

LE FUTURISME COMME ESTHÉTIQUE DE LA SIMULTANÉITÉ OU DE LA MÉTAPHORE ÉPISTÉMOLOGIQUE

Il ne nous semblera ni anachronique, ni incongru de recourir à Croce, dont on sait pourtant l'irréductible aversion envers le Futurisme, pour fixer un point de méthode, celui de la « caractérisation » par une « formule » du principe informant d'une œuvre. Il disait de cette démarche :

« (...) si volge a cogliere e definire il motivo generatore della poesia, che configura e anima tutte le parti »¹.

Notre intention ainsi sera de repérer le schème originel, l'« étymon », comme voudra l'appeler Leo Spitzer, qui suscite un texte dans toutes ses parties constituantes, le façonne en une « forme », selon ce qu'avait déjà pressenti De Sanctis. Croce avait ajouté :

« Caratterizzare una poesia, importa determinarne il contenuto o motivo fondamentale riferendola a una classe o tipo psicologico (...) e in questa fatica egli è soddisfatto quando leggendo e rileggendo e ben considerando, riesce finalmente, colto quel tratto fondamentale, a definirlo con una formola (...). »²

1 B. Croce, *La poesia*, 1936, cité par A. Marchese, *L'analisi letteraria*, Torino, SEI, 1976, p. 67.

2 *ibid.*

Cette « formule » nous paraît devoir être pour le Futurisme celle de la « simultanété » qui caractérise d'autant mieux le trait génétique et moteur de l'esthétique futuriste, que celle-ci a été énoncée par les Futuristes eux-mêmes, dès les premiers programmes de leurs Manifestes. Boccioni plus particulièrement a revendiqué une priorité dans l'emploi du terme appliqué à la peinture et pour réfuter une revendication concurrente du peintre Delaunay.

Il y a en effet un dossier qui reste ouvert en histoire de l'art sur la propriété de la notion et de son usage. Serge Fauchereau en a présenté un raccourci historique, en s'en rapportant lui-même à Guillaume Apollinaire, qui avait écrit :

« L'idée de simultanété préoccupe depuis longtemps les artistes ; elles préoccupait dès 1907 Picasso et Braque qui s'efforçaient de représenter figures et objets sous divers aspects en même temps. »³

Et tous les Cubistes de partager bientôt le même projet. Léger, entre autres, qui a dit le plaisir qu'il prenait à proposer contemporanément un visage vu de face et de profil.

Il s'agirait donc avec eux de configurer plusieurs motifs « en même temps » d'où cette catégorie de la simultanété à l'initiative des Cubistes.

Il n'était cependant question pour l'heure, que de montrer les « divers aspects » des figures et des objets, la face et le profil d'un même visage, ou d'un même volume dans l'instantanéité visuelle du tableau. Le propos serait donc de représenter « à la fois » plutôt qu'« en même temps » ; car c'est moins le temps qui est en cause, que l'espace, l'objet étant perçu certes simultanément de face et de profil, mais au même moment de son existence propre. Alors qu'il en ira bientôt différemment avec les Futuristes. L'envisagement visuel serait celui de l'intellection dans le premier cas, celui de la mémoire dans le second.

Apollinaire pouvait d'ailleurs ajouter, signale encore Fauchereau :

« Toutefois les Futuristes étendirent le domaine de la simultanété et en parlèrent clairement, en insérant le terme dans la préface de leur catalogue. »⁴

Avec cette extension de la notion - ce sont des événements distants entre eux dans le temps et dans l'espace que les Futuristes vont s'efforcer d'évoquer - Apollinaire reconnaissait aussi l'antériorité et la clarté de l'énonciation de la formule dans les programmations futuristes. Il ajoutait

³ S. Fauchereau, "La simultanété" in *Futurisme, Futurismes*, Le Chemin Vert, 1986.

⁴ *ibid.*

tout aussitôt que Duchamp et Picabia exploreraient à leur tour le concept et il écrivait surtout :

« Ce fut ensuite Delaunay qui s'en déclarera le défenseur, qui en fit la base de son esthétique. Il opposa le simultané au successif et y vit le nouvel élément de tous les arts modernes : arts plastiques, littérature, musique, etc... »⁵.

Pour ce qui est de la chronologie de l'idée, il y a lieu de remarquer le « ensuite » du témoignage d'Apollinaire, son soulignement de la modernité générale de la catégorie de la simultanéité. Dès lors que Delaunay en faisait la base référentielle de son esthétique propre, une polémique devait s'ensuivre avec les Futuristes.

Boccioni revendiquait donc la préséance dans l'usage du terme attesté dans un article du 1^{er} janvier 1914 de la revue *Lacerba*, préséance documentée aussi dès les premiers Manifestes, où était surtout considérée la simultanéité des expériences de la conscience de l'homme moderne.

Fauchereau observe toutefois qu'un manifeste de Delaunay, apparu dans *Der Sturm* et traduit par Paul Klee, est peut-être la première attestation du concept et du terme appliqués à la lumière et à la couleur :

« La réalité est dotée de profondeur, avait écrit Delaunay, (nous voyons jusqu'aux étoiles) et devient ainsi simultanéité rythmique. La simultanéité dans la lumière est l'harmonie, le rythme des couleurs qui crée la vision des hommes. »⁶

Selon Apollinaire c'est la toile de 1913 de Delaunay *l'Équipe de Cardiff* qui en est l'image la plus adéquate. Tout aussi exemplaire en musique dans le *Sacre du printemps* est la juxtaposition voulue par Stravinski d'une valse de Lameer avec le refrain populaire : *Elle avait une jambe de bois*. De même convient-il de citer, selon la même estimation, la poésie de Fargue, celle de Max Jacob intégrées dans les *Poèmes-conversations* d'Apollinaire lui-même, et surtout la *Prose du Transibérien* de Blaise Cendrars et Sonia Delaunay.

Œuvres auxquelles pourra s'ajouter, pour revenir au Futurisme, le tableau de Balla, *Mercury passe devant le soleil observé au télescope*, proche de la conception de la simultanéité selon Delaunay, daté de 1914, mais idéalement anticipé dans le *Manifeste technique de la Peinture Futuriste* de 1910. Il pourra être utile de se souvenir que Marinetti avait déclaré pour sa part dans le Manifeste fondateur de 1909 :

5 ibid.

6 ibid.

« Le temps et l'espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, parce que nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente. »

Quoi qu'il en soit de la chronologie philologique du terme et de sa filiation, il importe de remarquer justement l'actualité de la notion et sa diffusion parmi les Écoles de l'époque et d'en différencier la spécificité futuriste. S'il est vrai que le mot ne recouvre pas chaque fois le même contenu, ni le principe n'implique les mêmes expériences.

Il n'est que trop connu que les Futuristes ont voulu être les peintres du mouvement. La proclamation de Marinetti sur l'excellence de la voiture de course sur la *Victoire de Samothrace* est devenue notoire. Quelques titres en effet pourront faire état du nouveau répertoire : le *Train qui passe* de Boccioni, *Ce que m'a dit un tram* de Carrà, *Metro, Nord-Sud* de Severini, *Dynamisme d'une automobile* de Russolo, *Vitesse d'automobile + Lumières + Bruits* de Balla.

Les Futuristes n'auraient-ils innové qu'en dépeignant des locomotives et des tramways à la place des calèches d'un Constantin Guys, justement apprécié par Baudelaire pour sa modernité. Certes l'École a voulu rapporter sur la nouvelle réalité technologique, mais au plan de la sensibilisation plutôt qu'à celui du reportage descriptif. Il n'est pas procédé sur les toiles futuristes à de l'illustration, à la mise en page d'albums documentaires. L'image futuriste s'en tient à son propre discours de forme artistique. La figuration de la simultanéité, alors, est la représentation plastique, en soi suffisante, et intraduisible d'une expérience inédite (moderne) du mouvement et de la vitesse plus encore que de la vitesse. L'art futuriste est cette vision particulière proposée à la communication intuitive en un nouveau langage.

« La simultaneità degli stati d'animo nell'opera d'arte : ecco la meta inebbriante della nostra arte »⁷,
 écrivaient-ils collectivement en préface à leur catalogue de 1912.

Quand après avoir récusé les valeurs statiques, la poétique de l'imitation, la mise en place de la perspective traditionnelle et l'exercice académique du nu, ils établissaient le projet d'un art moderne avec ses conséquences scénographiques. Ainsi par exemple pour ce qui est du motif d'une figure à son balcon, dont le cadrage ne sera plus limité au rectangle mural. C'est tout le champ interne-externe qui sera intégré dans le découpage : reflets, projections, enfilades de rues, basculements de

⁷ in L. De Maria, *Marinetti e il futurismo*, Milano, Mondadori, 1973, p. 61.

façades, rumeurs... dont les sensations plastiques du peintre seront le précipité :

« il che significa simultaneità d'ambiente, e quindi dislocazione e smembramento degli oggetti, sparpagliamento e fusione dei dettagli, liberati dalla logica comune e indipendenti gli uni dagli altri »⁸.

C'était exposer la poétique moderne de la dislocation, quand l'imagerie se trouve fragmentée (cf. la locomotive des *Addii* de Boccioni) et que la composition devient centrifuge de centripète qu'elle était, dans une désintégration de l'unité du sujet local.

Ainsi depuis les latences dynamiques dans le tableau *Madame Massimino*, jusqu'aux bouleversements de *Visions simultanées* et à ceux davantage géométrisés de *Valeurs horizontales* et de *Matière*.

En 1913 Marinetti expérimentait également le principe de la simultanéité au plan littéraire de l'écriture, dans un Manifeste tout aussi décisif pour ce qui est de l'histoire de la littérature, que celui de 1909 pour ce qui est de l'histoire de l'art. Son titre en effet est tout un programme : *Destruction de la syntaxe. Imagination sans fil. Mots en liberté*. L'auteur entendait relever et intensifier le renouvellement de la sensibilité, manifester l'extension spatiale et temporelle de la conscience : « coscienza molteplici e simultanee in uno stesso individuo ».

Les privilèges de l'ubiquité assurés par la vitesse coïncidaient par la suite avec la multiplication des « états d'âme » de Boccioni ; de même que la « dislocation » des objets, dont celui-ci avait fait état, était aussi une « déliaison » grammaticale. A la place des alignements syntagmatiques du discours de la tradition, il devenait urgent, du fait de la réduction de la taille de la planète, de mettre en place le réseau polyphonique des relations de communication entre l'humanité tout entière. Ce qui impliquait une nouvelle géographie mentale et graphique :

« ... Bisogno assiduo di sapere ciò che fanno i loro contemporanei di ogni parte del mondo. Conseguente necessità per l'individuo, di comunicare con tutti i popoli della terra (...). Ingigantimento del senso umano e urgente necessità di fissare ad ogni istante i nostri rapporti con tutta l'umanità. »⁹

⁸ ibid.

⁹ F.T. Marinetti, *Distruzione della sintassi*, in L. De Maria, op. cit., p. 102.

De là au plan figuratif, explique-t-il, l'écœurement éprouvé pour la ligne courbe, la spirale et le tourniquet et l'amour de la ligne droite et du tunnel, « L'habitude des visions en raccourci et des synthèses visuelles »¹⁰.

La simultanéité c'est ainsi la pluridimensionnalité de l'homme, lorsque l'instinct libidinal se conjugue à l'énergie du moteur inventé. C'est ce dont Marinetti voulait encore rendre compte dans *L'homme multiplié et le règne de la machine*¹¹.

La vitesse s'éprouvait donc à la fois comme la conquête de la modernité et la condition de l'ubiquité. Elle devenait dès lors la morale de l'homme contemporain¹². C'est la vitesse en effet qui assure la synchronie des regards multiples et engendre les innombrables rapports d'« analogies » :

« una grande velocità d'automobile o d'aeroplano consente di abbracciare e di confrontare rapidamente diversi punti lontani della terra cioè di fare meccanicamente il lavoro della analogie »¹³.

Il y aura désormais l'occasion inouïe d'expérimenter la synergie des vitesses relatives, la complémentarité des vitesses contraires et antagonistes - ce dont rendra compte G. Galli dans le tableau *Dinamismo meccanico-animale* où l'effet Doppler du croisement de deux mobiles est rendu visible par la déformation asymptotique de leur silhouette - la vision aussi des vitesses différenciées d'un paysage vu du train ; celle du premier plan distincte de celle du fond ; la sensation de la force centrifuge. De là la mise à jour de l'esthétique de la modernité même, en rupture non seulement avec les mises en page de la tradition classique, mais aussi avec celle des Impressionnistes, qui n'avaient pourtant pas ignoré l'avènement de la machine, mais dont la représentation n'avait pas tenu compte de la jouissance de la vitesse. *La Station de Penge, upper Norwood* de Pissarro est de 1871, *Le Chemin de fer de Manet* date de 1873, la *Gare Saint-Lazare* de Monet est de 1876-77, la *Gare de Milan* de Morbelli est de 1889. Des dates antérieures aux images futuristes ; les trains toutefois n'y étaient pas encore envisagés pour leur motricité, encore moins pour leur vitesse, cela allait de soi. Les locomotives y sont contemplées à l'arrêt dans leurs gares, ou de face et surtout enveloppées par les nébulisations luministes de la vapeur des machines. Ce qui était persister à peindre des nuages dans un espace qui reste figé.

10 *ibid.*

11 F.T. Marinetti, *L'uomo moltiplicato e il Regno della macchina*, in L. De Maria, op. cit., p. 38.

12 F.T. Marinetti, *La nuova religione-morale della velocità*, in L. De Maria, op. cit., p. 182.

13 *ibid.*, p. 186.

Alors que la poésie futuriste voudra non seulement suggérer l'impression ressentie de la vitesse - le peintre alors voit non seulement le train qui passe, mais il est aussi sur le train (autre mode vécu de la simultanéité) - mais il voudra encore éprouver l'énergie de la machinerie - « noi vogliamo dare in letteratura la vita del motore »¹⁴ ; le rythme aussi des pièces métalliques, montrer les engrenages dentés en action, les volants, les hélices :

« l'aprirsi e il richiudersi di una valvola crea un ritmo altrettanto bello ma infinitamente più nuovo di quello di una palpebra animale »¹⁵.

Du mouvement en soi le peintre laissera transparaître la trace insubstantielle. L'image par suite sera tantôt défocalisée, avec des effets de surimpressions optiques, ainsi de Carrà, à Russolo et à Balla plus particulièrement. Dans *Ce que m'a dit le tram* ou dans *La Gare de Milan*, pour ce qui est de Carrà, où les plans se superposent. De la part de Russolo dans *Dynamisme d'une automobile*, c'est la géométrisation des lignes de force qui suggère la perforation triangulaire du mouvement et l'unité espace-mobile. Chez Severini la vitesse est intégralement mesurée de l'intérieur du véhicule - *Le wagon de 1^{ère} classe Nord-Sud* -. Elle est signalée par les inscriptions à l'image des panneaux des stations du Métro, bits faxés des correspondances du trajet et des corrélations du réseau, à entendre comme la manifestation picturale de la poésie des « analogies ». Singulièrement typique chez Balla (lequel enregistrait le passage des voitures dans leurs reflets projetés à la surface des vitrines) dans *Étude d'une automobile* le glissement de l'empreinte du véhicule qui tend à l'inscription d'un graphique abstrait, selon un processus de dématérialisation annoncé dans le *Manifeste Technique de la Peinture Futuriste* :

« che il moto e la luce distruggono la materialità dei corpi »¹⁶

De même dans *Profondeurs dynamiques, Vitesse d'automobile + lumières + bruits, Plasticité de lumières + vitesse*. Les titres mêmes et les images montrent que les peintres n'entendaient pas naïvement, comme il s'est répété quelquefois, décrire les nouveaux moyens de locomotion pour en célébrer le pittoresque, mais qu'ils se proposaient de transcrire par des énoncés toujours plus décantés dans le sens de l'abstraction -

14 F.T. Marinetti, *Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista*, in L. De Maria, op. cit., p. 81.

15 ibid.

16 *Manifesto Tecnico della Pittura Futurista*, in L. De Maria, op. cit., p. 26.

géométrisation, scansion rythmiques, luminisme - l'intégration de l'usager dans l'expérience de la simultanéité et de l'ubiquité.

L'œuvre futuriste dans ces circonstances historiques sera devenue « métaphore épistémologique » quand la représentation de l'ubiquité ne sera plus seulement celle des moyens de transport et de communication accélérés, dont les contemporains pouvaient avoir fait usage et connaissance, mais révèle en outre l'intuition des conceptions les plus hardies de la physique moderne qui allaient mettre en cause les principes mêmes de la rationalité, les notions d'identité et de localisation.

U. Eco, inventeur comme on sait de la formule, après avoir émis quelque doute quant à la compétence scientifique des artistes, écrit néanmoins :

« tuttavia ogni forma artistica può benissimo essere vista se non come sostituto della conoscenza scientifica, come metafora epistemologica : vale a dire che in ogni secolo, il modo in cui le forme dell'arte si strutturano riflette a guisa di similitudine, di metaforizzazione, appunto, risoluzione del concetto in figura - il modo in cui la scienza o comunque la cultura dell'epoca vedono la realtà »¹⁷.

Ainsi de l'œuvre fermée et univoque de l'artiste médiéval, qui reflétait une conception du cosmos hiérarchisée selon la rigueur logique de la science syllogistique. L'ouverture ensuite de l'œuvre baroque qui marque l'avènement d'une nouvelle conception scientifique. Le déplacement de l'attention, de l'être à l'apparence des créations architecturales et picturales, renvoie aux nouvelles philosophies de l'impression et de la sensation à la place de la substance aristotélicienne. Si bien qu'il ne sera pas hasardeux de retrouver dans la poétique de l'œuvre ouverte les résonances vagues ou précises de quelques unes des tendances de la science contemporaine ; celle du champ en particulier et du continuum espace-temps. Ainsi à propos de la musique de Pousseur :

« Così facendo egli usa due concetti mutuati dalla cultura contemporanea ed estremamente rivelatori : la nozione di campo proviene dalla fisica e sottintende una rinnovata visione dei rapporti classici di causa ed effetto univocamente ed unidirezionalmente intesi, implicando invece un complesso interagire di forze, una costellazione di eventi, un dinamismo di struttura ; la nozione di possibilità è una nozione filosofica che rispecchia tutta una tendenza della scienza contemporanea, l'abbandono di una visione statica e sillogistica dell'ordine, l'apertura ad una plasticità di decisioni personali e ad una situazionalità e storicità di valori ; »¹⁸.

17 U. Eco, *L'opera aperta*, Bompiani, 1962, p. 42.

18 *ibid.*, p. 43-44.

Il en avait été ainsi avec les Futuristes du début du siècle, contemporains des propositions de la Relativité et de la théorie des Quanta. Avec Severini plus qu'avec un autre, auteur d'un article important d'ailleurs sur *Les arts plastiques d'avant-garde et la science moderne*¹⁹.

En 1900 Max Plank avance donc la théorie des Quanta (cf. à ce propos aussi la *Lampe à arc* de Balla où la lumière est représentée comme un train de particules). En 1922 à travers les concepts de « complémentarité », de « contradictorialité » (qui invalident les principes de la logique aristotélicienne d'identité, de contradiction et de tiers exclu) Niels Bohr « introduit le statut scientifique d'amphibole », quand l'objet nous dit G. Durand est « ambigu » parce qu'il partage avec son opposé une qualité commune.

« cet amphibole constitue en physique les fameuses 'relations d'incertitude' d'Heisenberg, où plus un élément du système est connu, c'est-à-dire analysé en ses paramètres, plus l'autre devient flou, 'voilé' »²⁰.

Par suite, cette impossibilité pour le physicien de connaître à la fois la vitesse et la situation de la particule, comme le signifie Heisenberg à la communauté scientifique en 1926. Quand donc

« de cette logique commune à la pointe de la science et à l'imaginaire découle le principe de redondance repéré par tous les mythiciens (ceux qui pratiquent mythocritique et mythanalyse), de Victor Hugo à Levi-Strauss, que d'autres appellent 'émergence' (...). L'imaginaire dans les manifestations les plus typiques (rêve, rêverie, rite, mythe, récit d'imagination, etc...) est donc alogique par rapport à la logique occidentale, depuis Aristote sinon Socrate. Identité non localisable, tempo non dissymétrique (...) »²¹.

C'est en fonction de ce principe de redondance, de cette référence à une esthétique non événementielle, ni descriptive, que nous nous risquerons à considérer le *Boulevard* de Severini comme la métaphore picturale du Paradoxe de Einstein-Podolsky-Rosen : par sa figuration de la simultanéité.

Nous nous rapportons à la présentation proposée par H. Reeves dans un collectif sur la synchronicité. Le savant y distingue la logique de l'univers ordinaire - « A notre échelle nous sommes habitués à l'idée que les propriétés des objets sont localisées sur les objets » - alors que

19 G. Severini, in *Mercure de France*, 1er février, 1916.

20 G. Durand, *L'imaginaire*, Hatier, 1996, p. 56.

21 *ibid.*, p. 56-57.

« la notion de localisation des propriétés n'est pas applicable à l'échelle atomique. (...) Particules et propriétés sont situées dans un volume d'espace. Dans ce volume, particules et propriétés ne sont plus localisées en un point donné mais 'diluées' dans l'espace »²².

En fonction de leur coextensivité « les particules restent en « contact » quelle que soit la distance qui les sépare. Ce qui arrive à l'une influence instantanément ce qui arrive à l'autre, même si des années lumières les séparent ».

Ce n'est pas ajoute Reeves, que le message serait téléométré à une vitesse infinie, « mais d'une présence continue de toutes les particules dans tout le système ». Ce qui pourrait tout aussi bien se désigner comme simultanéité.

La redondance figurative du *Boulevard* autorise ainsi à considérer le tableau comme un « volume d'espace », où s'expérimente la délocalisation des silhouettes des personnages et des fiacres, multipliés par la fragmentation visuelle, où le même devient aussi l'autre, selon une esthétique qui n'est plus celle de la description narrative, mais celle de la simultanéité et de l'ubiquité, celle de la « coextensivité » selon la terminologie de la Physique. La métaphore sera la même dans l'*Autobus* ou dans les versions de *Métro. Nord-Sud*, où le point de vue cette fois est celui du voyageur intégré dans un « volume d'espace ».

Le tableau de Balla *Jeune fille qui court sur un balcon* quant à lui est devenu l'exemple de la mesure picturale du mouvement. Les différentes positions du personnage y sont en effet mesurées en unités séquentielles. Balla s'inspirait alors des clichés du Photodynamisme de Bragaglia, lui-même informé par les montages photographiques de Muybridge et de Marey, qui avait décomposé les phases du galop d'un cheval. L'analyse dans tous les cas restait exclusivement optique. La démonstration était en effet obtenue à la suite d'une série d'instantanés effectués à différents points du déplacement par le déclenchement de plusieurs objectifs disposés rythmiquement sur le parcours, et ajoutés ensuite en séquence. Balla réalisait selon ces précédents une transposition picturale de la procédure chronophotographique. Il s'agissait alors moins de suggérer l'impression de mouvement, que de le situer dans ses références spatiales par unités de temps sur un axe linéaire.

En ces mêmes années Balla poursuivait aussi des observations de type cinématographique cette fois. L'expérience ne consistait plus à attendre le motif en déplacement latéral le long du référentiel, mais d'enregistrer en

22 H. Reeves, "Incursion dans le monde acausal" in *La synchronicité, l'âme et la science*, Collectif, Albin Michel, (Espaces Libres), (1984), 1990, p. 14.

un seul point la superposition des images d'une gestuelle cyclique - celle d'un menuisier en train de scier, d'une dactylographe à son clavier, d'un guitariste... chez Bragaglia - les *Mains du violoniste* ou le *Dynamisme d'un chien en laisse* chez Balla. Ce que Marinetti appellera pour sa part une « danse sur place ». Selon ce protocole le mouvement s'inscrivait cette fois dans la durée, plus qu'il ne se développait dans l'espace. Russolo devait procéder de la même manière suivant un tempo moins vibratoire plus mélodique que chez Balla, ou chez Severini aussi dans la série des *Danseuses*. Ainsi dans les gravures comme discographiques de la *Musique*, dans *Synthèse plastique des mouvements d'une femme*. La durée devient celle d'une véritable séquence, lorsque le mouvement du mobile est enregistré de face depuis l'horizon jusqu'à son rapprochement en premier plan, dans la simultanéité d'une seule image ; dans le scénario de *Maisons + lumières + ciel* dont Fanette Pézard a présenté le commentaire narratif :

« Les maisons situées de part et d'autre d'une rue qui s'enfonce vers un horizon très lointain, très haut, se replient au premier plan pour former la base de la composition, creusant derrière elle un vide où se déplace, mystérieux un fanal de lumière jaune, trace quasi impondérable de quelque tramway fantôme (...). Enfin très loin derrière l'horizon, deux phares lancent vers le haut, puis dans une secousse projettent vers le sol un double sillage de lumière blanche. »²³

C'est rendre compte d'un suivi cinétique dans sa continuité et non plus découpés en plans syncopés. Dans les deux cas cependant, celui de la démarche photographique ou celui de la démarche filmique, l'intention aura été celle d'une sensibilisation au temps et au mouvement dans le registre physique. Ce dont Boccioni se sentira insatisfait. Il voudra alors ajouter à la perception du temps sa dimension psychique (Bergson et Proust sont ses contemporains). Boccioni voudra même exclure Bragaglia du groupe futuriste en raison de la technicité, à son jugement réductrice de sa poétique, cependant qu'il se montrera réticent à l'encontre des imageries optiques de Balla. C'est qu'avec la rémanence visuelle de l'image l'auteur de *Deuil*, et des *États d'âme* voudra enregistrer en outre l'empreinte du souvenir, inscrire sur la toile les engrammes de la mémoire. Il est désormais question de « complémentarisme », autrement dit, du mode psychique de la simultanéité. Dès lors ce « complémentarisme » ne sera pas limité au seul chromatisme des complémentaires selon la leçon des Impressionnistes, puis des Divisionnistes. Il sera aussi celui de la composition :

23 Fanette Roche-Pézard, *Le futurisme italien 1910-1914*, Centre National de Documentation Pédagogique, 1988, n° 58, p. 61.

« Noi porremo lo spettatore nel centro del quadro »²⁴.

A la place de la vision frontale classique, où le spectateur reste immobilisé en deçà de la fenêtre idéale du cadre, l'espace visuel devient centrifuge sous l'effet des « lignes de force », et de l'introjection de ce que l'on voit, et de ce dont on se souvient. C'est-à-dire du présent et du passé, à la suite d'une spatialisation de la mémoire. Les éléments optiquement hors champ se trouvant intégrés dans l'espace du tableau, à la manière en quelque sorte d'une voix-off, pour constituer, à la place de la scène fixe de la scénographie traditionnelle, un paysage mental : « lo stato d'animo plastico ».

Dans le domaine de la statuaire le bloc plastique va se trouver impliqué dans un espace enveloppant invisible mais rendu sensible par l'abolition de la ligne fermée et de la clôture du discrimen : « Spalanchiamo le figura e chiudiamo in essa l'ambiente » proclame entre autres Boccioni²⁵, qui aura dit également :

« Mi sforzo di fissare la forma che esprime la sua continuità nello spazio. »²⁶

La continuité plastique est alors l'équivalence visuelle de la simultanéité dynamique :

« La forma, nella mia scultura è percepita quindi più astrattamente. Lo spettatore deve costruire idealmente una continuità (simultaneità) che gli viene suggerita dalle forme-forze, equivalente della potenza estensiva dei corpi »²⁷.

Ce qui renvoie à la série des *Formes dans la continuité de l'espace*, comme aussi à la série picturale homologue de *Elasticité, Dynamisme d'un cycliste, Dynamisme d'un footballeur, Dynamisme d'un corps humain*.

C'est l'accentuation et la multiplication des points de vue perspectifs, qui assureront cette même incorporation de la figure dans son environnement dans trois chefs d'œuvre décisifs : *Tête + lumière + environnement, Matière, Volumes horizontaux*.

Où l'investissement des personnages dans le paysage architectural est assuré par les intersections de plans, les saillies télémétriques,

²⁴ *Manifesto Technico della Pittura Futurista*, op. cit., p. 23.

²⁵ U. Boccioni, *La scultura futurista*, in L. De Maria, op. cit., p. 70.

²⁶ *ibid.*

²⁷ U. Boccioni, *Prefazione al catalogo della esposizione di Scultura futurista a Parigi*, in L. De Maria, op. cit., p. 75.

l'expressionnisme tectonique des formes humaines, l'architectonie universelle.

De son côté Balla exprimera cette continuité de l'espace dans sa dimension cosmique dans *Mercure passe devant le soleil vu à travers un télescope* où c'est précisément l'écrasement perspectif de l'optique, qui provoque l'impression de superposition spatiale unitaire. Le groupe tout entier avait remarqué en 1910 dans le *Manifeste Technique de la Peinture Futuriste* :

« Lo spazio non esiste più (...) Il sole dista da noi migliaia di chilometri ; ma la casa che ci sta davanti non ci appare forse incastonata dal disco solare. »²⁸

La délocalisation du motif, en sa dislocation, constituera à la fois une agrégation des fragments en ce qui va instituer le conglomerat esthétique, dont Boccioni envisage la justification à propos de la sculpture d'ambiance. L'environnement effectivement n'est plus ce décor circonstanciel newtonien où se situait la statue, mais son organisme ; une courbure du continuum de l'espace-temps einsteinien :

« E questi oggetti non saranno vicino alla statua come attributi decorativi staccati, ma seguendo le leggi di una nuova concezione dell'armonia, saranno incastrati nelle linee muscolari di un corpo. Così dall'ascella di un meccanico potrà uscire la ruota di un congegno, così la linea di un tavolo potrà tagliare la testa di chi legge, e il libro sezionare col suo ventaglio di pagine lo stomaco del lettore »²⁹.

Et d'ajouter encore :

« Proclamiamo che l'ambiente deve far parte del blocco plastico come un mondo a se, con leggi proprie »³⁰.

La déclaration est déterminante du point de vue de l'histoire de l'art moderne. Elle sera suivie par la théorie de Balla et de Depero sur le « complexe plastique », revendiqué dans son autonomie radicale et la diversification de ses matériaux. Elle annonçait les thèses et les créations de Prampolini sur la polymatérialité. La pratique de cette dernière en effet était devenue la conséquence explicite de l'art dynamique. Boccioni avait écrit :

28 *Manifesto Tecnico della Pittura Futurista*, op. cit., p. 23-24.

29 U. Boccioni, *La scultura futurista*, op. cit., p. 70.

30 *ibid.*

« così dei piani trasparenti, dei vetri, delle lastre di metallo, dei fili, delle luci elettriche esterne o interne potranno indicare i piani, le tendenze, i toni, i semitoni di una nuova realtà »³¹.

Cette nouvelle réalité est celle de l'objet esthétique - qui anticipe sur l'art conceptuel - quand la polymatérialité en outre est une condition de la simultanéité dynamique, puisque les différents constituants du mobile et de l'espace ambiant s'amalgament à la suite d'un impact, se compénètrent, édifiant diverses zones plastiques de tension. Alors que la noblesse académique du marbre ou du bronze et surtout son homogénéité substantielle n'avaient eu de pertinence qu'en raison du postulat, devenu anachronique, de la staticité locale.

L'objet plastique *Cheval + cavalier + maison*, un montage de cuivre et d'aluminium, de bois et de carton, est l'exemple majeur et pédagogique de ce « dynamisme plastique », où l'œuvre se configure à la suite de la butée du cavalier et de sa monture contre la maison accourue à sa rencontre aussi. Fanette Pézard évoque cette conceptualisation posée par la statuaire futuriste, celle des

« rapports entre des formes faites pour la course (le cheval, le cavalier) et des formes témoignant de l'expansion incessante des banlieux modernes (échafaudages, immeubles en cours de construction) ».

« Le rapport tumultueux de ce trinome (cheval, cavalier, maisons...) suffit à bouleverser le milieu où il s'exerce : les immeubles basculés deviennent des pyramides ; le cavalier et le cheval fusionnent parfois si intimement que l'homme disparaît ; c'est le cas ici. »³².

La solution est la même dans le registre pictural de la part de Russolo dans la *Révolte* où le conglomérat rue-de-la-foule-maisons s'inscrit dans une série de triangulations. C'est suivant la lancée de ce même « dynamisme plastique » que se développent *Lignes et volumes d'une rue* de Soffici et *Dynamisme bar San Marco* ainsi que *Décompositions d'une rue* de Rosai.

Le traitement du thème est plus méditatif chez Balla quand la tension élémentaire du conglomérat prend la forme géométrique et colorée de triangles en tête-bêche, selon une topologie d'interspatialité. Cela dans la suite de mandalas que sont les *Compénétrations iridescentes*. Avec Depero Balla voudra enfin représenter l'hétérogénéité de l'univers précipité dans le « complexe plastique » :

31 *ibid.*, p. 71.

32 Fanette Roche-Pézard, *op. cit.*, p. 68.

« Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente (...). Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto. »³³

L'art devenait dès lors ingénierie mécanique associée à la créativité du hasard. L'intuition de la simultanéité avait acheminé le Futurisme sur le parcours de l'esthétique moderne, dès lors engagée vers les modes expérimentaux de l'œuvre ouverte. C'est dire que le Futurisme se conjugue toujours au présent.

Pierre BARUCCO

³³ Balla, Depero, *Ricostruzione futurista dell'universo*, in L. De Maria, op. cit., p. 172.