

## « La ville qui monte », symbole du progrès dans quelques arts futuristes des années 1910-1930

Pierre Albert Castanet

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/3408>

DOI : [10.4000/agedor.3408](https://doi.org/10.4000/agedor.3408)

ISSN : 2104-3353

### Éditeur

Laboratoire LISAA

### Référence électronique

Pierre Albert Castanet, « « La ville qui monte », symbole du progrès dans quelques arts futuristes des années 1910-1930 », *L'Âge d'or* [En ligne], 11 | 2018, mis en ligne le 19 novembre 2018, consulté le 17 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/3408> ; DOI : [10.4000/agedor.3408](https://doi.org/10.4000/agedor.3408)

---

Ce document a été généré automatiquement le 17 janvier 2020.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

---

# « La ville qui monte », symbole du progrès dans quelques arts futuristes des années 1910-1930

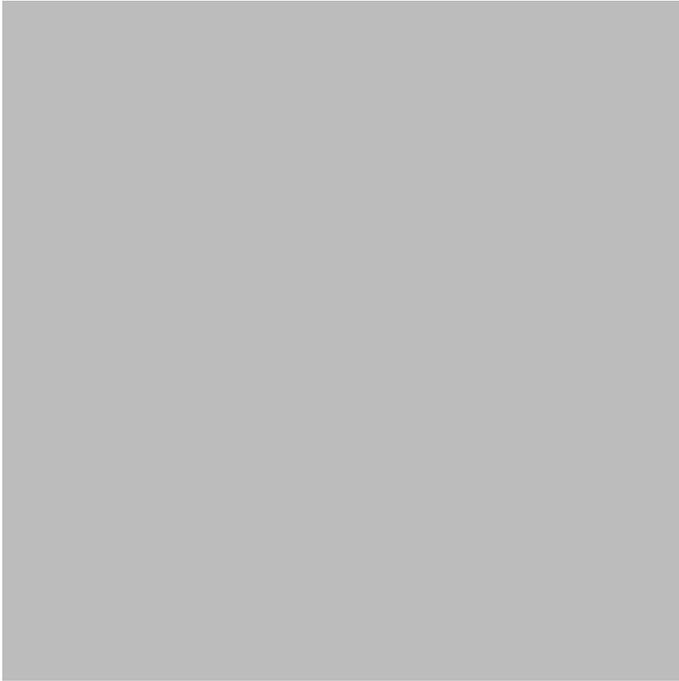
Pierre Albert Castanet

---

- 1 Auteur d'un roman intitulé *La Ville charnelle* en 1908, Tommaso Filippo Marinetti (1876-1944) a fondé, l'année suivante, le mouvement futuriste. À cet égard, la ville de Milan a par exemple servi fréquemment de décor urbain à la propagande du poète intrépide. En effet, afin d'annoncer la naissance officielle du nouveau courant artistique, ses amis étaient chargés de placarder dans les rues principales du chef-lieu lombard des affiches d'un mètre de hauteur sur trois mètres de longueur. Publicitaires à souhait, ces oriflammes effilées exhibaient en caractères rouges incandescents les devises futuristes. Indiscutablement, elles avaient le devoir d'offrir un avant-goût du premier Manifeste récemment édicté. Dès lors, se positionnant ostensiblement contre les musées, la culture, l'académie, la logique, le gracieux, le sentimental... mais aussi contre les « villes mortes », le Futurisme a été – entre autres – le porte-parole de « l'intuition » et de « l'inconscience » créatives, et même de la « physico-folie » et du « drame d'objets »<sup>1</sup>...
- 2 À l'évidence, la ville et ses artifices de société ont toujours présenté des contextes circonstanciés sur le plan de la communication événementielle ; « battre le pavé » ou « assiéger une institution » dépendant toutes deux d'un acte de valeur artistique autant que politique. « Afin de mieux répandre leurs idées dans la foule, les apôtres du Futurisme viennent de commencer une série très brillante de Soirées Futuristes dans les théâtres des grandes villes italiennes. »<sup>2</sup>, écrivait Marinetti, au tout début de l'entreprise, en 1910, et dans un grand élan d'enthousiasme patriotique. Pour sa part, creusant un peu plus profondément le limon de l'histoire, le philosophe Benedetto Croce remarquait qu'« en vérité, pour qui a le sens des liens historiques, l'origine idéale du “fascisme” se trouvait dans le “futurisme” : dans une résolution à descendre dans la rue, à imposer son point de vue, à faire taire la dissidence, à ne jamais craindre les tumultes et les échauffourées »<sup>3</sup>.

- 3 Conquérant et idéaliste à l'envi, Marinetti va vite ouvrir le périmètre actionniste au-delà des frontières de la péninsule (jusqu'en Égypte, Angleterre, France, Pologne, Russie...). Ainsi, à l'occasion d'une exposition de peintres futuristes à Paris, en 1912, ce chef de file inspiré imposa à la galerie Bernheim Jeune l'emploi d'enseignes lumineuses supplémentaires pour rendre publique et attractive l'opération artistique. Toujours à Milan, lieu fétiche des primo-futuristes, il a fait par exemple lâcher des tracts du dôme de la cathédrale et lancer des prospectus depuis les fenêtres des grands hôtels. De même, à Venise, du haut de l'horloge de la place Saint-Marc (s'accompagnant sporadiquement de sons improbables de trompette), il se mit à crier à tue-tête au travers d'un haut-parleur pour légitimer l'usage moderne d'une nouvelle expression artistique : « Nous répudions l'antique Venise exténuée et anémiée par des voluptés séculaires, nous répudions la Venise des étrangers, amants du snobisme et de l'imbécillité universels !<sup>4</sup> »
- 4 Dans les faits, jouant sur la fonction sociale, voire sur la politisation de l'art, cette phalange avant-gardiste a très vite prêché « la beauté de la vitesse », mais aussi prôné le « mépris de la femme » tout en « glorifiant la guerre ». Dans ce cadre à la fois esthétique et idéologique, les nombreux manifestes<sup>5</sup> émanant du mouvement futuriste ont alors exalté – entre autres – la modernité inéluctable de la ville, de la machine et de l'électricité. « 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 enthousiaste »<sup>6</sup>, pouvions-nous lire dans le premier grand *Manifeste du Futurisme* paru en français dans *Le Figaro* du 20 février 1909.
- 5 En 1933, se penchant sur l'esthétique de la *Città nuova*, Fillia évoquera un concept dépassé par la naissance d'« une nouvelle beauté : la ville. Grand corps vivant et unitaire que seule la civilisation de notre temps pouvait rendre parfait et riche d'humanité »<sup>7</sup>. Ainsi, à l'époque, comme l'a également constaté Paul Valéry, « la marche des transformations des sociétés est marche vers le machinisme. »<sup>8</sup> En ce début de xx<sup>e</sup> siècle, Marinetti s'est approprié les lois du progrès en tant que nouvelles conditions d'existence créées par la civilisation industrielle, mécanique<sup>9</sup>, technologique et politique. Bannissant les peintres « pro-ruraux » et encensant les artistes « pro-citadins », il a déclaré, en 1928 : « Le village est une ville ratée ; il ne peut avoir de valeur que comme larve ou espoir de ville future. L'art populaire est toujours incomplet, superficiel, élémentaire et fragmentaire. »<sup>10</sup> Ainsi, en créant à dessein la branche spécialisée dans « l'art-vie-action<sup>11</sup> », l'idéologue italien a désiré rejeter les traditions aux couleurs sépia, la quiétude du silence campagnard<sup>12</sup> et l'inaction pastorale pour exhorter – entre autres – la potentialité vivifiante de la ville avec sa kyrielle cinesthésique de bruits, odeurs, lumières, mouvements<sup>13</sup>.

Figure 1



*Lampada ad arco* (1909-1911) de Giacomo Balla  
New York, Museum of Modern Art

- 6 Signalons qu'en 1911, dans son « Manifeste des musiciens futuristes », Francesco Ballila Pratella mettait également à profit autant « l'enchevêtrement fumeux des ports marchands » que « les grandes capitales houleuses et leurs innombrables cheminées d'usines », tout ce décorum extraordinaire se transformant « en voix puissantes et prodigieuses à travers l'âme du musicien »<sup>14</sup>. Dans une chronique destinée à la revue *S.I.M.* datée du 15 mai 1913, Claude Debussy avait rendu compte à sa manière des échos de la musique des futuristes en se référant aux « bruits divers des modernes capitales dans une totale symphonie ». Mais il est à remarquer que son jugement émettait aussi quelques réserves : « C'est très pratique quant au recrutement de l'orchestre ; seulement ça atteindra-t-il jamais à la sonorité, déjà satisfaisante, d'une usine métallurgique en plein travail ? »<sup>15</sup>, demandait un brin circonspect l'auteur de *La Cathédrale engloutie*.
- 7 Au plan technologique, Marinetti a par ailleurs tenté d'investir « l'espace urbain » au travers de ses diverses expériences synthétiques de « drame à distance » (voir son manifeste du théâtre radiophonique datant de 1933)<sup>16</sup>. Nous savons qu'entre 1930 et 1933<sup>17</sup>, il va trouver la possibilité d'enregistrer pour la radio milanaise quelques études sonores intitulées *Cinque sintesi radiofoniche per il Teatro Radiofonico* : « Un pays entendu »<sup>18</sup>, « Drames de distance », « Les silences parlent entre eux », « Bataille de rythmes »<sup>19</sup> et « La construction d'un silence »... autant de musiques d'ambiance<sup>20</sup> au relief non travaillé. En l'occurrence, net dans sa conception pensée linéairement, simple dans son montage, sans aucune idée de superposition d'objets sonores<sup>21</sup>, voire de polyphonie (donc n'offrant aucune trace de « simultanéité »<sup>22</sup>), l'enregistrement marinettien était juste constitué de citations mises bout à bout de bruits naturels (collage de bruits d'écoulement d'eau et de gazouillis d'oiseaux, contexte paysan en plein air avec chant du coq...) ou sons de scènes quotidiennes (pleurs de bébé, sons de ville avec klaxons,

moteurs de petites machines, sonnerie de réveil, bruit de clef dans une serrure...) ou d'objets sonores prélevés sur disques d'époque (scènes de foule urbaine, roulement de tambour, arpèges de piano d'allure romantique, repiquage de musique symphonique ou lyrique, folklorique, exotique...)»<sup>23</sup>. Ainsi que le relevait l'historien philosophe Michel de Certeau : « Le langage de l'imaginaire se multiplie. Il circule partout dans nos villes. Il parle à la foule et elle le parle. C'est le nôtre, l'air artificiel que nous respirons, l'élément urbain dans lequel nous avons à penser. »<sup>24</sup>

- 8 Dans ces conditions, un collectif d'artistes<sup>25</sup> n'a pas hésité à rédiger un « Manifeste futuriste pour la ville musicale ». À l'avant-garde de toutes « les idées les plus audacieuses et les plus géniales », ce texte précise par exemple que « la ville musicale sera équipée de puissants amplificateurs radiophoniques placés aux deux extrémités des voies principales qui transmettront pendant trois périodes de la journée [...] une musique incitatrice – optimiste – gaie – variée – tonifiante – reposante – génialement adaptée aux besoins de ces trois périodes [...] Nous obtiendrons une valorisation plus complète de la radiophonie<sup>26</sup> ». Au niveau politique, hanté par la mutation des « métapolis »<sup>27</sup> ou par la métamorphose des mégalofoles, Marinetti s'est même focalisé dans *Zang Tumb Tumb* (commencé en 1912) sur le bombardement de la ville d'Andrinople en Bulgarie, accusant par la rythmique de ses « paroles en liberté » accompagnées de ses onomatopées locales et par la conception globale du montage énergétique, le symbole de puissance et de suprématie de la guerre (« seule hygiène du monde », selon lui).
- 9 Dans les arts, la vie moderne du début du siècle est également représentée par l'évocation de rues, rumeurs, jets d'eau, grands magasins, restaurants, music-halls, divertissements festifs populaires, usines, mais aussi par un culte<sup>28</sup> voué aux machines, avions<sup>29</sup>, automobiles, trams, trains, tunnels...<sup>30</sup> Intervenant sous plusieurs angles, les complexes plastiques cinético-bruitistes de Fortunato Depero installés au milieu des années 1920 ont ainsi montré des valeurs futuristes attachées à la performance cinesthésique. *Fiera* par exemple présentait « un ensemble de manèges qui tournent, de roues rapides, de perspectives, de stands de forains avec harmonicas, sirènes et clochettes qui donnent et font du bruit, de cheminées qui véritablement fument à travers des rais de lumière colorée »<sup>31</sup>, a rapporté Depero. Dans ce cadre, il faut aussi rappeler que, proche des happenings qui ont fait les beaux jours des années 1950-1960, l'idée maîtresse de Marinetti – vingt ans auparavant – était de faire circuler les spectateurs autour de scènes convergentes où « cinématographie, radiophonie, téléphonie, lumière électrique, néon, aéro-peinture, aéro-poésie, tactilisme, humorisme et parfum »<sup>32</sup> seraient osmotiquement de mise. La télévision aurait eu également sa place dans ce complexe à la structure circulaire de deux cents mètres de diamètre, le spectacle se composant d'un « soleil d'aurore » éclairant les observateurs, se transformant successivement en « soleil couchant puis en lune », tout « en se mêlant aux perspectives de la rue populeuse d'une ville américaine présentée sur un écran de télévision »<sup>33</sup>.
- 10 Faut-il également nous remémorer que dans les années 1920, les travaux de Dziga Vertov visaient tout autant le « Ciné-œil inséparable du Radio-oreille ». Ainsi selon l'artiste russe, il devait y avoir « partage des fonctions » : « Radio-oreille, c'est le montage des "j'entends" ». Ciné-œil, c'est le montage des "je vois"<sup>34</sup> ». Dans ce cadre, remarquons aussi les expériences d'art audio dues au cinéaste expérimental – pionnier du « cinéma absolu » – de l'Allemand Walter Ruttmann. En effet, les *Opus I-IV*

(commencés en 1919), *Berlin, Symphonie de la grande ville* (1927) comme *La Mélodie du monde* (1929) ont figuré les tout premiers films sonores exclusivement composés de bruitages d'obédience russolienne (bruits reconnaissables comme sonorités abstraites d'obédience électrique).

- 11 En 1880, dans un texte engagé devenu célèbre, Paul Lafargue faisait déjà l'éloge de la machine : « Nos machines au souffle de feu, aux membres d'acier, infatigables, à la fécondité merveilleuse, accomplissent docilement d'elles-mêmes leur travail sacré »<sup>35</sup>. Une génération passée, les usines FIAT ont décidé de construire (dès 1899) à Turin des automobiles<sup>36</sup>. Dix ans plus tard, Marinetti achète une voiture et s'engouffre avec frénésie dans cette brèche naissante, porteuse et réservée aux nantis, pour chanter la prodigalité des nouveaux moyens de locomotion. Explicitement, au propre comme au figuré, Jean Cocteau ne mentionnait-il pas dans *Le Coq et l'arlequin* écrit en 1918 : « L'artiste, c'est le vrai riche. Il roule en automobile. Le public suit en omnibus. Comment s'étonnerait-on qu'il suive à distance ? »<sup>37</sup>

Figure 2



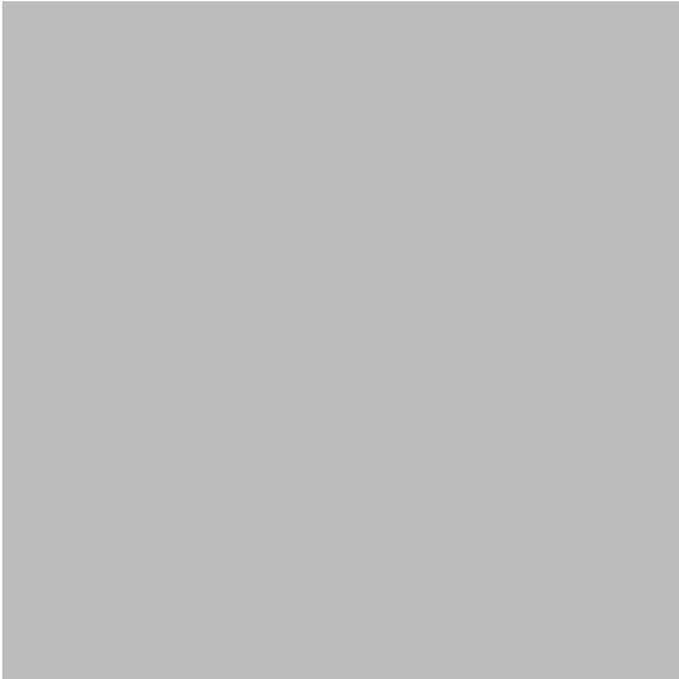
Marinetti au volant de son automobile, en 1908

Archivio Giunti, *Futurismo*, Dossier art n° 252, 2008

- 12 Au cœur du manifeste fondateur de 1909, Marinetti avait expliqué qu'« 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* »<sup>38</sup>. En outre, dans *La Ville charnelle* de 1908, n'écrivait-il pas, entre description tumultueuse et frénésie épique, que « la Mort tient le volant »<sup>39</sup> ? Dans ce contexte, en juin 1908, à bord de sa Fiat quatre cylindres toute neuve, il a effectivement subi l'épreuve physique d'un accident dans la banlieue milanaise (ce récit dramatique ayant été raconté par la suite dans ses *Mémoires*<sup>40</sup>). Faut-il également citer pour la petite histoire qu'à l'occasion d'une manifestation berlinoise, Marinetti avait loué un taxi pour parcourir allègrement les faubourgs de la ville et crier par la fenêtre ouverte « Vive le futurisme ! »<sup>41</sup>
- 13 Par ailleurs, louant l'échelle « enharmonique »<sup>42</sup> des trams ainsi que l'empreinte significativement sonore du crissement des pneumatiques d'automobiles, Luigi Russolo (qui avait réfléchi au manifeste *L'Art des bruits* – voir ci-après) affirmait que la rue de la

ville offrait « une mine infinie de bruits »<sup>43</sup>. Dans *Le Jour* du 9 avril 1935, Claude Roger Marx se souvenait des premiers pas du Futurisme « quand il exprimait dans toute leur violence des rythmes contraires, la simultanéité des forces modernes, l'autobus déchirant la rue [...] »<sup>44</sup>. Au reste, il ne faut pas cacher que, symbole traité abstraitement en tant qu'élément du dynamisme universel, la voiture a été omniprésente dans les toiles colorées des artistes futuristes :

Figure 3



*Vitesse de l'automobile* (1910) de Giacomo Balla  
Stockholm, Moderna Museet

Figure 4



*Dynamisme d'une automobile* (1912-1913) de Luigi Russolo  
Paris, Musée national d'art moderne / Centre Pompidou

- 14 De plus, s'efforçant de hisser l'art au rang de la sensibilité nouvelle, Marinetti a élaboré le premier modèle de l'industrie culturelle orienté vers un art de consommation. À cet égard, la grande cité a incarné avec maestria l'idée absolue du progrès<sup>45</sup>, proposant notamment le principe d'une accélération concrète vers la prodigalité et le gaspillage, mais aussi une précipitation d'ordre plus abstrait vers l'inconnu et l'inouï. Dès la fin de la première décennie du xx<sup>e</sup> siècle, donc juste avant-guerre, le Futurisme va ainsi œuvrer pour une réverbération haute en couleur de cette « comédie humaine qu'est la ville »<sup>46</sup>, pour une esthétisation exacerbée de la vie urbaine<sup>47</sup>. Dès lors, si l'art a tendu à refléter la société en appréhendant les tenants de l'aventure existentielle afin de la modifier, l'exalter et la moderniser, la vie elle-même s'est prise à son propre jeu pour inciter parallèlement les protagonistes, avides de sensations fortes, à oser montrer leur degré d'audace impertinente ou à aiguïser finement leur part jouissive d'inconscience artistique. Grâce à cette dynamique éhontée, en dehors du contexte foncièrement consumériste, la ville s'est dédiée, en tant que nouvelle scène active, aux multiples gestes esthétiques de l'expression artistique, tant littéraire que plastique, tant architecturale<sup>48</sup> que musicale. En outre, rappelons qu'à la même époque le *Mandarin merveilleux* (1919)<sup>49</sup> – musique de ballet-pantomime du hongrois Béla Bartók fondée sur un scénario de Menyhért Lengyel – a fait entendre dès le lever de rideau d'après dissonances accompagnées de coups de klaxon figurant le contexte complexe des bas-quartiers d'une ville sordide et chaotique.
- 15 À l'instar d'un Edgard Varèse<sup>50</sup> (compositeur avant-gardiste) qui a, bien entendu, côtoyé la famille des futuristes, Umberto Boccioni (peintre) qui louait dans son journal la part « formidable » de l'atmosphère urbaine, a montré dans ses tableaux les atours de la mutation moderne de la vie citadine par la mise en présence allusive et simultanée d'ingrédients anciens et modernes. Le 14 mars 1907, n'écrivait-il pas : « hier j'étais fatigué de la grande ville, aujourd'hui, je la désire ardemment »<sup>51</sup> ? Il a d'ailleurs peint en 1911 une toile intitulée *Les Bruits de la rue entrent dans la maison* ainsi qu'une autre baptisée *Les Forces d'une rue*. De plus, il nous faut pointer que *La Ville qui monte* de Boccioni figurait la première œuvre<sup>52</sup> de l'artiste italien à contenir tous les aspects primordiaux du « dynamisme plastique »<sup>53</sup> du début de l'ère moderne.

Figure 5

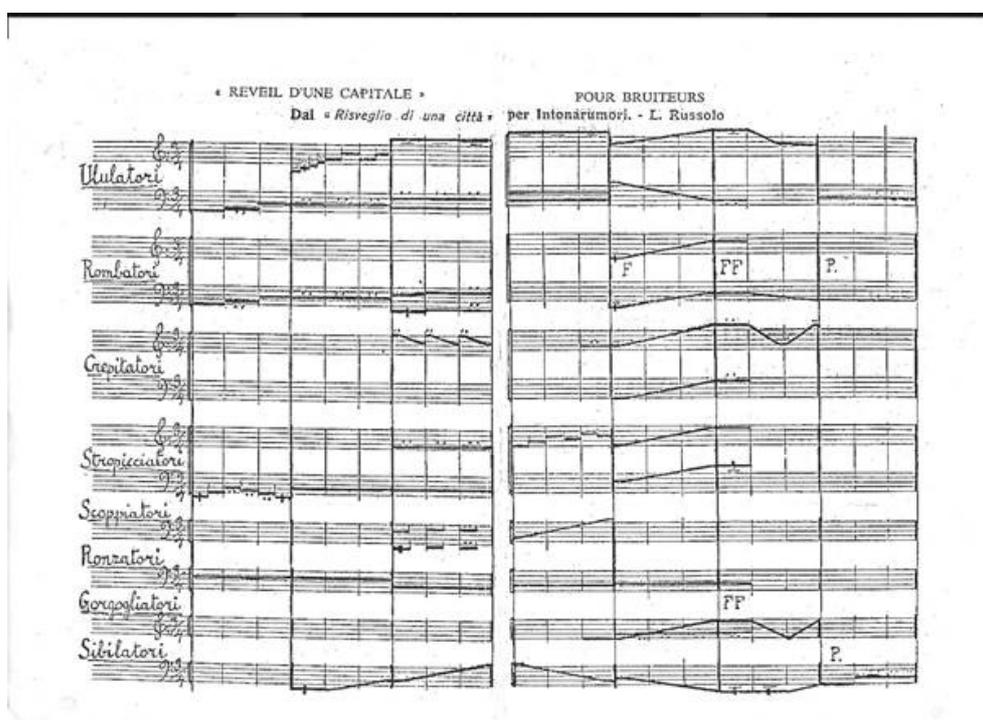


*La Ville qui monte* d'Umberto Boccioni (1910-1911)

Fonds Guggenheim légué au Museum of Modern Art de New York

- 16 À contempler cette toile au Museum of Modern Art de New York, nous pouvons deviner aisément qu'en dehors de la vigueur des attelages équestres figurant au premier plan, le symbolisme proprement urbain n'est vraiment pas absent. En effet, en fond de tableau, nous pouvons déceler quelques signes prometteurs d'avenir : en haut à droite, un immeuble en cours de réalisation ainsi que des cheminées d'usine, et sur la gauche, l'ébauche d'une zone industrielle prometteuse.
- 17 Convoquant à grands traits incisifs les éléments du passé (le cheval de trait, symbole d'une époque préindustrielle) mais aussi ceux du futur (édifice moderne en construction), Boccioni a désiré montrer à des degrés divers autant la naissance d'une conurbation à l'ère industrielle que l'ambiance chaotique d'une scène de rue quotidienne. Développant une dynamique particulière, « *La Ville qui monte* nous montre le réveil de la métropole »<sup>54</sup>, a noté derechef l'historienne de l'art Sylvia Martin ; ce mot de *metropoli* étant très important dans l'utopie projective des artistes futuristes qui agissaient poétiquement et politiquement pour une « reconstruction de l'univers. »<sup>55</sup> Dans ces conditions, l'esthéticien Mikel Dufrenne n'affirmait-il pas néanmoins que « la poésie de la ville n'est pas idéologique, elle est utopique »<sup>56</sup> ?

Figure 6



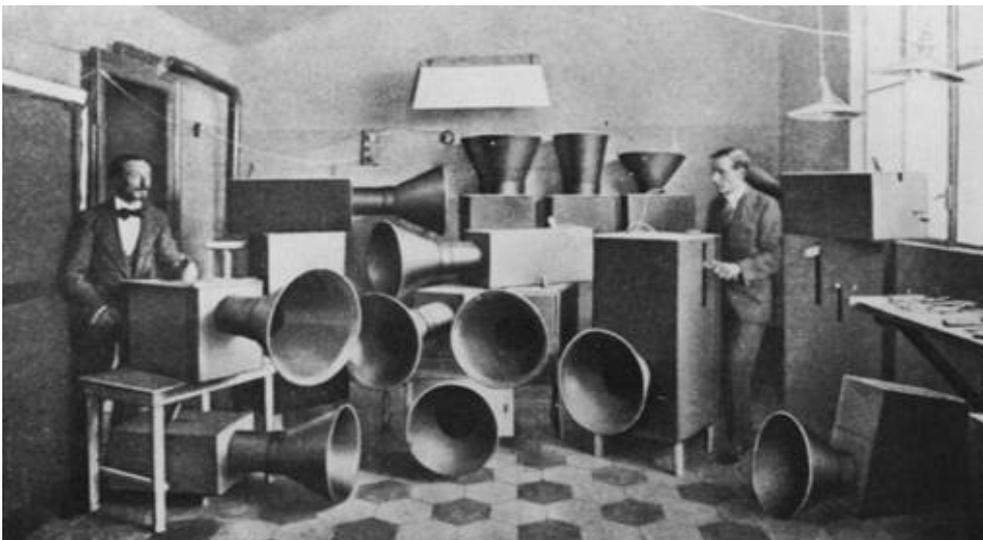
Luigi Russolo, Le réveil d'une capitale

- 18 « Le réveil d'une capitale » parfois appelé « Le réveil d'une cité » est précisément le titre que Luigi Russolo a donné, en 1914, à l'un de ses premiers morceaux musicaux futuristes. Il s'agissait du panneau initial d'un triptyque sonore baptisé *Trois spirales de bruit* à destination d'un orchestre composé de 18 bruiteurs. Les autres pièces de la trilogie s'intitulant « Rendez-vous sur la terrasse de l'hôtel » et « Rencontre d'automobiles et d'aéroplanes »<sup>57</sup>. La première exécution publique a eu lieu le 21 avril 1914. Les réactions du public ayant été violentes<sup>58</sup>, les organisateurs du concert ont dû faire intervenir les forces de l'ordre au théâtre Dal Verme de Milan<sup>59</sup>. Luigi Russolo était un peu musicien (violoniste), surtout peintre, mais aussi inventeur et théoricien. Daté du 11 mars 1913, son manifeste intitulé *L'Art des bruits*<sup>60</sup> s'est intéressé de près à la « multiplication grandissante des machines qui participent au travail humain ». En conséquence, dans « l'atmosphère retentissante des grandes villes », il s'est mis à scruter les divers reliefs du paysage sonore, citadin et ouvrier. Voulant rompre à tout prix le « cercle restreint des sons purs », le pamphlétaire a conclu péremptoirement : « nous prenons infiniment plus de plaisir à combiner idéalement des bruits de tramways, d'autos, de voitures et de foules criardes qu'à écouter encore, par exemple, l'"Héroïque" ou la "Pastorale"<sup>61</sup> » (deux symphonies de Beethoven). Dans ses conclusions, il a également prédit que « les moteurs de nos villes industrielles pourront dans quelques années être savamment entonnés de manière à former de chaque usine un enivrant orchestre de bruits<sup>62</sup> ».
- 19 Bien avant donc les invitations d'un John Cage ou d'un Max Neuhaus<sup>63</sup>, d'un Joe Carter, d'un Paul Steffler ou d'un Don Wherry<sup>64</sup>, appels à venir écouter et goûter les échos gratuits des carrefours urbains et des zones portuaires<sup>65</sup>, Luigi Russolo a donné, dès 1913, des exemples pertinents de sonde acoustique : « Traversons ensemble une grande capitale moderne, les oreilles plus attentives que les yeux, et nous varierons les plaisirs

de notre sensibilité en distinguant les glouglous d'eau, d'air et de gaz dans les tuyaux métalliques, les borborygmes et les râles des moteurs qui respirent avec une animalité indiscutable, la palpitation des soupapes, le va-et-vient des pistons, les cris stridents des scies mécaniques, les fonds sonores des tramways sur les rails, le claquement des fouets, le clapotement des drapeaux. Nous nous amuserons à orchestrer idéalement les portes à coulisse des magasins, le brouhaha des foules, les tintamarres différents des gares, des forges, des filatures, des imprimeries, des usines électriques et des chemins de fer souterrains. »<sup>66</sup> Dans ce contexte, arpentant les distanciations de l'appareil artistique, le musicien philosophe Daniel Charles remarquera à la fin du xx<sup>e</sup> siècle que « le ready-made introduisait, dans l'espace muséal, un objet technique converti *ipso facto* en œuvre (présumée) d'art. Notre époque, à l'inverse, nous a habitués à décréter artistiquement des environnements ordinaires, sur la foi d'un seul geste, ou même d'une simple déclaration, voire d'une photographie. »<sup>67</sup>

- 20 Ainsi, dans son manifeste, Russolo a laissé libre cours à sa propre sensibilité pour « capter » la réalité « phonique urbaine » au travers de six familles de bruits<sup>68</sup>. Parmi ce « répertoire quasi-phénoménologique de l'ensemble des bruits du monde »<sup>69</sup>, il est possible de noter les quelques catégories suivantes : bruits d'eau tombante, cliquetis, piétinements, cris, hurlements, rires... Le théoricien a ensuite désiré que cette variété acoustique puisse être reproduite par des instruments qu'il a conçus et fabriqués avec l'aide du peintre Ugo Piatti. Les nouveaux instruments ont été appelés des « bruiteurs ». D'abord à Modène puis à Milan, ces « hululeurs », « grondeurs », « crépiteurs », « froufrouteurs », « éclateurs », « glouglouteurs », « bourdonneurs », « sibileurs » ont pu non seulement engendrer une gamme de sonorités étalonnées – « imitant la vie »<sup>70</sup> – mais aussi favoriser de nouvelles « émotions sonores »<sup>71</sup>. En 1959, le compositeur Claude Ballif posait néanmoins une question : « Et vous bruiteurs, Russolo, Busoni, Varèse, votre pavane n'a-t-elle chanté que pour quelque lassant exercice ? »<sup>72</sup>

Figure 7



Luigi Russolo (gauche) et Ugo Piatti (droite) aux commandes des bruiteurs futuristes, Milan, studio de Russolo

- 21 Au cœur de la palette des possibilités sonores, l'« éclateur » présentait par exemple un registre capable de transformer le bruit-type d'un moteur à explosion d'une automobile

roulant à toute allure en bruit de moteur tournant à l'arrêt. Le « hululeur » a fait songer à certains égards au *glissando* strident de la sirène d'alarme des usines. Le « bourdonneur » n'était pas sans rappeler le ronflement sourd des dynamos et des moteurs des grandes centrales électriques. L'entreprise russolienne inspirera *in fine* une *nuova musica*, précurseur de la Musique concrète, de la *Muzak* et de l'*Ambient Music*. « Laissons de côté la nature et la campagne (qui, sans ces bruits, serait un cimetière) – conseillait Russolo – et entrons dans une bruyante ville moderne. Ici la vie a créé, avec les machines, la plus profonde, la plus grande et variée source de bruits. »<sup>73</sup> Au travers de ce conditionnement contextuel urbain, les Italiens sauront inaugurer formellement les tenants officiels de la ferveur belliqueuse de l'art auprès des artistes russes. Ainsi, « les gratte-ciel, les fulgurations de foules urbaines, les villes tentaculaires participèrent à la félicité futuriste russe »<sup>74</sup>, a commenté le musicologue Jean-Noël von der Weid.

Figure 8



Affiche des Trois concerts exceptionnels des bruiteurs futuristes

- 22 Par ailleurs, le bruitiste futuriste a affirmé que cette expression artistique anticonformiste a pu engendrer de nouveaux bouleversements tant au niveau du matériau (la variété des bruits de scieries mécaniques ou l'aspect fantastiquement répétitif des machines d'imprimerie) que sur le plan de la réception (esthétique du son-bruit et avènement d'une polyrythmie machiniste). « Occupons-nous donc des bruits de la ville et analysons-les »<sup>75</sup>, préconisait-il. Se référant à la sensibilité délicate d'un enfant qui, de chaque bruit, est capable de donner l'essence et le caractère le plus typique, il a alors trouvé tout un lot d'exemples pris dans le contexte ferroviaire (bruits d'une locomotive avec halètement caractéristique des pistons ou sons du tramway électrique) ou prélevés dans le centre mouvementé des villes (bruit de « basse

continue » des rues très animées, frottements et rebonds des roues des carrosses et d'automobiles, bourdonnement continu de la foule)<sup>76</sup>.

- 23 Bien avant les réflexions d'un Raymond Murray Schafer<sup>77</sup>, d'un Pierre Schaeffer ou d'un Karlheinz Stockhausen sur les données acoustiques *in vivo*, Luigi Russolo a pris en considération les dimensions spatiales (premier et second plans, émission proche ou lointaine, environnement diurne ou nocturne) pour appréhender la localité et la globalité sourcière de l'objet sonore. Ainsi, il s'étonnait et questionnait :

Qu'elle est étrange, merveilleuse, fascinante, la respiration large et formidable d'une ville endormie, telle qu'on peut la percevoir de loin, d'une haute fenêtre d'une maison de banlieue ; respiration interrompue seulement de temps à autre, par le sifflement d'un train ; respiration qui est, peut-être, le résultat, dans son ensemble, des différentes industries (centrales électriques, usines du gaz, gares, imprimeries, etc.) qui continuent leurs activités dans la tranquillité nocturne.<sup>78</sup>

- 24 Nous l'avons constaté lors de recherches précédentes, les textes écrits en une génération par les futuristes (dans les années 1910-1930) sont foisonnants d'images métaphoriques et de recommandations impérieuses, de slogans aguicheurs et de positionnements publics. Qu'ils émanent de plasticiens ou d'architectes, de poètes ou de musiciens, ils accablent tous la légalité des anciens, la norme convenue, l'oisiveté créatrice et les références passéistes. En revanche, d'un commun accord, ils incitent éperdument au hors la loi, au dynamisme outrancier, à l'inouï et à la démesure<sup>79</sup>. Dans ce cadre, à l'instar du rôle magique et fantasmatique joué par l'aéroplane<sup>80</sup>, la ville (idéale ou réelle) est devenue le creuset mythique de toutes les expériences et de toutes les audaces. Toutefois, en 1926, l'amateur zélé a pu lire dans les pages de *De Stijl* : « Puisque la fonction de la vie moderne est plus forte que l'Art, chaque tentative pour rénover l'Art (Futurisme, Cubisme, Expressionnisme) échoue. »<sup>81</sup>

- 25 Telle une boule à facettes attractives, reflétant une multitude de rayons convergeant vers elle, la cité a été prise d'emblée comme « objet totémique »<sup>82</sup>. Parangon de modernité, la panoplie de ses accessoires variés y a corollairement formé des éléments à la fois symboliques et sacrés. Poly-dimensionnelle et pluri-statutaire – à la fois bijou, écrin et vitrine –, elle a été considérée comme l'icône la plus représentative du progrès. Par conséquent, comme l'affirmait l'historien américain Lewis Mumford : « La ville favorise l'art ; elle est l'art même. »<sup>83</sup> En dehors de ses dimensions architecturales et grâce à son potentiel multi-médiatique, les artistes futuristes ont ainsi pu profiter avec gourmandise des vertus (tangibles et impalpables) de la société industrielle (et de ses « archétypes »<sup>84</sup> réels ou virtuels), alors en voie de modernisation. De surcroît, au travers de la ville, le mouvement futuriste a pu bénéficier du nombre, un collectif acteur et récepteur (parfois scandalisé), issu d'un agrégat social privilégié (car de fait urbain et urbanisé) – même si sur ce plan, Paul Valéry indiquait que « le mouvement des villes énormes » engendrait « le merveilleux malaise de la *multiplication des seuls* »<sup>85</sup>. Par ailleurs et pour sa part, Marinetti, dont les propos flirtaient parfois avec la politique, remarquait dans une lettre ouverte à Hitler (sans doute jamais envoyée mais écrite vraisemblablement en 1934) que « la fusion de l'avant-garde allemande avec les Juifs, le communisme et les dégénérationsexuelles ou alcooliques », constituait « un phénomène occasionnel dû aux agglomérations des grandes villes sous le poids décourageant des défaites militaires et économiques »<sup>86</sup>.

- 26 « On écrira un jour l'histoire de la métaphore et nous saurons la part de vérité et d'erreur qu'enferment les présentes conjectures »<sup>87</sup>, notait avec espoir l'écrivain argentin Jorge Luis Borges. La musique n'étant pas une science exacte, peut-on surfer

avec innocence sur les cimes imagées de l'impossible acoustique ? En l'occurrence, ce concept d'« image » sonore liée à la ville (visible ou invisible, sonnante ou résonante<sup>88</sup>) ne semble pas relever d'un simple « imaginaire » qui « risque toujours, comme chez Sartre, de basculer dans l'irréel, mais de l'« imaginable », tel que l'a élaboré l'universitaire Maryvonne Saison<sup>89</sup>, c'est-à-dire *enté sur le réel*. À la façon du « possible objectivement réel » thématé naguère dans le premier volume du *Principe Espérance*<sup>90</sup> par le philosophe marxiste Ernst Bloch, l'« imaginable » anticipe ici la perception de l'objet<sup>91</sup>. C'est dans ce contexte convoitant de « sonodoulie »<sup>92</sup> opérante, coupant le vrai avec le faux et présentant de concert le réel avec l'artificiel, que l'*imaginarius* (le jeu imaginé pour l'inouï de la création artistique) a dévoilé à foison sa palette de coïncidences improbables et son lot corollaire d'interprétations incroyables. Car, comme l'a rappelé DeLio – l'analyste musical de l'œuvre de John Cage – « ce qui nous occupe en réalité, c'est le statut de notre conscience, et la configuration de nos perceptions »<sup>93</sup>.

- 27 Si en 1968, la première réalisation du *Tecnoteatro* au sein de la Biennale de Venise a voulu remettre à l'honneur les recherches des futuristes (à propos d'écriture scénique<sup>94</sup>), le compositeur électro-acousticien Pierre Henry a désiré à son tour, en 1975<sup>95</sup>, rendre directement hommage à Luigi Russolo au travers de son œuvre baptisée *Futuristie* (manifestation sonore et visuelle en neuf mouvements incluant, entre autres dans l'organigramme, les fameux bruiteurs futuristes<sup>96</sup>). Par la suite, les compositeurs italiens vont, de leur côté, continuer à creuser ici ou là ce sillage bruiteux en rapport direct avec l'aura machiniste de la ville<sup>97</sup>.
- 28 Citons par exemple Luciano Berio qui a composé (avec son collègue Bruno Maderna) une pièce musicale ayant pour thème un « portrait » sonore urbain. En l'occurrence, intitulée *Ritratto di una città*<sup>98</sup> (1954), cet opus avec voix et sons électroniques présentait une musique pour bande magnétique reflétant (du matin à la nuit)<sup>99</sup> des éléments saillants du paysage auditif de la ville de Milan. À ce titre, à la fin du xx<sup>e</sup> siècle, le compositeur Luc Ferrari n'écrivait-il pas que « les rumeurs de la ville ont remplacé les voix du ciel. Radios et télévisions sont devenues les véritables paroles de Dieu »<sup>100</sup> ? À l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, alors que la « ville événementielle »<sup>101</sup> se présente encore « comme le destin de l'homme et l'avenir du monde<sup>102</sup> », évoquons également le compositeur Daniele Lombardi qui, avec la collaboration de Simone Conforti, a conçu *Metropolis* (2006) pour bruiteurs et ordinateur. Attaché de près au manifeste historique de *L'Art des bruits*, ce triptyque à visée « techno-urbaine<sup>103</sup> » a utilisé à dessein des outils russoliens (reconstitués en 1977). L'œuvre musicale a été créée à l'occasion d'un hommage rendu à Russolo lors de la Biennale de Venise<sup>104</sup>.
- 29 Afin de boucler la boucle, concluons brièvement en remarquant que, lié à l'érection des buildings de New York, le premier mouvement lombardien se nommait symboliquement « La città che sale », ce qui signifie « La ville qui monte »<sup>105</sup>. Dès lors, de fil en aiguille, nous voilà à nouveau reliés autant à la toile d'Umberto Boccioni qu'à la partition de Luigi Russolo. Enfin, histoire de porter notre regard encore plus loin (et cristalliser les légendes du futur), notons que déjà en 1985, le compositeur architecte Iannis Xenakis déclarait non innocemment : « Notre environnement n'est plus la ville ou le village, mais la planète tout entière. »<sup>106</sup>

---

## NOTES

1. Voir le « tableau synthétique du futurisme italien et des avant-gardes étrangères » publié par Giovanni Lista, *Le Futurisme. Textes et manifestes 1909-1944*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 1605.
2. Tommaso Filippo Marinetti, « Les poètes et les peintres futuristes livrent bataille dans les grands théâtres italiens », in Giovanni Lista, *Le Futurisme, op. cit.*, p. 175.
3. Propos cités par Serge Milan, « Le futurisme et la question des valeurs », *Noesis*, n° 11, novembre 2007, p. 27, en ligne : <https://journals.openedition.org/noesis/703>.
4. Cf. Aldo Palazzeschi, préface du livre *Teoria e invenzione futurista*, Milan, Mondadori, 1968, p. XIII.
5. Notons que Viviana Birolli a entrevu dans le concept de manifeste la notion de « texte de conversion et d'invitation à l'adhésion par le partage », mais aussi de « préface pour une lecture du monde » (Viviana Birolli, « Constitution et archéologie d'un genre : le cas des manifestes futuristes », *Études littéraires. Manifeste/s*, Université Laval, Automne 2013/2014, p. 24).
6. Tommaso Filippo Marinetti, « Manifeste du Futurisme », in Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 90.
7. Fillia (pseudonyme de Luigi Enrico Colombo), « Esthétique de la ville nouvelle » in Giovanni Lista, *Le Futurisme, op. cit.*, p. 1849.
8. Paul Valéry, « Histoire-Politique », *Cahiers II*, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, 1974, tome II, p. 1463. À l'inverse, dès 1927, Antonin Artaud a dénoncé le machinisme comme un des maux essentiels de la civilisation (Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972, tome II, p. 32).
9. « Le Futurisme était un impressionnisme du monde mécanique » (Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Champs Flammarion, 1994, p. 171).
10. Tommaso Filippo Marinetti, « La ville futuriste », in Giovanni Lista, *Le Futurisme, op. cit.*, p. 1635.
11. Cf. Giovanni Lista, *Marinetti*, Paris, Seghers, 1976, p. 80-81. Lire aussi sur ce thème : Franco Russoli, « Diffusion et héritage culturel de l'art futuriste », *Le Futurisme 1909-1916*, Paris, Éditions des musées nationaux, 1973, p. 31.
12. Cf. Alain Corbin, *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2016 (p. 95 pour le rapport aux futuristes).
13. « Mouvement est nécessité. D'où le boulevard et l'art aussi [...] Beaucoup sur le boulevard est déjà devenu *artificiel* mais toujours pas *art* », Piet Mondrian, « Les grands boulevards » [1920] in Luigi Russolo, *L'Art des bruits/manifeste de 1913*, Paris, Éditions Marguerite Waknine, 2013, p. 15 (pour la version en français).
14. Cf. Giovanni Lista, *Le Futurisme, op. cit.*, p. 314.
15. Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1992, p. 240. Ce compositeur disait aussi : « Et quoiqu'on essaie d'y incorporer la vie dans son décor quotidien, il faut désirer qu'il [l'art] reste un mensonge, sous peine de devenir une chose utilitaire, triste comme usine » (citation reprise par Alain, « Préliminaires à l'esthétique », *Propos*, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2003, tome II).
16. Cf. Daniele Lombardi, *Il suono veloce. Futurismo e Futurismi in musica*, Lucca, Ricordi/LIM, 1996, p. 117.
17. Cf. Luigi Rognoni, livret du CD *Musica futurista*, Vincenza, Andromeda Records, CRSCD 046/047, s.d., p. 6 (dans ce coffret, les synthèses radiophoniques de Marinetti sont des reconstitutions). Notons qu'en février 1930, le disque *Bruit de machines* (avec au verso *Cris d'effroi*) était lancé avec succès par la firme parisienne Pathé (Giovanni Lista, « Russolo, peinture et bruitisme » in Russolo Luigi, *L'Art des bruits, op. cit.*, p. 28). Le 14 décembre 1933, Marinetti a

présenté au cirque « Nazario Sauro » de Milan, le manifeste de *la Radia* daté du 22 septembre 1933 (cf. Daniele Lombardi, *Il suono veloce, op. cit.*, p. 208).

18. Ou « paysage auditif », selon la traduction (Pierre Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur - Pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule [1999], 2<sup>e</sup> éd. 2007, p. 188). Ces cinq synthèses ont été présentées au public lors d'une séance milanaise le 14 décembre 1933.

19. Dans le manifeste intitulé *Destruction de la quadrature* (18 juillet 1912), Ballila Pratella prônait la liberté absolue de rythme en musique (cf. Luigi Scivo, *Sintesi del Futurismo*, Rome, Bulzoni, 1968, p. 61). Le 11 mars 1913, Luigi Russolo se réjouissait que « chaque bruit nous offre l'union des rythmes les plus divers, outre celui prédominant » (Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1975, p. 41). Pour mémoire, le peintre Gino Severini peignait en 1913 *Ritmo plastico del 14 luglio* (cf. musée d'art moderne et contemporain de Trente et Rovereto). *Idem* pour le peintre Léopold Sturzwage exposant à Paris le 15 juillet 1914 une toile baptisée *Le Rythme coloré* (cf. Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art 1902-1918*, Paris, Gallimard, 1960, p. 514).

20. Cf. L. Varagni, « Gli ambienti sonori », *Sant'Elia*, Roma, 1<sup>er</sup> mai 1934.

21. « L'objet sonore, ce peut être n'importe quoi d'audible, des sons naturels aux bruits civilisés, du cri animal aux paroles humaines », affirmera plus tard le père de la musique concrète (Pierre Schaeffer, « La musique par exemple », Paris, *Cahiers recherche/musique*, n° 2, 1976).

22. Cf. la polémique entamée dès octobre 1912 sur l'art futuriste (par Apollinaire) et ensuite sur la notion de « simultanéité » entre Boccioni, Apollinaire et Delaunay (Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art 1902-1918, op. cit.*, p. 339-340). Voir également Ester Coen, « Quadro cronologico », *Futurismo*, Florence, Milan, 1986, p. 64).

23. Cf. Pierre Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur, op. cit.*, p. 191, 310, 313. Du même auteur : *Quand le sonore cherche noise. Pour une philosophie du bruit*, Paris, Michel de Maule, 2008, p. 55.

24. Michel de Certeau, *La Culture au pluriel*, Paris, Seuil, 1993, p. 33.

25. Le manifeste a été signé par A. Manca, B. Aschieri, R. Di Bosso, I. Scurto, T. Aschieri, L. Pesenti, A.G. Ambrosi, E.A. Tomba.

26. « Manifeste futuriste pour la ville musicale », in Giovanni Lista, *Le Futurisme, op. cit.*, p. 1839-1840.

27. François Ascher, *Métapolis ou l'avenir des villes*, Paris, Odile Jacob, 1995.

28. Dans ce cadre, Stefano Andreani a volontiers parlé de « religion de la vitesse » (Stefano Andreani, *Marinetti e l'avanguardia della contestazione*, Rome, Edizioni Cremonese, 1974, p. 29).

29. Écoutez par exemple *Suicid on a Airplane* (1913) de Leo Ornstein ou *Airplane Sonata* (1922) de George Antheil. À propos de ce dernier opus, Antheil disait : « Je l'ai appelé comme ça parce que, comme un symbole, l'avion me semblait le plus représentatif d'un futur où je souhaitais m'enfuir » (George Antheil, *Bad Boy of Music*, Hollywood, Samuel French Trade, 1990, p. 22, notre traduction).

30. Cf. Pierre Albert Castanet, « La poétique musicale de la rue au xx<sup>e</sup> siècle - pour un lieu métaphorique de la sensibilité sociale », *La Rue, lieu de sociabilité*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen, n°214, 1997.

31. Fortunato Depero, « Premier complexe plastique cinético-bruitiste », in Giovanni Lista, *Le Futurisme, op. cit.*, p. 1587-1588.

32. Maurizio Calvesi, *Le Futurisme*, Paris, Éditions Tête de Feuilles, 1976, p. 22. Prière de consulter également Lia Lapini, *Il teatro futurista italiano*, Milan, Mursia, 1977. Pour mémoire, rappelons qu'en 1913, Carlo Carrà a publié le manifeste intitulé « La peinture des sons, bruits et odeurs » (Pierre Albert Castanet, *Quand le sonore cherche noise, op. cit.*, p. 48).

33. Propos cités par Giovanni Lista, *Futurisme, manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, Éditions de l'Âge d'Homme, 1973, p. 286.

34. Georges Sadoul, *Actualités de Dziga Vertov*, Paris, *Cahiers du cinéma*, n° 144, juin 1963, p. 26.

35. Paul Lafargue, *Le Droit à la paresse (Réfutation du « Droit au travail » de 1848)*, Paris, Keuk Djan, 1974, (consultable en ligne sur Wikisource).
36. En France, le premier salon de l'automobile a eu lieu en 1898 sur l'Esplanade des Tuileries (Paris). Au sujet du thème portant sur « Modernité et culture urbaine » à la Belle Époque, consulter le livre de Jean-Claude Yon, *Histoire culturelle de la France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 207-210.
37. Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, Paris, Stock, 1979, p. 47.
38. Tommaso Filippo Marinetti, « Manifeste du Futurisme », in Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 88.
39. Tommaso Filippo Marinetti, *La Ville charnelle*, Paris, Sansot, 1908. Voir également à ce propos le texte de Pierre Quillard paru dans *Le Mercure de France* du 16 septembre 1908, tome LXXV, n° 270.
40. Cf. Giovanni Lista, *Marinetti*, *op. cit.*, p. 39.
41. *Ibid.*, p. 92
42. Sur ce sujet, prière de lire « Enharmonisme et futurisme » [1912] d'Arthur Maquaire in Giovanni Lista, *Le Futurisme*, *op. cit.*, p. 397-400.
43. Expressions russoliennes rapportées par Daniele Lombardi, *Il suono veloce*, *op. cit.*, p. 116.
44. Propos consignés dans Giovanni Lista, *Les Futuristes*, Paris, Henri Veyrier, 1988, p. 234.
45. Contrairement à ce que pense le journaliste Thomas Ferencsi qui questionne à la fin du XX<sup>e</sup> siècle : « La ville, fille de l'idée du progrès, ne serait-elle pas sans avenir du fait même de la mort annoncée du progrès ? » (Thomas Ferencsi, « Le progrès, une idée morte ? », *Le Monde*, 20 août 1996).
46. Expression de Michel Chion parue dans *Le Promeneur écoutant. Essais d'acoulogie*, Paris, Plume, 1993, p. 31.
47. Cette idée ira crescendo jusqu'au concept récent de « ville à consommer » (Gilles Lipovetski et Jean Senoy, *L'Esthétisation du monde*, Paris, Gallimard, 2013, p. 368).
48. Parmi moult esquisses édifiantes (y compris au travers de perspectives africaines), il y aurait par exemple à mentionner les projets de *La Cité nouvelle* (1913) ou de *La Centrale électrique* (1914) d'Antonio Sant'Elia, *La Construction pour une métropole nouvelle* (1914) ou la *Cattedrale* (1914) de Mario Chiattone... sans oublier le *Dessin de bâtiment* (1919) de Virgilio Marchi... tant les désirs d'architecture futuriste sont légion en cette première décennie du XX<sup>e</sup> siècle. On pourra consulter les divers manifestes signés par Marinetti, Boccioni, Sant'Elia, Fillia, Marchi, Volt, Tato, Cocchia... (les textes sont reproduits par Giovanni Lista, *Le Futurisme*, *op. cit.*).
49. Créée à Cologne en 1926, l'œuvre de Bartók fut représentée pour la première fois à Budapest, en raison de la censure, en 1946 (après la mort du musicien survenue à New York en 1945).
50. « Je vis dans la ville, j'aime l'atmosphère de la ville. J'aime tout ce que la ville contient », répondait sans scrupule le compositeur Edgard Varèse (Georges Charbonnier, *Entretiens avec Edgard Varèse*, Paris, Belfond, 1970, p. 42).
51. Propos consignés par Ester Coen, *Futurismo*, *op. cit.*, p. 24.
52. Une toile semblable est également visible à la pinacothèque Brera de Milan.
53. Titre d'une conférence d'Umberto Boccioni prononcée en 1913 au théâtre Verdi de Florence.
54. Sylvia Martin, *Futurisme*, Cologne, Taschen, 2005, p. 26.
55. Cf. Enrico Crispolti, « Ricostruzione futurista dell'universo », Turin, Catalogue de l'exposition *La metropoli futurista*, 1980, p. 52-99.
56. Mikel Dufrenne, *Art et politique*, Paris, UGE, 1974, p. 113, note 1.
57. Par association d'idées, entre exposition et explosion, tension et extension... prière d'écouter « Le réveil des machines » extrait de *Randon Acces Memory* (1984-1987) de Tristan Murail.
58. Elles provenaient « surtout des professeurs du Conservatoire Royal de Milan et des musiciens, qui de leur fauteuil, commencèrent le chahut ; c'étaient eux les plus violents dans les invectives et les insolences ! », s'est exclamé le compositeur expérimental (Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, *op. cit.*, p. 47).

59. Cf. « Biografia di Luigi Russolo », *Russolo / L'arte dei rumori 1913-1931*, de G.F. Maffina (ed.), Venise, La Biennale di Venezia/Archivio storico dell'arte contemporanea, 1977, p. 22.
60. Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, op. cit.
61. *Ibid.*, p. 37. À noter que le compositeur Claude Debussy déclarait à la même époque : « Les musiciens n'écourent que la musique écrite par des mains adroites ; jamais celle qui est inscrite dans la nature. Voir le jour se lever est plus utile que d'entendre la *Symphonie pastorale*. » (Claude Debussy, *Monsieur Croche antidilettante*, Paris, Gallimard, 1926, p. 19-20).
62. Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, op. cit., p. 42.
63. Cf. Pierre Albert Castanet, *Quand le sonore cherche noise*, op. cit., p. 63.
64. Il faudrait également ajouter les noms d'Helmut Lipsky, Claude Schryer, Walter Broudeau, André Hamel, Michel Smith, Michel Frigon, Monique Jean, Jean-François Laporte, Silvio Palmieri, Gilles Tremblay, Luc Marcel, Michel Tétreault, Danielle Palardy Roger, Louis Dufort, Sandro Forte, Marc Beaulieu, Jean Derome, Diane Labrosse, André Duchesne... Cf. Éric Champagne, « La musique dans l'espace urbain : le cas des Symphonies portuaires de Montréal », *Musique in situ*, revue *Circuit*, vol. XVII, n°3, 2007, p. 74.
65. En 1960, Ballif écrivait dans une conférence parue dans *Voyage de mon oreille* : « On observera également la stéréophonie orchestrale d'un port maritime, concert où toutes les allures sont ralenties » (Claude Ballif, *Écrits*, G. Ballif, P.A. Castanet, A. Galliari, M. Tosi (eds.), Paris, Hermann, 2015, tome II, p. 116). Dans ce même ouvrage, à l'instar des expériences de Charles Ives, le compositeur français ne loue-t-il pas également les lieux catacoustiques et les processions successives des voitures de pompiers (p. 316-317) ? Pour mémoire, la catacoustique est la science des échos.
66. Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, op. cit., p. 38.
67. Daniel Charles, « Sur la sémiotisation des contextes. Œuvre et désœuvrement », *Les Universaux en musique*, C. Miereanu et X. Hascher (eds.), Paris, Publications de la Sorbonne, 1998, p. 3.
68. Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, op. cit., p. 40-41.
69. Franck Guyon, « Tendre, l'oreille », in Luigi Russolo, *L'Art des bruits/manifeste de 1913*, op. cit., p. 2.
70. « Pourquoi futuristes italiens reproduisez-vous seulement la trépidation de notre vie quotidienne en ce qu'elle n'a que de superficiel et de gênant ? », demandait ingénument Varèse (Edgard Varèse, « Verbe », *New York*, revue 395, n° 5, juin 1917, p. 2. Question reprise dans Fernand Ouelette, *Edgard Varèse*, Paris, Bourgois, 1989, p. 57).
71. Expressions russoliennes rapportées par Daniele Lombardi, *Il suono veloce*, op. cit., p. 115. Russolo a également disserté sur l'art des bruits comme étant une « nouvelle volupté acoustique » (Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, op. cit., p. 104-106). Il faut par ailleurs remarquer que l'introduction de « L'aéromusique synthétique », manifeste futuriste signé par Tommaso Filippo Marinetti et Aldo Giuntini en 1934, débute par ces mots : « Notre tempérament futuriste, accéléré par le dynamisme de la civilisation mécanique, a atteint une hypersensibilité assoiffée d'essence, de rapidité et de décision tranchante. » (in Giovanni Lista, *Le Futurisme*, op. cit., p. 1875).
72. Claude Ballif, *Écrits*, op. cit., p. 19.
73. Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, op. cit., p. 59.
74. Jean-Noël von der Weid, *Le Flux et le fixe*, Paris, Fayard, 2012, p. 154.
75. Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, op. cit., p. 59.
76. *Ibid.*, p. 59-61. À noter qu'entre 1922 et 1924, Pierre-Octave Ferroud a écrit *Foules* pour orchestre. Ce compositeur français a expliqué que l'œuvre voulait évoquer « le grouillement d'une ville moderne, le halètement des souffles, la pulsation des cœurs » (propos cités par Nicolas Southon, *Esprit français. À la redécouverte d'un répertoire symphonique*, Paris, Éditions Durand-Salabert-Eschig, 2016, p. 33).

77. Raymond Murray Schafer, *Le Paysage sonore, le monde comme musique*, Marseille, Wild Project, 2010.
78. Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, op. cit., p. 61
79. « Lorsque Marinetti oppose aux modèles culturels de la civilisation bourgeoise l'irrationnel de la folie, de l'imagination alogique et du machinisme, il ne peut prendre aucune distance critique vis-à-vis de sa propre démarche et il finit par se faire le porte-parole des valeurs de la nouvelle classe bourgeoise contre la vieille bourgeoisie traditionaliste. D'où l'ambiguïté de son futurisme. » (Giovanni Lista, *Marinetti*, op. cit., p. 71).
80. Cf. Fiamma Nicolodi, « Le futurisme italien, les machines et les bruits », *Le Son des rouages. Représentations musicales des rapports homme-machine au XX<sup>e</sup> siècle*, S. Iglesias et I. Condreras-Zubillaga (eds.), Sampzon, Delatour France, 2011, p. 22-29.
81. Propos cités par Paul Overy, *De Stijl*, Londres, Studio Vista, 1969, p. 94.
82. Expression métaphorique d'Umberto Eco se référant aux « archétypes » de Carl Gustav Jung (Umberto Eco, « Sur le symbole », *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, p.197, pour la version en langue française).
83. Propos mumfordiens placés en tête du chapitre « Ville idéale et ville réelle » de Giulio Carlo Argan, *L'Histoire de l'art et la ville*, Paris, Les Éditions de la passion, 1995, p. 59 (pour la version en langue française).
84. Au sens jungien du terme (cf. Carl Gustav Jung, *L'Âme et la vie*, Paris, Buchet-Chastel [1965], rééd. 1995, pour l'édition en langue française).
85. Paul Valéry, *Variété 1 et 2*, Paris, Gallimard, 1978, p. 155.
86. Cf. Giovanni Lista, *Le Futurisme*, op. cit., p. 1903.
87. Jorge Luis Borges, *Histoire de l'infamie, histoire de l'éternité*, Paris, Éditions du Rocher, UGE, 1951, p. 203.
88. Cf. Dans le cadre des créations étiquetées *Live electronic* ou avec échantillons urbains, prière d'écouter, entre autres, *City Life* (1995) de Steve Reich ou *Resonant Cities* (2016) de Daniel Teruggi et Andrea Liberovici (cette dernière pièce étant écrite pour bande et violoncelle).
89. Cf. Maryvonne Saison citée par Mikel Dufrenne, *L'Œil et l'oreille*, Montréal, L'Hexagone/Paris, Jean-Michel Place, 1987, p. 193-196.
90. Cf. Ernst Bloch, *Le Principe espérance*, Paris, Gallimard, 1976, vol. I, p. 284-291 (pour la version en français).
91. Daniel Charles, *La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 134.
92. Cf. Pierre Albert Castanet, « De la sonodoulie, portrait de l'artiste musicien en ready-maker », *L'Artiste*, Coll. L'université des arts, Paris, Klincksieck, 2005. Du même auteur, prière de consulter : « Regards sur la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle : pour une "sonodoulie" complexe aux allures décomplexées », *Composer au XXI<sup>e</sup> siècle*, S. Stévance (ed.), Paris, Vrin, 2010, p. 13-25.
93. Thomas DeLio, "Structure as Context", *Writings about John Cage*, E. Kostelanetz (ed.), Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993, p. 163.
94. Cf. Erica Magris, « Le creuset de l'espace : recherche théâtrale et création musicale en Italie dans les années 1960 », *L'Espace « sensible » de la dramaturgie musicale*, H. Demoz, G. Ferrari, A. Reyna (eds.), Paris, L'Harmattan, 2018, p. 419.
95. À noter qu'en cette année 1975, le compositeur et théoricien Claude Ballif qui étudie la pluralité des sources sonores, écrit : « À la surface de notre machine ronde, verte et bleue, du bruit lointain des villes, du grand flottement animé de tout ce qui respire, croît et s'effrite, la « musique » se fonde » (Claude Ballif, *Écrits*, op. cit., p. 157).
96. Pierre Henry composera également un Hörspiel intitulé *La Ville - Metropolis Paris* (1984-1991) comprenant vingt mouvements incluant des titres tels que « rumeurs », « trafic », « foule », « portes », « train », « radio », « métro »... (cf. Pierre Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale*, op. cit., p. 311).

97. Remarquons que d'autres compositeurs se sont aussi référés, de près ou de loin, à la théorie et à la pratique de Luigi Russolo : Edgard Varèse, John Cage, Pierre Schaeffer, Iannis Xenakis ou encore Karlheinz Stockhausen (cf. Franck Guyon, « Tendre, l'oreille », in Luigi Russolo, *L'Art des bruits / manifeste de 1913*, op. cit., p. 9). Du point de vue populaire, sans convoquer tous les acteurs de ce qu'il est convenu d'appeler la « musique industrielle », citons par exemple le groupe Kraftwerk qui s'est autant référé à l'art futuriste qu'à la musique concrète, autant aux tubes de James Brown qu'à *Metropolis* de Fritz Lang (cf. « Karl Bartos, la vie après Kraftwerk », *On the Record*, 25 février 2013, consultable sur le site [gonzai.com/karl-bartos-la-vie-apres-kraftwerk/](http://gonzai.com/karl-bartos-la-vie-apres-kraftwerk/)). Compulser également Willi Andresen, « Kraftwerk. Computer Liebe », *D'Elektro 2.1, Material, Presse, Interviews*, 1991 ainsi que, Wolfgang Flür, *Kraftwerk. J'étais un robot*, Rosières en Haye, Camion blanc, 2003, pour la version en français. Au sujet de *Metropolis*, lire Kyrre Tromm Lindvig, « Deus ex machina – Technologie, musique et machine androïde dans *Man-Machine* de Kraftwerk », *Le Son des rouages*, op. cit., p. 214-216.

98. Pièce composée au Studio de phonologie de Milan. Cf. Nicola Scaldaferrri, « Musica nel laboratorio elettroacustico, lo Studio di fonologia di Milano e la ricerca musicale negli anni Cinquanta », *Quaderni di Musica / Realtà* n° 41, Lucques, LIM, 1997.

99. Cf. Daniele Lombardi, *Il suono veloce*, op. cit., p. 118.

100. Luc Ferrari, « Porte ouverte sur ville [1992-1993] », *Musiques dans les spasmes. Écrits (1951-2005)*, Dijon, Les Presses du réel, 2017, p. 131.

101. Cf. Philippe Chaudoir (ed.), « La ville événementielle : temps de l'éphémère et espace festif », Lyon, Géocarrefour, 2007.

102. Philippe Bernard, « Les villes, avenir du monde », *Le Monde*, 4 juin 1996.

103. « La ville contemporaine est flux électronique, réseaux qui la parcourent, la traversent, la sillonnent [...] Cette multiplicité des réseaux piétonniers, automobiles, ferroviaires, téléphoniques, télématiques en font le lieu de la téléportation généralisée, de la mobilité sans fin. Cet espace-temps fluide, infini, qui tourne parfois en boucle traverse de partout les murs et les limites de la ville. On a appelé cet espace l'« urbain », on peut l'appeler « techno-urbain » » (Jean-Pierre Mourey, « Univers urbain, pratiques artistiques », *Art et ville contemporaine. Rythmes et flux*, J.-P. Mourey et B. Ramaut-Chevassus (eds.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 9.

104. À noter que, dans les années 1980, d'autres pièces de Lombardi avaient déjà été dédiées au maestro futuriste du bruit : citons à cet effet *Assolo* pour percussions et bruiteurs enregistrés et *Caro Russolo*, ballet pour piano et bruiteurs (cf. Daniele Lombardi, livret du CD *Metropolis*, Milan, Mudima Music, MM002, p. 2). D'autres bruiteurs seront construits par la suite, par exemple les « orgues de sirènes » inventés par le compositeur Jean-François Laporte pour la création de *Sirènes volantes*, en 1999.

105. Pour information, les deux autres mouvements sont baptisés : « Drops » et « Gorgogliatoremix ».

106. Iannis Xenakis, « Le monde en harmonie », *Silences* n° 1, 1985, p. 93. À noter qu'en tant qu'anticipateur à l'envi des grands courants à venir, Marinetti n'avait-il pas publié en page de couverture du *Futurisme* (revue synthétique illustrée du 11 janvier 1924 et tirée à 50 000 exemplaires) le manifeste du « Futurisme mondial » ?

---

## RÉSUMÉS

Symbole du progrès, la ville a été une source référentielle intarissable pour les artistes futuristes (notamment entre 1910-1930). Attractive s'il en est, la cité urbaine a ainsi été prise d'emblée comme objet totémique. Des manifestes de Marinetti, Fillia, Pratella, Sant'Elia... aux toiles de Balla, Boccioni... de la musique bruitiste composée par Russolo aux performances synesthésiques mises en œuvre par Depero... l'art italien du début du xx<sup>e</sup> siècle a alors rayonné de sa superbe en Europe et jusqu'en Russie...

## INDEX

**Mots-clés** : aéroplane, automobile, bruit, futurisme, progrès, train, ville, vitesse

## AUTEUR

**PIERRE ALBERT CASTANET**

Université de Rouen Normandie