



HAL
open science

“ Le Paradigme de la machine dans l’art-action des futuristes ”

Gaëlle Périot-Bled

► **To cite this version:**

Gaëlle Périot-Bled. “ Le Paradigme de la machine dans l’art-action des futuristes ”. *Figures de l’art - Revue d’études esthétiques*, 2016, 32, pp.87-101. halshs-04016072

HAL Id: halshs-04016072

<https://shs.hal.science/halshs-04016072>

Submitted on 6 Mar 2023

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

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

Gaëlle Périot-Bled

LE PARADIGME DE LA MACHINE DANS « L'ART-ACTION » DES FUTURISTES

Résumé

En faisant l'éloge de la machine, les manifestes futuristes prônent une articulation nouvelle entre l'art et la technique qui a pour fonction de remettre en cause le modèle de l'œuvre achevée. Emblématique d'un monde technicisé où s'amorcent des processus dont on ne saurait prédire la fin, la machine est un nouveau paradigme qui permet de redéfinir la création artistique comme une action qui a vocation à transformer le monde.

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*¹.

Par ce jugement provocateur s'ouvre l'aventure futuriste qui se propage sur la scène artistique européenne dès 1909, de Milan où est imprimé le premier tract de Marinetti, à Paris où est publié le manifeste futuriste dans le *Figaro*, et jusqu'en Russie où le mouvement connaît un second souffle, plus strictement littéraire, dans les années 1912, autour du groupe *Hyleia*. Fascinés par le dynamisme, la vitesse et la vie urbaine, les Futuristes italiens lancent une avant-garde, à l'orée du XX^e siècle, qui prend ancrage dans l'éloge de l'énergie des machines. Mais, la machine n'est pas un thème parmi d'autres : elle constitue le cœur d'un discours qui prône le sursaut de la modernité contre la tradition endormie de ces œuvres que le musée recueille comme autant de choses mortes. En réaction au repli de l'Italie sur son passé glorieux, les Futuristes se tournent vers un avenir dans lequel ils cherchent à précipiter le présent à coup de manifestes agressifs et de tracts rageurs. Or, la machine devient l'emblème de ces temps nouveaux qui tournent le dos à tout héritage du passé. Mais au-delà de cette obsession qui fournit un motif central à la peinture futuriste, nous voulons montrer que la machine est aussi un paradigme permettant d'inventer de nouveaux modes d'expression, comme « l'art-action », que Marinetti appelle de ses vœux à partir de 1915. Emblématique d'un monde technicisé où s'amorcent des processus dont on ne saurait prédire la fin, la machine constitue le modèle dont les Futuristes s'inspirent pour transformer le monde et redéfinir la fonction de la création artistique.

¹ *Manifeste du futurisme*, publié par le Figaro, le 20 février 1909, in *Marinetti et le futurisme*, Giovanni Lista, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Cahiers des Avant-gardes », 1977.

LA MACHINE COMME MOTIF

L'obsession de la machine est un motif récurrent qui apparaît dans les textes fondateurs comme dans les toiles du futurisme italien. Le manifeste de 1909 est en effet introduit par une annonce de Marinetti qui définit, dans une prose métaphorique et délirante, la posture qu'il a adoptée avec son groupe d'amis :

Nous avons veillé toute la nuit, mes amis et moi. [...] Seuls avec les mécaniciens dans les infernales chaufferies des grands navires, seuls avec les noirs fantômes qui fourragent dans le ventre rouge des locomotives affolées [...] ! Et nous voilà brusquement distraits par le roulement des énormes tramways à double étage, qui passent sursautant, bariolés de lumières. [...] Nous nous approchâmes des trois machines renâclantes pour flatter leur poitrail. [...] Alors, le visage masqué de la bonne boue des usines, [...] nous dictâmes nos premières volontés à tous les hommes vivants de la terre².

Le champ lexical de la machine est ici omniprésent et c'est encore dans ce vocabulaire technique que s'énoncent les propositions auxquelles aboutit le manifeste :

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 bords 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 de longs tuyaux, et le vol glissant des avions, dont l'hélice a des claquements de drapeau et des applaudissements de foule enthousiaste³.

Deux ans plus tard, en 1911⁴, Marinetti appelle encore de ses vœux le triomphe des « trains d'une commodité absolue », des « transatlantiques énormes et rapides », des « grandes locomotives », « des cuirassés, des torpilleurs, des monoplans et des automobiles de course » pour venir remplacer les « majestueuses cathédrales⁵ ». La peinture futuriste fournit également de très nombreuses occasions de célébrer la machine qui devient un motif récurrent. À titre d'exemples, Balla décompose le mouvement mécanique en moments successifs et les toiles de Severini évoquent la violence de la machine de guerre par des contrastes chromatiques. De ces œuvres picturales, il ressort que ce sont trois types de machines qui sont pris pour modèles : les véhicules dont la vitesse fait l'objet d'une valorisation constante, les machines productives utilisées dans les usines, et enfin les

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Dans le chapitre consacré à *La Guerre électrique*, paru à Paris dans *Le Futurisme*, (édition Sansot), puis en 1915 à Milan dans *La Guerre comme seule hygiène mentale*.

⁵ Filippo Tommaso Marinetti, cité par Giovanni Lista, *Marinetti et le futurisme*, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Cahiers des Avant-gardes », 1977, p. 40-42.

machines de guerre dont la fonction est de détruire. L'exaltation de la vitesse, de la force productrice et destructrice, telles sont les nouvelles valeurs des Futuristes.

Nous avons rappelé que le futurisme naît dans un contexte où l'Italie ne tient plus le rang qui était le sien jusqu'au XVIII^e siècle, dans la création artistique : elle n'est plus qu'une puissance endormie. Cette prise de conscience d'un affaiblissement national produit chez les artistes futuristes un sentiment d'humiliation qui est un ressort essentiel du sursaut nationaliste et guerrier que Giovanni Lista a étudié en s'intéressant au terrain d'entente entre l'idéologie marinettienne et les positions fascistes de Mussolini⁶. Mais en quoi ce programme est-il chargé d'enjeux esthétiques ? Du point de vue artistique, cette mutation pourrait être comprise comme un changement de modèle : face à la nature traditionnellement considérée comme le parangon de la beauté, ce serait la technique qui recevrait les louanges d'une modernité en recherche d'un nouveau modèle inspirant. Mais cela reste insuffisant : car la nature n'est pas rejetée par les Futuristes, elle semble plutôt magnifiée par la technique. Aussi convient-il d'être plus précis : en s'intéressant à la machine plus qu'à tout autre produit de la technique, les Futuristes font plus qu'inventer un modèle pouvant servir de nouveau motif. Il ne s'agit pas seulement d'exalter le génie humain et ses inventions. Si tel était le cas, l'outil serait autant célébré que la machine. Or, malgré quelques références à l'outil – par exemple, dans *La Guerre électrique*, la mention de « l'armature au rythme des poulies, des marteaux et des cœurs⁷ » – c'est bien davantage la machine que l'outil qui suscite l'admiration, comme en témoignent les extraits que nous avons cités en ouverture de ce texte.

Pour en saisir les implications, il est utile de renvoyer à la distinction entre outils et machines, telles qu'on la trouve formulée dans *Condition de l'homme moderne* de Hannah Arendt. Car la machine n'est pas l'artifice qui vient détrôner la nature, mais l'objet qui, avec l'emploi de l'électricité, rend l'homme capable de faire œuvrer les forces naturelles à la place de son propre travail. Hannah Arendt remarque :

La révolution industrielle et l'émancipation du travail ont remplacé presque tous les outils à main par des machines qui d'une manière ou de l'autre substituent à la force humaine de travail la force supérieure des énergies naturelles⁸.

⁶ Sur cet enjeu politique, nous renvoyons aux pages que Giovanni Lista consacre au futurisme politique, dans *Marinetti et le futurisme*, *op. cit.*, p. 17 à 26.

⁷ Filippo Tommaso Marinetti, *La Guerre électrique*, paru à Paris dans *Le Futurisme* (édition Sansot, 1911). Cité par Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 40-42.

⁸ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, « Agora », 1961, p. 199.

L'évolution historique par laquelle les hommes sont passés de l'outillage au machinisme peut ainsi être ramenée à trois étapes :

Le premier stade, l'invention de la machine à vapeur qui introduisit la révolution industrielle, était encore caractérisée par une imitation des processus naturels et une utilisation des forces naturelles pour des buts humains. [...] L'étape suivante est caractérisée surtout par l'emploi de l'électricité⁹.

C'est là un nouveau pas qui rompt avec le premier, en ceci qu'il ne consiste pas seulement à amplifier un rapport instrumental à la nature mais à créer, « c'est-à-dire à déclencher nous-mêmes des processus naturels qui ne se seraient pas produits sans nous¹⁰ », révolutionnant ainsi le concept de fabrication. Le troisième stade, le plus récent au moment où Arendt publie *Condition de l'homme moderne*, en 1958, est celui de l'automatisation. Sur le plan de la production, l'effet principal de cette révolution est le passage de la discontinuité des actes de l'ouvrier dans la manufacture à la continuité de la chaîne de montage dans les années 1910. Plus profondément, « la pénétration des forces naturelles dans le monde humain a brisé la finalité du monde, le fait que les objets sont des fins en vue desquelles on conçoit les outils¹¹ ». Au début du XX^e siècle, les Futuristes sont donc contemporains de ces mutations dont l'un des effets les plus décisifs dans le domaine artistique est sans doute le suivant : le renoncement à l'œuvre comme fin du processus de création. Dans son analyse de l'œuvre, Arendt met côte à côte les productions de l'artisanat et les créations de l'artiste, ne les distinguant que par la vocation des œuvres d'art à s'arracher au flux des affaires humaines pour offrir un séjour pérenne aux mortels. Cependant, par sa réflexion sur la révolution industrielle et sur l'évolution des machines qui viennent se substituer au travail humain, elle permet de penser la mutation qui opère sur la scène artistique dans les premières décennies du XX^e siècle : l'émergence d'un art de la performance qui s'intéresse davantage au processus qu'à la création d'une œuvre finie conservée dans le musée.

LE PARADIGME MÉCANISTE

C'est sans doute là ce qui nous permet de comprendre que la machine n'est pas seulement un motif de la peinture et de la littérature futurisme, mais devient un véritable paradigme qui permet de transformer en profondeur des pratiques artistiques. Quarante ans

⁹ *Ibid.*, p. 200.

¹⁰ *Ibid.*, p. 201

¹¹ *Ibid.*, p. 203.

avant l'ouvrage d'Arendt, les Futuristes en sont au stade où il est possible de tirer des enseignements du monde technicisé qui prend forme : la machine par sa relative indépendance donne à voir une puissance à l'œuvre dans le monde sans l'intervention de l'homme et fournit ainsi à l'homme le modèle sur lequel calquer sa force agissante. Ce n'est plus la création d'un objet qui suffit à l'arracher à la futilité d'une vie mortelle, il lui faut davantage : en s'en remettant à la force des processus tels que l'explosion, la vitesse, le choc, les Futuristes entendent donner forme à la transformation de l'homme qu'ils appellent de leurs vœux. Dès 1911, Marinetti encourage la confiance « dans le progrès qui a toujours raison, même là où il a tort, parce qu'il est le mouvement, la vie, la lutte, l'espoir¹² ». En 1912, dans le *Manifeste technique de la littérature futuriste*, Marinetti dit préparer « la création de l'homme mécanique aux parties remplaçables », un homme « délivré de l'idée de la mort¹³ ». On voit bien ici que c'est la machine qui donne forme à des représentations, certes délirantes, mais significatives d'un désir d'arrachement à la vie mortelle. Dans *Condition de l'homme moderne*, Arendt montre combien la machine a amplifié ce désir si profondément humain et a modifié. Le prologue s'ouvre en évoquant le premier lancement d'un satellite artificiel en 1957 et y voit cet arrachement à la condition originelle de l'homme, que la terre mère représente. Partant d'une question liée au développement de cette machine, elle en vient à poser le problème de l'action et de l'ordonnement des activités humaines, l'activité laborieuse, l'activité technique et artistique, et l'activité politique. Dans les années 1950, la machine lui apparaît comme l'instrument d'une révolte contre l'existence humaine telle qu'elle est donnée, révolte accomplie à un niveau qu'aucun des siècles passés n'aurait pu espérer atteindre. Mais dans le même temps, la valorisation du travail s'accompagne paradoxalement, par le fait même des avancées techniques et du pouvoir croissant des machines, de la création de ce qu'Arendt appelle d'une paradoxale formule : une société de « travailleurs sans travail¹⁴ », qui se posent la question du sens de leur activité. Autrement dit, même s'il ne faut pas confondre l'activité de la machine avec l'activité du travail humain, ni avec celle de l'action, il s'agit bien de penser leur articulation dès le début du XX^e siècle. En

¹² Filippo Tommaso Marinetti, cité par Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 41.

¹³ In Giovanni Lista, *op.cit.*, p.61.

¹⁴ Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 38.

cela, le mouvement futuriste est particulièrement intéressant car il fait de la machine un nouveau paradigme à partir duquel redéfinir l'art et l'action de l'artiste dans le monde.

D'un point de vue esthétique, l'attachement des Futuristes à la vitesse, à la technique et à la violence s'inscrit dans l'héritage des *Mots en liberté* de Marinetti, qui recherchent dès 1912 l'équivalence sonore, vocale et verbale de la vitesse automobile¹⁵ dans des « règles applicables aux actions corporelles [et] inspirées du mouvement saccadé des machines¹⁶ ». Ce texte trouve sa réalisation pratique dans une recherche graphique particulièrement riche entre 1915 et 1917.

Figure 1 : Filippo Tommaso Marinetti, *Montagnes + Vallées + Routes x Joffre (1915). Planche motlibriste réédité en 1919 sous le titre *Après la Marne Joffre visita le front en auto* © 2015 Filippo Tommaso Marinetti / Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.*

Figure 2 : Filippo Tommaso Marinetti, *Planche motlibriste publiée en décembre 1916 avec le sous-titre *Gloire à l'italien Guido Guidi qui, sur un aéroplane italien, a battu le record mondial d'altitude (7950m).* Dimensions de l'original : 26 x 29 cm © 2015 Filippo Tommaso Marinetti / Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.*

Sur le plan du langage, Marinetti privilégie l'onomatopée qui se substitue à la syntaxe pour fournir un équivalent sonore et expressif au monde industriel. Il s'agit d'évoquer par des mots en liberté les choses concrètes dans leur brutalité prosaïque. La disposition des lettres dans la page prolonge cette recherche de rupture que l'onomatopée produit sur le plan de l'oralité.

Figure 3 : Filippo Tommaso Marinetti, *Planche motlibriste envoyée du front en septembre 1917 à la rédaction de « L'Italia futurista ». Dimensions de l'original : 35x50cm © 2015 Filippo Tommaso Marinetti / Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome.*

Cette recherche trouve également un prolongement dans le *Manifeste sur l'art des bruits*, paru le 1^{er} avril 1913 dans *Paris-Journal*, par lequel Russolo désigne le bruit des machines et des hommes qui vivent dans un monde technicisé – les tramways, les autos, les foules criardes – comme le paroxysme d'un progrès qui, du silence primitif au son pur, a inventé l'art musical, et s'achève enfin par la célébration de la joyeuse et discordante

¹⁵ Filippo Tommaso Marinetti, « Vitesse en automobile », 1915, *Paroles en liberté*, in Giovanni Lista, *Futurisme, Manifestes, Proclamations, Documents*, Lausanne, L'Âge d'homme, « Cahiers des avant-gardes », p. 142.

¹⁶ Cité par RoseLee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2001, p. 21.

polyphonie des « sons-bruits ». Cette ouverture de la musique au bruit, corrélative de la révolution industrielle, se justifie selon Russolo par l'évolution de la sensibilité humaine susceptible de supporter des sons dont elle n'aurait pas pu faire l'expérience sans désagrément deux siècles auparavant. Dans la récente rétrospective *Le Futurisme à Paris*, organisée en 2009 par Didier Ottinger au Centre Pompidou, une installation de Jeff Mills, *Critical Arrangements*, venait faire écho à ce manifeste, en traduisant dans le langage électronique les bruits des familles de sons identifiées par Russolo. Était associé à cette bande son de douze minutes un montage d'images fournies par l'INA, projetées à un rythme rapide sur trois écrans géants qui plaçait le visiteur au centre d'un vaste dispositif trifrontal. Après avoir « collé » ensemble ces vignettes évoquant l'origine d'une société de l'information et de la production industrielle, le dispositif de Jeff Mills se concentrait sur les chorégraphies futuristes pour un corps en mouvement, glorifiant la lumière électrique, s'enthousiasmant pour les expériences limites des débuts de l'aviation, tout en rappelant par l'image les sinistres prolongements de l'apologie de la guerre. Dans cette exposition très largement consacrée à la peinture, cette installation avait le mérite de rappeler qu'une des principales contributions du futurisme à l'art du XX^e et du XXI^e siècles est d'avoir ouvert la possibilité d'utiliser les techniques non pas seulement comme thème de la peinture, mais comme *medium* de la création artistique.

Car, même si les œuvres des Futuristes ne sont pas encore des machines, elles en préfigurent l'usage artistique par le simple fait que leur activité artistique n'aurait pu se diffuser en Europe sans l'emploi de dispositifs techniques. La vitesse de propagation de cette avant-garde est étroitement liée à l'usage qui est fait des moyens de transport et des médias que sont les journaux et les tracts imprimés et massivement distribués. On sait que les Futuristes sont passés maîtres dans la capacité à organiser un événement à grands renforts de publicité. Or la publicité n'est jamais que l'information diffusée rapidement et à grande échelle. À titre d'exemple, le 5 février 1912, soir du vernissage de l'exposition *Les Peintres futuristes italiens* à la galerie Bernheim-Jeune, le futurisme devient un phénomène aux yeux du public parisien, par la force d'un texte largement diffusé, aux invectives suivies de réactions hostiles, et par l'annonce en lettres de néon des noms de quatre peintres futuristes : BOCCIONI – CARRA – RUSSOLO – SEVERINI. Au-delà de cet événement, ces médiations ne constituent pas de simples outils de diffusion et de publicité d'une littérature et d'une peinture nouvelles, mais deviennent de nouveaux modes d'expression auxquels les Futuristes

ont massivement recours. La forme du manifeste, rare avant le XX^e siècle, devient incontournable dans le mouvement futurisme qui publie une quarantaine de ces textes entre 1909 et 1918 et qui en médiatise le contenu par la publicité. Ce rapport des Futuristes aux médias montre que la machine est pour eux bien plus qu'un sujet digne d'être admiré ; la machine structure leur représentation du monde moderne et donne forme à de nouveaux dispositifs de création et de diffusion. La « nouvelle esthétique de la vitesse » cherche à créer « l'ubiquité de l'homme multiplié¹⁷ ».

L'ART-ACTION : AU-DELÀ DES MACHINES

Au vu des analyses précédentes, « la nouvelle formule de l'Art-action¹⁸ » prônée par Marinetti à partir de 1915, pourrait apparaître comme l'incorporation du mouvement des machines dans le corps même de l'homme. Et il y aurait lieu d'y voir un lien avec l'éloge des foules que l'on trouve dans de nombreux textes. L'art-action a en effet une dimension collective puisqu'il s'exprime dans des soirées et des manifestations qui de la poésie, de la danse, du théâtre, du militantisme et de la peinture même, ne gardent que l'action. Cependant, toute l'ambivalence du mouvement futurisme, partagé entre anarchisme et tentation fasciste, repose précisément sur deux manières de concevoir le collectif : l'une qui perçoit le collectif comme le milieu conflictuel où se mêlent, s'affrontent et vivent des tendances divergentes et l'autre qui l'identifie à la foule mécaniquement mise en mouvement. De quel côté se range l'action des Futuristes ? Est-elle purement mécanique ? Cela paraît contraster avec des interventions qui s'expriment par la violence des mots, dans des soirées chaotiques qui s'achèvent en affrontements physiques, des actions qui sont incarnées, expressives et imprévisibles comme aucune machine ne peut l'être. L'art-action de Marinetti, loin d'être aussi mécanique que ce que certains textes appellent de leurs vœux, relève bien de l'action, dans ce qui la distingue de la fabrication : « il n'y a pas d'activité humaine qui ait autant que l'action besoin de parole¹⁹ » souligne Arendt. Or, la place qu'occupe la parole dans l'activité

¹⁷ *La Guerre électrique, op. cit.*, p. 40-42.

¹⁸ Filippo Tommaso Marinetti, *Guerra sola igiena del mundo*, Milan, Edizioni futuriste di *Poesia*, 1915, p. 6, cité par Giovanni Lista, *F. T. Marinetti, L'anarchiste du futurisme, Biographie*, Paris, Séguier, 1995, p. 77.

¹⁹ Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 235.

des Futuristes montre qu'ils sont moins des hommes mécanisés que des hommes agissant et parlant. Au contraire, l'activité du robot reste muette :

Sans l'accompagnement du langage, l'action ne perdrait pas seulement son caractère révélateur, elle perdrait aussi son sujet, pour ainsi dire ; il n'y aurait pas d'hommes mais des robots exécutant des actes qui, humainement parlant, resteraient incompréhensibles. L'action muette ne serait plus action parce qu'il n'y aurait plus d'acteur, et l'acteur, le faiseur d'actes, n'est possible que s'il est en même temps diseur de paroles. L'action qu'il commence est révélée humainement par le verbe²⁰.

Ainsi le « devenir robot » des hommes qui semble d'abord conforme au projet de Marinetti, et qui comporte cette dimension inquiétante qui s'exprime dans son engagement fasciste, entre en contradiction complète avec d'autres caractéristiques de ce mouvement, qui sont bien plus significatives de sa véritable fécondité.

La plupart des interventions spectaculaires des Futuristes dans l'espace urbain sont en effet emblématiques de cette imbrication entre parole et action et visent tout autant à galvaniser la foule qu'à réveiller les conflits qui y sommeillent. À titre d'exemple, le *Manifeste des Peintres Futuristes*, est d'abord proclamé lors d'une soirée dans un théâtre de Turin, pour être ensuite distribué le 11 avril 1910 et enfin publié le 18 mai 1910 dans *Comoedia* :

Le 8 mars 1910, à la rampe du Théâtre Chiarella de Turin, nous lançons à un public de trois mille personnes – artistes, hommes de lettres, étudiants et curieux – notre premier Manifeste, bloc violent et lyrique qui contenait toutes nos profondes nausées, nos mépris hautains et nos révoltes contre la vulgarité, contre le médiocrisme académique et pédant, contre le culte fanatique de tout ce qui est antique et vermoûlu. Ce fut là notre adhésion au mouvement des Poètes futuristes commencé il y a un an par F.T. Marinetti dans les colonnes du Figaro. La bataille de Turin est restée légendaire. Nous y échangeâmes presque autant de coups de poing que d'idées, pour défendre d'une mort fatale le génie de l'Art italien²¹.

Toujours proclamés, les textes futuristes sont étroitement liés à des gestes d'affirmation, voire à des actions militantes, la position n'étant jamais dissociée de la négation. En témoigne la forme que prend un autre événement qui se déroule à Venise le 8 juillet 1910 :

Tout récemment, les peintres futuristes Boccioni, Carra et Russolo, et les poètes futuristes Marinetti, Paolo Buzzi, Aldo Palazzeschi, Armando Mazza, s'étant rendus à Venise, montèrent sur la Tour de l'Horloge, du haut de laquelle ils lancèrent sur l'agitation hurlante de la foule énorme qui remplissait la place Saint Marc 200 000 manifestes multicolores. [...] Le soir même, les poètes et les peintres futuristes électrisaient la foule réunie dans la place Saint Marc, autour de l'orchestre municipal, par des discours violents sur la nécessité de rajeunir Venise²².

²⁰ *Ibid.*, p. 235.

²¹ *Le Futurisme à Paris, Une avant-garde explosive*, sous la direction de Didier Ottinger, Catalogue de l'exposition, Centre Pompidou, Paris, 2008, p.22.

²² In Giovanni Lista, *Marinetti et le Futurisme*, *op. cit.*, p.61.

Le tract en question appelle à « combler les petits canaux fétides avec les décombres des vieux palais croulants et lépreux ²³», à « abolir partout la courbe languissante des vieilles architectures ! ²⁴». L'usage du tract, de la manifestation, du discours adressé à la foule sont des moyens qui viennent chez les Futuristes de leurs liens avec les milieux anarchistes. En effet, la plupart des peintres qui sont exposés lors de l'exposition de 1912 à la Galerie Berheim-Jeune sont des sympathisants anarchistes, tout comme Félix Fénéon, directeur de la galerie et ancien activiste. Le « geste destructeur de l'anarchiste ²⁵» est le véritable fondement d'un art de l'action qui devient un mode d'expression privilégié.

« L'art-action » correspond ainsi à une forme artistique qui donne au discours critique des Futuristes une portée efficiente. Il est l'équivalent pratique de la définition théorique du futurisme : « un perpétuel état révolutionnaire qui se dépasse sans cesse » et qui, sur le plan de l'art, voit dans tout héritage un mouvement strictement rétrograde, auquel est opposé l'élan de la pure spontanéité. Dans l'œuvre durable, Marinetti voit une forme de passéisme ; la destruction doit ainsi laisser place à une nouvelle génération d'esprits créatifs. Polémiques, provocateurs et agressifs, les Futuristes font du manifeste un acte. Bien au-delà des caractéristiques littéraires ou plastiques propres à leurs œuvres « durables », cela autorise à penser que les soirées, événements et actions futuristes sont sans doute les formes de création qui coïncident le mieux avec le projet de 1909 :

Le 11 octobre 1908, après avoir travaillé six années durant à ma revue internationale *Poesia* afin de libérer des chaînes traditionnelles et mercantiles le génie lyrique italien menacé de mort, je sentis soudain que les articles, les poésies, les polémiques ne suffisaient plus. Il fallait absolument changer de méthode, descendre dans les rues, donner l'assaut aux théâtres et introduire le coup de poing dans la lutte artistique²⁶.

Cette « méthode » consiste à prendre le mouvement et le choc pour règles de l'action artistique, à rompre avec la fixité de l'œuvre. Et elle aboutit peut-être moins à la conduite aveugle des foules qu'à un éveil de l'esprit critique, qui inspirera d'autres avant-gardes comme Dada.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *In Comoedia* du 26 mars 1909, cité par Giovanni Lista, *Marinetti et le Futurisme, op.cit.*, p.193.

²⁶ F. T. Marinetti, in Didier Ottinger « Cubisme + futurisme = cubofuturisme », *Le Futurisme à Paris, une avant-garde explosive*, Paris / Milan, Éditions du Centre Pompidou, 2008, p. 21.

Faut-il dès lors abandonner le paradigme de la machine comme un modèle ? Sans doute, si l'on comprend la machine comme ce qui se substitue à l'activité humaine pour venir réduire toute forme de liberté. Au contraire, pour les Futuristes, la machine n'est jamais séparée de l'action dont elle est finalement l'auxiliaire. Les dispositifs techniques qui les intéressent, comme le moteur par exemple, ont besoin du bras humain pour être orientés : « 5. Nous voulons célébrer l'homme qui tient le volant dont la tige idéale traverse la Terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite²⁷ ». Aussi la machine est-elle subordonnée à l'action humaine et vient non pas s'y substituer mais en décupler la puissance. Il ne s'agit pas de confier aux machines le sort des hommes mais d'augmenter la force d'hommes nouveaux résolument agissants par l'usage de moyens mécaniques. Ainsi compris, le paradigme mécaniste ne remet pas en cause l'idée d'une action de l'homme, il véhicule plutôt une conception mobile du monde : en faisant l'éloge de la vitesse et du mouvement des machines, les premiers Futuristes expriment surtout une ardente passion pour le devenir des choses et pour les processus dont on ne saurait prédire la fin. En cela, leur nouvelle esthétique se nourrit de l'influence de la pensée bergsonienne, dans sa critique de la fixité du temps et dans son éloge de la durée pure. Dans le *Manifeste des Peintres Futuristes*, Boccioni écrit en 1910 :

Le geste que nous voulons reproduire sur la toile ne sera plus un *instant fixé* du dynamisme universel. Ce sera simplement la *sensation dynamique elle-même*. En effet, tout bouge, tout court, tout se transforme rapidement²⁸.

Dans la filiation des analyses bergsoniennes, que les Futuristes connaissaient et pour lesquelles Arendt nourrissait aussi un réel intérêt, l'action peut être envisagée comme le commencement d'une chose qui a nécessairement une suite :

Si la force du processus de la production s'absorbe et s'épuise dans le produit, la force du processus de l'action ne s'épuise jamais dans un seul acte, elle peut grandir au contraire quand les conséquences de l'acte se multiplient ; ces processus, voilà ce qui dure dans le domaine des affaires humaines : leur durée est aussi illimitée, aussi indépendante de la fragilité de la matière et de la mortalité des hommes que celle de l'humanité elle-même. Si nous sommes incapables de prédire avec assurance l'issue, la fin d'une action, c'est simplement que cette action n'a pas de fin. Le processus d'un acte peut littéralement durer jusqu'à la fin des temps, jusqu'à la fin de l'humanité²⁹.

Comme le montre Hannah Arendt, toute action a son efficace et suppose une projection dans le temps qui ne se limite pas au seul présent. Dans la démarche des Futuristes, s'en remettre à l'action plutôt qu'à l'œuvre durable n'annule pas la vocation de l'art à féconder un

²⁷ F. T. Marinetti, « Manifeste du futurisme », 20 février 1909, in Giovanni Lista, *Futurisme, Manifestes, Proclamations, Documents, op. cit.*, p. 87.

²⁸ Cité par Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents, op. cit.*, p. 163.

²⁹ Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 297-298.

avenir. Et la machine devient alors la référence qui permet de se détacher du paradigme de l'œuvre achevée qui structure la tradition. En ce sens, la machine n'est peut-être qu'un catalyseur de l'action artistique qui en précipite et en augmente les effets dans le monde : l'efficacité des actions futuristes est augmentée par l'usage des machines et leur portée s'accroît grâce ~~à~~ aux dispositifs techniques. Mais cela n'annule pas le pouvoir de l'activité humaine : car c'est l'action, par sa signification, qui déclenche des processus au regard desquels la relation entre la cause et l'effet n'est jamais strictement déterminée et peut être extrêmement dilatée dans le temps. Ainsi pourrait-on dire que la permanence des œuvres cède toujours à l'érosion du temps tandis que la durée de l'action est réellement infinie, surtout quand sa force de frappe est décuplée par la technique. Le monde nouveau dont les Futuristes célèbrent l'avènement est un monde où l'homme trouve sa place, non pas par l'activité fabricatrice orientée vers l'œuvre, mais par l'action susceptible de déclencher des processus dont les répercussions sont augmentées par la puissance mécanique. La machine est alors un paradigme dépassé par l'émergence de l'action, ce qui n'empêche que l'éloge des machines est un moment nécessaire qui a permis aux Futuristes d'envisager d'autres ressources que celles de l'œuvre durable pour s'arracher à la finitude.

Gaëlle Périot-Bled