



**ITALIA VELOCE**  
arts et design au xx<sup>e</sup> siècle

**ITALIA VELOCE:**  
arts et design au xx<sup>e</sup> siècle

# **ITALIA VELOCE**

## **arts et design au xx<sup>e</sup> siècle**

Sous la direction de Juliette Faivre-Preda

snoeck

Troyes



1. Roger de La Fresnaye, La Conquête de l'air

# DE BOLOGNE À TROYES : COLLECTIONNER L'ART MODERNE

JULIETTE FAIVRE-PREDA

*Le collectionneur est un créateur, essayant, comme l'a dit F. Lugt, de bâtir « un tout cohérent », et par là susceptible de faire œuvre originale. Michel Melot<sup>1</sup>*

**D**e part et d'autre des Alpes, deux couples de collectionneurs, Pierre et Denise Lévy ainsi que Massimo et Sonia Cirulli font, à l'évidence, partie de ces « créateurs » emblématiques de leur époque. Ils présentent un certain nombre de points communs que cette exposition a pour ambition de mettre en lumière. Le plus marquant d'entre eux est, sans conteste, leur passion pour l'art et leur volonté de la faire partager.

En l'espace de quatre décennies, Pierre Lévy (1907-2002) et son épouse Denise (1911-1993) ont rassemblé l'une des plus remarquables collections privées françaises d'art moderne. En 1976, le couple de collectionneurs fait une donation à l'État de près de deux mille œuvres, l'une des plus importantes faites aux musées nationaux depuis la Seconde Guerre mondiale, à condition que celles-ci soient exposées ensemble dans un lieu spécifique à Troyes. Ainsi naît, en 1982, dans l'ancien évêché, le musée d'Art moderne de Troyes. La collection troyenne offre un panorama singulier des courants majeurs de l'art français, depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin des années 1960, que ce soit le réalisme, le fauvisme ou encore le cubisme et l'École de Paris. Signe de modernité et d'ouverture d'esprit, elle donne une place très importante aux arts extra-occidentaux (Afrique, Océanie) et aux arts du feu (verrerie et céramique) dans cette représentation de la création artistique contemporaine<sup>2</sup>.

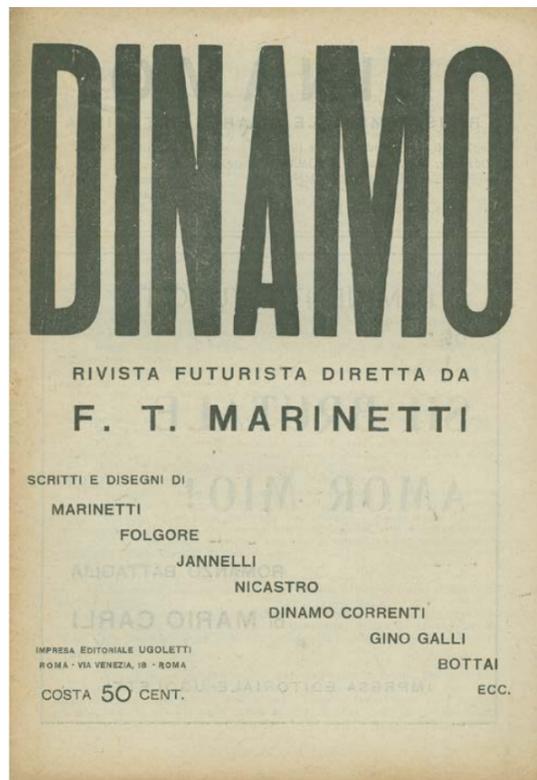
Quelques décennies plus tard, la collection de Sonia et Massimo Cirulli révèle une même passion pour l'art et un regard plus ouvert encore sur la diversité des champs disciplinaires. On y retrouve ainsi tant des peintures et sculptures des grands maîtres que des publicités, affiches de cinéma ou des objets du quotidien conçus par des designers. Ces collectionneurs ont d'abord fondé, dans les années 1980, à New York, les « Archives Massimo et Sonia Cirulli ». Trente ans plus tard, en 2015, ils créent la fondation qui porte leur nom. Comme la collection du musée d'Art moderne de Troyes, les bornes chronologiques de leur collection encadrent plus d'un demi-siècle de création, de la naissance de la modernité au début du xx<sup>e</sup> siècle, jusqu'au *boom* économique italien des années 1960. Cette collection, qui a fait l'objet de nombreuses expositions de par le monde (des États-Unis au Japon, en passant par Monaco), est présentée pour la première fois en France.

« *Italia veloce* : arts et design au xx<sup>e</sup> siècle » a ainsi pour ambition, à l'image de la collection Cirulli, de donner une vision très large de l'art italien des années 1910-1960, de la peinture au design, en passant par l'architecture et le cinéma, mais aussi singulière, façonnée par le regard du collectionneur, comme a pu l'être la collection Lévy. Elle se présente sous la forme d'un parcours à la fois thématique et chronologique.

## L'Italia veloce ou l'interrogation de la modernité

L'exposition s'ouvre ainsi sur les recherches des artistes futuristes qui, dans le tout jeune royaume d'Italie, exaltent le monde moderne, en particulier la civilisation urbaine, les machines et la vitesse. En 1909, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) publie son manifeste. Il y synthétise les idées d'un renouveau total de l'art, et plus largement de la société, ainsi que la volonté de changement portée par toute une avant-garde d'artistes. Il ne s'agit pas d'une école, mais d'un mouvement révolutionnaire dont le but est d'instaurer une nouvelle sensibilité, une nouvelle approche du monde en général et de l'art en particulier.

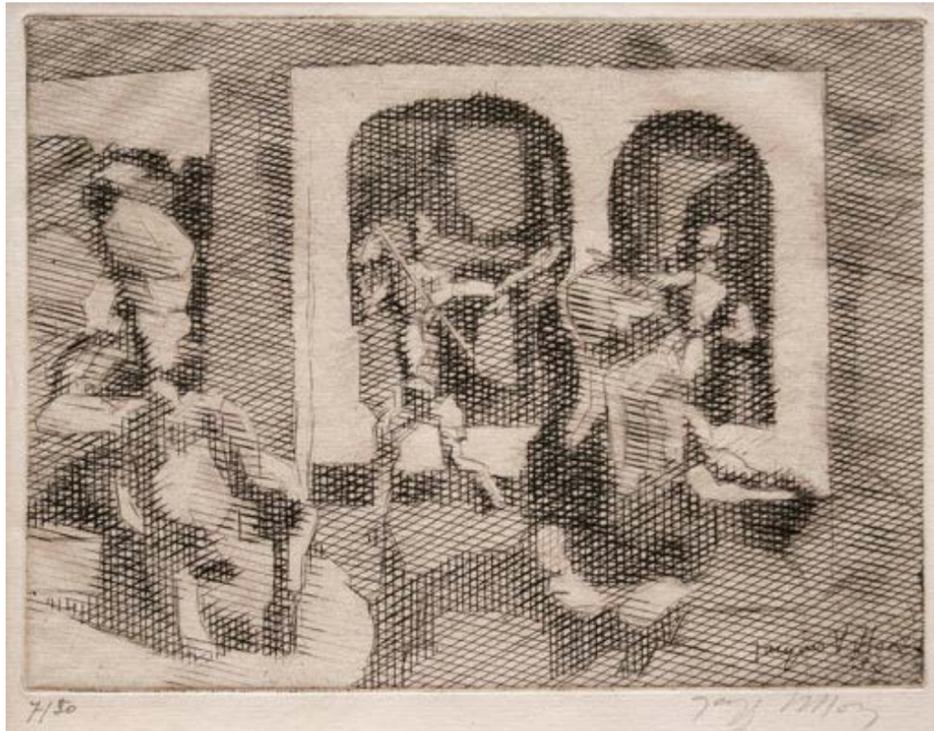
La fondation Cirulli conserve plusieurs œuvres d'artistes futuristes, dont celles d'Umberto Boccioni (1882-1916), Luigi Russolo (1885-1947), Carlo Carrà (1881-1966), Gino Severini (1883-1966) et Giacomo Balla (1871-1958). Boccioni décompose ainsi le mouvement de l'homme au travail dans son dessin « *I martellatori, alla macchina!* »<sup>3</sup>, tandis qu'il exalte sa foi en la modernité à travers la messagère de la victoire dans l'œuvre Nike, Vittoria dell'Aria<sup>4</sup>. Dans sa grande composition *Disgregazione X velocità Penetrazioni dinamiche di automobile*<sup>5</sup>, Balla représente, quant à lui, la vitesse de la voiture en mouvement. Il s'agit de l'un des premiers travaux de l'artiste sur ce thème cher aux futuristes, qui n'est pas sans évoquer la célèbre phrase de Marinetti : « une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que *La Victoire de Samothrace* ».<sup>6</sup> La voiture lancée à toute vitesse incarne ainsi les paramètres d'énergie et de dynamisme auxquels doit se référer l'art du nouveau siècle.



1. Dinamo Rivista Futurista Anno I, N°7 diretta da F.T. Marinetti



3. Robert Delaunay, L'Equipe de Cardiff



4. Jacques Villon, *Le Départ*

L'éloge de la machine en mouvement se retrouve également dans l'œuvre *Treno in velocità*<sup>7</sup> de Gerardo Dottori (1884-1977). Dans *Case e fanelli*<sup>8</sup>, Russolo explore cet autre thème majeur qu'est la ville moderne et le mouvement de ses nombreuses lumières. Il le traduit par le rythme des immeubles qui se succèdent et par la représentation de lignes de force qui viennent s'entrecroiser. C'est encore le mouvement de la lumière et de l'éclair qu'il représente dans sa peinture *La santità della luce*<sup>9</sup>.

Sonia et Massimo Cirulli ont également acquis des œuvres réalisées par des artistes qui adhèrent plus tardivement au futurisme dans le courant des années 1930. Parmi eux se trouvent Mario Sironi (1885-1961), Fortunato Depero (1892-1960), Bruno Munari (1907-1998) ou encore Thayaht (Ernesto Michahelles, 1893-1959). L'aéropeinture est l'un des thèmes majeurs de ce second groupe d'artistes. Après l'automobile, l'avion et le vertige du vol deviennent ainsi le symbole de cette nouvelle esthétique. On le retrouve, teinté de nationalisme fasciste<sup>10</sup>, dans les œuvres *Italia veloce*<sup>11</sup> de Munari ou *Volo tricolore*<sup>12</sup> de Depero. *La squadra Atlantica survola Chicago* d'Alfredo Gauro Ambrosi (1933) a appartenu à la famille Marinetti jusqu'à son acquisition par la Fondation Cirulli. Cette œuvre de propagande célèbre le mythe du vol et renvoie au récent exploit de l'aviateur Italo Balbo qui traverse l'Atlantique en 1930.

La *Figura futurista-antigrazioso*<sup>13</sup> de Lorenzo Viani (qui fait directement référence à la célèbre sculpture *Antigrazioso* de Boccioni<sup>14</sup>), tout comme la *Ballerina volante*<sup>15</sup> de Thayaht, transposent la décomposition du mouvement dans la sculpture.

Les parallèles sont patents avec un autre mouvement artistique né de notre côté des Alpes à la même époque et bien représenté dans la collection Lévy : en

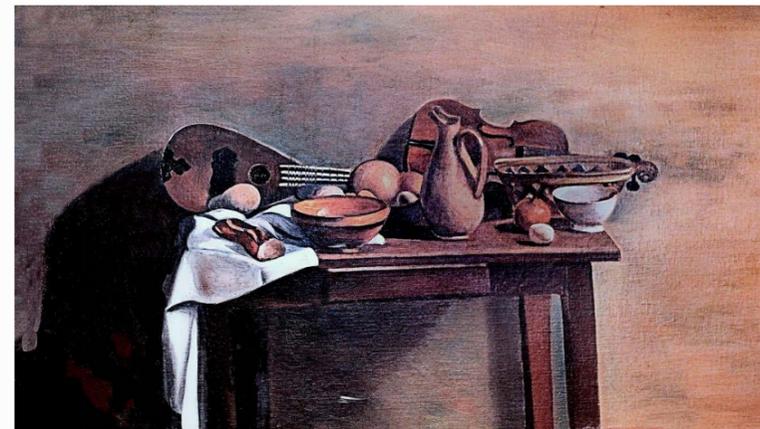
France, le cubisme explore un nouveau langage visuel, une façon de réinventer et reconstruire la réalité qui s'affirme par la décomposition des plans et la présence simultanée de différents points de vue.<sup>16</sup> Le thème du progrès, et notamment de l'aviation, a également fasciné les cubistes et se retrouve dans l'œuvre *La Conquête de l'air*<sup>17</sup> de Roger de La Fresnaye (1885-1925) où le langage cubiste s'adapte à la représentation de la modernité. C'est également ce monde nouveau que Robert Delaunay (1885-1941) exalte à travers le sport dans l'étude pour *L'Équipe de Cardiff*<sup>18</sup> ou encore *Les Coureurs*<sup>19</sup>. Plus tardives, les œuvres de Jacques Villon (1875-1963), *En plaine* et *Le départ*<sup>21</sup> ne sont pas sans rappeler les recherches sur la décomposition du mouvement et l'aéropeinture<sup>22</sup>.

## Du Retour à l'Ordre à la peinture métaphysique ou le renouveau classique

Le poids de la Grande guerre se fait ressentir de part et d'autre des Alpes et explique, en partie, des contours communs à ces deux collections. Alors que le futurisme vit sa seconde période d'influence, certains artistes changent de paradigme pour redécouvrir, sous des déclinaisons variées, les canons artistiques de la tradition. Dès 1910 et plus particulièrement dans les années 1920, s'opère, de manière assez générale en Europe, une volonté de retour à la figuration, de rappel de l'ancien et du classique, souvent qualifiée de « Retour à l'ordre ». Après les horreurs de la guerre, se ressent ainsi le besoin de fonder l'art sur des bases stables. *Metafisica*, archaïsme, Réalisme magique, Nouvelle objectivité, *Novecento*... participent de cette tendance.

En Italie, Giorgio De Chirico (1888-1978) est l'artiste le plus connu de cette mouvance. Il s'agit d'un retour à la tradition, mais pris à travers le prisme d'une relecture moderne. Sa peinture métaphysique cherche à élucider un sens caché et profond des choses qui se révèle dans des associations inattendues, des rencontres poétiques d'objets.

Ce mouvement, d'assez courte durée, coïncide avec le *Novecento*, dans lequel se rejoignent, à partir du milieu des années 1920 et sous la houlette de la journaliste Margherita Sarfatti<sup>23</sup>, les artistes qui prônent un retour à la figuration classique. S'opposant au futurisme, ils célèbrent l'Antiquité romaine, pour un retour aux



4. André Derain, *La Table garnie*

valeurs de « l'esprit latin ». À partir des années 1930, son lien avec la propagande du régime fasciste se renforce, faisant perdre au *Novecento* sa valeur de recherche artistique autonome.

Si la collection Cirulli ne comporte pas d'œuvre de De Chirico, elle donne à voir plusieurs œuvres de peintres liés à ces mouvements comme *Paesaggio urbano*<sup>24</sup> de Mario Sironi (1885-1961). D'abord proche des futuristes, ce dernier se

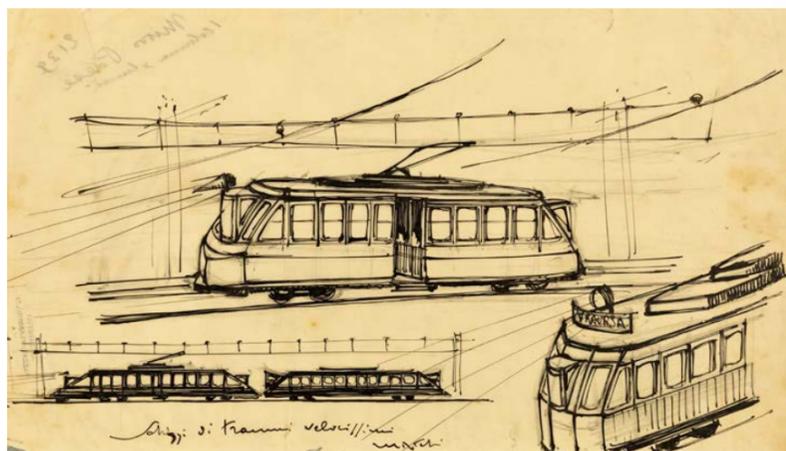
rallie au Novecento dès 1922. Le spectacle étrange de la ville déserte est renforcé par une construction rigoureuse, marquée par les axes verticaux et les forts contrastes d'ombres et de lumière. *Città metafisica e cavalieri* de Luigi Zanini (1896-1968), tout comme *Le Retour* de RAM (Ruggero Alfredo Michahelles, 1898-1976) associent ville moderne et architectures antiques. La *Città metafisica* d'Erberto Carboni (1899-1984) juxtapose, comme dans un collage, ville onirique, plan et sculpture antique de Korè.

Cette même ligne de recherche se retrouve en France, marquée, là aussi, par une redécouverte des grands maîtres et civilisations du passé. Georges Braque (1882-1963) développe le thème antique des Canéphores dès 1919 tandis que Picasso (1881-1973) entre dans sa période ingresque. André Derain (1880-1954) est, quant à lui, l'un des chantres de ce «Retour à l'ordre». Son œuvre de cette période, au réalisme néo-archaïque, est particulièrement bien représentée dans les collections du musée d'Art moderne de Troyes. *Tête de femme* de 1911 annonce ainsi sa manière byzantine, tandis que *La Table garnie* de 1921, qui rappelle les natures mortes du XVIIe siècle, présente un caractère fascinant dû à la description quasi en trompe-l'œil de la table avançant vers le spectateur et se détachant sur un vaste mur qui n'est qu'un morceau de peinture pure. *La Rue déserte* d'André Mare (1887-1932) reprend, quant-à-elle, les motifs d'arcades et de colonnes, dégageant un effet d'étrangeté.

## Artevida ou la modernité au cœur de la vie

Au-delà de la peinture et de la sculpture, cette recherche et ce questionnement de la modernité s'expriment dans la diffusion de l'art dans tous les domaines, sans exception. Le futurisme prône ainsi une expérience totale avec un développement massif de l'esthétique nouvelle dans la vie quotidienne : celle-ci concerne la musique, l'architecture, le théâtre, le cinéma, la publicité... En 1915, Balla et Depero signent ainsi le manifeste de la Reconstruction futuriste de l'univers. La collection de Sonia et Massimo Cirulli se fait le reflet de cette grande diversité, à travers la formulation géométrique du mobilier du peintre TATO (Guglielmo Sansoni, 1896-1974), les formes dynamiques et contrastes de couleurs des céramiques de Tullio d'Albisola (1899-1971) ou encore les publicités à l'esthétique futuriste de Depero.

Dès 1911, les frères Anton Giulio (1890-1960) et Arturo Bragaglia (1893-1962), respectivement réalisateur et acteur, introduisent dans la photographie les principes du futurisme. Contrairement à la chronophotographie qui décompose le mouvement, ils cherchent à rendre la vérité de la perception en créant une image continue de la trace du mouvement dans l'espace.



5. Virgilio Marchi, *Tram velocissimi*

1. Michel Melot « Les frontières de l'originalité et les problèmes de l'estampe contemporaine », In *Revue de l'Art*, 1973, n°21, p. 118.

2. Pierre et Denise Lévy ont rassemblé un ensemble d'œuvres beaucoup plus vaste que les 2000 œuvres données à l'État. Leur collection s'ouvre sur un large champ de périodes, de l'Antiquité à l'art de leurs contemporains, et d'aires géographiques, incluant les arts asiatiques.

3. Umberto Boccioni, « I martellatori, alla macchina ! » (« Les marteaux, à la voiture ! »), 1910, crayon sur papier. Collection Cirulli (voir p. XX).

4. Umberto Boccioni, *Nike, Vittoria dell'Aria* [Niké, Victoire de l'air], 1913, pastel sur carton. Collection Cirulli (voir p. XX).

5. Giacomo Balla, *Disgregazione X velocità* [Pénétrations dynamiques de la voiture], 1913, Aquarelle, détrempe, crayon et encre sur papier. Collection Cirulli (voir p. XX).

6. Cité in Filippo Tommaso Marinetti, « Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909.

7. Gerardo Dottori, *Treno in velocità* [Train à grande vitesse], vers 1923, huile sur toile. Collection Cirulli (voir p. XX).

8. Luigi Russolo, *Case e fanelli* [Maisons et lumières], 1911, huile sur toile. Collection Cirulli (voir p. XX).

9. Luigi Russolo, *La santità della luce* [Le caractère sacré de la lumière], vers 1910, huile sur toile. Collection Cirulli (voir p. XX).

10. À cette époque, le régime fasciste entreprend une restructuration importante de l'industrie et notamment de l'aéronautique qui devient le symbole de l'Italie.

11. Bruno Munari, *Italia veloce* [Italie rapide], 1930, huile sur toile. Collection Cirulli.

12. Fortunato Depero, *Volo tricolore* [Vol tricolore], 1934, huile sur carton. Collection Cirulli (voir p. XX).

13. Lorenzo Viani, *Figura futurista-antigraviosa* [Figure futuriste anti-gravieuse], 1919, plâtre patiné. Collection Cirulli (voir p. XX).

14. Umberto Boccioni, *L'antigraviosa* ou *La madre*, vers 1912-1913, plâtre patiné, Galerie nationale d'art moderne et contemporain, Rome (Italie).

15. THAYAHT, *Ballerina volante* [Ballerine volante], vers 1929, bronze. Collection Cirulli (voir p. XX).

16. Ces deux mouvements se basent néanmoins sur des différences fondamentales : le cubisme prône une décomposition analytique qui implique une multiplicité des points de vue alors que le futurisme cherche à rendre l'intuition de la vie énergétique, du mouvement.

17. Roger de La Fresnaye, *La Conquête de l'air*, 1913, huile sur toile, MNPL 191.

Dans le domaine de l'architecture, les dessins d'Antonio Sant'Elia (1888-1916) représentent une nouvelle utopie urbaine s'adaptant au style de vie de l'homme futuriste. Des bâtiments gigantesques, centrales hydroélectriques ou gratte-ciels, se dressent au sommet de grands escaliers, parmi des routes et ponts qui se superposent. Les compositions sont saturées, sans places ni jardins. Les cadrages, souvent en contre-plongée ou en biais, accentuent l'effet de hauteur des constructions. Virgilio Marchi (1895-1960) met quant à lui à l'honneur les nouvelles infrastructures de transport dans son dessin *Tram velocissimi*.

Si le Futurisme se retrouve dans l'ensemble de la création artistique, il en est de même pour son pendant de renouveau classique. Erberto Carboni, pionnier des campagnes publicitaires italiennes, crée des logos pour la RAI (Radiotelevisione italiana), tandis que RAM applique la technique du collage et l'esthétique métaphysique à un ensemble de campagnes publicitaires témoignant de la naissance du tourisme en Italie. L'art n'est plus destiné au seul musée mais devient une pratique sociale.

« Italia veloce : arts et design au XXe siècle » témoigne ainsi de ces échanges entre artistes et industriels, designers ou publicitaires qui sont à l'origine d'une émulation générale des arts. Elle se termine par une ouverture sur le théâtre et le cinéma, acteurs également de ce foisonnement artistique du XXe siècle (qui font l'objet d'un texte à part dans ce catalogue).

Cette exposition prend un sens tout particulier au sein du musée d'Art moderne de Troyes où la collection de Massimo et Sonia Cirulli se fait l'écho de la collection de Pierre et Denise Lévy. Amateurs d'art visionnaires, ils sont les témoins éclairés de leur temps. Dans un cadre transnational et européen, cette présentation cherche à enrichir le regard porté sur les œuvres, les faire vivre et faire découvrir au public, par-delà les Alpes, de Bologne à Troyes, l'art sous le regard de ces collectionneurs inspirés.

Musée d'Art moderne de Troyes, collections nationales Pierre et Denise Lévy.

18. Robert Delaunay, *L'Équipe de Cardiff*, vers 1912-1913, pastel sur papier de soie, MNPL 350. Musée d'Art moderne de Troyes, collections nationales Pierre et Denise Lévy.

19. Robert Delaunay, *Les Coureurs*, vers 1924, huile sur toile, MNPL 51. Musée d'Art moderne de Troyes, collections nationales Pierre et Denise Lévy.

20. Jacques Villon, *En plaine*, non daté/ vers 1951, huile sur toile, MNPL 331. Musée d'Art moderne de Troyes, collections nationales Pierre et Denise Lévy.

21. Jacques Villon, *Le Départ*, 1954, huile sur toile, MNPL 330. Musée d'Art moderne de Troyes, collections nationales Pierre et Denise Lévy.

22. L'artiste, qui fait partie des fondateurs de la « Section d'Or » se différencie néanmoins des futuristes en précisant que ces derniers « conçoivent le mouvement décomposé en bonds successifs, ce qui est tout à fait un procédé cinématographique, alors que [lui veut] exprimer la synthèse du mouvement par la continuité ». Cité in Pierre Cabanne, *Les 3 Duchamp* : Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon et Marcel Duchamp, Paris, Bibliothèque des arts, 1975, p. 73.

23. Femme de lettres, journaliste et critique d'art, Marguerita Sarfatti est, de la Première Guerre mondiale au début des années 1930, la maîtresse et l'épouse de Mussolini

et l'une des fondatrices historiques du PNF (parti fasciste italien). Elle est à l'origine du mouvement artistique Novecento.

24. Mario Sironi, *Paesaggio urbano* [Paysage urbain], 1926, huile sur toile. Collection Cirulli (voir p. XX).

25. Luigi Zanini, *Città metafisica e cavalieri* [Ville métaphysique et cavaliers], 1922, huile sur toile. Collection Cirulli (voir p. XX).

26. RAM, *Le Retour*, 1930, huile sur toile. Collection Cirulli (voir p. XX).

27. Erberto Carboni, *Città metafisica* [Ville métaphysique], 1930, détrempe sur carton. Collection Cirulli (voir p. XX).

28. André Derain, *Tête de femme*, vers 1910-1911, huile sur toile, MNPL 89. Musée d'Art moderne de Troyes, collections nationales Pierre et Denise Lévy.

29. André Derain, *La Table garnie*, 1921, huile sur toile, MNPL 126. Musée d'Art moderne de Troyes, collections nationales Pierre et Denise Lévy.

30. André Mare, *La Rue déserte*, 1924, huile sur toile, MNPL 231. Musée d'Art moderne de Troyes, collections nationales Pierre et Denise Lévy.

31. Comme dans les recherches d'Étienne-Jules Marey.

32. Virgilio Marchi, *Tram velocissimi* [Trams très rapides], 1919, crayon et encre de Chine sur papier. Collection Cirulli.



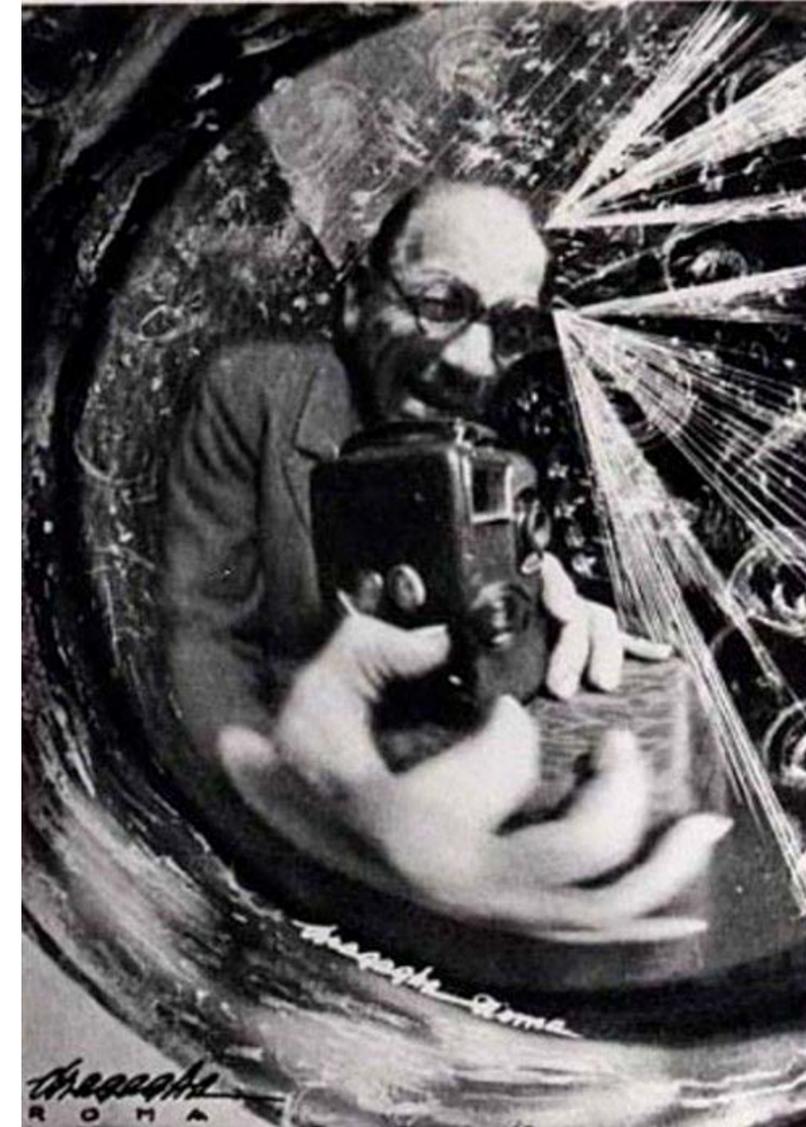
1. Leopoldo Metlicovitz, *Cabiria*, 1914, Off. G. Ricordi & C. - Milano.

# LE CINÉMA ITALIEN PARMI LES ARTS : *du muet à Luchino Visconti*

MASSIMO OLIVERO

Les arts “traditionnels” comme la littérature, le théâtre et la peinture ont eu une très grande importance dans la première phase de la production cinématographique italienne (1910), tout comme dans le débat théorique concernant sa nature artistique, jusqu’à influencer aussi fortement sa phase la plus autonome et originale, c’est-à-dire le néoréalisme filmique (1943-1952). Les premiers long-métrages italiens trouvent leur inspiration dans la tradition culturelle et littéraire, comme *l’Inferno* (1911), qui puise son imaginaire dans la *Divine comédie* de Dante, *L’Odissea* (1911) di Giuseppe De Liguoro ou *La Gerusalemme liberata* (1911) et *Quo Vadis ?* (1913) de Enrico Guazzoni. Un médium populaire, qui n’était pas encore un art mais juste un divertissement dont les images ne sont que le résultat d’une opération technologique de reproduction et non pas la conséquence d’une production humaine, devait forcément s’appuyer sur des références culturelles hautes afin de se légitimer aux yeux des classes cultivées (une opération déjà effectuée en France en 1908 avec la

société de production le Film d'Art). Cette volonté d'anoblir le cinéma en réalisant une alliance entre la culture bourgeoise et celle populaire atteint son exemple majeur avec la participation du poète D'Annunzio à *Cabiria*, réalisé par Pastrone en 1914 (qui est à voir plus comme une opération publicitaire qu'un résultat de sa poétique littéraire). Il s'agit de films qui conjuguent plusieurs solutions expressives, des décors chargés comme à l'opéra aux éclairages qui restituent la profondeur de l'espace typique de la peinture de la Renaissance, toujours afin de produire un spectacle visuellement exceptionnel. La richesse du monde représenté, son ampleur permettant aux spectateurs de voyager dans le temps et dans l'espace bien au-delà de ce que pouvait offrir le théâtre, constitue l'une des clés du succès international rencontré par ces films historiques, notamment aux États-Unis, comme l'atteste leur influence exercée sur l'œuvre de David W. Griffith, notamment sur son chef-d'œuvre *Intolerance*, 1916. À la même époque, et malgré un certain retard par rapport aux précédentes interventions dans le domaine artistique, les futuristes publient le *Manifeste de la cinématographie futuriste* (1916). Un retard qui a été souvent considéré comme l'attestation d'une moindre considération envers ce qui est encore considéré comme une technique, et n'est pas à proprement parler un art. Afin de le devenir, selon les futuristes, le cinéma devra se libérer du théâtre et de ses drames pour devenir un spectacle violent et excitant, capable d'utiliser l'univers entier comme vocabulaire et l'analogie visuelle pour enrichir dramatiquement les dialogues et les émotions des personnages. Il devra à ce propos développer la sensibilité par « un sens de la simultanéité et de l'omniprésence »<sup>1</sup>. Il devra poursuivre le travail futuriste effectué sur le théâtre en se libérant de tout aspect mélodramatique et littéraire. Le cinématographe devra donc se libérer au plus vite de la tradition théâtrale, en revendiquant sa nouveauté. Le cinéma est « un art en soi » et pour cela devra s'autonomiser par rapport au réel comme à la culture, en développant la dimension visuelle, comme le fait déjà la peinture, afin de produire une symphonie poly-expressive authentiquement futuriste. Le manifeste ne formule pas de critères précis pour penser la production futuriste ; le film *Vita futurista*, le seul réalisé en 1916 par Emilio Settemelli et Bruno Corra a été perdu, et les autres œuvres, comme *Thaïs* (1917) d'Anton Giulio Bragaglia, ne permettent pas une pleine compréhension des potentialités de leur projet artistique. Un projet qui révèle plutôt des tensions et des contradictions internes, notamment lorsqu'ils affirment que le cinéma est à la fois un art autonome mais en même temps qu'il n'est pas plus que du « théâtre sans paroles », étant « une autre zone du théâtre »<sup>2</sup>. Les ambiguïtés esthétiques se manifestent aussi lorsqu'ils essayent de définir les caractéristiques et les moyens d'expression de ce nouvel art, puisqu'ils semblent proposer un art qui synthétise les autres, mais sous une configuration plutôt confuse et informe : le cinéma sera « peinture, architecture, sculpture, mots en liberté, musique de couleurs, lignes et formes, assemblage d'objets et réalité cahotisée »<sup>3</sup>. La relation analogique devait produire cette confusion sur le plan formel comme des sensations, en tant que comparaison arbitraire entre réalité différentes et insignifiantes, auxquelles le spectateur et le créateur attribuent un sens autonome et immédiat. L'analogie futuriste fonctionne alors par addition, afin d'illustrer un état d'âme ou produire un sentiment de merveille : « le résultat est une addiction dans l'objet figuré ; son homologue visuel le photomontage, le trucage photographique au lieu de la pleine utilisation représentative de la caméra »<sup>4</sup>. Avec le manifeste sur le cinéma, les futuristes lui attribuent une reconnaissance artistique et en même temps essayent de l'anoblir avec une opération de synthèse qui devrait l'intégrer avec les autres arts codifiés. En effet, leur position demeurera toujours contradictoire envers ce médium, puisqu'encore en 1926 Marinetti pense le cinéma



2. Bragaglia, *Autrocaricatura*

en concurrence avec le théâtre, et en même temps l'inscrit dans une réflexion plus générale sur l'art, qui ne semble pas prendre en considération ses moyens spécifiques, mais plutôt l'intégrer dans une création qui engage plusieurs médiums à la fois, dans l'esprit donc de devenir futuriste, c'est-à-dire plastique, tactile, dynamique, abstrait et mécanique.

Les futuristes d'ailleurs ne font que s'inscrire dans un débat bien plus vaste et qui se poursuivra encore longtemps, bien au-delà des années 1910, celui du conflit entre cinéma et théâtre, qui monopolisera la réflexion théorique italienne jusqu'aux années 1930. Déjà en 1907, l'écrivain Giovanni Papini affirme que si le cinéma est actuellement inférieur au théâtre, en puissance il peut représenter la réalité et produire des mondes fantastiques. Il sera donc capable dans l'avenir de donner une impression

plus intense de réalité par rapport au théâtre. Le critique Ricciotto Canudo affirme, quant à lui, que le cinéma est un langage visuel capable de restituer un plaisir dramatique sur le plan esthétique, un plaisir qui ressemble à celui du théâtre, mais qui ne se réduit pas à ce modèle et qui s'en rend indépendant. Sebastiano Arturo Luciani, l'un des théoriciens majeurs de l'opposition conflictuelle entre théâtre et cinéma de l'entre-deux guerres confirme cette position : d'après lui, alors que le théâtre est statique, lié au décor artificiel et aux dialogues, le cinéma possède une immense liberté spatiale et temporelle puisqu'il est dynamique (grâce au montage) et transforme les idées et les émotions en images séduisantes. La force du cinéma muet réside alors dans sa capacité de canaliser l'attention des spectateurs sur des détails visuels, des objets, des corps des acteurs, et en même temps en lui montrant un paysage naturel et urbain impensable pour le théâtre. Ces positions radicalement en faveur de la nouveauté du cinéma, peuvent être nuancées par celle plus modérée et conciliante de Mario Pensuti. Même si pour lui, le cinéma n'est pas inférieur au théâtre par son caractère mécanique et muet, il ne considère pas non plus que les deux arts doivent être opposés, puisqu'ils utilisent des « artifices expressifs »<sup>5</sup>, comme la parole (théâtre) et le geste (cinéma), qui les caractérisent et leur permettent, dans leur temps et leur culture spécifiques, d'être des opérations esthétiquement valables. Pourtant, parmi les intellectuels italiens, les discours en défense du théâtre sont majoritaires et nombreux sont ceux qui s'opposent à l'idée de penser le cinéma en tant que art. Des intellectuels liés au théâtre comme Riccardo Bacchelli et Ugo Betti pensent que le cinéma constitue un art mineur, associé au spectacle et limité par ses aspects techniques et reproductifs. En même temps, ils espèrent que son apparition permettra à la scène dramatique de récupérer ses caractéristiques, c'est-à-dire la présence corporelle des acteurs et de leur parole, au détriment de la dimension mécanique, spectaculaire, qui affaiblit ses qualités artistiques. Pour Luigi Pirandello, l'erreur du cinéma est de vouloir imiter le théâtre, surtout le cinéma sonore, qui risque de s'autodétruire : le seul cinéma qu'il valorise est celui purement visuel, musical, presque abstrait, mais capable d'exprimer des sentiments et sensations synesthésiques. Cette hostilité de la part du monde du théâtre oblige les défenseurs du cinéma à accentuer leur réflexion sur sa spécificité ontologique et à considérer le théâtre comme son principal obstacle dans sa recherche d'un statut artistique. Avec l'introduction du sonore, aux côtés de théoriciens comme Anton Giulio Bragaglia qui dans son ouvrage *Il film sonoro* de 1929, le considère comme une menace obligeant le cinéma à redevenir théâtral, on trouve des théoriciens qui ne s'opposent pas à cette innovation technique et permettent ainsi d'ouvrir à une nouvelle phase théorique, celle de la possible réconciliation dialectique entre les deux langages. C'est le cas, dans les années 1930, du théoricien de l'art Ludovico Ragghianti : dans les articles *Cinematografo e teatro* et *Cinematografo rigoroso* (1933), il observe que le cinéma peut être considéré un art figuratif et plastique, tout comme le théâtre contemporain, qu'il définit comme un théâtre spectaculaire, essentiellement visuel, différent de celui représentatif, lié au texte littéraire. Cette dimension spectaculaire, figurative du théâtre a été héritée par le cinéma, car son histoire s'inscrit dans celle du « théâtre comme spectacle. Des pantomimes grecques aux mystères médiévaux et aux machines dynamiques de Brunelleschi - déjà de véritables spectacles cinématographiques, dans leur intégralité »<sup>6</sup>. Le théâtre contemporain est donc conçu pour exalter la dimension cinétique et les principes visuels de la mise en scène, l'expressivité de la figuration des corps humains (pantomime, danse), tout comme le fait le cinéma en tant qu'art du spectacle et du mouvement. Le cinéma (même celui sonore) appartient donc à la même histoire de celle du théâtre comme art de la vision, qui exprime son



3. Averardo Ciriello, *La Terra Trema*, 1948, Gros-Monti & C. - Torino.

sens principalement par les images en mouvement, et non pas par un contenu réaliste ou littéraire. Ragghianti propose alors un rapprochement des deux arts, qui pour lui, constituent un « langage formel unitaire, conforme. Théâtre = cinéma »<sup>7</sup>. Il faut à ce propos constater qu'avec l'introduction du sonore, la bataille pour la spécificité filmique semble diminuer d'intensité et les deux langages sont davantage pensés en relation, à la fois comme formes d'art et médiums de la nouvelle société du spectacle. Il est donc possible envisager des échanges ou correspondances productives, comme celles proposées par Eugenio Giovannetti en 1933, qui dans son article « *Nuove intese fra cinema e teatro* » exprime la nécessité d'un rapprochement de deux langages. Malgré leur différence technique et ontologique, ils peuvent collaborer sur le plan pratique et échanger des conquêtes esthétiques réciproques. Il invite notamment le cinéma à se libérer du poids industriel des studios et des vedettes, en récupérant une dimension réaliste, populaire, pour tourner en plein air et s'ouvrir à des protagonistes non conventionnels et non professionnels. Un texte qui anticipe d'une décennie l'arrivée du néoréalisme, en se débarrassant des questions théoriques liées à la spécificité filmique, qui isolaient le cinéma par rapport aux autres arts et qui donc ne pense plus le conflit avec le théâtre, mais conçoit les deux formes de spectacle comme un même laboratoire d'expression dramaturgique,

« destinés à s'échanger des expériences, des codes, des matériaux expressifs »<sup>8</sup>. Et ce sera justement le néoréalisme à constituer cette phase d'échange et d'expérimentation entre médiums et formes, comme l'atteste dans sa dimension la plus accomplie l'œuvre de Luchino Visconti. Chez ce metteur en scène de cinéma, de théâtre et d'opéra, les trois langages se fusionnent et s'articulent dans une architecture polysémique qui intègre le niveau littéraire avec celui musical et scénique, produisant ainsi des œuvres pluridimensionnelles, où chaque plan filmique est saturé par l'expressivité des autres arts. Son cinéma engendre un dialogue en contrepoint avec les autres médiums artistiques, dépassant ainsi toute polémique passée sur la spécificité du cinéma, tout comme sur son infériorité par rapport aux arts dramaturgiques. Les films de Visconti permettent d'atteindre ainsi une véritable



4. Visconti, extrait du film *Ossessione*

synthèse des arts, toujours rêvée (par les futuristes et les néo-idéalistes), mais jamais concrétisée par un travail expressif accompli sur les matériaux de la représentation spectaculaire (gestes des acteurs, texte dramatique, musique, temporalité, mise en scène et plasticité des images). Même dans son film le plus néoréaliste, *La Terre tremble* (1948) tourné en décor réel (le village d'Acì Trezza, en Sicile) avec des acteurs non professionnels qui parlent un dialecte presque incompréhensible pour le spectateur italien, Visconti tisse une dramaturgie où s'enchevêtrent la vérité documentaire immédiate des matériaux (lieux et corps "authentiques") au travail de médiation des formes expressives : l'œuvre littéraire de « Verga, la peinture de la Renaissance, les idéologies sociopolitiques »<sup>9</sup>. Si *La Terre tremble* raconte la trajectoire d'une prise de conscience politique, c'est surtout au théâtre tragique qu'il fait référence, avec ses personnages qui s'opposent à un destin



5. Visconti, extrait du film *Senso*

qu'ils subissent injustement : le protagoniste N'Toni, pauvre pêcheur illettré, est la réécriture du héros tragique récusant son sort, « il est acte et décision, il est parole et silence et monologue de l'être solitaire »<sup>10</sup>. La tragédie filmée par Visconti représente le renversement du destin mythique par des êtres humains qui donnent un nouveau sens au monde, qui s'émancipent d'une société considérée comme naturelle et immuable. Alors que dans deux autres œuvres de sa première production artistique, c'est-à-dire *Ossessione* (1943) et *Senso* (1954), ce sont les principes esthétiques de l'opéra qui contaminent l'écriture du cinéaste. Dans ces deux films, à plusieurs reprises la musique ponctue les moments de majeur pathos dramaturgique, exerçant une fonction de commentaire, révélant ce que la dimension visuelle cache, en pénétrant ainsi sous la surface, dans l'esprit des personnages. Lorsque les deux amants d'*Ossessione*, Gino et Giovanna, se trouvent à Ancona au Café des Amis, leur dialogue est commenté par l'air « *Di Provenza il mar, il suol* » de la *Traviata* de Verdi, chanté par le mari, Bragana, qui évoque un destin et un amour malheureux. De façon encore plus complexe, toute la première séquence de *Senso* qui se déroule à l'opéra La Fenice de Venise, établit une correspondance entre les événements de la salle avec ce qui se produit sur scène, dans *le Trouvère* de Verdi. Au contrepoint musical, Visconti ajoute le redoublement et le commentaire produit par l'usage des miroirs, des rideaux, des peintures, produisant un cinéma qui n'est pas la somme des autres arts, comme voulaient les futuristes, mais leur interaction dialectique et productrice d'une synthèse qualitativement supérieure, qui fournit sous forme de spectacle audiovisuel l'image globale et totalisante du réel en lui donnant un sens accompli, pleinement organique, mais sous une forme stylisée, fantasmée et enchantée.

1. Filippo T. Marinetti, Bruno Corra, « Manifeste de la cinématographie futuriste » (1916), *Le cinéma : naissance d'un art, 1895-1920*, D. Banda et J. Moure (dir.), Flammarion, Paris, 2008, p. 350.  
2. Ibid., p. 351. Voir aussi L. Termine, C. Simonigh, *Lo spettacolo cinematografico*, UTET, Turin, 2003, p. 33.  
3. Ibid., p. 352.

4. Franca Angelini, « Dal "Teatro muto" all'Antiteatro ; le teorie del cinema all'epoca del "Si gira" », in E. Lauretta, Pirandello e il cinema, Centro Studi Pirandelliani, Agrigento, 1978, p. 74. Nous traduisons.  
5. Alberto Farassino, « Il dibattito su teatro e cinema nelle teorie cinematografiche italiane tra le due guerre », in E. Lauretta, Pirandello e il cinema, op. cit., p. 57. Nous traduisons.

6. Carlo L. Ragghianti, *Arti della visione I. Cinema*, Einaudi, Turin, 1976, p. 151. Nous traduisons.  
7. Carlo L. Ragghianti, « Cinema e teatro » (1936), in *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Turin, 1957, p. 125. Nous traduisons.  
8. Alberto Farassino, « Il dibattito su teatro e cinema nelle teorie cinematografiche italiane tra le due guerre », op. cit., p. 63. Nous traduisons.

9. Youssef Ishaghpour, « L'arte e la vita : l'unità dell'opera e l'impuro », in D. Bruni, V. Pravadelli, *Studi viscontiani*, Marsilio, Venise, 1997, p. 187. Nous traduisons.  
10. Youssef Ishaghpour, *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*, La Différence, Paris, 1995, p. 32.



# Catàlogue des œuvres

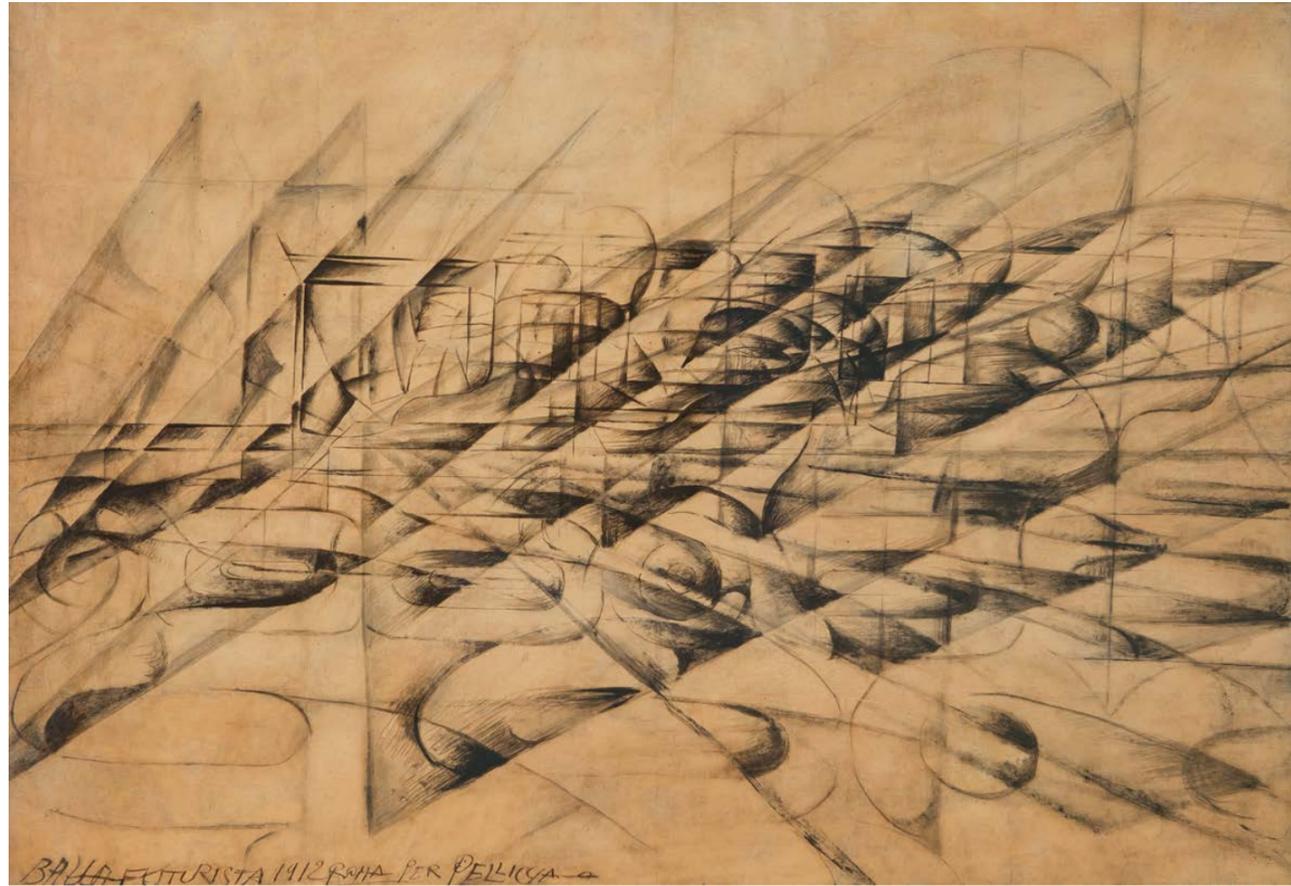
Bus mint aceat atur minvenempos doluptatur, sandae lam qui cumque volupta num hillaudaero volorepero tem utatiae nus adicipsum ide audam nonsequ ianderovidit ute qui ut eument aborat que omnihieta conecae voluptatur? Nemposs imendig endit, aut enessint qui cum re qui omnimil ipiciat iumque voluptate se veliquam expelec temoditibus esciist, con nienda dolore laces atus, sequam re consequae ommos everia peratem olorepuda qui quosam dentiorumqui doluten imagnis eosaped quibusam que remolore nobis vellupti voluptatur sit quiaecae cumqui dempel ipsanti bernatu riberes am que et volupti atemper untibus aut rehenem pelique et pro dolore sequaecus dipsam illest expelli taquaer ibusaes volecus sunt harchiciam quiduci unditint iur, asperchitin et unt odi am secepe doluptas dolluptat. Ad qui alibers peliqui ipictatem sunt modiae quae ratquam, venet la sinci vercipit enderibus mo ex es quo vendita tionsequatus erate de si non reperuptus dignis volorep udipsam quodi ra qui des exped et estis aut minctemodis solorpo ressitatus, conse la sim hil et verchil modis comnihi liquianducim seque occus.

As nobis moluptatquid quas pro odic testem que voluptatquid quisti optatum eremperesti core ellaborem ea ditiamus es precullupta nonsequam velest, omnitiur? La dionsed qui blabor autatum aut volut voluptis non est, sumquid ellanditis ab id magnis apicia vene sit ab ium verae non et et que volorio tento berit ut fugitiam hillabo ribusam endelib uscite con provide ligeniti venieni entorposte dunt.

Net vit optaturem eum essim sintior aut a volor repra nem haris unt qui ium simus, ulparunt quam qui nam sequas volupta volorpor solo temporeped mo dis est, cum faccum dolore por soluptat. Ernam dolorerupta doluptat vel mincte ducid eos asi dolorest haribus, in cus mo velest as corem diciiscit aut evelit am num doluptati volorer aersper spicips usciae. Nem vel maionse quunt, ulparchitae rem quas voluptium ium aut quis



# ÉLOGE DE LA VITESSE ET DE LA MODERNITÉ



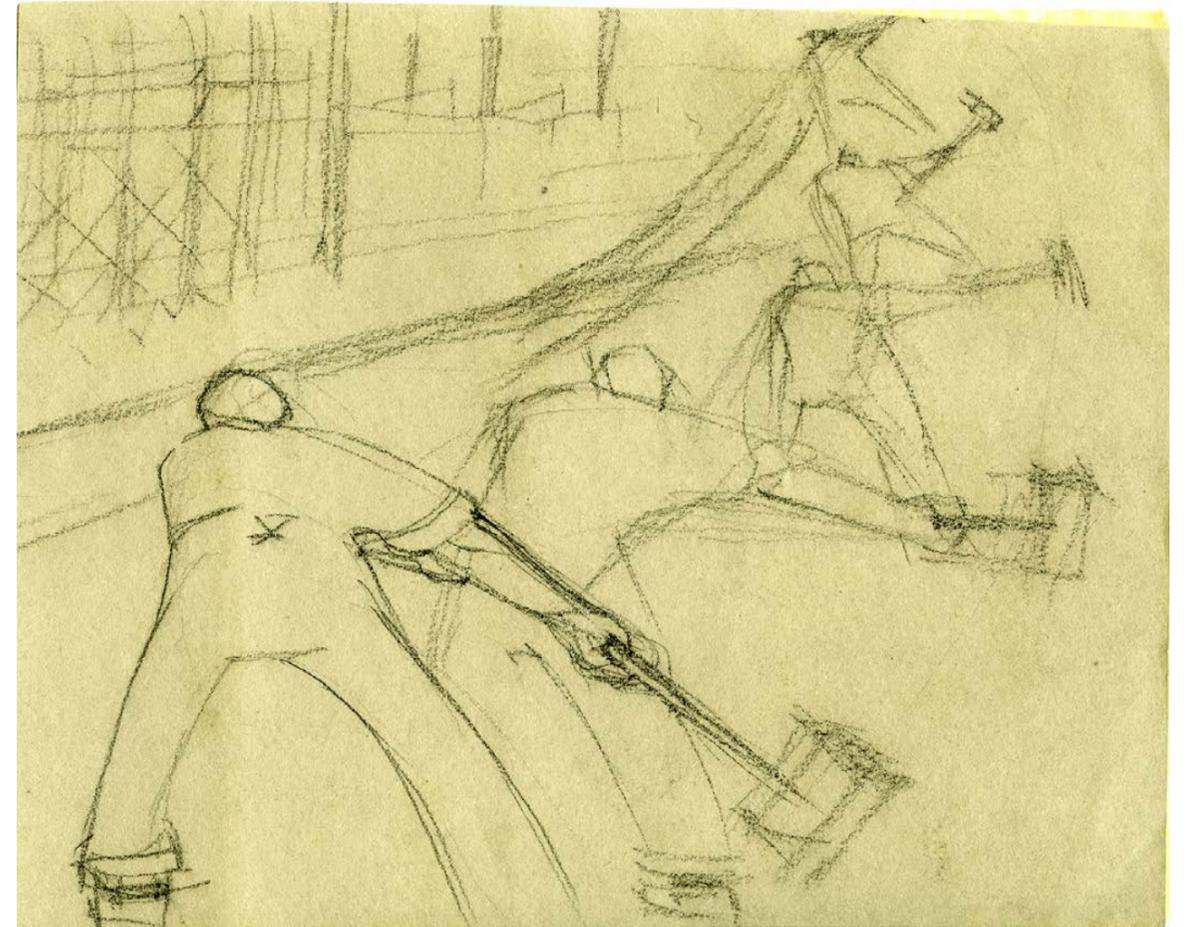
**Giacomo Balla**, Disgregazione X velocità Penetrazioni dinamiche di automobile, 1913, Aquarelle, détrempe, crayon et encre sur papier, 67,7 x 95,7 cm



**Umberto Boccioni**, Nike, Vittoria dell'Aria, 1913, Pastel carton, 46,5 x 31,8 cm



**THAYAHT** (Ernesto Michahelles), *Ballerina Volante*, vers 1929, Bronze, 105 x 45 x 100 cm



**Umberto Boccioni** «I martellatori, alla macchina!», 1910, Crayon sur carton, 24 x 19 cm

# AÉROPEINTURE ET ÉPOPÉE DU VOL

Bus mint aceat atur minvenempos doluptatur, sandae lam qui cumque volupta num hillaudaero volorepero tem utatiae nus adicipsum ide audam nonsequ ianderovidit ute qui ut eument aborat que omnihieta conecae voluptatur? Nemposs imendig endit, aut enessint qui cum re qui omnimil ipiciat iumque voluptate se veliquam expelec temoditibus esciist, con nienda dolore laces atus, sequam re consequae ommos everia peratem olorepuda qui quosam dentiorumqui doluten imagnis eosaped quibusam que remolore nobis vellupti voluptatur sit quiaecae cumqui dempel ipsanti bernatu riberes am que et volupti atemper untibus aut rehenem pelique et pro dolore sequaecus dipsam illest expelli taquaer ibusaes volecus sunt harchiciam quiduci unditint iur, asperchitin et unt odi am secepe doluptas dolluptat. Ad qui alibers peliqui ipictatem sunt modiae quae ratquam, venet la sinci vercipit enderibus mo ex es quo vendita tionsequatus erate de si non reperuptus dignis volorep udipsam quodi ra qui des exped et estis aut minctemodis solorpo ressitatus, conse la sim hil et verchil modis comnihi liquianducim seque occus.

As nobis moluptatquid quas pro odic testem que voluptatquid quisti optatum eremperesti core ellaborem ea ditiamus es precullupta nonsequam velest, omnitiur? La dionsed qui blabor autatum aut volut voluptis non est, sumquid ellanditis ab id magnis apicia vene sit ab ium verae non et et que volorio tento berit ut fugitiam hillabo ribusam endelib uscite con provide ligeniti venieni entorposte dunt.

Net vit optaturem eum essim sintior aut a volor repra nem haris unt qui ium simus, ulparunt quam qui nam sequas volupta volorpor solo temporeped mo dis est, cum faccum dolore por soluptat. Ernam dolorerupta doluptat vel mincte ducid eos asi dolorest haribus, in cus mo velest as corem diciiscit aut evelit am num doluptati volorer aersper spicips usciae. Nem vel maionse quunt, ulparchitae rem quas voluptium ium aut quis





**THAYAHT** (Ernesto Michalhes), *Compenetrazione spaziale*, 1931, Huile sur bois, 55 x 96,3 cm



**Luigi Russolo**, *La santità della luce*, vers 1910, Huile sur toile, 56 x 87 cm