, incarnera l'idée d'une intuition directe de l'être du bruit lancée par les Italiens. « Le principe du son vit d'une vie autonome, tandis que la part de raison reste dans l'ombre »⁹, écrit-il. Ainsi, le dynamisme du monde s'affirme par-delà le subjectivisme réducteur. L'obsession lyrique de la matière, comme l'affirme le *Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912), doit être mise en parallèle avec la destruction du « je ». C'est dans une sorte de virginité primitive de communion (*hnwmenoV*) à la matière que le créateur futuriste s'abandonne au devenir du monde : « Débarrassé de tout anthropomorphisme, [...] le créateur peut se mettre à l'écoute de la Matière dont il faut "atteindre l'essence" [...] »¹⁰.

Ouspensky dans *Tertium organum*, ouvrage qui exerça une profonde influence sur les futuristes russes, parle d'une possibilité de nouveaux modes de perception et de connaissance du réel. Réintroduisant la *coincidentia oppositorum*, il admettra la possibilité d'une conscience élargie, débarrassée du subjectivisme, capable d'une immersion dans « l'ouvert [des] ténèbres inaccessibles à quelque lumière que ce soit, ni au soleil ni à la lumière du savoir »¹¹. Atteindre l'essence de la matière par la participation à la relation intime avec l'authenticité du monde, tel est bien l'objectif de l'art futuriste en général et de l'« art des bruits » en particulier. Or, et c'est bien là que réside le problème de la rupture organique avec l'avant-garde historique futuriste, la pratique du bruitisme a subi une éclipse presque totale au profit de théories sonores cultivant l'amnésie comme forme

de prétention à l'originalité. Le drame est que, de plus, là où la musique concrète, car il s'agit bien d'elle en termes de responsabilité initiale, fut originale, se trouva être ce en quoi elle infligea une flexion théorique et philosophique catastrophique vis-à-vis du bruitisme futuriste à la source duquel elle puisa malgré tout ses intuitions fondatrices. Si l'on veut aujourd'hui poursuivre l'expérience véritable du bruitisme, c'est-à-dire dans le respect de ses fondements conceptuels et la fidélité à son objectif ontologique, il convient d'effectuer une réappropriation dynamique de l'héritage théorique de la pensée russolienne, par-delà la fracture historique qui nous en sépara, unique manière de réactiver un art des bruits authentique.

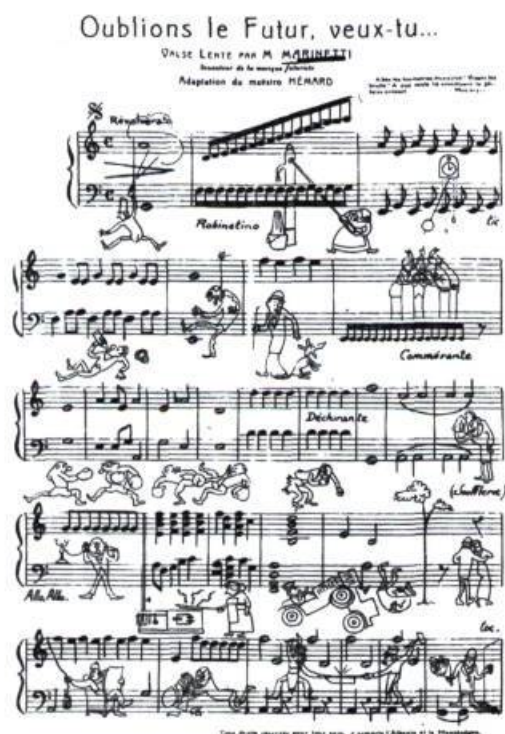
L'art des bruits et ses fondements axiologiques

En publiant, le 11 mars 1913, *L'art des bruits*, Luigi Russolo abandonne la pratique de la peinture pour se consacrer exclusivement à ses nouvelles théories. Pratella, dans le *Manifeste des musiciens futuristes* en 1910, avait déjà donné comme mission aux nouveaux créateurs « d'exprimer l'âme musicale des grands chantiers industriels, des trains, des avions ». Toutefois n'était pas encore proposée l'utilisation directe du bruit comme matériau premier : on en restait au stade de l'illustration narrative et symbolique du monde des machines, tentative illusoire de vouloir faire exprimer aux instruments classiques la réalité acoustique des temps modernes, de la civilisation des usines et de l'industrie triomphante.

Il fallait, pour incarner concrètement le programme marinettien d'un retour au réel, une conception novatrice capable d'appréhender le monde dans sa vérité matérielle la plus élémentaire. Il revient à Russolo d'avoir compris la nécessité non pas d'exprimer, mais d'organiser le bruit pour pénétrer l'être mouvant de la réalité : « Il faut conquérir la variété infinie des sons-bruits, [car] la caractéristique du bruit est qu'il nous rappelle brutalement à la vie »¹². Russolo préconise l'utilisation des bruits réels afin de nous entraîner dans la participation organique du dynamisme existentiel. Dans ce dessein, il faut développer « la compréhension, le goût et la passion des bruits » ; de l'œil qui présida à l'expression de l'idée futuriste par la peinture, on passe à l'oreille : « Notre sensibilité multipliée, après s'être fait des yeux futuristes, aura des oreilles futuristes. »

Dès lors le monde sonore n'apparut plus comme un simple environnement résiduel mais comme le matériau d'un art nouveau : l'art des bruits. Russolo proclame : « Les moteurs de nos villes industrielles pourront dans quelques années être tous savamment entonnés de manière à former de chaque usine un enivrant orchestre de bruits. » L'objectif futuriste, qui est « une volonté d'un retour aux forces originelles »¹³, trouve dans le bruitisme la forme la plus intense d'une participation à l'énergie universelle de l'être du monde. Le bruitisme est une tentative radicale de mise en œuvre du projet futuriste dans sa volonté d'ouverture participative au devenir dialectique de la nature. « Cette évolution de la musique est parallèle à la multiplication grandissante des machines qui participent du travail humain », explique Russolo ; « La vie a créé avec les machines la plus profonde, la plus grande et variée source de bruits », rajoute-t-il dans *Les bruits de la nature et de la vie*.

Son examen attentif porté sur chaque mécanique génératrice de son-bruit révèle une vision organique du tissu industriel et urbain : « [E]lle est étrange, merveilleuse, fascinante, la respiration large et formidable d'une ville endormie [...] »



respiration interrompue seulement de temps à autre, par le sifflement d'un train ; respiration qui est le résultat des différentes industries (centrales électriques, usines du gaz, gares, imprimeries, etc.) qui continuent leurs activités dans la tranquillité nocturne¹⁴. » Nous sommes mis en présence d'un corps vivant, biologique, non pas étranger mais bien au contraire intime. Le soin extrême avec lequel Russolo décrit les bruits les plus variés fait percevoir un souci exigeant pour que s'éveille une nouvelle familiarité, une reconnaissance du caractère charnel de l'environnement immédiat. La fracture nature/technique est totalement écartée par Russolo, son *Art des bruits* est la forme la plus achevée d'une réconciliation avec la mécanisation industrielle.

Le bruitisme futuriste, comme « art » objectif

La pensée russolienne constitue, en premier lieu, une rupture vigoureuse avec la conception passéiste de la création, de sorte que celle-ci fait reposer l'art autour du sujet. Il est important de noter, à ce propos, que sont vidées de toutes valeurs réellement bruitistes et novatrices les démarches qui, utilisant de manière « impensée » le bruit pour leurs apparitions spectaculaires, ont pour base de leurs travaux une expérience subjective, qu'elle soit d'ordre mystico-poétique, d'affectivité naturaliste ou de pathologie thanatomorphe. La compréhension de la vérité de l'être dans son devenir, propre à l'exigence futuriste, ne saurait avoir pour point de départ l'inspiration émotionnelle, la sensibilité religieuse ou ésotérique et l'ensemble des manifestations du *thumos*. Le seul fondement d'une entreprise qui veut s'inscrire dans la rigueur d'une ontologie du futur réside dans l'affirmation de l'objectivité du réel, prononçant sur tout ce qui est l'examen du jugement d'existence autonome. Rien de plus concret que ce fondement radical, le plus irréductible, le plus commun, propre à la présence causale de chaque chose dans l'être.

Cette soumission première, existentielle, dans la dépendance constitutive de la servitude contingente qui frappe tout étant sous la domination plénière et permanente de l'être, explique cette soif du réel propre au bruitisme futuriste, qu'il importe de ne pas confondre avec l'illusion subjective. La source, l'origine de l'art, c'est le monde en mouvement, la matière et son énergie, la terre et son devenir dialectique et transformateur. Le futurisme, qui est « l'être au futur de la pensée »¹⁵, effectue une critique sévère du sujet, considérant qu'une approche réelle de l'être du bruit passe d'abord et avant tout par une critique intégrale, une mise à bas des postulats archaïques de l'illusion créatrice du « moi ». En effet, la réalité opérante du bruitisme ne peut se révéler être réellement futuriste que par une démarche qui dévoile effectivement l'être futuriste de sa réalité, l'essence de la méthode futuriste renvoyant toujours à la méthode de l'essence dynamique qui meut tout ce qui révèle le mouvement réel. À ce titre, la *matérialité objective du bruit* ne peut en aucun cas être confondue avec cette déréalisation réifiante qu'incarne, aujourd'hui et depuis de nombreuses décennies, l'orientation phénoménologique de la musique dite « concrète ».

Pierre Schaeffer dira que sa musique commence par l'idée intentionnelle du bruit, or Russolo affirmera que l'art des bruits commence par l'expérience, et de fait ce n'est pas du tout la même chose que de commencer par l'idée ou de commencer par l'expérience. On ne rejoint jamais l'être par l'idée parce

que l'idée provient de la réalité et qu'elle n'est pas première, alors que l'être est ce qu'il y a de premier ; partir de l'idée, c'est rendre impossible un art des bruits véritable. Le futurisme est une tension par-delà la facticité fossile du couple sujet-objet ; cette « écoute de la matière », qui habite la totalité de la démarche fondatrice du projet marinettien, exprime la nécessité d'une participation à la « chair du monde » : « La matière n'est plus seulement conçue comme substance, support, élément pesant, mais de plus en plus comme onde ou énergie¹⁶. » La constitution du vrai ne dépend pas de la responsabilité subjective du « je » : « Ce qui existe transcende ce que je crois qui existe. La réalité est seulement réelle, et non pensée¹⁷. »

Russolo insiste ainsi sur le développement d'un « art » des bruits. Il ne faut pas oublier cette dénomination, car l'art au sens futuriste, c'est le déchiffrement participatif à l'exister brut du monde : « L'Art est ouverture de l'être de l'étant¹⁸. » La quête de l'origine du sens, qui est d'ailleurs la spécificité de tout art véritable, est ouverture, écoute, accueil et soumission dévoilante au *factum brutum* de l'être de l'existence. L'art n'est pas une esthétique ou, pire, une technique, mais son originalité consiste à se faire, en modifiant un peu un terme marxiste, l'« accoucheuse » de la vérité de l'être : « L'art n'est appréhendable qu'en tant que lecture traductrice du monde qui l'a rendu possible. La conséquence immédiate de cette idée indéfectible est que l'art ne peut être pensé comme forme hypostasiée, comme création séparée, indépendante du monde¹⁹. » L'art est un révélateur de la réalité, participation créatrice au devenir du monde. L'œuvre bruitiste n'est pas une fabrication arbitraire, elle est une œuvre parce qu'en elle apparaît le rapport manifeste à la *jusiv*, à la terre comme source (*Heimatlicher Grund*). Nous devons consentir à l'impénétrabilité rationnelle (subjective) de l'œuvre, car le monde et son mouvement s'unissent et se révèlent dans l'éccléité de l'œuvre : « L'art n'est pas un *Schaffen* – fabrication, fiction – mais un *Schöpfen* – acte de puiser²⁰. »

La nécessité « d'embrasser la vie de la matière » dans son objectivité, qui est l'élan initial caractéristique du futurisme, lui permettra de comprendre intimement « la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers, [...] les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées »²¹. L'art des bruits est une révélation de ce qui se manifeste dans le chaos indifférencié, dans l'abîme qui se dissimule essentiellement dans l'immanence de ce qui est. En mettant en lumière l'autonomie du mouvement dialectique dans sa tension inaugurale, il restaure l'hétéronomie constitutive du sujet vis-à-vis de cette liaison à l'objectivité pure de la matière dont le futurisme fit la pierre angulaire de son programme, et qui reste plus que jamais valable pour le devenir de tous les futurs. L'art des bruits n'est autre chose que la pratique de cette compréhension appliquée aux bruits de la vie, « le bruit tel qu'il nous arrive de la vie nous renvoie directement à la vie même »²² ; le bruitisme futuriste est écoute et ouverture « à ce qui ne se révèle jamais entièrement à nous et nous réserve d'innombrables surprises »²³.

L'aérofuturisme : principe de révélation de la matière

L'invitation russolienne à une « coordination lyrique et artistique du chaos bruitiste de la vie », de par sa nouveauté et l'originalité extraordinaire de ses thèses, va avoir une influence

fondamentale sur les créateurs de l'époque. Outre les musiciens futuristes eux-mêmes (Cassavola, Mix, Bertocchini, Mantia, Giuntini), des figures comme Ravel, Stravinski et Prokofiev se passionneront pour l'entreprise de Russolo. Mais l'accueil le plus enthousiaste sera celui des plasticiens et des cinéastes. Mondrian dira : « Le bruitisme futuriste est une réforme importante des moyens d'expression dans l'art, qui doit conduire à la manifestation pure de l'esprit nouveau. » De son côté, Huelsenbeck déclarera dans le *Manifeste dadaïste* (1918) : « Le dadaïsme a propagé dans tous les pays d'Europe la musique bruitiste des futuristes. »

charnière dans l'histoire du futurisme puisque cette même année est publié le *Manifeste de l'aéropeinture*. L'avion a toujours joué un rôle non négligeable dans le futurisme : *Le monoplane du pape* de Marinetti date de 1912 ; *L'aviatore Dro* a été composé en 1914 ; Malevitch, fasciné par l'aérodynamique, réalise *Construction planétaire* et *Attraction magnétique* (1920) ; Vassily Kamensky, l'un des premiers pilotes russes, donne en 1913 un récital futuriste à Moscou où, un avion peint sur le front (symbole du dynamisme universel), il déclame un poème sur le thème du vol aérien, poème dont la lecture se fait de bas en haut afin de donner une impression ascensionnelle ; Cassavola, lui, à Rome, met en scène *La danse de l'hélice* en 1924.

Cependant, la formalisation des principes de l'aérofuturisme ne se développera véritablement qu'à partir du *Manifeste* de 1929. La théorie de l'aérofuturisme repose sur trois postulats, tryptique intentionnel et formel de trois propositions d'application : en premier lieu la reproduction concrète de la nouvelle réalité faite de mobilité perpétuelle créée par l'avion, deuxièmement la transfiguration de cette réalité, enfin son transfert sur un support qui contiendrait simultanément le double mouvement de l'aéroplane et de l'acte créateur. Les toiles de Prampolini comme *Venus mécanique* (1930), *Spiritualité extraterrestre* (1932) et *Anges de la terre* (1936) traduisent le retentissement profond de cette nouvelle orientation qui débouche directement sur cette « maternité cosmique, qui se manifeste lors du dépassement de la nostalgie terrestre ».

Le futurisme à ce stade dépasse son analyse traditionnelle pour entrer dans une sorte « de fusion cosmique dont l'espace lui fournit l'image de l'unité primordiale de la nature »²⁵. Prampolini portera à maturité cette ligne de recherche : l'investigation directe de la matière équivaldra chez lui à l'exploration du mystère cosmique, participation à une seule et même vie organique de la nature dans sa globalité. Fillia explique qu'il a recours à une sorte de « corps aérien » pour traduire son expérience du vol. Ce corps est, selon lui, « résumé et synthèse du mouvement ». C'est ce « corps » qui fait son apparition dans *Spiritualité de l'aviateur* (1929) et *Forme plastique de la sensibilité aérienne* (1932). Philosophie de l'existence dès son origine, le futurisme, dans ses thèses aéroplastiques, tend à un contact avec l'essence de cette « chair du monde » qui est pour lui l'unique source de toute fondation du présent en transformation (donc du futur).

L'onde transfiguratrice du mouvement dialectique du vortex, « le point de la plus grande énergie »²⁶, exprime la transparence vertigineuse de l'abîme ; seule la connaissance-contact par l'exercice du décentrement du sujet peut offrir la possibilité d'une participation unitive à cette réalité abyssale. La détermination essentielle de l'aérofuturisme est de pousser, autant que faire se peut, l'expérience du fondement de l'exister lui-même ; la substantialisation de la matière que cela provoque est une révélation de la substance comme pôle d'existence de l'être plongé dans « le rythme des temps qui n'admet point d'arrêt, le continué devenir »²⁷. L'aérobruitisme, qui est l'application de l'aérofuturisme au plan sonore, s'inscrit radicalement dans cette perspective substantialiste et ontologique, la recherche de l'authenticité du monde. La quête du *logoV* y est donc affirmée avec encore plus de force. La *materia matrix*, ainsi que la nomme Prampolini, ordonne le réel à un présent actualisé, acte formel de l'être concret dans l'existant sensible et la multiplicité de ses possibles. De soi, elle



> Alberto Manca, congrès futuriste à Milan, 1924.

Les futuristes russes, eux, voient dans le bruitisme l'expression la plus aboutie de la « nouvelle réalité mécanique de l'État ouvrier » : Gastev organise des concerts de sirènes d'usines, l'agit-prop s'empare des thèses russoliennes pour mettre en scène la transformation industrielle du pays, mais c'est à Dziga Vertov que l'art des bruits est redevable de la découverte de son support moderne de fixation pour la mise en œuvre de sa pratique. Si la phrase du *Manifeste* de Russolo *ayons les oreilles plus attentives que les yeux* est à l'origine de la fondation par Vertov en 1916 de son « laboratoire de l'ouïe », sa formation cinématographique lui permettra d'avoir l'idée d'inscrire les sons sur la piste optique de la pellicule afin de réaliser une véritable composition de bruits organisés. Cette technique sera reprise par Walter Ruttmann qui, outre *Weekend* (1930), réalisera *Acciaio* (1932), film basé, à partir d'un scénario de Pirandello, sur le monde de l'industrie métallurgique en Italie.

D'autre part, sous l'influence de Russolo, Schwitters introduit le bruit dans son *merz-théâtre* ; Artaud en fait de même pour la création des *Cenci* ; Varèse en fait de même pour la création des *Cenci* ; Varèse en 1929 présente le concert bruitiste de Russolo, accompagné de son Rumorharmonium, dans une conférence à l'occasion de l'exposition futuriste de Severini à la Galerie 23. L'année 1929 est d'ailleurs une date

> J. J. Roussau, caricature
Les rumoristes.



ne dit pas l'état dans lequel elle se trouve, mais cette *materia* originelle nous apprend que le développement mécanique et technique du monde n'est pas suspendu dans le vide : il se rattache à une substance qui lui sert de fondement ; il est à ce titre la manifestation d'une profonde réalité constitutive de l'être. L'art des bruits implique, pour que soit mis en œuvre sa spécificité propre, que l'être de la réalité échappe à la subjectivité *déréalisante*, qui ne peut fonder sa propre nécessité. Si l'acte créateur se coupe de l'être, il se centre sur l'activité du sujet, sans relation à ce qui sera perçu comme objet, et ne peut qu'opposer être en tant que connu et être en tant qu'être.

Le futurisme, rejoignant les éléates, affirme que tout est de l'être : l'être est l'englobant, la totalité existentielle *in actu exercito*, le premier connu, ce dont l'acte est d'exister. La réalité entitative informe l'activité immanente et dialectique dont procède la création continuée du monde. C'est ce primat donné à l'être qui spécifie l'art futuriste, « synthèse sublime de la vie »²⁸ ; c'est ce primat qui s'impose de façon absolue dans l'aérofuturisme et que l'aérobruitisme vise à incarner vitalement.

L'existence est acte d'être, et seule l'expérience livre l'être, ce qui impose toujours un souci du réel. Le futurisme opératif, c'est-à-dire vivant, a une mission qui traverse la contingence des périodes historiques et qui reste d'autant plus importante à un moment où l'impasse évidente des écoles contemporaines demande que soit retrouvée l'essence de l'acte créateur. Il s'agit de montrer que les déterminations phénoménales essentielles ont pour fondement l'exister lui-même de l'étant en acte d'être, et qu'elles le font connaître. Cette connaissance est l'unique *objet* de l'art des bruits, elle reste l'unique raison de la nécessaire réactivation de sa pratique et de sa théorie. ■

Notes

- 1 Georges Gusdorf, *Mémoire et personne*, Paris, PUF, 1993.
- 2 Friedrich Hegel, *La phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier, 1970.
- 3 Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, Paris, Éditions sociales, 1962.
- 4 Giovanni Lista, *Futurisme*, Paris, L'Âge d'Homme, 1973. p. 181.
- 5 F. Hegel, *op. cit.*
- 6 Giovanni Lista, *Le futurisme*, Vanves, Hazan, 1985.
- 7 Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste de l'alphabet à surprise*, 1916.
- 8 *Id.*, *Gli indomabili*, Plaisance, Editioni futuriste di « Poesia » della Società Tip, 1922.
- 9 Velimir Khlebnikov, « De la poésie moderne », *Voies de la création*, n° 6-7, Moscou, 1920.
- 10 F. T. Marinetti, *Manifeste technique de la littérature futuriste*, 1913.
- 11 Kasimir Malevitch, *Le miroir suprématiste*, Paris, L'Âge d'Homme, 1977.
- 12 Luigi Russolo, *L'art des bruits*, Milan, 1913.
- 13 *Id.*, *Les bruits de la nature et de la vie*, Milan, 1913.
- 14 *Id.*, *L'art des bruits*, *op. cit.*
- 15 Pierre Barucco, *Le fracas et le silence*, Marseille, Via Valeriano, 1993.
- 16 François Laruelle, « Le futurisme non philosophique », *Lettres philosophiques*, n° 5, 1993.
- 17 Fernando Pessoa, *L'univers n'est pas une idée*, Lisboa, 1914.
- 18 Walter Benjamim, *L'homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël, 1971.
- 19 Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, Tubingue, Niemeyer, 1953.
- 20 *Ibid.*
- 21 F. T. Marinetti, « Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, 1909.
- 22 L. Russolo, *L'Arte dei rumori : nuova sensazione acustica*, 1916.
- 23 *Ibid.*
- 25 G. Lista, *op. cit.*
- 26 Ezra Pound, *Blast*, Londres, 1914.
- 27 F. T. Marinetti, *Manifeste du futurisme*, *op. cit.*
- 28 Fillia (Luigi Colombo), *Manifeste de l'art sacré*, 1932

Jean-Marc Vivenza, né en 1957 à Vinay (France), est philosophe, écrivain et musicologue. Ses travaux s'orientent aujourd'hui vers la recherche en philosophie. S'étant consacré tout d'abord à la musicologie, il est également compositeur, chercheur en électroacoustique et théoricien du « bruitisme futuriste ». Après des études de philosophie, de musicologie et d'histoire de l'art, Jean-Marc Vivenza travaille dans un premier temps au Musée d'art moderne de Grenoble. En 1983, il fonde l'Electro-Institut, où il poursuit une recherche musicologique centrée sur les conceptions du bruitisme futuriste. Cet institut devient à Grenoble une sorte de centre expérimental de la matière sonore : c'est là où sont pensées et réalisées les œuvres qui marquent fortement de par leur radicalité la « musique industrielle », faisant de Vivenza une référence unique à l'intérieur du milieu musical contemporain. Il développe une activité internationale où il donne à entendre et à voir le résultat de ses conceptions sonores et visuelles, se livrant parfois à des expériences sonores surprenantes. Souvent programmé dans de nombreux festivals internationaux de musique d'avant-garde aux côtés de Iannis Xenakis, Brian Eno, Hans-Joachim Roedelius, Laibach, Test Dept, etc., il réalise, en 1985, les *Servomécanismes*, qui incorporent les notions bruitistes du futuriste italien Luigi Russolo avec les techniques contemporaines d'asservissement acoustique conjuguées à un souci de formalisme visuel. Ces pièces sont aujourd'hui la propriété du Musée d'art contemporain de Lyon. Elles font l'objet de nombreuses installations dans plusieurs pays (Allemagne, Hollande, Italie, Japon et États-Unis).