

# Le futurisme entre propagande et revendication libertaire

**IVETA SLAVKOVA**

HAR, Paris-Ouest-Nanterre-La Défense

Le projet d'avant-garde des futuristes italiens est un programme de vie qui touche à la fois les arts, le quotidien, la langue, la politique, l'espace habitable ou naturel... Il a pour ambition de transformer la société à travers le façonnage d'un Homme nouveau viril, industriel, urbain, dominateur. Persuadés de la valeur incontestable de leur programme, les futuristes veulent l'imposer à tous et déploient beaucoup d'efforts en ce sens, sur le terrain des mots et des images. Aussi, n'est-il pas étonnant de trouver des connivences entre les images futuristes et celles de la propagande. Tous deux ont recours à des stéréotypes héroïques, n'admettent pas le doute, cherchent à emporter l'adhésion du public par l'émotion saisissante et l'empathie plutôt que par une analyse des réalités politiques et sociales.

À travers quelques images choisies, nous allons nous pencher sur la stratégie visuelle des futuristes, agressive et novatrice, qui vise à « racoler » et exalter les spectateurs. Nous verrons que la forme qui paraît libre et ouverte est en réalité porteuse d'un message contraignant, homogénéisant et condescendant, voire méprisant, à l'égard des gens – la foule. Au désir de liberté absolue se mêle celui d'une société organisée autour d'une puissance supérieure centrifuge et totalisante – eux, les futuristes.

Les préoccupations des futuristes rejoignent ainsi les grandes questions qui dominent la pensée européenne depuis la modernité : la foule, l'industrialisation, l'urbanisation, la place de l'artiste dans une société de masse. Vénéralant la machine et prônant la déshumanisation, le futurisme est souvent considéré, et dénigré, comme un mouvement en rupture totale avec la tradition humaniste. Et si l'on l'envisageait autrement ? Et si les futuristes restaient fidèles à cette tradition par leur foi anthropocentriste comportant une recherche de sacralité, de transcendance et d'universalité ?

Il est vrai que par la *propagation* des œuvres, les futuristes cherchent à forcer l'admiration et l'empathie de la foule au nom de valeurs universelles. Leurs images

flirtant avec les principes de la propagande, révèlent ainsi les limites de la prétention à l'universalisme dans les sociétés industrialisées de masse. Nous tenterons d'argumenter ce point de vue et répondre aux questions posées ci-dessus en rappelant d'abord le contexte italien, déterminant pour la théorie, l'action et la création futuristes.

## LE FUTURISME DANS LE CONTEXTE DU *RISORGIMENTO*

La date de naissance officielle du futurisme est la publication par Filippo Tommaso Marinetti de « Fondation et manifeste du futurisme », en français, dans le journal parisien *Le Figaro*<sup>1</sup>. Le texte expose clairement les valeurs du nouveau mouvement : valorisation du présent et rupture radicale avec le passé par une révolution qui effacera le monde ancien. Le manifeste appelle à la destruction des musées, de la culture, des universitaires, des antiquaires et fait l'éloge de la vitesse, de la machine, des avions, de l'anarchisme<sup>2</sup>. À travers un style fougueux et passionné, Marinetti fait vivre les images qui agissent sur l'imaginaire du lecteur. L'accident de voiture qui a inspiré le texte est exalté comme une nouvelle naissance, un baptême dans l'eau boueuse d'un fossé, au bord d'une route près d'une usine<sup>3</sup>. Or, Marinetti ne tente pas de convaincre par des arguments, il impose : « Nous dictâmes nos premières volontés à tous les hommes vivants de la terre », écrit-il<sup>4</sup>. À l'instar du premier, les manifestes suivants – sur la littérature, la peinture, la musique, l'architecture, la politique, le théâtre, le cinéma – gardent ce ton agressif et ce rythme frénétique. Les conclusions sont irrévocables et lapidaires, dressées en ordre numérique, forçant le lecteur à s'associer à la volonté futuriste<sup>5</sup>.

Ce désir de rupture et de modernisation radicales n'est pas rare dans l'Italie de cette période, encore imprégnée de l'esprit du *Risorgimento* [resurgissement]. Existait depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, incarné par des tendances politiques différentes, celui-ci est lié au processus de réunification du pays proclamant un « resurgissement » italien, aussi marquant et influant à l'échelle européenne que le *Rinascimento* [renaissance]. Entamée en 1848, la réunification des royaumes italiens aboutit à la création de la « botte » en 1870 (seul le Vatican, siège de la papauté, reste en dehors de l'Italie unifiée)<sup>6</sup>. La nation est donc récente par rapport aux autres pays européens et les clivages culturels entre les régions persistent. Par ailleurs, exécutée grâce aux interventions des puissances européennes, la réunification laisse aux Italiens un sentiment d'infériorité

---

[1] Filippo Tommaso Marinetti, « Fondation et manifeste du futurisme » [*Le Figaro*, 20 février 1909], in Giovanni Lista (dir.), *Futurisme. Manifestes, Proclamations, Documents*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 85-89.

[2] *Ibid.*, p. 87.

[3] *Ibid.*, p. 86. Marinetti a réellement eu cet accident de voiture, dont une photo nous est parvenue avec commentaire dans le *Corriere della Sera* du 15 octobre 1908.

[4] *Idem.*

[5] Pontus Hultén (dir.), *Futurisme et Futuristes*, Paris, Chemin vert/Éditions du Centre Pompidou, 1986, p. 101.

[6] Lucy Riall, *The Italian Risorgimento. State, Society and National Unification*, New York/Londres, Routledge, 1994, cf. la chronologie au début de l'ouvrage.

et d'insatisfaction<sup>7</sup>. Ils n'ont pas vraiment combattu pour créer la nation, mais ont ramassé les miettes des guerres des autres : Autrichiens, Prussiens, Français. L'Italie ne possède pas non plus de colonies, preuve du rayonnement de la puissance nationale. Certes, elle tient la Libye – malheureusement trop petite –, mais elle est surtout humiliée par l'Éthiopie lors de la célèbre bataille de Dogali, en 1887. Enfin, l'Italie reste un pays agricole, donc arriéré selon les conceptions de cette époque où progrès et industrie vont de pair<sup>8</sup>.

Toutes ces raisons contribuent au sentiment belliciste professé par le futurisme et largement partagé par les protagonistes du *Risorgimento*. La nation italienne doit s'affirmer à travers une guerre purificatrice qui scellera son unité. Dès les années 1870, des penseurs de tous bords font l'apologie de la guerre et prônent un Homme nouveau italien régénéré par le combat<sup>9</sup>. En 1875, l'historien militaire Nicola Marselli qualifie la guerre de facteur de progrès qui mène à la civilisation<sup>10</sup>. L'écrivain et journaliste Alfredo Oriani, considéré à titre posthume comme un des précurseurs mythiques du fascisme, publie en 1889 un ouvrage intitulé *Fino a Dogali* [Jusqu'à Dogali], en référence à l'échec des troupes italiennes en Éthiopie. Prédicateur passionné de la réforme italienne au nom de la modernité, Oriani pense que l'avenir de l'Italie dépend entièrement d'une guerre qui, tout en rendant au pays ses frontières naturelles, « parvienne à cimenter, par la tragédie de ces dangers mortels, l'unité du sentiment national<sup>11</sup>. »

Même si, contrairement à la plupart des protagonistes du *Risorgimento* (tel Oriani), les futuristes refusent la nostalgie – du moins en apparence, nous y reviendrons – du grand passé de l'Italie, leurs idées sont en grande partie déterminées par l'idéal du resurgissement national<sup>12</sup>. Dans ce sens, ils ne se satisfont pas du statut de cénacle littéraire ou de tendance artistique. Marinetti prône un *arte-azione* [art-action], agissant efficacement sur le contexte national politique, dans le sillage du *pensiero-azione* [pensée-action] de Giuseppe Mazzini, figure mythique du républicanisme unitaire au sein du *Risorgimento*<sup>13</sup>. Quoique Marinetti ne soit pas républicain, il conçoit le rôle du futurisme comme Mazzini le fait pour ce qu'il appelait la *Giovine Italia* [Jeune Italie] : stimuler le peuple italien, porté naturellement vers la révolution, à accomplir sa mission divine, c'est-à-dire mener le monde vers la révolution universelle<sup>14</sup>.

---

(7) *Ibid.*, p. 11-15 et 64-65.

(8) *Ibid.*, p. 50-51.

(9) Emilio Gentile, *L'Apocalypse de la modernité, l'Homme nouveau et la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2011, trad. Stéphanie Lafranchi, p. 156.

(10) Nicola Marselli, *La Guerra et sua storia* [1875], cité dans *idem*.

(11) Alfredo Oriani, *Fino a Dogali* [1889], cité dans *ibid.*, p. 157.

(12) Giovanni Lista, « The Activist Model or the Avant-Garde as Italian Invention », *South Central Review*, vol. 13, n° 2/3, été-automne 1996, trad. Scott Sheridan, p. 13-18.

(13) *Ibid.*, p. 19.

(14) Paolo Bagnoli, « L'Italia unitaria di Mazzini », in Cosimo Ceccuti (dir.), *Giuseppe Mazzini dalla Giovine Europa alla Lega internazionale dei popoli*, Florence, Fondazione Spadolini Nuova antologia, 2005, p. 74-75. Mazzini

Pour les deux hommes, il s'agit d'une mission apostolique où l'acte politique est sacralisé, ce qui est une conception courante en Italie à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>. Les intentions apostoliques de Marinetti sont confirmées par ses adresses emphatiques rappelant les épîtres de Saint-Paul (discours aux Espagnols, aux Anglais, aux Vénitiens ; conférences à Londres, Berlin, Paris et Moscou)<sup>16</sup>. Son militantisme international est également l'héritier de l'action cosmopolite de Giuseppe Garibaldi, autre grand héros du *Risorgimento*<sup>17</sup>. Le futurisme se situe donc dans une tradition italienne où nationalisme et universalisme se mêlent, où l'Italie est perçue comme l'élément principal de l'avènement du monde nouveau.

## LA RÉVOLUTION UNIVERSELLE-NATIONALE DES FUTURISTES

Le futurisme affirme clairement ses ambitions politiques, révolutionnaires et nationalistes. En 1909, dans le *Primo manifesto politico futurista* [Premier manifeste politique futuriste], publié sous forme de tract lapidaire, Marinetti appelle les électeurs à prendre une position violemment anticléricale, antisocialiste, antitraditionnaliste, défendant le patriotisme italien et l'expansion militaire<sup>18</sup>. Deux ans plus tard, en octobre 1911, un second manifeste rédigé en soutien à la guerre coloniale en Libye veut enterrer le souvenir fastidieux de la grandeur romaine qui sera remplacée par une splendeur italienne cent fois plus grande<sup>19</sup>. Le *Programma politico futurista* [Programme politique futuriste], publié en octobre 1913, prend nettement position pour l'irrédentisme (c'est-à-dire la récupération des territoires italophones situés en Autriche-Hongrie)<sup>20</sup>. Il affirme aussi le culte de la vitesse, du courage, de l'héroïsme ainsi que la primauté de l'Italie et du libre marché contre le cléricisme, le socialisme et la *monumentomania* du gouvernement. Les deux derniers manifestes déclarent que le « mot Italie doit resplendir au-dessus du mot liberté<sup>21</sup> ».

Ce patriotisme ne tarira pas après la guerre. En 1918, Marinetti fonde le Parti politique futuriste, avec un manifeste centré sur l'italianité, publié dans le premier numéro de *Roma futurista*<sup>22</sup>. Ce texte servira de plateforme politique aux futuristes lors

---

publie son ouvrage majeur *Istruzione generale per gli affratelli alla Giovine Italia* en 1831.

(15) Emilio Gentile, *La Religione fascista. La sacralisation de la politique dans l'Italie fasciste*, Paris, Le Grand livre du mois, 2002, p. 18.

(16) Giovanni Lista, « The Activist Model », *op. cit.*, p. 19.

(17) *Ibid.*, p. 23-24.

(18) Filippo Tommaso Marinetti, « Primo manifesto politico futurista » [1909], in Maria Drudi Gambillo et Teresa Fiori (dir.), *Archivi del futurismo*, Rome, De Luca, 1958, vol. 1, p. 31. Nous donnons les titres en italien pour tous les textes qui n'ont pas de traduction de référence en français (notamment dans *Futurisme. Manifestes...*, *op. cit.*)

(19) Filippo Tommaso Marinetti, « Secondo manifesto politico » [1911], in *ibid.*, p. 32.

(20) Filippo Tommaso Marinetti, Carlo Carrà, Umberto Boccioni, Luigi Russolo, « Programma politico futurista » [1913], Luciano de Maria (dir.), in *Teoria e invenzione futurista*, Milan, Mondadori, 1990, p. 340-341.

(21) *Ibid.*, p. 339 et « Secondo manifesto politico », in *Archivi del futurismo*, *op. cit.*, p. 32. Nous traduisons.

(22) Filippo Tommaso Marinetti, « Manifesto del partito politico futurista » [1918], in *Archivi del futurismo*, *op. cit.*, p. 34-37. Le manifeste est rédigé sans doute pendant la guerre, entre 1915 et 1918.

des élections parlementaires de 1919. En 1924, lors d'une conférence à Paris, Marinetti cite Léonard de Vinci comme « un grand, un merveilleux, un énorme Italien<sup>23</sup> ». En 1927, il fait allusion aux Romains de l'Antiquité qui, selon lui, « ont dépassé tous les peuples de la terre<sup>24</sup> ». Le chef futuriste est persuadé que ce lien direct avec les grands hommes du passé rend l'Italien moderne « indépassable », que celui-ci « vaut au moins mille étrangers » et que pour comprendre l'italianité, il faut « des yeux italiens, c'est-à-dire des yeux géniaux<sup>25</sup> ».

Ainsi, malgré sa culture française et son esprit cosmopolite, Marinetti se déclare « invinciblement Italien, en dépit de tous les charmes parisiens<sup>26</sup> ». Il défend une Italie moderne, industrialisée, cosmopolite, mais inextricablement italienne et ne conçoit pas de contradiction, ni entre la révolution universelle et le nationalisme, ni entre le dénigrement du passé et la référence à l'italianité éternelle. Pour lui, la modernité est à la fois ancrée dans le national et le cosmopolite, liée aux principes capitalistes de compétition commerciale et de circulation rapide des objets de consommation, des nouvelles, des idées, de la publicité<sup>27</sup>. Possédant un sens aigu des relations publiques, le chef futuriste finance, grâce à la fortune importante dont il hérite, et dirige les multiples activités futuristes : expositions, publications, *serate* [soirées], spectacles, voyages et conférences. La propagation et la popularité rapides du futurisme sont donc en grande partie dues à l'activité intense et efficace du chef futuriste à l'échelle internationale.

Marinetti veut immédiatement une reconnaissance mondiale comme le montrent ses tentatives de diffuser une première forme du manifeste, rédigée en décembre 1908 et imprimée sous forme de tract par la revue *Poesia* en janvier 1909<sup>28</sup>. Il l'envoie à des écrivains, intellectuels, artistes, journalistes, musiciens, politiciens partout en Italie (Naples, Bologne, Mantoue, Vérone...), demandant leur adhésion avec la promesse de publier leurs réponses dans *Poesia*. Il adresse également ce texte aux journaux du monde entier : *Vecher* (Moscou), *The Daily Telegraph* (Londres), *The Sun* (New York), *El Liberal* (Madrid), *La Nacion* (Buenos Aires), *Kölnische Zeitung* (Cologne) qui publient le manifeste entre 1909 et 1911<sup>29</sup>.

---

[23] Filippo Tommaso Marinetti, « Le Futurisme mondial, conférence à la Sorbonne » [1924], in *Futurisme. Manifestes...*, *op. cit.*, p. 97.

[24] Filippo Tommaso Marinetti, *Autoportrait* [1927], in Gérard-Georges Lemaire (dir.), *Cahiers pour un temps*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1984, p. 23.

[25] *Idem*.

[26] *Ibid.*, p. 16.

[27] Christine Poggi, *Inventing Futurism. The Art and Politics of Artificial Optimism*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2008, p. 5.

[28] Giovanni Lista, « Un siècle futuriste », in *Le Futurisme. Manifestes...*, *op. cit.*, p. 83-84. *Poesia* est une revue fondée, financée et dirigée par Marinetti lui-même.

[29] Giovanni Lista, « Genèse et analyse du Manifeste du futurisme de Filippo Tommaso Marinetti, 1908-1909 », in *Le Futurisme à Paris*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2008, p. 78-83.

Ce nationalisme impérialiste mènera logiquement le futurisme à une association avec le fascisme mussolinien afin d'accomplir la promesse de la révolution italienne-universelle. Pourtant, le rapport de Marinetti et des autres futuristes avec Mussolini n'est ni explicite ni unilinéaire et suscite toujours des débats<sup>30</sup>. Si d'aucuns considèrent l'affiliation fasciste comme une tache honteuse, indélébile dans l'histoire du futurisme et dans la biographie de Marinetti, d'autres estiment que la relation n'est que superficielle<sup>31</sup>. Il est vrai que Marinetti participe à la fondation du Parti fasciste de Mussolini en 1919. Toutefois, en 1920, les futuristes quittent les Faisceaux, heurtés par le peu d'attention que Mussolini accorde à leurs idées. Marinetti continue d'espérer que le fascisme comprendra la nécessité d'un art d'avant-garde pour accomplir la révolution, mais le futurisme sortira affaibli de ce rapprochement. Dans les années 1930, Marinetti sera obligé de déclarer que son mouvement est seulement esthétique et non politique, trahissant ainsi ses ambitions<sup>32</sup>.

Plus qu'un simple émule du fascisme, le futurisme participe à l'élaboration d'un « protofascisme » assez paradoxal, inspiré par le *Risorgimento*. Il préfigure l'identification fasciste, analysée par Emilio Gentile, avec les mythes, symboles et rites de la race italienne qui servent à mobiliser la foule autour d'un idéal viril et vertueux, voué corps et âme à la nouvelle religion séculaire – la nation<sup>33</sup>. Les futuristes préfigurent aussi la vision totalisante qu'aura le fascisme de la révolution. Au nom de la totalité, ils glissent sur les contradictions, comme celle du nationalisme-cosmopolitisme ou, celle prônant la liberté individuelle absolue et imposant en même temps, une volonté à tous. Car, leur volonté souveraine dicte les règles et, comme les fascistes plus tard, ils déploient beaucoup d'efforts pour imposer un « style de vie » intégral<sup>34</sup>. Les images qui, selon un fonctionnement proche de celui de la propagande, visent justement à convertir, avec violence si nécessaire, le spectateur à la nouvelle religion.

## UN ART RENOUVELÉ POUR TRANSFORMER L'ITALIE

Les artistes futuristes adhèrent à ce projet politique. Explicitement ou implicitement, dans leurs œuvres ou dans leurs textes théoriques, ils prennent position pour l'interventionnisme, l'irrédentisme, l'italianisme, la régénération de l'Italien en Homme nouveau viril et vertueux. Avant même de rejoindre le mouvement, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Gino Severini, Luigi Russollo et Giacomo Balla sont proches

---

[30] Cf. La synthèse utile à ce sujet d'Emilio Gentile, « The Conquest of Modernity: From Modernist Nationalism to Fascism », *Modernism/modernity*, vol. 1, n° 3, 1994, trad. Lawrence S. Rainey, p. 55-87.

[31] Parmi les nombreuses références à ce sujet, citons Giovanni Lista, « Un siècle futuriste », *op. cit.*, p. 29-32, Luciano de Maria, « Marinetti constructeur », *Cahiers pour un temps*, *op. cit.*, p. 194-195 et Joseph Heistein, « Les Futurismes dans les littératures européennes », *Europe*, n° 551, mars 1975, p. 12-13.

[32] Muriel Gallot, « Paroles en liberté et liberté de parole », *Europe*, *op. cit.*, p. 72.

[33] Emilio Gentile, *La Religion fasciste*, *op. cit.*, p. 298-299.

[34] *Ibid.*, p. 299.

des milieux anarchistes ou anarchosocialistes<sup>35</sup>. Au départ, aucun d'eux n'est adepte de l'italianisme impérialiste marinettien, mais ils s'en rapprochent en s'éloignant progressivement du Parti socialiste italien, déçus par l'incapacité des leaders gauchistes à galvaniser les masses et à déclencher la révolution<sup>36</sup>. En octobre 1913, Boccioni, Carrà et Russolo signent le programme politique futuriste à forte tonalité nationaliste, rédigé par Marinetti<sup>37</sup>. Leurs aspirations nationalistes augmentent avec l'approche de la Grande Guerre, la plupart s'engageant en tant que volontaires<sup>38</sup>.

La politisation apparaît clairement dans les textes des artistes futuristes. Dans *Peinture et sculpture futuriste : Dynamisme plastique*, paru en 1914, Boccioni déclare que l'art est ancré dans le moment historique qui l'engendre<sup>39</sup>. Selon lui, le nouveau principe artistique du « dynamisme plastique » est l'expression d'une avant-garde antitraditionaliste qui doit transformer l'Italie spirituellement et donc esthétiquement<sup>40</sup>. « Il n'y a qu'une loi pour l'Italien », déclare-t-il. « C'est le travail et l'Italie<sup>41</sup> ». Boccioni s'attaque aux « mille préjugés de la culture passéiste qui étouffent l'art<sup>42</sup> ». Il exècre le goût classicisant des démocrates « pseudo-intellectuels », tel le socialiste Enrico Ferri, ainsi que l'aveuglement des jeunes peintres italiens qui veulent suivre des livres, des leçons, des académies<sup>43</sup>. Grâce à des œuvres nouvelles et fortes, Boccioni veut contribuer à la circulation des idées révolutionnaires. Il ambitionne de réveiller l'intuition du spectateur, de raviver son regard, de gagner son adhésion par un choc visuel et émotionnel<sup>44</sup>.

Deux ans avant la publication de ce texte, la « manière » de Boccioni avait évolué, abandonnant la touche divisionniste et les connotations symbolistes au profit des facettes cubistes et des motifs virils et urbains<sup>45</sup>. L'artiste privilégie désormais l'éclatement de la forme, la multiplicité, la vitesse, la simultanéité au-delà de l'opacité des corps, en accord avec les idées de *Dynamisme plastique*, mais aussi, plus largement, avec celles du premier manifeste des peintres futuristes, signé par Boccioni lui-même avec Carrà, Russolo, Balla et Severini en 1910. Les artistes y déclaraient ne plus vouloir

---

[35] Giovanni Lista, « Un siècle futuriste », *op. cit.*, p. 30.

[36] Christine Poggi, *Inventing Futurism*, *op. cit.*, p. 3.

[37] « Programma politico futurista », *op. cit.*, p. 34.

[38] Voir la photo de Mario Sironi des futuristes au front, in *Archivi del futurismo*, *op. cit.*, p. 353.

[39] Umberto Boccioni, *Peinture et sculpture futuriste: Dynamisme plastique* [1914], Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975, trad. Giovanni Lista et Claude Minot, p. 25.

[40] *Ibid.*, p. 26-28.

[41] *Ibid.*, p. 28.

[42] *Ibid.*, p. 35.

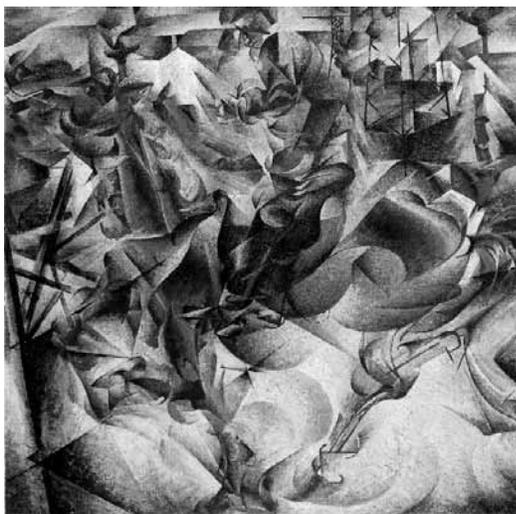
[43] *Ibid.*, p. 40 et p. 33 respectivement.

[44] *Ibid.*, p. 79.

[45] Ce changement se produit autour de l'exposition des futuristes à Paris, chez Bernheim Jeune en février 1912. Sur le jeu complexe des interactions, des anticipations et des emprunts, le lecteur pourrait se référer au catalogue d'exposition : Didier Ottinger (dir), *Le Futurisme à Paris*, Paris, Éditions du centre Pompidou, 2008.

peindre « un instant fixé du dynamisme universel », mais la « sensation dynamique elle-même<sup>46</sup> ».

Peinte en 1912, donc l'année qui marque un tournant dans le style de Boccioni, *Élasticité* témoigne non seulement des transformations plastiques prônées par les futuristes, mais met en scène le fantasme politisé d'un monde viril, dynamique et pleinement maîtrisé.



Umberto Boccioni, *Elasticité*, 1912. Huile sur toile, 98 x 98 cm. Milan, Museo del Novecento.

L'œuvre est constituée de facettes multicolores qui brisent les formes, les éléments fusionnent suggérant la simultanéité et le mouvement. On distingue un cavalier aux longues bottes noires, assis sur son cheval, qui traverse un paysage de poutres métalliques, de poteaux électriques, de cheminées d'usine fumantes. L'homme est plié et tend à exploser le cadre du tableau dans lequel il rentre à peine. Sa taille est imposante, il est aussi grand que le cheval est long. Son torse penché vers l'avant crée une légère oblique qui répond au cou du cheval, renforçant la

sensation d'avancée et suggérant la capacité du héros à résister aux éléments, car l'inertie de la vitesse l'aurait emporté vers l'arrière. Le cavalier semble maîtriser sa bête fougueuse par sa simple volonté, tant le harnachement est rudimentaire : selle sommaire sans rênes ni éperons. Le cheval semble pourtant déborder d'énergie explosive, suggérée par la palette flamboyante de rouge et de jaune. Le mouvement est rendu par le jeu de transparence des facettes qui se mêlent à l'environnement.

Malgré sa modernité affirmée, *Élasticité* se réfère implicitement à des modèles classiques. Le geste du cavalier rappelle fortement celui de l'empereur Marc-Aurèle dans la célèbre statue équestre place Campidoglio à Rome, dont l'original est aujourd'hui conservé au musée Capitolin.

Dans les deux représentations, le cheval est harnaché avec parcimonie et l'homme regarde vers l'avant, maîtrisant pleinement sa bête puissante par sa seule

---

[46] « Manifeste des peintres futuristes » [avril 1910], in *Futurisme. Manifestes...*, op. cit., p. 163.

force spirituelle. Si aucun dessin ni ébauche ne confirment que Boccioni ait croqué le célèbre monument romain, il s'est rendu à Rome en 1904 où il a dessiné les lions sculptés de la Piazza del Popolo<sup>47</sup>. Par ailleurs, il a produit de nombreux dessins de statues équestres : deux fois celle de la Piazza del Duomo à Milan en 1908<sup>48</sup> ; celle de Cansignorio della Scalla à Vérone la même année [Fig. 3] ; celle de Gattamelata à Padoue<sup>49</sup>, sans mentionner les nombreuses apparitions du cheval dans son œuvre<sup>50</sup>. Il est donc assez improbable que Boccioni n'ait pas connu la statue de Marc-Aurèle.



Statue de Marc-Aurèle, II<sup>e</sup> siècle.  
Bronze doré, hauteur de 4 mètres.  
Originellement sur le forum romain,  
aujourd'hui au musée Capitolin (Rome).

Consciemment ou inconsciemment, le peintre futuriste inscrit son cavalier dans le sillage de l'Empereur romain, pour souligner les vertus viriles qui en font un chef. Le cavalier d'*Élasticité* ne mène pas les troupes vers la victoire – du moins pas encore quoique son costume puisse évoquer un uniforme militaire –, mais vers la vie nouvelle futuriste. Sur sa route vers le monde nouveau, le meneur de Boccioni dévaste le paysage naturel sans pitié pour y installer les poteaux et échafaudages de la ville moderne. Il prend pour exemple ses illustres prédécesseurs qui faisaient de même à l'heure des grandes batailles. De cette manière, Boccioni, comme Marinetti, met l'accent sur le noble filon italien. Comme Marinetti aussi, en propagandiste habile, il utilise une image ancienne ancrée dans l'inconscient commun des Italiens pour assurer une reconnaissance immédiate et intuitive de son sujet.

Le cavalier d'*Élasticité* symbolise l'Homme nouveau futuriste qui organise *seul* la métamorphose du monde naturel : collines, arbres, maisons, rivages sont brutalisés pour le bien de tous. C'est un être souverain et supérieur, détaché de la foule, sans nostalgie sentimentaliste, mais plein de passion pour la vie nouvelle dont il est le créateur. Et si la figure semble sur le point d'éclater et fusionner avec le paysage, elle se recentre aussitôt dans son corps phallique, maîtrisant ses mouvements et son environnement<sup>51</sup>. Malgré l'apparence multiple, éclatée et explosive, le futurisme

(47) Maurizio Calvesi et Ester Coen, *Boccioni. Opera completa*, Milan, Electa, 1983, p. 168 [cat. 112 et 113]. C'est le catalogue raisonné de l'artiste.

(48) *Ibid.*, p. 259 [cat. 353] et p. 273 [cat. 390].

(49) *Ibid.*, p. 195 [cat. 214].

(50) John Golding, *Boccioni. Unique Forms of Continuity in Space*, Londres, The Tate Gallery, 1985, p. 10-11.

(51) La même tension est sensible dans *Forme unique de continuité dans l'espace* (1913), *Dynamisme d'un footballeur* (1913), *Dynamisme d'un cycliste* (1913). Cf. le chapitre sur le futurisme de notre thèse, *L'Homme n'est peut-être pas le centre de l'univers. La crise de l'humanisme et l'Homme nouveau des avant-gardes (1909-1930)*, soutenue en 2006 à Paris I Panthéon-Sorbonne, dont une version remaniée va paraître aux Presses du réel

défend un ordre unifié, car il ne désigne qu'un seul maître – lui-même – de la fusion cosmique. Marinetti n'écrivait-il pas en 1909 : « Nous dictâmes nos premières volontés à tous les hommes vivants de la terre<sup>52</sup>. »

## LE CHEF, LA FOULE ET LES IMAGES

*Élasticité* met en scène la figure fantasmée du chef et révèle l'utilisation d'une stratégie visuelle pour mieux agir sur la foule. Car, face au chef-Homme nouveau, il y a la foule qu'il faut persuader, galvaniser, entraîner dans la révolution/construction du monde nouveau. Cette foule pourrait bien devenir la Nation forte et unie, comme elle pourrait entraîner la dissolution des forces. Le futurisme, et plus largement la modernité, a en effet une attitude paradoxale face à la foule – aux masses – à la fois potentiellement dangereuse et potentiellement glorieuse. En Italie plus particulièrement, le Nord riche et industrialisé, où vivent les futuristes, craint la masse de paysans arriérés qui viennent du Sud<sup>53</sup>. Il y a aussi un débat sur la massification des arts qui risque d'avilir les artistes<sup>54</sup>. Boccioni lui-même regrette le divorce entre le public et les artistes d'avant-garde, qu'il attribue à une éducation passéiste et mortifère<sup>55</sup>. En même temps, il accuse la masse de se contenter de cette éducation et d'une production artistique de bas niveau. « Avec les découvertes scientifiques, écrit-il, a fait irruption une nouvelle sensibilité que l'artiste exprime dès maintenant et que la foule refuse de connaître. Les masses se contentent de quotidiens bourrés de nouvelles et d'articles payés à la page, du roman et du théâtre bourgeois à épisodes<sup>56</sup>. »

Pour ces raisons, la masse doit être bafouée et méprisée. D'autant plus que, la passivité et la bêtise de la foule sont assimilables au féminin, négatif et menaçant selon les futuristes<sup>57</sup>. Par son côté malléable, privée de raison, susceptible de céder à la flatterie et à l'hystérie, la foule est comme une femme ayant le désir secret d'être séduite, dominée, voire violée<sup>58</sup>. Un dessin préfuturiste de Boccioni, *Foule autour d'une statue équestre* – encore un autre cavalier, donc ! – permet d'éclairer l'attitude contradictoire des futuristes face à la foule [Fig. 3, déjà citée]. Christine Poggi a analysé en détail

---

[Dijon] en 2012.

[52] Filippo Tommaso Marinetti, « Fondation et manifeste du futurisme », *op. cit.*, p. 86. Marinetti souligne.

[53] Jared M. Becker, *Nationalism and Culture : Gabriele D'Annunzio and Italy after the Risorgimento*, New York, Peter Lang, 1994, p. 7.

[54] *Ibid.*, p. 8-9

[55] Umberto Boccioni, *Dynamisme plastique*, *op. cit.*, p. 36.

[56] *Idem*. Nous soulignons.

[57] Sur l'attitude des futuristes face au féminin, cf. « Futurist Love, Luxury and Lust », in Christine Poggi, *Inventing Futurism*, *op. cit.*, p. 181-231 ; « The Rhetoric of Gender in the Manifestoes », in Cinzia Sartini Blum, *The Other Modernism, FT. Marinetti's Futurist Fiction of Power*, Los Angeles/Londres, University of California Press, 1996, p. 29-41 ; Barbara Spackman, « Mafarka and Son : Marinetti's Homophobic Economics », *Modernism/modernity*, vol. 1, n° 3, 1994, p. 89-107.

[58] Christine Poggi, *Inventing Futurism*, *op. cit.*, p. 36.



Umberto Boccioni, *Foule autour d'un monument équestre*, 1908. Crayon et encre sur papier, 35 x 24 cm. Collection particulière.

ce dessin dans un article passionnant<sup>59</sup>. Elle a fait remarquer que la foule est ici constituée de bourgeois en costume et de femmes, sans doute des courtisanes. À droite, une femme nue, dont la blancheur attire le regard, semble s'offrir en extase. Les hommes ne la regardent pourtant pas, subsumés par le cavalier vénéré. Il s'agit de Cansignorio della Scalla, un aristocrate-traitre à la biographie trouble, dirigeant de Vérone à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Boccioni représente ici la célèbre statue équestre de ce noble, sculptée par le maître du gothique lombard Bonino da Campione<sup>60</sup>.

D'une part, l'artiste, sympathisant socialiste à l'époque, dénonce l'aristocratie fourbe et la foule bourgeoise efféminée et influençable, prête à céder aux désirs contagieux et hystériques, sans en comprendre les raisons et les aboutissements. D'autre part, on décèle sa fascination implicite pour le chef qui électrifie la masse<sup>61</sup>. La statue équestre qui

se dresse, compacte, phallique et indifférente, pourrait aussi bien symboliser l'être supérieur qui ne cède pas à la désintégration et ne perd jamais son identité unifiée. Par opposition, la foule forme une masse sans identité, incapable de résister à la dissolution, au sein de laquelle les gestes répétitifs se transmettent tels des virus<sup>62</sup>. Deux ans plus tard, *Rixe dans la Galerie* reprend ce thème.

Ici, les hommes en costume bourgeois se passionnent pour la futile querelle de deux prostituées, reconnaissables à leurs habits criards, au centre. On retrouve ici les gestes répétitifs d'une masse hystérique, vendue aux charmes de la femme, qui ne maîtrise ni ses gestes ni ses émotions. Dans les deux œuvres, Boccioni recourt à la plongée, surplombant la scène, s'accordant une position dominante, suggérant la supériorité de l'artiste, du futuriste, assimilé au chef omniscient fantasmé.

[59] *Ibid.*, p. 35-64. Ce chapitre fut publié d'abord en tant qu'article, « Folla/Follia : Futurism and the Crowd », in *Critical Inquiry*, vol. 28, n° 3, été 2002, p. 709-748.

[60] Cf. Chiara Beba Gadia, « I Maestri campionesi », in *Lombardia gotica et tardogotica*, Marco Rossi [dir.], Genève, Skira, 2005, p. 133.

[61] Christine Poggi, *Inventing Futurism, op. cit.*, p. 40.

[62] *Ibid.*, p. 42.

Marinetti partage ce mépris pour la foule efféminée et écervelée. Dans « Tuons le clair de lune », paru en 1909, il traite la foule de morbide et paralytique, de brebis galeuse qui émet des cris de basse cour<sup>63</sup>. Dans sa « *Declamazione dinamica et sinottica* » [Déclamation dynamique et synoptique], en 1916, il compare le public, qui applaudit sans comprendre les spasmes vocaux brutaux du poète, à une femme qui aime être séduite sans savoir pourquoi<sup>64</sup>. Plus loin, il déclare que l'humanité a « suffisamment expérimenté la féminité de la foule et la débilité de sa virginité collective » et qu'il est temps de la « forcer par les vers futuristes<sup>65</sup> ».



Umberto Boccioni, *Rixe dans la galerie*, 1910. Huile sur toile, 76 x 64 cm. Milan, Pinacoteca di Brera.

Comme Boccioni, Marinetti est préoccupé par le rôle de l'artiste face à la foule. Car, tout en étant méprisable, la masse est un phénomène moderne qu'il faut dompter, notamment à travers les images. En novembre 1914, dans une lettre aux forts accents bellicistes et interventionnistes, Marinetti écrit à Severini que les artistes doivent faire des images synthétiques et rechercher une expression ample qui dépasse les cercles d'amateurs restreints<sup>66</sup>. Il ajoute que cette guerre mettra le monde dans un état agressif et dynamique pour au moins dix ans et que, par leurs créations, les futuristes doivent contribuer à la « splendeur de cette conflagration ». Il souhaite que l'intensité du conflit produise une vraie convulsion dans la sensibilité des peintres futuristes ; que la guerre « éperonne » leur imaginaire vers une simplification brutale des lignes limpides ; que celle-ci « éperonne » et passionne la foule comme les combats incitent les soldats<sup>67</sup>. Les images sont donc des éperons (comme Boccioni, Marinetti hérite les motifs équestres) qui créent le choc, dépassant les contradictions et l'analyse rationnelle, qui subsument la masse ignorante en la poussant dans la bonne voie.

## GUIDER LA FOULE PAR DES IMAGES SUBSUMANTES

La conception futuriste se rapproche ainsi de la propagande : les masses inconscientes doivent être manipulées par des images fortes qui structurent leur imaginaire et, par conséquent, leurs actes. Or, l'idée de façonner la foule pour canaliser

---

(63) Filippo Tommaso Marinetti, « Tuons le clair de lune » [1909], in *Futurisme. Manifestes...*, op. cit., p. 105-107.

(64) Filippo Tommaso Marinetti, « Declamazione dinamica et sinottica » [1916], in *Teoria e invenzione...*, op. cit., p. 123. Nous traduisons.

(65) *Idem*.

(66) Lettre à Severini, le 20 novembre 1914, in *Archivi del futurismo*, op. cit., p. 350. Notons que la lettre est parafée par Boccioni qui envoie ses salutations à la femme de Severini.

(67) *Idem*.

son énergie n'est pas nouvelle. Elle est exprimée dans les premiers ouvrages traitant des foules au XIX<sup>e</sup> siècle. En Italie, Scipio Sighele, professeur à l'Université de Pise, publie en 1891 un ouvrage intitulé *La Folla delinquente* [La foule délinquante] où il préconise d'étudier avec discipline la « psychologie des foules » afin de contrer leurs aspects menaçants – hystérie, imprévisibilité, féminisation de la société<sup>68</sup>. Marinetti connaît Sighele, irrédentiste comme lui, qui collaborera avec les futuristes à plusieurs reprises<sup>69</sup>. Déjà en 1900, il utilise la locution « psychologie des foules » dans son article sur les émeutes milanaises paru dans la *Revue blanche*<sup>70</sup>. À travers Sighele, Marinetti connaît les écrits de Gustave le Bon, médecin et écrivain français, pionnier de l'étude des foules.

Dans son ouvrage influent, *La Psychologie des foules*, paru en 1895, Le Bon propose ouvertement une utilisation des images pour manipuler les masses, lesquelles, incontrôlées, sont un danger pour la civilisation<sup>71</sup>. Il préconise de frapper leur imagination par « une image saisissante et bien nette, dégagée de toute interprétation accessoire, ou n'ayant d'autre accompagnement que quelques faits merveilleux ou mystérieux<sup>72</sup>. » Il faut des images totales : une grande victoire, un grand miracle, un grand crime, un grand espoir frapperont bien plus l'imagination des foules qu'une multitude de petits accidents même si ceux-ci sont plus graves ou plus meurtriers<sup>73</sup>. Car, c'est la représentation des événements qui frappe l'imagination populaire et non pas les événements eux-mêmes. Afin de produire une image saisissante, il faut condenser les faits, sans jamais en indiquer la genèse. Et celui qui se donnera la peine de « connaître l'art d'impressionner l'imagination des foules, connaît[ra] aussi l'art de les gouverner<sup>74</sup>. »

Comme les futuristes, Le Bon conçoit l'image comme une gifle qui éclipse le raisonnement dont la foule n'est pas capable de toute façon. L'essentiel est de guider la masse par des formules synthétiques, péremptoires et axiomatiques – dont abonde d'ailleurs *La Psychologie des foules* – qui simplifient les postulats complexes sur lesquels repose la civilisation. Les valeurs justes doivent être imposées par une élite supérieure aux masses ignorantes ; autrement, celles-ci vont imposer les leurs et la dégénérescence de la société sera assurée<sup>75</sup>. Le Bon reste en effet nostalgique de l'ordre aristocratique du passé, menacé par la modernité.

---

[68] Scipio Sighele, *La Folla delinquente*, Turin, Bocca, 1891. Cf. Jared M. Becker, *Nationalism and Culture*, op. cit., p. 8.

[69] Christine Poggi, *Inventing Futurism*, op. cit., 36.

[70] Filippo Tommaso Marinetti, « Les émeutes milanaises de mai 1898 », *La Revue blanche*, n° 22, 15 août 1900, p. 569.

[71] Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, F. Alcan, Paris, 1895, p. 58-60.

[72] *Ibid.*, p. 58.

[73] *Idem.*

[74] *Ibid.*, p. 59.

[75] Emilio Gentile, *L'Apocalypse de la modernité*, op. cit., p. 96-97.

Plus ambigus, les futuristes exaltent, au contraire, la révolution moderne où les masses joueront un rôle essentiel. Dans ce sens, plus que de Le Bon, leurs idées et leur théorie de l'image se rapprochent de la pensée de l'anarcho-syndicaliste français Georges Sorel. Théoricien important du début du XX<sup>e</sup> siècle, Sorel exerce une grande influence sur les cercles anarchistes italiens et sur les futuristes<sup>76</sup>.

Dans *Réflexions sur la violence*, publié en 1908, Sorel explique la manière dont le syndicalisme doit contrôler les moyens d'expression afin de « projeter sur les faits une pleine lumière », afin de « mettre les choses à la place que leur assigne leur nature<sup>77</sup>. » Sorel croit que la représentation des masses révoltées doit se faire « de telle manière que l'âme [...] en reçoive une impression pleinement maîtrisante<sup>78</sup>. » Mieux que le langage, les images « évoque[nt] en bloc et par la seule intuition, avant toute analyse réfléchie, la masse des sentiments qui correspondent aux diverses manifestations de la guerre engagée<sup>79</sup>. » Les images doivent se concentrer sur un seul événement dramatique – la grève générale – en évitant les compromis relativistes et rationnels. Tout doit être bien dessiné, « en sorte qu'il ne puisse y avoir qu'une seule interprétation possible du socialisme<sup>80</sup>. »

On remplacera le « socialisme » de Sorel par le « futurisme » ou l'« italianisme » de Marinetti. Toujours est-il que tous les deux, contrairement à Le Bon, croient au potentiel salutaire des instincts de la foule porteuse de modernité qui s'exprimera par un cataclysme qu'ils appellent « grève prolétarienne<sup>81</sup> », « révolution italienne-universelle » ou encore « guerre seule hygiène du monde<sup>82</sup> ». Cet événement passionnel libérera la violence et l'héroïsme de la foule au-delà du raisonnement rationnel. Par conséquent, sa représentation ne doit pas chercher à rationaliser l'inexplicable, mais doit donner une apparence unifiée et explosive qui frappe l'imagination, permettant d'accéder à une connaissance totale par l'intuition.

Les futuristes puisent donc dans la pensée sorélienne, mais aussi dans celle d'Henri Bergson auquel Sorel lui-même emprunte l'idée de la « connaissance totale par l'intuition ». Toujours dans *Réflexions sur la violence*, Sorel affirme que le fonctionnement

---

[76] Ces liens sont bien documentés, cf. Günter Berghaus, *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1945*, Providence, Berghahn Books, 1996; Giovanni Lista, « Marinetti et les anarcho-syndicalistes », in Jean-Claude Marcadé (dir.), *Présence de Marinetti* Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, p. 74-83; Maia Asheri, Zeev Sternhell, Mario Sznajder, *The Birth of Fascist Ideology: From Cultural Rebellion to Political Revolution*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 24-35 et p. 233-39.

[77] Georges Sorel, *Réflexions sur la violence* [1908], Paris, M. Rivière, 1921, p. 173.

[78] *Idem*.

[79] *Idem*. Georges Sorel souligne.

[80] *Idem*.

[81] Cf. le chapitre « La grève prolétarienne », in *ibid.*, p. 167-221.

[82] Expression utilisée par Filippo Tommaso Marinetti dans « Fondation et manifeste du futurisme », *op. cit.*, p. 87. En 1915, en pleine guerre, Marinetti édite un recueil qui porte ce titre et glorifie les combats.

des images illustre parfaitement la valeur de la doctrine bergsonienne qui fait primer la « connaissance totale » sur l'analyse<sup>83</sup>. Les ouvrages de Bergson invitent en effet les hommes à abandonner la connaissance et la création fondées sur l'intellectualisation rationnelle, au nom d'une « théorie qui s'applique directement aux choses de la vie<sup>84</sup> » et qui permet de se rapprocher des perceptions originelles, de l'expérience vitale. Pour Sorel et les futuristes, cette réflexion a des implications politiques : le triomphe de la connaissance totale intuitive aurait le potentiel d'envahir et renverser l'ordre rationnel qui sous-tend les institutions bourgeoises que les futuristes et Sorel considèrent comme dépassées<sup>85</sup>.

De même, Boccioni est très influencé par Bergson dont on sait avec certitude qu'il a lu les ouvrages<sup>86</sup>. Dans *Dynamisme plastique*, il prône un retour « bergsonien » à la sensation vitaliste première, afin que, l'« objet [plastique] vi[ve] dans le dynamisme qu'est l'intuition évolutive du charme plastique<sup>87</sup>. » Les images doivent « emballer » le spectateur par leurs lignes de force abruptes, par leurs couleurs et formes explosives, par leur dynamisme intérieur, par les émotions puissantes qu'elles suscitent.

De cette façon, l'« objet plastique » persistera dans la durée pour atteindre une puissance sensuelle inégalée. Le tableau deviendra « une construction architecturale dont l'artiste, et *non pas l'objet* forme le noyau central », une construction « émotive qui crée la sensation et enveloppe le spectateur<sup>88</sup> ». Artiste et spectateur entrent donc en empathie, mais la relation est unilinéaire : même si le spectateur est au centre de tout<sup>89</sup>, comme l'affirme Boccioni, c'est l'artiste qui détermine la fusion émotionnelle. Le tableau est le vecteur de sa puissance et de sa conscience supérieures.

## UNE FOULE COMPACTE ET EFFICACE

Boccioni interprète de manière personnelle et assez superficielle la pensée de Bergson. Il instrumentalise les concepts du philosophe – on note l'utilisation fréquente des termes de « durée », d'« intuition » et de « sensation » – pour prouver l'intuition supérieure de l'artiste. Gilles Deleuze souligne cependant que l'intuition bergsonienne est *aussi* un mouvement par lequel le sujet sort de sa propre durée, pour reconnaître les durées des autres et saisir leur élan vital<sup>90</sup> ; le contraire donc du recentrement sur

---

[83] Georges Sorel, *Réflexions sur la violence*, op. cit., p. 174.

[84] Henri Bergson, *L'Évolution créatrice* [1907], in *Œuvres* [1959], Paris, PUF, 2001, p. 490-493.

[85] Mark Antliff, « The Fourth Dimension and Futurism: A Politicized Space », *The Art Bulletin*, vol. 82, N° 4, décembre 2000, p. 720-721.

[86] Brian Petrie, « Boccioni and Bergson », *Burlington Magazine*, n° 116, mars 1974, p. 140-147.

[87] Umberto Boccioni, *Dynamisme plastique*, op. cit., p. 79.

[88] *Ibid.*, p. 86. Umberto Boccioni souligne.

[89] *Idem.*

[90] Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme* [1964], Paris, PUF, 2004, p. 24-25.

un *moi* compact et supérieur, *seul* détenteur de l'élan vital, comme l'entend le peintre futuriste. De plus, la méthode intuitive, tout en étant immédiate quand elle est acquise, suppose la lenteur, le long terme, la durée pour s'ancrer dans les esprits<sup>91</sup>. Elle deviendra possible, selon Bergson, grâce à une œuvre collective « dans la durée » où les savants se corrigeront les uns les autres<sup>92</sup>. Pour ce, chacun doit apprendre à distinguer les vrais des faux problèmes, les différences de nature des différences d'intensité<sup>93</sup>. Il ne s'agit donc pas d'être supérieurs dotés de la « connaissance totale par l'intuition » *par nature* (quoiqu'il y ait une part de mysticisme dans le bergsonisme).

*Élasticité* de Boccioni illustre en quelque sorte la méthode intuitive bergsonienne, car la fusion magmatique du cavalier et du paysage esquisse un avenir nouveau, impossible à expliquer et à comprendre d'un point de vue rationnel. « Arrosé » par la pensée sorélienne, la figure pourrait incarner le potentiel de la nation italienne à construire son avenir en suivant l'intuition, sans céder devant la violence du projet<sup>94</sup>.

Un autre peintre futuriste, Luigi Russolo, articule dans *La Révolte*, peinte un an avant *Élasticité*, l'intuition bergsonienne et le mythe sorélien de la violence héroïque. En 1912, Russolo décrit cette œuvre comme la « collision de deux forces, celle de l'élément révolutionnaire faite d'enthousiasme et de lyrisme rouge contre la force de l'inertie et de la résistance réactionnaire de la tradition<sup>95</sup>. » Le choc entre ces deux forces est représenté à travers l'invasion, par une foule en action, d'un paysage urbain, composé d'immeubles modernes géométriques aux fenêtres noires. La force révolutionnaire de la foule apporte la lumière. Les chevrons rouges qui visualisent l'impact de la masse révoltée s'alignent sur les fenêtres des bâtiments fortement penchés, en train d'être renversés par l'action.

Comme dans *Élasticité*, on peut voir dans *La Révolte* une image de l'Homme nouveau futuriste à la fois multiple et totalisant. Il n'est pas constitué ici de facettes flamboyantes, il est une figure synthétique aux gestes mécaniques, circonscrits dans des formes géométriques, répétés à l'infini. Il est compact, invincible, résistant à l'obscurité de l'ancien monde. Comme le cavalier de Boccioni, il va de droite à gauche, direction opposée au regard du spectateur, ce qui suggère la résistance, l'effort. Cependant, contrairement à Boccioni qui représente le chef seul et souverain, Russolo fait fusionner l'Homme nouveau avec la foule organisée autour d'un effort constructif, personnifiant la nouvelle virilité collective.

---

[91] *Ibid.*, p. 1-3.

[92] Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, *op. cit.*, p. 493.

[93] Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, *op. cit.*, p. 5-6.

[94] Mark Antliff, « The Fourth Dimension and Futurism », *op. cit.*, p. 731. Mark Antliff interprète de la même manière la célèbre sculpture *Forme unique de continuité dans l'espace* (1913).

[95] Luigi Russolo, *Exhibition of Works of the Italians Futurists*, Londres, The Sackville Gallery, mars 1912, p. 23. Cité dans : Perrine Samson-Leroux, notice de *La Révolte*, in *Le Futurisme à Paris*, *op. cit.*, cat. 36, p. 156.

La force virile est exprimée par les mouvements ciblés, précis et unifiés qui opposent cette foule à celle de *Rixe dans la galerie* dont les gestes démultipliés sont hystériques et dispersés. Disciplinée et bien conduite, la masse perd ses attributs féminins et se rapproche d'une formation militaire<sup>96</sup>. La clarté géométrique, la densité, la constance de l'effort signifient la puissance et l'impénétrabilité émotionnelle, une des caractéristiques de l'Homme nouveau. En même temps, les couleurs vives et chaudes véhiculent la passion, l'émotion intense qui correspond à l'« événement dramatique<sup>97</sup> » qu'est la révolte.

Cette foule bien conduite qui s'attaque à une ville moderne générique accomplit la révolution universelle désirée par les futuristes. Comme le souhaitaient Le Bon et Sorel, Russolo produit une image compacte et claire, au style simple et synthétique qui rappelle les affiches de propagande. Cependant, tout en représentant la foule de manière positive, Russolo n'apporte pas plus de précisions que Boccioni sur l'articulation de la liberté individuelle et de la puissance collective de la foule. Le créateur individualiste et véhément d'*Élasticité* consentirait-il à devenir le bonhomme géométrique démultiplié de la *Révolte* ? Tous les hommes auraient-ils le droit d'affirmer leur liberté absolue ? Celle-ci est-elle réservée aux êtres supérieurs seuls, qui possèdent un pouvoir transcendant, représentants d'une politique et d'une Italie sacralisées ?

On ne trouve pas de réponses à ces questions, ni dans les textes, ni dans les œuvres. L'exaltation futuriste reste confuse : l'individu et la foule sont tantôt en fusion tantôt totalement séparés ; la violence des gestes ne suppose ni déchirement ni souffrance, car elle se fait au nom du sacrifice qui reste une transcendance incontestable, malgré le vitalisme immanent prôné par les futuristes. On trouvera en revanche des images saisissantes et explosives qui lissent ces contradictions et font du faisceau de la foule héroïque un symbole puissant au-delà du raisonnement rationnel. Le spectateur est d'ailleurs impliqué : Russolo, par exemple, laisse la partie droite de *La Révolte* ouverte, afin que le « triangle révolutionnaire » puisse aspirer le spectateur qui vient de parcourir l'image.

Les images futuristes sont donc des œuvres de *propagande*, parce qu'elles *propagent* des idées considérées comme valables pour tous ; parce qu'elles imposent un Bien détenu par une transcendance omnisciente et supérieure à tous. Elles revendiquent la « connaissance totale intuitive » de Bergson, réduite à une empathie subsumante qui empêche la réflexion, mais qui est supposée accéder à, ou retrouver, un état naturel vitaliste. Ces images servent la seule vérité qui compte : les futuristes portent le bon projet et feront en sorte que le monde nouveau advienne en Italie, pour ensuite se *propager* dans le monde. Les œuvres frappent pour produire des réflexes, comme dans *La Révolte* de Russolo. Subjugués par la puissance supérieure de l'idée futuriste,

---

[96] Christine Poggi, *Inventing Futurism, op. cit.*, p. 50.

[97] Georges Sorel, *Réflexions sur la violence, op. cit.*, p. 173.

les hommes doivent céder et cesser de penser le monde d'une manière autre, noyés dans l'émotion empathique qui se *propage* de personne à personne grâce à ces images.

## CONCLUSION

Pour ceux qui ne cèdent pas au potentiel subsumant de ces belles images, celles-ci dévoilent l'oscillation des futuristes entre deux pôles. D'une part, la sublimation, héritée du symbolisme (une des premières influences de Boccioni, Marinetti et Russolo) d'une élite « voyante ». D'autre part, la vision fascisante de la dissolution de l'intériorité dans une masse standardisée au nom d'une transcendance collective<sup>98</sup>. Les deux mènent, en fin de compte, vers un Homme nouveau antithétique au rationalisme et à la démocratie.

Cela a poussé la majorité des spécialistes du futurisme tels Emilio Gentile, Christine Poggi ou Mark Antliff, à qui notre étude doit beaucoup, à affirmer que le futurisme était en rupture avec l'esprit des Lumières et, plus généralement, avec les valeurs universelles inhérentes à l'humanisme. Toutefois, si l'on regarde de plus près, le futurisme est ancré *aussi* dans les mythes de la civilisation occidentale humaniste : il glorifie la beauté virile reflétant la force et la pureté spirituelles ; il considère que l'humanité est perfectible, allant toujours vers l'avant sur l'axe linéaire du progrès ; il continue de croire que l'accomplissement humain réside dans une intégrité à l'épreuve des mouvements de l'univers dont l'homme est le centre.

Par ailleurs, les futuristes affirment la nécessité de croire en des valeurs universelles qui garantissent la sacralité et l'éternité d'une transcendance qui régule la communauté. Et la question de comment on amène le peuple à respecter les nouvelles lois pour tous se posait déjà à l'époque de la Révolution française et certaines des réponses apportées ne sont pas si éloignées des idées futuristes. Ainsi, le comte de Mirabeau, humaniste et cosignataire de la « Déclaration des droits de l'homme et du citoyen », écrivait en 1791 que l'homme est « un être qui obéit plutôt à ses impressions qu'au raisonnement [...]. Il s'agit donc moins de le convaincre que de l'émouvoir, moins de lui prouver l'excellence des lois qui le gouvernent, que de lui faire aimer par des sensations affectueuses et vives [...] qui en le poursuivant en tous lieux, lui présentent sans cesse l'image claire et vénérable de la patrie<sup>99</sup>. »

Le futurisme met le doigt sur la question dérangement de l'universel à l'ère des sociétés de masse manipulables par les images. Mais le fait d'agir sur l'imaginaire des gens pour les pousser à faire ce qu'on croit être bon pour eux n'est pas l'apanage du futurisme, du fascisme et des totalitarismes en général. Dans les démocraties aussi, les

---

[98] Emilio Gentile, *La Religion fasciste, op. cit.*, p. 69-70 et Emilio Gentile, « L' "homme nouveau" du fascisme. Réflexions sur une expérience de révolution anthropologique », in Marie-Anne Matard-Bonucci et Pierre Milza (dir.), *L'Homme nouveau dans l'Europe fasciste (1922-1945)*, Paris, Fayard, p. 35-63.

[99] Honoré Gabriel Riqueti comte de Mirabeau, *Travail sur l'éducation publique, trouvé dans les papiers de Mirabeau l'aîné*, Pierre Jean Georges Cabanis (dir.), Paris, Imprimerie nationale, 1791, p. 82.

images influencent et déterminent les comportements et la pensée. Ce qui dérange chez les futuristes est l'exaltation d'un vitalisme cruel, lequel est, selon eux, naturel, éternel, inhérent à l'homme épanoui qui ne refoule rien. De manière superficielle et assez paradoxale, mais qui n'est pas dépourvue de complexité historique, les futuristes suggèrent que l'homme n'est peut-être pas bon par essence et que sa jouissance n'est pas déterminée par le Bien. En 1791, Mirabeau mettait déjà en garde son auditoire : l'homme peut trouver du bonheur dans un « misérable état des choses<sup>100</sup> ».

L'histoire du XX<sup>e</sup> siècle fut la confirmation de ce constat. Et avant de dénigrer le futurisme comme une tendance belliciste et fascisante, il faut se rappeler qu'entre 1914 et 1918, dans les démocraties, les valeurs humanistes – retour à la civilisation et à l'harmonie après une ère de dégénérescence – sont utilisées comme argument pour envoyer des millions de soldats dans l'enfer des combats<sup>101</sup>. Il faut rappeler aussi que la plupart des avant-gardes se sont littéralement jetées dans la guerre, dans l'attente d'un apocalypse spirituel<sup>102</sup>. Les discours étaient plus « gentils », plus acceptables ; la guerre demeurerait pourtant aussi absurde et cruelle. Ainsi, l'exemple des futuristes – créateurs d'avant-garde, imageurs habiles et ouverts à la nouveauté – montre qu'il est toujours possible de s'enfermer dans des valeurs universelles si l'on ne sort pas de sa « durée » pour penser, à chaque fois, le monde en interrogeant l'autre.

---

[100] *Idem.*

[101] Cf. Emilio Gentile, *L'Apocalypse de la modernité*, *op. cit.*, chapitre 3 : « L'Europe impériale et ses cauchemars » et la première partie de notre thèse, *op. cit.*

[102] Maria Stavrinaki, « Messianic Pains. The Apocalyptic Temporality in Avant-Garde Art, Politics and War », in *Modernism/modernity*, n° 2, avril 2011, p. 381-384