

L'Art des bruits [historique et théorie du bruitisme futuriste] [conférence présentée au LIEU]

Jean-Marc Vivenza

Numéro 76, été 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46161ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vivenza, J.-M. (2000). L'Art des bruits [historique et théorie du bruitisme futuriste] : [conférence présentée au LIEU]. *Inter*, (76), 47–51.

L'Art des bruits

[conférence présentée au LIEU]

[historique et théorie du bruitisme futuriste]

Jean-Marc VIVENZA

« Le bruit, tel qu'il nous arrive de la vie, nous renvoie directement à la vie elle-même. »
(L. RUSSOLO)

On connaît le profond intérêt que porta le mouvement futuriste, dès sa fondation, à l'aspect évolutif de l'histoire. Cette attention portée au *devenir* ne fut pas le fruit d'une attitude passagère et superficielle, mais bien plutôt l'axe d'une démarche entièrement consacrée à embrasser les forces du changement et de la transformation. C'est pourquoi le dynamisme de la vie fut considéré par le futurisme comme porteur d'une inépuisable richesse, comme l'essence même du vivant. « Le futurisme qui, de tous les mouvements artistiques de ce siècle, ne surgit pas de règles (...) mais qui est né comme expression spécifique de la pensée, une façon de voir la vie et de la vivre ¹ » a toujours placé au centre de son intervention l'exaltation du devenir au sein de la réalité. Ce mouvement de pensée et d'art révèle toute son originalité dans son attachement profond et viscéral à la dynamique en œuvre au cœur du réel. À ce titre, le futurisme italien constitue la première vague d'un extraordinaire mouvement de fond qui bouleversera l'Europe au début du XX^e siècle. En tant qu'expression initiale de toutes les avant-gardes en art, le futurisme reconstruit effectivement l'existence d'un devenir en tant que moteur de la réalité ; il déclara même que le fondement de la réalité était son caractère projectif et transformateur. Ces idées furent exprimées tout d'abord dans le texte fondateur du mouvement, le *Manifeste futuriste*, en 1909. Ce texte sera d'ailleurs suivi de nombreuses déclarations théoriques, toujours sous forme de manifestes. Parmi les plus célèbres, le *Manifeste des peintres futuristes*, 1910, le *Manifeste technique de la sculpture futuriste*, 1912, le *Manifeste technique de la littérature futuriste*, 1912. Mais le texte qui va jouer un rôle considérable dans l'aventure sonore contemporaine, dans ce qui deviendra le *bruitisme futuriste*, est sans l'ombre d'un doute *L'Art des bruits*, signé par Luigi RUSSOLO et daté du 11 mars 1913.

À partir de ce 11 mars 1913, remarquons-le car ceci a une certaine valeur symbolique, rompant avec son activité de peintre, Luigi RUSSOLO va se consacrer exclusivement à la doctrine sonore qui aura pour nom le *bruitisme*. Dans son texte, RUSSOLO propose une thèse radicalement nouvelle au regard de l'art musical classique : « conquérir la variété infinie des sons-bruits ² ». Avec le recul, les intuitions de RUSSOLO, exprimées avec force et clarté dans son manifeste novateur, apparaissent d'une étonnante lucidité de jugement et d'une extraordinaire prémonition créatrice ; elles incarnent également l'essence même de la vision artistique futuriste, c'est-à-dire l'ouverture à l'existence concrète et l'attachement à la force immanente transformatrice logée au cœur de la réalité.

La poésie des machines

On observe en effet que le futurisme exalta dès son origine la « poésie des machines » ; il se voulut également une force de contestation globale du monde s'accompagnant d'une hypothèse non moins radicale de « reconstruction de l'Univers ». Notons que MARINETTI pratiqua sa mystique de l'*art-vie-action* en tant qu'écrivain et surtout en tant que poète. C'est donc de la poésie futuriste, du

mot en liberté, du *vers libre*, que surgiront les fondements de l'art sonore futuriste. Le *vers-librisme* voulait entrer en contact direct avec l'être de la réalité sous son aspect mouvant et fugitif, insaisissable. Écriture inédite de ce qui ne se dit pas mais se laisse toucher, le *vers-librisme* était un consentement à l'impénétrabilité de la vie. En abolissant la structure classique de la phrase, MARINETTI cherchait l'immédiateté du sensible, du présent, là où demeure caché le fond abyssal des éléments chthoniens du monde. Le retentissement sonore des mots, la puissance verbale, l'éclat du langage s'appelleront dans la poésie *marinettienne* en de fulgurantes désarticulations du dire, dans une exploration de l'*exister brut* du monde. Les poèmes phonétiques de MARINETTI, *Balla*, *Depero*, véritables partitions sonores, rapprocheront, par delà la logique traditionnelle, l'essence du bruit et l'idée de son utilisation. La poésie futuriste libérera le langage en vue d'une interrogation du monde en son caractère énigmatique et secret. Dans *Battaglia Peso+Odore* (1912) et dans *Zang Tumb Tumb* (1914), MARINETTI introduira le bruit onomatopéique dans la poésie futuriste afin, selon sa propre expression, « d'évaluer lyriquement l'Univers comme force ³ ». Le son, dès lors, sera pensé et appréhendé comme un élément réel de la matière et, en ce sens, RUSSOLO parviendra le premier, dans l'ensemble des artistes futuristes, à théoriser, sous l'influence de la poésie sonore, une « pratique » de cette soudaine perception de l'énergie intime de la matière et de la vie. On peut très certainement considérer que l'expérience poétique, par la déconstruction du langage, va servir de base préalable à *L'Art des bruits*. Les propositions de RUSSOLO ne viseront en effet à rien d'autre qu'à pénétrer, comme le recherchait la nouvelle poétique futuriste, la force vive et invisible des phénomènes, libérant pour cela l'écoute en la dirigeant vers l'être même de la réalité.

Luigi RUSSOLO et l'art futuriste

RUSSOLO est né le 30 avril 1885 à Portogruaro, en Vénétie. Son père et son grand-père étaient horlogers, et l'on peut aisément imaginer que RUSSOLO se souviendra des mécanismes de précision rencontrés dans l'atelier familial lorsqu'il élaborera, bien des années plus tard, les mouvements complexes de ses *bruiteurs*, du *Rumorharmonicus* ou du *Rumorharmonium*. À compter de 1907, rompant avec la tradition de son milieu, il travaille dans l'atelier du peintre CRIVELLI, à Milan, alors capitale artistique de l'Italie. CRIVELLI s'était rendu célèbre par la restauration d'œuvres anciennes, dont le célèbre tableau de Léonard de VINCI consacré à la représentation de la cène. Au contact de CRIVELLI, RUSSOLO reçoit une très solide culture picturale, de nature théorique, historique et pratique. C'est dans l'atelier de CRIVELLI que le jeune RUSSOLO fait d'ailleurs la connaissance de celui qui deviendra son collaborateur dans la réalisation des futurs *bruiteurs*, Ugo PIATTI, avec lequel il s'investira totalement dans l'aventure futuriste. Autre rencontre décisive, en 1908 : RUSSOLO se lie d'amitié avec BOCCIONI dans les locaux de la *Famiglia Artistica*. Ils seront ensemble à l'origine, deux ans plus tard, en 1910, du groupe des peintres futuristes. À cette époque, RUSSOLO était fortement influencé par le divisionnisme (éclaircis, lignes – force de la foudre, etc.), et il réalisera, dans cette perspective picturale, une toile de grand format au titre symbolique, *Musique*

(1911), révélant un fort intérêt pour la métaphysique et surtout pour l'occultisme, qui deviendra d'ailleurs, quelques années plus tard, son unique préoccupation intellectuelle. Toutefois, pour l'heure, il s'exprime de façon encore plus *aboutie* dans les toiles qu'il présente à l'occasion de l'exposition futuriste de 1912. En intégrant de façon éclatante la théorie du mouvement dynamique, il porte son art pictural à son sommet avec des œuvres comme *Dynamisme d'automobile* (1912) et *Train à grande vitesse* (1912), qui sont une tentative de faire prendre corps aux sillages lumineux provoqués par la vitesse et la pénétration dans l'atmosphère des machines en mouvement. Mais bientôt, RUSSOLO va abandonner le sujet peint au profit de l'énergie de la matière sonore, sur laquelle il va travailler sans relâche pendant plusieurs années, très exactement de 1913 à 1932.

De la musique futuriste à L'Art des bruits

Historiquement, la première expression d'une musique futuriste fut théorisée par Balilla PRATELLA, qui publie en 1910 le *Manifeste des musiciens futuristes*. Déjà il indique dans son texte que cette nouvelle musique doit « exprimer l'âme musicale des foules, des grands chantiers industriels, des trains, des transatlantiques, des cuirassés, des automobiles et des aéroplanes. Ajouter enfin aux grands motifs dominants du poème musical la glorification de la Machine et le triomphe de l'Électricité ⁴ ». Toutefois, PRATELLA ne songe qu'à réaliser l'instrumentation orchestrale et chromatique de ces bruits modernes, volonté de traduire avec les instruments classiques la force et le dynamisme telluriques. Pour y parvenir, il imagine introduire la liberté totale du rythme ; en éradiquant la mesure et toutes les contraintes de la composition traditionnelle, il propose de « considérer l'harmonie comme une conquête magnifique du futurisme ⁵ », ce qui est une sorte de transcription dans le domaine musical de la théorie du *vers-librisme marinettien*. On en reste malgré tout au stade de l'illustration narrative et évocatrice du monde, de la vie et des machines, du mouvement des grandes cités. En réalité, nous sommes en présence d'un discours musical essayant d'« imiter », de « reproduire » l'environnement bruyant et multiforme de la civilisation contemporaine. Tentative illusoire et impossible de faire exprimer aux instruments de l'orchestre classique la matérialité acoustique des temps modernes, l'environnement sonore de la civilisation des usines et des machines triomphantes, que l'on retrouvera néanmoins avec talent chez des compositeurs comme GRANDI ⁶, MOSSOLOV ⁷, MEYTUSS ⁸, HONEGGER ⁹ ou VARÈSE ¹⁰.

Malgré l'indéniable réussite « musicale » des exemples cités précédemment, comprenons, comme le fit lui-même RUSSOLO, que, pour incarner concrètement la volonté futuriste d'appréhender le monde et ses formes acoustiques propres, il importe de dégager absolument l'esprit de « l'idée de représentation » afin de faire surgir l'intuition d'une appropriation des phénomènes sonores, des matériaux objectifs, afin de passer de l'idée du bruit au bruit réel. C'est véritablement ce qui caractérise RUSSOLO, le premier, incontestablement, à avoir conçu un véritable *art des bruits* en proposant un corpus doctrinal de la création sonore, en rupture totale avec les conceptions musicales antérieures. Par la publication de son

1. ACQUAVIVA, BENEDETTO, BRUSCHETTI, DALMONTE, CAVIGLIONI, CRALI, D'ALBISOLA, DELLE SITE, DOTTORI, MARASCO, PETTORUTI, SARTORIS. *Manifeste futurismo-Oggi*, Rome, 1967.
2. L. RUSSOLO. *L'Art des bruits*, traduction française G. LISTA, L'Âge d'Homme, 1975, p. 37.
3. F. T. MARINETTI. *L'Alphabet à surprise*, Milan, 1916.
4. B. PRATELLA. *Manifeste des musiciens futuristes*, 1911, in G. LISTA, *Futurisme, Manifestes, Documents-proclamations*, L'Âge d'Homme, 1973, p. 311.
5. *Ibidem*, p. 311.
6. GRANDI. *Cavalli + Acciaio*, 1935.
7. A. MOSSOLOV. *Symphonie des machines*, 1928.
8. J. MEYTUSS. *Water Power Station*, 1930.
9. A. HONEGGER. *Pacific 231*, 1923.
10. E. VARÈSE. *Ionisation*, 1926.



Manifeste, texte qui deviendra et qui reste encore aujourd'hui la pierre angulaire de toute authentique proposition sonore bruitiste, RUSSOLO se dégage de toute problématique étroitement imitative, enfermée dans un schématisme musical obsolète, ce qui nous permet d'affirmer sans peine qu'il est à l'origine d'une révolution radicale et brutale dont il incarne la première et véritable initiative fondatrice.

Le bruitisme futuriste

Dans son *Manifeste*, après une introduction *historiciste* concernant le développement de la recherche musicale depuis la plus haute Antiquité, RUSSOLO fixe immédiatement un but à sa doctrine : « La musique piétine (...), il faut rompre à tout prix ce cercle restreint des sons purs et conquérir la variété infinie des sons-bruits¹¹ ». Puis il déclare de façon catégorique : « Nous avons tous aimé et goûté les harmonies des grands maîtres. BEETHOVEN et WAGNER ont délicieusement secoué notre cœur durant bien des années. Nous en sommes rassasiés. C'est pourquoi 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*¹² ». Poursuivant plus avant, il insiste sur la richesse, la profusion et la multitude des bruits nouveaux : « Traversons ensemble une grande capitale moderne, les oreilles plus attentives que les yeux, et nous varierons les plaisirs de notre sensibilité en distinguant la palpitation des soupapes, le va-et-vient des pistons, les cris stridents des scies mécaniques, les bonds sonores des tramways sur les rails, le clapotement des drapeaux¹³ ». Enfin, il énonce le fondement du bruitisme : « 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 souterrains¹⁴ ».

C'est de cette simple invitation, en apparence insignifiante, que va découler non seulement toute la théorie de *L'Art des bruits*, mais plus encore la base de la pratique du bruitisme. « Nous voulons, affirme RUSSOLO, entonner et régler harmoniquement et rythmiquement ces bruits très variés¹⁵ ». Ainsi se structure, par ce type de déclaration, une approche qui ne tardera pas à démontrer son efficacité concrète. Pour l'instant, cependant, RUSSOLO désire préciser encore plus sa doctrine : « Chaque manifestation de notre vie est accompagnée par le bruit. Le bruit nous est familier. Le bruit a le pouvoir de nous rappeler à la vie. Le son, au contraire étranger à la vie, toujours musical, chose à part, élément occasionnel, est devenu à notre oreille ce qu'un visage trop connu est pour notre œil. Le bruit jaillissant confus et irrégulier hors de la confusion irrégulière de la vie ne se révèle jamais entièrement à nous et nous réserve d'innombrables surprises¹⁶ ». Chaque ligne renforce la thèse centrale développée par RUSSOLO, thèse qu'il décline sous la forme de plusieurs variantes, mais toujours identiques au sujet de la nécessité de produire un *Art des bruits* à partir de la réalité matérielle, physique, des bruits. Non pas une pratique de la représentation, mais un *Art des bruits* à partir des bruits eux-mêmes. « Nous sommes sûrs qu'en choisissant et coordonnant tous les bruits, nous enrichirons les hommes d'une volupté insoupçonnée. Bien que la caractéristique du bruit soit de nous rappeler brutalement à la vie, l'art des bruits ne doit pas être limité à une simple reproduction imitative. L'art des bruits tirera sa principale faculté d'émotion du plaisir acoustique spécial que l'inspiration de l'artiste obtiendra par des combinaisons de bruits¹⁷ ».

Dans les huit points qui constituent la conclusion de son texte, RUSSOLO synthétise, dans une forme d'intuition extraordinaire des possibilités techniques qui seront mises à la disposition des créateurs plus de cinquante ans plus tard, les devoirs et les axes fondamentaux du nouvel art sonore bruitiste : « La variété des bruits est infinie. Il est certain que nous possédons aujourd'hui plus d'un millier de machines différentes, dont nous pourrions distinguer les mille bruits différents. Avec l'incessante multiplication des nouvelles machines, nous pourrions distinguer un jour dix, vingt ou trente mille bruits différents. Ce sont là des bruits qu'il nous faudra non pas simplement imiter, mais combiner au gré de notre fantaisie artistique. On développera ainsi la compréhension, le goût et la passion des bruits. Notre sensibilité multipliée, après s'être dotée d'yeux futuristes, aura aussi des oreilles futuristes. Les moteurs de nos villes industrielles pourront dans quelques années être tous savamment entonnés de manière à former de chaque usine un enivrant orchestre de bruits¹⁸ ».

Chaque mot de ces phrases historiques mérite d'être attentivement médité, patiemment soupesé, afin que soit parfaitement comprise la perspective réelle de *L'Art des bruits*, de sorte que puisse être mis en œuvre un authentique bruitisme¹⁹. Un « art des bruits » au sens plénier du terme, c'est-à-dire qui soit véritablement en accord avec les fondements théoriques de Luigi RUSSOLO et qui, de ce fait, puisse engager « concrètement » la perspective sonore futuriste dans ce qui la caractérise en tant que retour au réel, invitation à une écoute du monde tel qu'il est en tant que présence vivante multiforme et dynamique. Ainsi surgira, dans une sorte de communion intuitive et charnelle, l'organisation combinée des bruits portant à la révélation de *l'être de la réalité*.

11. L. RUSSOLO. *Op. cit.*, p. 37. 12. *Ibidem*, p. 37. 13. *Ibidem*, p. 38. 14. *Ibidem*, p. 38. 15. *Ibidem*, p. 39. 16. *Ibidem*, p. 40. 17. *Ibidem*, p. 40. 18. *Ibidem*, p. 42. 19. En effet, à propos de cette question précise, soulignons que la pratique du bruitisme a subi une éclipse presque totale, à partir de 1945, au profit de théories sonores cultivant malheureusement l'amnésie comme forme de prétention à l'originalité. Or, le drame est que, là où ces courants intitulés « concrets », « acousmatiques », etc. furent originaux, se trouva être ce en quoi ils infligèrent et firent subir une flexion théorique et philosophique catastrophique au bruitisme futuriste, à la source duquel ils puisèrent néanmoins leurs intuitions fondatrices. C'est pourquoi, si l'on veut aujourd'hui poursuivre l'expérience véritable du bruitisme, c'est-à-dire travailler dans le respect de ses fondements conceptuels et la fidélité à son objectif premier, il convient, croyons-nous, d'effectuer une « réappropriation » dynamique de l'héritage théorique de la pensée russolienne, par delà la fracture historique qui nous en sépara, unique manière de réactiver un *Art des bruits* authentique. On lira avec profit sur ce sujet : J.-M. VIVENZA. *Une abstraction subjective : la musique dite « concrète » (contribution bruitiste futuriste à la critique radicale de l'appareil dogmatique de la théorie schaefferienne)* Electro-Institut, Grenoble, 1994.

De la théorie de L'Art des bruits à la pratique du bruitisme

RUSSOLO avait écrit son *Manifeste* en mars 1913 ; dès le mois de juin, il passe des intentions aux actes. En effet, il réalise ses fameux *bruiteurs* et donne avec ceux-ci de nombreux concerts où sont jouées des pièces aux titres évocateurs, dont la célèbre pièce *Risveglio di una città*, qui contribuera d'ailleurs à sa célébrité. Les *bruiteurs*²⁰, qui se présentaient comme de grosses caisses peintes des couleurs les plus vives (rose, rouge, vert, jaune, etc.), avaient pour fonction de produire une masse compacte de bruits divers. Il importe de bien comprendre que les *bruiteurs* sont les premiers éléments d'une tentative unique et nouvelle dans l'histoire occidentale, tentative visant à un dépassement effectif de l'instrumentation classique léguée par la tradition harmonique. RUSSOLO cherche à évacuer toute trace de soumission à la gamme et s'emploie, par la construction des *bruiteurs*, à se libérer de la dépendance à l'égard de la lutherie académique. L'introduction des *bruiteurs* marque donc une rupture à partir de laquelle rien ne sera plus jamais comme avant, de par la radicale discontinuité réalisée par RUSSOLO entre les instruments de l'orchestre classique et les générateurs de bruits. Luigi RUSSOLO ne cherche pas à représenter « instrumentalement » le bruit ou à le suggérer par une orchestration nouvelle. Il veut être en mesure de le générer, faute de pouvoir encore l'utiliser directement par le biais de l'enregistrement, limité par l'état de la technique à son époque, à l'aide de ses machines entièrement dédiées à l'exécution de pièces de bruits purs. Ainsi s'ouvre une ère nouvelle pour l'art sonore, ère à l'intérieur de laquelle se trouvent placées, bien souvent inconsciemment, toutes les écoles acoustiques contemporaines.

Présentés tout d'abord à Modène, les *bruiteurs* furent ensuite mis en action à la Maison Rouge, à Milan, chez MARINETTI lui-même, qui ne cacha pas son enthousiasme devant le résultat acoustique des machines de RUSSOLO. Ensuite, une véritable tournée fut organisée, conduisant RUSSOLO et son orchestre bruitiste jusqu'à Londres, où douze concerts furent exécutés devant un public incrédule. Malheureusement, à la suite du groupe futuriste, RUSSOLO part comme engagé volontaire dans le cadre du premier conflit mondial, ce qui porte un coup d'arrêt brutal à ses recherches. Toutefois, pendant cette période, reprenant ses écrits antérieurs, il met en œuvre une scrupuleuse étude des fondements du bruitisme « à travers une phénoménologie des bruits de la nature, des machines, de la guerre et du langage. Autant de manifestations d'une matière sonore infiniment plus riche que celle institutionnalisée par la culture²¹ ». Toutefois, repartant au front lors d'une opération sur le mont Grappa, le 17 décembre 1917, il est gravement blessé à la tête par l'explosion d'une grenade, ce qui aura pour effet de réduire considérablement son activité pendant plusieurs années.

Il faut donc attendre 1921 pour voir RUSSOLO reprendre ses recherches sonores. C'est cette année qu'il invente le *Rumorhomonium*, puis en élabore une version plus performante, le *Rumorhomonium*, construit à l'aide des matériaux désaffectés du téléphérique de Thiène. Il en perfectionnera les fonctions jusqu'en 1927. Toutefois, ce n'est qu'en 1924, après des mois de travail intense, que les deux premiers modèles du *Rumorhomonium* sont présentés à Milan à l'occasion du *Premier Congrès national futuriste*. Les descriptions que nous en donnent les témoins nous

parlent d'instruments proches, sur le plan formel, du piano droit, comportant des sortes d'amplificateurs directement fixés sur le cadre. Avec cet appareil novateur, RUSSOLO donnera de très nombreux concerts et représentations, en un temps où ses idées influencent toutes les avant-gardes de l'époque.

Le rayonnement du bruitisme futuriste

L'invitation *russolienne* à une coordination lyrique et artistique du chaos bruitiste de la vie, de par sa nouveauté et l'originalité extraordinaire de ses thèses, va avoir une influence fondamentale sur les créateurs et artistes de la première moitié du XX^e siècle. Outre les musiciens futuristes eux-mêmes (CASSAVOLA, MIX, BERTOCCINI, MANTIA, GIUNTINI), les plasticiens du mouvement intègrent les appareils de RUSSOLO dans leurs projets scéniques. PRAMPOLINI donne une place centrale au *Rumorhomonium* dans ses créations théâtrales, DEPERO présente un *vêtement bruitiste*, PRATELLA incorpore les *bruiteurs* dans son opéra *L'Aviatteur Dro*, PANNAGGI et PALADINI, en compagnie de CASSAVOLA, organisent des *ballets mécaniques futuristes* sur accompagnement bruitiste avec moteurs de motos. Le bruitisme est aussi largement utilisé au Cabaret Voltaire ; Éric SATIE lui-même, sous l'influence des théories *russoliennes*, modifie son piano afin de lui permettre d'exprimer des bruits dans « Danses mécaniques » du *Piège de la Méduse*, proposant même plus tard des séances musicales authentiquement bruitistes à Paris. Des figures aussi prestigieuses que RAVEL, STRAVINSKI et PROKOFIEV se passionnent pour l'entreprise de

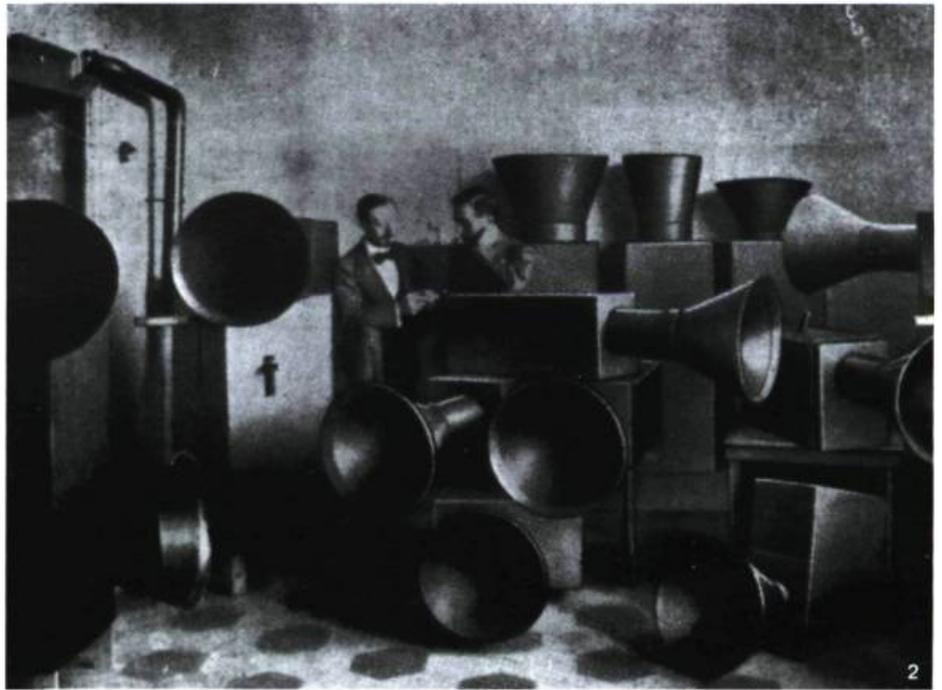
pare des thèses de RUSSOLO pour mettre en scène les transformations idéologique et industrielle du pays.

D'autre part, SCHWITTERS introduit le bruit dans son *merz-théâtre* et ARTAUD fait de même dans la perspective de son *Théâtre de la cruauté*, pour la création des *Cenci*. VARÈSE, en 1929, présente à Paris le concert bruitiste de RUSSOLO accompagné de son *Rumorhomonium*, lors d'une conférence à l'occasion de l'exposition futuriste de SEVERINI à la Galerie 23.

RUSSOLO, quant à lui, devant le succès de ses thèses et l'immense diffusion de ses idées, continuera de Paris, où il séjournera jusqu'à 1932, date à laquelle il arrête toute activité artistique pour s'isoler à Tarragone, en Espagne, et se consacrer uniquement à l'étude de l'occultisme, à répandre inlassablement ses principes, accompagnant à l'aide du *Rumorhomonium*, au Studio 28, *La Marche des machines* (1928) du cinéaste Eugène DESLAW, film que l'on considère comme une sorte de « première pellicule sonore avant la lettre ».

Découverte du support de fixation de la pratique bruitiste

Cependant, malgré l'immense et incontestable rayonnement des idées de RUSSOLO, c'est à Dziga VERTOV que *L'Art des bruits* est redevable de la découverte de son support moderne de « fixation » pour la mise en œuvre de sa pratique. Si la phrase du *Manifeste* de RUSSOLO : « Ayons les oreilles plus attentives que les yeux » est à l'origine de la fondation par VERTOV dès 1916 de son *Laboratoire de l'ouïe et du son*, sa formation cinématographique lui permettra d'avoir l'idée d'inscrire les sons sur la piste optique de la pellicule afin



RUSSOLO. Mais l'accueil le plus enthousiaste fut celui des plasticiens et des cinéastes. MONDRIAN dira : « Le bruitisme futuriste est une réforme importante des moyens d'expression dans l'art, qui doit conduire à la manifestation pure de l'esprit nouveau²² ». De son côté, HUELSENBECK déclarera dans son *Manifeste dadaïste* (1918) : « Le dadaïsme a propagé dans tous les pays d'Europe la musique bruitiste des futuristes²³ ». Les futuristes russes, eux, voient dans le bruitisme « l'expression la plus aboutie de la nouvelle réalité mécanique de l'État ouvrier²⁴ ». GASTEV organise des concerts de sirènes d'usines, *l'Agit Props* em-

de réaliser une véritable composition de bruits organisés. Cette technique sera reprise par Walter RUTMANN qui, outre *La Mélodie du monde* (1929) et *Weekend* (1930), réalisera *L'Acciaio* (1932), film basé, à partir d'un scénario de PIRANDELLO, sur le monde de l'industrie métallurgique en Italie²⁵. Avec la même méthode, LABROCA, en Italie, proposera, un an plus tard, un film bruitiste : *Symphonie de la route* (1933).

Nous nous permettrons sur ce point de préciser que, si RUSSOLO n'a pas pensé utiliser la piste optique du film, qui a son origine dans les techniques cinématographiques, ce n'est pas à cause d'une

20. C'est RUSSOLO lui-même qui traduira en français le terme italien de *intonarumori* (composé de *entonner* + *bruit*) par le nom de *bruiteurs*, ce qui désigne un appareil ayant pour fonction de produire des bruits, de générer des phénomènes sonores les plus divers. Ainsi s'expliquent les appellations significatives et imagées qui furent données par RUSSOLO à ses machines, dont, dans l'ordre de la partition de *Réveil d'une capitale* : *hululeurs* (*ululatori*), *grondeurs* (*rombatori*), *crépitateurs* (*crepicatori*), *strideurs* (*stropicciatori*), *éclateurs* (*scoppiatori*), *bourdonneurs* (*ronzatori*), *gougouteurs* (*gorgogliatori*), *sibileurs* (*sibilatori*).

21. G. LISTA. *Russolo, Peintre et bruitisme, L'Âge d'Homme, op. cit.*, p. 20.

22. P. MONDRIAN. *De Stijl*, IVe année, n°8, août 1921, n°9, septembre 1921, et VIe année, n°1, mars 1923.

23. C.F. SANQUILLET. *Dada à Paris*, Pauvert, 1965, p. 284.

24. A. NAKOV. *L'Avant-Garde russe*, Hazan, 1984, p. 115.

25. Signalons une remarquable et récente étude autour de la réalisation du film de RUTMANN, étude réalisée sous la direction de C. CAMERINI, *Acciaio*, Nuova Eri - Edizioni Rai, 1990, et en particulier le chapitre signé P. M. De SANTI, intitulé : « A proposito di rumori », p. 179, ainsi que celui de V. ZAGARRIO, « Sinfonia di un «cantiere» », p. 187.

« conception classique de l'orchestration » qu'il aurait conservée par une sorte de conformisme musical non dépassé, mais parce qu'il était persuadé que seul un nouvel appareil totalement original pouvait, au stade de l'évolution technique dans laquelle il se trouvait, être en mesure de répondre à l'exigence d'un *art des bruits* qu'il appelait de tous ses vœux. Nul ne pouvait imaginer à l'époque, et RUSSOLO tout particulièrement, suivant son orientation artistique fondamentale par principe et privilégiant le son au profit de l'image, qu'il fût possible d'utiliser des moyens issus d'une technique non seulement étrangère au monde du son, mais plus paradoxalement encore directement liée au domaine de l'image, pour réaliser l'appareil qui serait en mesure de s'emparer des sons réels. Certains, les mêmes qui souvent prétendent reléguer RUSSOLO dans une sorte de *préhistoire légendaire* de l'art sonore où les *visions bruitistes* sont vues comme des chimères poétiques de nature purement intuitive, iront même, avec une égale mauvaise foi, jusqu'à lui reprocher de ne pas avoir prévu dans les années vingt l'arrivée de l'électronique dans le domaine du son²⁶ !

La force, redisons-le encore une fois, de RUSSOLO réside dans la vision géniale d'une possibilité créatrice fondée uniquement sur l'utilisation du bruit. Cette conception fondatrice le situe à l'évidence comme le précurseur, qu'on le veuille ou non, de toutes les tentatives qui, au XX^e siècle, entreprirent une ouverture en vue d'une expérience fondée sur les immenses possibilités existantes au sein de la matière sonore. Ces tentatives, hélas, confondirent souvent, dans leur précipitation à vouloir apparaître comme novatrices, l'intention ontologique *russoienne*, constituée d'une volonté d'un retour à l'intensité de l'être réel du bruit, avec leurs microsubjectivités érigées en principes de création, empêchant ainsi toute mise en œuvre véritable de l'*art des bruits* au sens futuriste d'un retour à l'exister brut et primitif de la chair du monde.

Principes théoriques du bruitisme futuriste

Insistons encore sur l'importance de la perspective théorique du futurisme, de manière à mieux comprendre le fond théorique propre du bruitisme *russoien*, et à ainsi pénétrer concrètement le sens des principes théoriques qui présidèrent à l'émergence de *L'Art des bruits*.

L'objectif futuriste, qui est « une volonté d'un retour aux forces originelles »²⁷, trouvera en effet dans le bruitisme la forme la plus aiguë d'une participation à l'intensité universelle de l'être du monde. Le bruitisme est donc, pour RUSSOLO, une tentative radicale de mise en œuvre du projet futuriste dans sa volonté d'ouverture participative au devenir dialectique de la nature. « Cette évolution de la musique est parallèle à la multiplication grandissante des machines qui participent du travail humain »²⁸, explique RUSSOLO. « La vie a créé,

CONCERTO INTONA-RUMORI



Irridando ed esclamando: — Dio, che fotta!
N'usciron tutti con la testa rotta:

Alcuni pel rumor ch'avuan inteso,
Ed altri pel cazzotti ch'avuan preso!

2

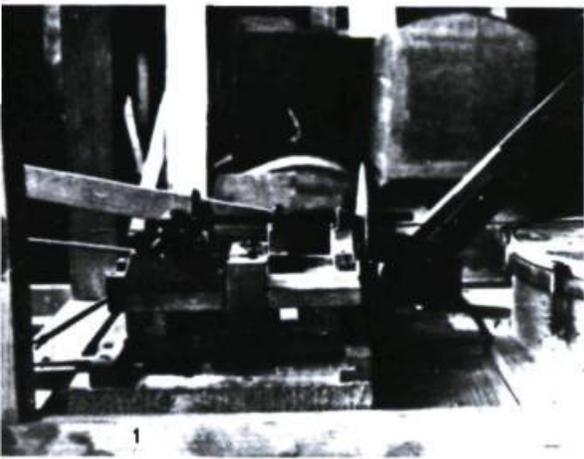
avec les machines, la plus profonde, la plus grande et variée source de bruits²⁹ », rajoute-t-il dans *Les Bruits de la nature et de la vie*. Son examen attentif porté sur chaque mécanique génératrice de sons-bruits révèle une vision organique du tissu industriel et urbain. « Qu'elle est étrange, merveilleuse, fascinante, la respiration large et formidable d'une ville endormie, respiration interrompue seulement de temps à autre par le sifflement d'un train ; respiration qui est le résultat des différentes industries (centrales électriques, usines du gaz, gares, imprimeries, etc.) qui continuent leurs activités dans la tranquillité nocturne »³⁰. Nous sommes mis en présence d'un corps vivant, biologique, non pas étranger mais bien au contraire intime. Le soin extrême avec lequel RUSSOLO décrit les bruits les plus variés fait percevoir un souci exigeant pour que s'éveille en chacun une nouvelle familiarité, une reconnaissance du caractère charnel de l'environnement immédiat. Il écrit : « Je voudrais avoir encore la merveilleuse, la fraîche, la si délicate sensibilité d'un enfant qui, de chaque bruit, est capable d'en donner l'essence et le caractère le plus typique. Il n'y a pas d'enfant, en effet, qui ne sache donner, en l'imitant parfaitement, l'essence bruitiste d'une locomotive avec le halètement caractéristique de ses pistons... »³¹ Par ce rapport instinctif et direct, le bruit devient corps vivant, non plus un « objet » étranger, lointain, purement circonstanciel, mais bien au contraire intime participation existentielle au « devenir monde » de la réalité. De ce point de vue, la fracture nature/technique est totalement écartée par RUSSOLO, son *Art des bruits* est sans aucun doute la forme la plus achevée, par le biais d'une relation physique au corps du bruit, d'une réconciliation avec la vie urbaine perçue comme forme continuée de la vie naturelle primitive, d'une fusion avec les sons de la terre, avec l'être même des éléments, avec les instruments et rouages de la mécanisation industrielle.

À ce titre, le futurisme affirmera avec force que le travail et l'art doivent être pensés comme activités propres du mouvement de la nature. En effet, l'homme étant d'abord un être naturel, toutes les racines de son agir, de sa *praxis*, se trouvent dans la vie elle-même. Les Grecs eux-mêmes avaient déjà fait de la *praxis* le synonyme de la vie, et c'est bien dans l'activité technique, comme le décelèrent les futuristes, que les possibilités qui sommeillent en l'homme et dans la nature deviennent réelles. Ceci explique que la réalité ne réside pas seulement dans l'activité de l'homme, c'est-à-dire dans sa force productive ou transformatrice, dans tous les moyens qu'il a élaborés, mais aussi dans les forces de la nature captées et contrôlées par le travail et par l'art.

La nature technique de la nature

Par conséquent, la visibilité de la modernité technicienne est perçue par les futuristes en général, et par RUSSOLO en particulier dans son examen phénoménologique des événements sonores, comme une chance pour l'esprit, car c'est dans cette incarnation concrète du devenir que peuvent se penser comme constitutives de notre histoire les forces qui travaillent au plus profond de la matière. Ces forces, qui existèrent le plus souvent dans l'ombre et qui utilisèrent les voies souterraines pour affirmer leur être propre, s'exprimèrent généralement dans la nuit du monde. Mais cette nuit était déjà à l'époque lumière, lumière de la vie, de *L'art* et de *L'action*, une nuit porteuse du futur du monde. « Notre nuit est notre soleil »³², comme le dira d'ailleurs magnifiquement MARINETTI. Nous pourrions, à notre tour, redire ainsi que la voie qui caractérise l'esprit du futurisme est inscrite dans cette capacité à faire luire la lumière en plein cœur de la nuit.

Depuis les origines, affirme d'une certaine manière le *Manifeste futuriste*, nous sommes dans la nuit d'une provenance et d'un destin, et de ce fait la tragédie de notre présence au monde est



et conférences, Gallimard, 1992, p. 34.

36. PRAMPOLINI, PANAGGI, PALADINI. « Manifeste de l'art mécanique », 1923, in G. LISTA, *Futuristie, Manifestes, Documents-proclamations*, L'Âge d'Homme, 1973, p. 223.

37. F.T. MARINETTI. « La Déclamation dynamique et synoptique », in G. LISTA, *op. cit.*, p. 363.

38. E. BENEDETTO. *Entretien privé*, Rome, 1989.

39. F.T. MARINETTI. « La Splendeur géométrique », in G. LISTA, *op. cit.*, p. 148.

40. L. RUSSOLO. *L'Art des bruits : nouvelle volupté acoustique*, L'Âge d'Homme, *op. cit.*, p. 106.

26. « C'est la position, écrit G. LISTA, de P. SCHAEFFER qui se laisse emporter dans sa réponse polémique à G. LÉMAIRE », cf *La Galleria sotto i suoni ovvero il futuro anteriore*, « La Biennale », n°36-37, juillet/décembre 1959, Venise, p. 65-71, in G. LISTA, *op. cit.*, n° 58, p. 155.

27. P. BARUCCO. *Le Fracas et le silence*, Via Valeriano, 1993.

28. L. RUSSOLO. *Op. cit.*, p. 36.

29. *Ibidem*, p. 59.

30. *Ibidem*, p. 61.

31. *Ibidem*, p. 59.

32. F.T. MARINETTI. *Manifeste futuriste*, Milan, 1909.

33. F.T. MARINETTI. *Manifeste futuriste*, Milan, 1909.

34. L. RUSSOLO. *Les Bruits de la nature et de la vie*, L'Âge d'Homme, *op. cit.*, p. 56.

35. M. HEIDEGGER. *Essais*

inscrite à la source même de nos vies. De cela, le futurisme en est particulièrement conscient, c'est même l'articulation majeure de sa pensée. L'essence de la modernité réside donc dans sa *provenance*, elle est un processus de continuité permanente, le règne de la technique est donc en dernière analyse l'expression la plus parfaite de notre origine : notre monde technique est (à son insu, ou pour mieux dire invisiblement) une herméneutique de *l'étant*. Mais cette herméneutique épuise le verbiage des pensées frileuses. Encore une fois, selon l'injonction célèbre du *Manifeste futuriste* de 1909, « osons ébranler les portes de la vie »³³, ce qui signifie qu'il n'y a pas lieu de refuser, en son principe, qu'une pensée préoccupée de comprendre vraiment ce qui arrive doive s'efforcer de reconstituer, plus profond que le cours apparent des événements et des idéologies, une histoire plus *secrète*. C'est de cette histoire secrète que le futurisme invite et invite encore et toujours, par son art, dont *L'Art des bruits* représente la forme la plus exaltante, ceux qui le désirent à devenir les opérateurs effectifs.

Retenons de la pensée futuriste qu'il n'y a qu'une origine, celle de la lumière rayonnant dans l'espace de l'énergie du *logos*. C'est pourquoi il faut se garder aussi bien d'en confondre que d'en séparer le lieu de la provenance. Notre origine est aussi notre devenir, notre source est notre futur !

Il faut donc voir dans la technique, comme tentèrent de le faire sentir RUSSOLO et l'ensemble des créateurs futuristes, la formalisation de l'unité de l'homme et de la nature, la concrétisation du devenir interne de la matière.

L'authenticité du monde

L'industrie, comme nous le savons, est un phénomène essentiellement modificateur ; les machines, les mécaniques, les usines, les avions, etc. sont l'expression matérielle de la possibilité transformatrice de la réalité. Comme le disait ARISTOTE, que n'auraient pas démenti les futuristes, ce qui constitue l'être des choses, l'être de toute réalité, la réalité elle-même, c'est *l'énergie*, l'énergie première commune à tout devenir. À ce titre, le futurisme, et plus particulièrement dans son expression bruitiste, dont RUSSOLO voulut faire le témoignage le plus exigeant, est l'invitation à pénétrer l'énergie vitale logée au sein du réel, il est ouverture au réel dans ce qu'il est comme mouvement et énergie. Le bruitisme futuriste veut capter la réalité, il en fait l'objet de son activité organique et prospective. « Je veux t'amener, dit RUSSOLO à son lecteur dans *Les Bruits de la nature et de la vie*, à comprendre et à admirer les bruits, tels qu'ils nous sont offerts par la nature et par la vie³⁴. » Après avoir affirmé le devenir de toute chose, il en synthétise l'expression active dans sa formulation contemporaine : l'industrie et les forces modernes de la technique.

Loin d'être une vue de l'esprit, une « partie du réel », la puissance sonore dynamique des machines, et de l'industrie en général, est la vérité du monde, la force révélatrice du principe interne de l'existence : l'acte de la technique dévoile le sens transformateur de la réalité, où elle apparaît dans toute évidence comme fond et énergie. « Le réel partout devient (...) l'essence de la technique met l'homme sur le chemin du dévoilement, destin à partir duquel la substance en devenir (*wesen*) de toute l'histoire se détermine³⁵. »

Le bruitisme futuriste, dans son invitation à s'ouvrir aux forces de la technique, veut effectivement pénétrer le réel ; c'est dans cette optique

que doit être entrevu l'attachement à l'industrie, aux machines, aux avions ; c'est dans cet intérêt pour les ultimes frontières de l'authenticité du monde que réside, dans le bruit, l'expérience de l'essence de la réalité. Et cela n'est pas un choix arbitraire ou simplement esthétique, mais bien au contraire un souci de participer à *l'interaction de l'énergie et du devenir*, à la médiation réciproque nouée par l'activité productive et par le monde. Par le travail et dans les forces du travail, dans le *magma* sonore de la société industrielle, au cœur des forges et des barrages, des laminoirs et des centrales, des réacteurs et de l'intelligence artificielle, la nature révèle son caractère dynamique. C'est pourquoi les futuristes virent que l'unité du réel et du devenir est à la fois naturelle et historique, c'est l'unité de la nature avec elle-même. Cette unité est également le cycle des échanges organiques matériels qui se produisent entre la nature et l'homme. Ainsi, par et dans le travail, l'industrie et la technique sont, sous cet aspect, ce que l'on pourrait appeler le principe de toute réalité, car « la machine est bien le symbole le plus riche de la mystérieuse force créatrice humaine »³⁶.

Conclusion

Dans ces conditions, le monde ne doit surtout pas être considéré comme un complexe de choses achevées, mais comme un processus en devenir permanent. La réalité n'est donc pas ce qui apparaît au sujet dans l'isolement de sa sensibilité individuelle, dans l'émoi de son affectivité subjective, dans tout ce tissu d'impressions parcellaires et fragmentaires qui permet à tout un chacun d'affirmer, par erreur et aveuglante ignorance, que la réalité est constituée de différents niveaux. La connaissance véritable de la réalité n'est possible que si l'on tire les faits, et en ce qui nous concerne les faits sonores, de l'isolement dans lequel ils apparaissent à l'observation superficielle. Pour briser cette apparence, il faut relier les faits sonores apparemment isolés dans leur relation à l'unité du mouvement, à la totalité en devenir.

Une connaissance de la réalité, par conséquent, n'est juste que lorsque les différents faits sonores sont saisis comme des moments fragmentaires de la totalité elle-même. L'isolement, l'*objectification* réductrice des faits sonores, n'est donc qu'un produit de la réification qui voile leur noyau profond, leur lien interne.

Ainsi, pour reconnaître la réalité du devenir du monde sous l'apparence formelle du bruit, il est nécessaire de déchirer le voile chosifié et de pénétrer jusqu'au noyau profond de ces rapports, de les distinguer de leur existence superficielle, de montrer que ces formes bruyantes d'apparition que sont les machines, l'industrie, les réacteurs, etc. sont des formes nécessaires par lesquelles se manifeste l'essence de la réalité, la figure interne du processus en œuvre dans le réel.

Au moment où se construit *L'œuvre bruitiste*, et à ce moment seulement, la réalité peut être saisie dans son essence en tant que processus de transformation dynamique, le devenir peut alors clairement se montrer dans l'être.

L'orientation futuriste fondatrice, caractéristique de l'expérience créatrice bruitiste vers la totalité et l'énergie, permet donc de briser l'apparence des choses, de percer à jour le mouvement transformateur des forces telluriques et de voir derrière elles les relations permanentes du processus réel en œuvre dans l'histoire. La catégorie de la totalité concrète dévoile ainsi, en tant que détermination centrale du devenir universel, le caractère proprement dynamique de la réalité. Et c'est cette réalité qui est l'objet même de toute la recherche futuriste, réalité qui est le sens propre de la démarche créatrice logée au cœur de l'entreprise théorique et artistique, exprimée par les artistes futuristes, dans cette exigence fondamentale placée à la base du mouvement futuriste : « se fondre avec les vibrations mêmes de la matière »³⁷. Et ceci, loin d'être une vue arbitraire, est bien évidemment une nécessité fondamentale car éminemment vitale et d'une continuelle actualité.

Le futurisme, comme le rappellera avec force et justesse Enzo BENEDETTO, « est une idée lancée dans l'histoire ne se limitant pas à une période historique donnée, mais est une énergie liée à la vie elle-même »³⁸ ; en tant que participation créatrice au réel, il est écoute, ouverture, soumission dévoilante à l'existence.

À ce titre, l'origine de toute démarche révolutionnaire en art (comme en tout), c'est le monde en mouvement, la matière et son énergie, la terre et son devenir transformateur. Au cœur du bruitisme futuriste se trouve logée une invitation à la fusion interne avec les éléments primordiaux de la matière, une volonté de retrouver l'*essentialité* du monde, l'essence de sa provenance, son énergie fondatrice première, et ce jusque dans l'aspect « technomorphe » de la modernité.

Puisque depuis l'origine le devenir est contemporain du futur, l'art futuriste fut, est et demeure pour toujours une expérience du réel, « la poésie des forces cosmiques »³⁹, un appel à participer au dynamisme de la vie, une voie de vitalisation transfiguratrice du présent, une expérience permanente de l'éternel devenir ! Comme l'écrivit si justement et pertinemment RUSSOLO, dans une phrase qui, en quelque sorte, résume toute la doctrine de *L'Art des bruits* et est sans aucun doute le sens et l'objectif de toute la démarche bruitiste : « Le bruit tel qu'il nous arrive de la vie nous renvoie directement à la vie même »⁴⁰.

