

LES PEINTRES  
ET LES SCULPTEURS  
FUTURISTES  
ITALIENS



ROTTERDAMSCHER KUNSTKREIS  
EXPOSITION  
DU 18 MAI AU 15 JUIN  
1913









# Mouvement Futuriste

dirigé par

**F. T. MARINETTI**

---

## **Poésie**

F. T. Marinetti, Paolo Buzzi, A. Palazzeschi,  
E. Cavacchioli, Corrado Govoni,  
Libero Altomare, Luciano Folgore, G. Carrieri,  
G. Manzella-Frontini, Mario Bètuda,  
Auro D'Alba, Armando Mazza, Dinamo Correnti,  
etc.

## **Peinture**

U. Boccioni, C. D. Carrà, L. Russolo,  
Giacomo Balla, G. Severini, A. Soffici,  
etc.

## **Musique**

Balilla Pratella

## **Sculpture**

Umberto Boccioni

## **Action Féminine**

La poétesse Valentine de Saint-Point

## **Art des Bruits**

Luigi Russolo

Direction du Mouvement Futuriste: Corso Venezia, 61 - Milan

**LES PEINTRES ET LES SCULPTEURS**  
**- FUTURISTES ITALIENS -**

**BOCCIONI**  
**CARRÀ**  
**RUSSOLO**  
**BALLA**  
**SEVERINI**  
**SOFFICI**

## *Les exposants au public*

Depuis la fameuse bataille du 8 mars 1910 au Théâtre Chiarella de Turin, durant laquelle, debout à la rampe, côte à côte avec le Poète Marinetti, nous avons lancé et défendu à coups de poing notre Premier Manifeste de la Peinture futuriste contre plusieurs milliers de passéistes, nous avons combattu avec furie, conquis de vastes domaines intellectuels et travaillé avec une fièvre intense.

Les expositions futuristes qui ont successivement agité et bouleversé l'élite intellectuelle de Paris, Londres, Berlin, Bruxelles, Hambourg, Amsterdam, La Haye, Munich, Vienne, Budapest et Rome, ont démontré lumineusement que grâce à nous l'Italie est désormais à l'avant-garde de la peinture mondiale.

Avec une ferveur de recherches acharnées, nous avons rapidement surpassé en nous-mêmes les phases merveilleuses de la peinture française au dix-neuvième siècle, jusqu'aux expressions toutes récentes des Fauves et des Cubistes.

L'importance décisive de notre évolution esthétique a été constatée et glorifiée par les plus grands critiques étrangers: il nous suffira de citer M. BROOKE, du *Times*, P. G. KONODY, de la *Pall Mall Gazette*, HERWARTH WALDEN, de la revue *Der Sturm*, RAY NYST de la

*Belgique Artistique et Littéraire* et le poète GUSTAVE KAHN. L'illustre créateur du vers libre français, qui est aussi le plus moderne des critiques parisiens, proclama en effet, dans deux articles très importants du *Mercur de France*, qu'„on n'avait certainement point vu de mouvement novateur aussi considérable depuis les premières expositions des pointillistes.”

Tout en admirant l'héroïsme des Cubistes, qui ont manifesté un louable mépris du mercantilisme artistique et une haine puissante pour l'académisme, nous nous sentons et nous nous déclarons absolument opposés à leur art.

Ils s'acharnent à peindre l'immobile, le glacé et tous les états statiques de la nature; ils adorent le traditionnalisme de Poussin, d'Ingres, de Corot, vieillissant et pétrifiant leur art avec un acharnement passéiste qui demeure absolument incompréhensible à nos yeux.

Avec des points de vue absolument aveniristes, au contraire, nous recherchons un style du mouvement, ce qui n'a jamais été essayé avant nous.

Bien loin de nous appuyer sur l'exemple des Grecs et des Anciens, nous exaltons sans cesse l'intuition individuelle, avec le but de fixer des lois complètement nouvelles qui puissent délivrer la peinture de l'ondoyante incertitude où elle se traîne.

Notre volonté de donner autant que possible à nos tableaux une construction solide ne pourra guère nous reconduire dans une tradition quelconque. Nous en sommes convaincus.

Toutes les vérités apprises dans les écoles ou dans les ateliers sont abolies pour nous. Nos mains sont

assez libres et assez vierges pour tout recommencer.

Il est indiscutable que plusieurs affirmations esthétiques de nos camarades de France révèlent une sorte d'académisme masqué.

N'est-ce pas, en effet, revenir à l'Académie que de déclarer que le sujet, en peinture, a une valeur absolument insignifiante?

Nous déclarons, au contraire, qu'il ne peut pas y avoir de peinture moderne sans la point de départ d'une sensation absolument moderne, et nul ne peut nous contredire quand nous affirmons que *peinture* et *sensation* sont deux mots inséparables.

Si nos tableaux sont futuristes, c'est qu'ils sont le résultat de conceptions éthiques, esthétiques, politiques et sociales absolument futuristes.

Peindre d'après un modèle qui pose est une absurdité et une lâcheté mentale, même si le modèle est traduit sur le tableau en formes linéaires, sphériques ou cubiques.

Donner une valeur allégorique à un nu quelconque en tirant la signification du tableau de l'objet que le modèle tient dans sa main ou de ceux qui sont disposés autour de lui est pour nous la manifestation d'une mentalité traditionnelle et académique.

Cette méthode assez semblable à celle des Grecs, de Raphaël, de Titien, de Véronèse, est bien faite pour nous déplaire.

Tout en répudiant l'impressionnisme, nous désapprouvons énergiquement la réaction actuelle qui, pour tuer l'impressionnisme, ramène la peinture à de vieilles formes académiques.

On ne peut réagir contre l'impressionnisme qu'en le surpassant.

Rien n'est plus absurde que de le combattre en adoptant les lois picturales qui l'ont précédé.

Les points de contact que la recherche du style peut avoir avec ce qu'on appelle *art classique* ne nous regardent pas.

D'autres chercheront et trouveront sans doute ces analogies qui ne peuvent en tout cas être considérées comme un retour à des méthodes, des conceptions et des valeurs transmises par la peinture classique.

Quelques exemples illumineront notre théorie.

Nous ne voyons pas de différence entre un de ces nus qu'on appelle couramment *artistiques* et une table d'anatomie. Il y a, en revanche, une différence énorme entre un de ces nus et notre conception futuriste du corps humain.

La perspective telle qu'elle est entendue par la majorité des peintres a pour nous la valeur qu'ils donnent à un projet d'ingénieur.

La simultanéité des états d'âme dans l'œuvre d'art : voilà le but enivrant de notre art.

Expliquons-nous encore par des exemples. En peignant une personne au balcon, vue de l'intérieur, nous ne limitons pas la scène à ce que le carré de la fenêtre permet de voir ; mais nous nous efforçons de donner l'ensemble de sensations visuelles qu'a éprouvées le peintre au balcon : grouillement ensoleillé de la rue, double rangée des maisons qui se prolongent à sa droite et à sa gauche, balcons fleuris, etc. Ce qui veut dire simultanéité d'ambiance et, par conséquent, dislocation et démembrement des objets, éparpillement et fusion des détails, délivrés de la logique courante et indépendants les uns des autres.

Pour faire vivre le spectateur au centre du tableau, selon l'expression de notre manifeste, il faut que le tableau soit la synthèse de *ce dont on se souvient* et de *ce que l'on voit*.

Il faut donner l'invisible qui s'agite et qui vit au delà des épaisseurs, ce que nous avons à droite, à gauche et derrière nous, et non pas le petit carré de vie artificiellement serré comme entre les décors d'un théâtre.

Nous avons déclaré, dans notre manifeste, qu'il faut donner la *sensation dynamique*, c'est-à-dire le rythme particulier de chaque objet, son penchant, son mouvement, ou, pour mieux dire, sa force intérieure.

On a l'habitude de considérer l'être humain sous ses différents aspects de mouvement ou de calme, d'agitation réjouie ou de gravité mélancolique.

Mais on ne s'aperçoit pas que tous les objets inanimés révèlent, dans leurs lignes, du calme ou de la folie, de la tristesse ou de la gaieté. Ces tendances diverses donnent aux lignes dont ils sont formés un sentiment et un caractère de stabilité pesante ou de légèreté aérienne.

Chaque objet révèle par ses lignes comment il se décomposerait en suivant les tendances de ses forces.

Cette décomposition n'est pas guidée par des lois fixes, mais elle varie selon la personnalité caractéristique de l'objet et l'émotion de celui qui le regarde.

De plus, chaque objet influence son voisin, non par des réflexions de lumière (fondement du *primitivisme impressionniste*), mais par une réelle concurrence de lignes et de réelles batailles de plans, en suivant la loi d'émotion qui gouverne le tableau (fondement du *primitivisme futuriste*).

Voilà pourquoi nous avons dit, parmi l'hilarité bruyante des imbéciles :

*„Les seize personnes que vous avez autour de vous dans un autobus en marche sont, tour à tour et à la fois, une, dix, quatre, trois; elles sont immobiles et se déplacent; elles vont, viennent, bondissent dans la rue, brusquement dévorées par le soleil, puis reviennent s'asseoir devant vous, comme des symboles persistants de la vibration universelle. Que de fois sur la joue de la personne avec laquelle nous causions n'avons-nous pas vu le cheval qui passait très loin au bout de la rue.*

*„Nos corps entrent dans les canapés sur lesquels nous nous asseyons, et les canapés entrent en nous. L'autobus s'élançe dans les maisons qu'il dépasse, et à leur tour les maisons se précipitent sur l'autobus et se fondent avec lui.”*

Le désir d'intensifier l'émotion esthétique fondant en quelque sorte la toile peinte avec l'âme du spectateur, nous a fait déclarer que celui-ci „doit être placé désormais au centre du tableau.”

Il n'assistera pas, mais il participera à l'action. Si nous peignons les phases d'une émeute, la foule hérissée de poings et les bruyants assauts de la cavalerie se traduisent sur la toile par des faisceaux de lignes correspondant à toutes les forces en conflit, en suivant la loi de violence générale du tableau.

Ces *lignes-forces* doivent envelopper et entraîner le spectateur qui sera en quelque sorte obligé de lutter lui aussi avec les personnages du tableau.

Tous les objets, suivant ce qui le peintre Boccioni

appelle heureusement *transcendentalisme physique*, tendent vers l'infini par leurs *lignes-forces*, dont notre intuition mesure la continuité.

Ce sont ces *lignes-forces* qu'il nous faut dessiner, pour reconduire l'œuvre d'art à la vraie peinture. Nous interprétons la nature en donnant sur la toile ces objets comme les commencements ou les prolongements des rythmes que ces objets mêmes impriment à notre sensibilité.

Après avoir donné par exemple, dans un tableau, l'épaule ou l'oreille droite d'un bonhomme, nous trouvons absolument oiseux et vain de donner également l'épaule ou l'oreille gauche de cette figure. Nous ne dessinons pas les sons, mais leurs intervalles vibrants. Nous ne peignons pas les maladies, mais leurs symptômes et leurs conséquences.

Eclairons encore notre idée par une comparaison tirée de l'évolution de la musique.

Nous avons non seulement abandonné d'une façon radicale le motif entièrement développé suivant son équilibre fixe et par conséquent artificiel, mais nous coupons brusquement et à plaisir chaque motif par un ou plusieurs autres motifs, dont nous n'offrons jamais le développement entier, mais simplement les notes initiales, centrales ou finales.

Comme vous voyez, il y a chez nous non seulement variété, mais chaos et entrechoc de rythmes absolument opposés, que nous ramenons néanmoins à une harmonie nouvelle.

Nous parvenons ainsi à ce que nous appelons *la peinture des états d'âme*.

Dans la description picturale des différents états d'âme d'un départ, des lignes perpendiculaires, on-

droleuses et comme épuisées, çà et là accrochées à des silhouettes de corps vides, peuvent facilement exprimer la langueur et le découragement.

Des lignes confuses, sursautantes, droites ou courbes qui se mêlent à des gestes ébauchés d'appel et de hâte exprimeront une agitation chaotique de sentiments.

D'autre part, des lignes horizontales, fuyantes, rapides et saccadées, qui tranchent brutalement des visages aux profils noyés et des lambeaux de campagnes émiettés et rebondissants, donneront l'émotion tumultueuse de celui qui part.

Il est à peu près impossible d'exprimer par des mots les valeurs essentielles de la peinture.

Le public doit aussi se convaincre que, pour comprendre des sensations esthétiques auxquelles il n'est pas habitué, il lui faut oublier complètement sa culture intellectuelle, non pour *s'emparer* de l'œuvre d'art, mais pour *se livrer* à elle éperdûment.

Nous commençons une nouvelle époque de la peinture.

Nous sommes désormais sûrs de réaliser des conceptions de la plus haute importance et de la plus absolue originalité. D'autres nous suivront, qui avec autant d'audace et d'acharnement conquerront les cimes que nous ne faisons qu'entrevoir. Voilà pourquoi nous nous sommes proclamés *les primitifs d'une sensibilité complètement renouvelée*.

Dans quelques-uns des tableaux que nous présentons au public, la vibration et le mouvement multiplient innombrablement chaque objet. Nous avons ainsi réalisé notre fameuse affirmation au sujet du „cheval courant, qui n'a pas quatre pattes, mais vingt.”

On peut noter, en outre, dans nos tableaux des taches, des lignes, des zones de couleur qui ne correspondent à aucune réalité, mais, suivant une loi de notre mathématique intérieure, préparent musicalement et augmentent l'émotion du spectateur.

Nous créons ainsi en quelque sorte une ambiance émotive en cherchant à coups d'intuition les sympathies et les attachements qui existent entre la scène extérieure (concrète) et l'émotion intérieure (abstraite). Ces lignes, ces taches, ces zones de couleur apparemment illogiques et inexplicables: voilà les clefs mystérieuses de nos tableaux.

On nous reprochera sans doute de trop vouloir définir et exprimer d'une façon évidente les liens subtils qui unissent notre intérieur abstrait à l'extérieur concret.

Comment voulez-vous, d'autre part, que nous accordions une liberté absolue de compréhension à un public qui voit toujours comme on lui a appris à voir, avec des yeux faussés par la routine?

Nous allons détruisant chaque jour en nous et dans nos tableaux les formes réalistes et les détails évidents qui nous ont servi à établir un pont d'intelligence entre nous et le public. Pour que la foule jouisse de notre merveilleux monde spirituel qui lui est inconnu, nous lui en donnons la sensation matérielle.

Nous répondons ainsi à la curiosité grossière et simpliste qui nous environne, par les côtés brutalement réalistes de notre primitivisme.

Conclusion: notre peinture futuriste contient trois nouvelles conceptions de la peinture:

1° Celle qui résout la question des volumes dans le tableau, s'opposant à la liquéfaction des objets selon la vision des impressionnistes;

2° Celle qui nous porte à traduire les objets suivant les *lignes-forces* qui les distinguent, et par laquelle on obtient une puissance de poésie objective absolument nouvelle;

3° Celle (conséquence naturelle des deux autres) qui veut donner l'ambiance émotionnelle du tableau, synthèse des différents rythmes abstraits de chaque objet, d'où jaillit une source de lyrisme pictural, inconnue jusqu'ici.

UMBERTO BOCCIONI,  
PEINTRE ET SCULPTEUR (*Milan*)

CARLO D. CARRÀ,  
PEINTRE (*Milan.*)

LUIGI RUSSOLO,  
PEINTRE (*Milan.*)

GIACOMO BALLA,  
PEINTRE (*Rome.*)

GINO SEVERINI,  
PEINTRE (*Paris.*)

ARDENGO SOFFICI.  
PEINTRE (*Florence.*)

N. B. — *Toutes les idées contenues dans cette préface ont été longuement développées dans la conférence sur la Peinture futuriste, tenue par le peintre Boccioni au Circolo Internazionale Artistico de Rome, le 29 mai 1911.*

**Première série**  
**de Tableaux futuristes**  
**exposés**

à Paris, Londres, Berlin, Bruxelles, Hambourg,  
Amsterdam, La Haye, Munich, Vienne et Budapest  
**et vendus.**

---

**BOCCIONI**

1. Les adieux
  2. Ceux qui s'en vont
  3. Ceux qui restent
- } États d'âme.
- Collection Marinetti.
4. La rue entre dans la maison.  
Collection Borchardt.
  5. Le rire.  
Collection Borchardt.
  6. La ville monte.  
Acheté par le Maestro Busoni.
  7. Visions simultanées.  
Collection Borchardt.

8. Idole moderne.  
Collection Borchardt.
9. Les forces d'une rue.  
Collection Borchardt.
10. La rafle.  
Acheté par M. Bernheim Jeune.

---

## CARRÀ

11. Les funérailles de l'anarchiste Galli.  
Collection Borchardt.
12. Cahots de fiacre.  
Collection Borchardt.
13. Le mouvement du clair de lune.  
Collection de Borchardt.
14. Ce que m'a dit le tramway.  
Collection Borchardt.
15. Portrait du poète Marinetti.  
Collection Marinetti.
16. Fille à la fenêtre.  
Collection Borchardt.
17. En nageant.  
Collection Borchardt.

18. Sortie du théâtre.  
Acheté par M. Max Rothschild.
19. La femme et l'absinthe.  
Collection Borchardt.
20. La rue des balcons.  
Collection Borchardt.
21. La gare de Milan.  
Collection Borchardt.
- 

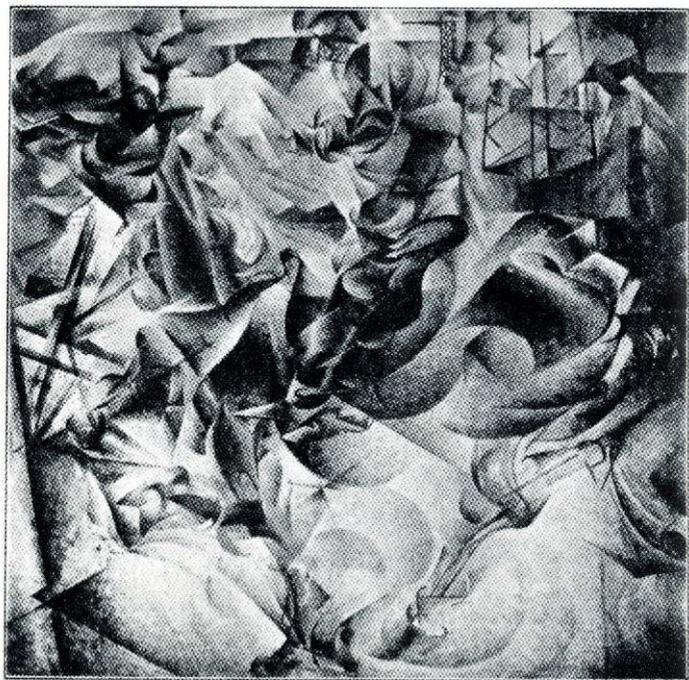
## RUSSOLO

22. La révolte.  
Collection Borchardt.
23. Souvenirs d'une nuit  
Collection Borchardt.
24. Train en vitesse.  
Acheté par M. Max Rothschild.
25. Une-trois têtes.  
Collection Borchardt.
26. Les cheveux de Tina.  
Collection Borchardt.

## SEVERINI

27. La danse du „pan-pan” à Monico.  
Collection Borchardt.
28. Souvenirs de voyage.  
Acheté par M. Bernheim Jeune.
29. Le chat noir.  
Collection Borchardt.
30. Danseuse obsédante.  
Collection Borchardt.
31. Danseuses jaunes.  
Acheté par M. Meyer—Sec.
32. La modiste.  
Collection Borchardt.
33. Le boulevard.  
Acheté par M. Max Rothschild.
34. Les voix de ma chambre.  
Collection Borchardt,





BOCCIONI — Elasticité.

# CATALOGUE

---

## BOCCIONI

1. Matière
  2. Les adieux
  3. Ceux qui s'en vont
  4. Ceux qui restent
- } Etats d'âme.

Collection F. T. Marinetti.

5. Elasticité.
  6. Décomposition de personnes à table.
  7. Construction horizontale.
  8. Antigracieux.
- Collection Sarfatti.
9. Dimensions abstraites.

## CARRÀ

10. Forces centrifuges.
11. La Galerie de Milan.
12. La rue marche.
13. Rythmes d'objets
14. Eroulement de chairs.
15. Moi plastique.
16. La vitesse décompose le cheval.
17. Compénétration de plans.
18. Femme coupée par la lumière électrique.
19. Comment je sens Marinetti.

C lection Marinetti.

---

## RUSSOLO

20. Lignes-forces de la foudre.
21. Solidité du brouillard.
22. Dynamisme musical.
23. Les maisons continuent en plein ciel.



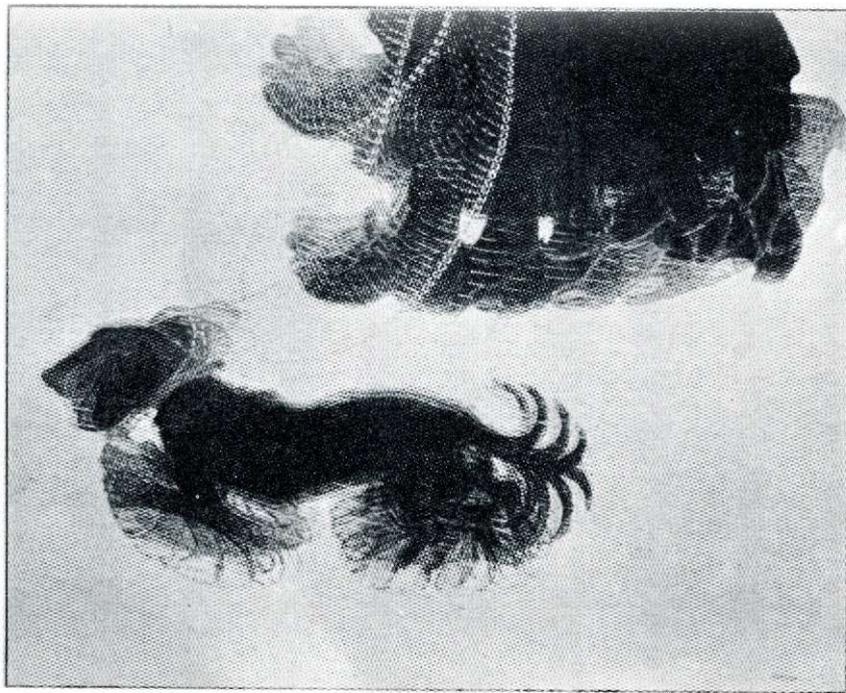
CARRÁ — Forces centrifuges.





RUSOLO — Résumé plastique des mouvements d'une femme.





BALLA — Une laisse en mouvement.



24. Moi mouvementé.
  25. Résumé plastique des mouvements d'une femme.
- 

## BALLA

26. Une laisse en mouvement.
  27. Lampe électrique.
  28. Fillette multipliée par balcon.
  29. Les rythmes de l'archet.
- 

## SEVERINI

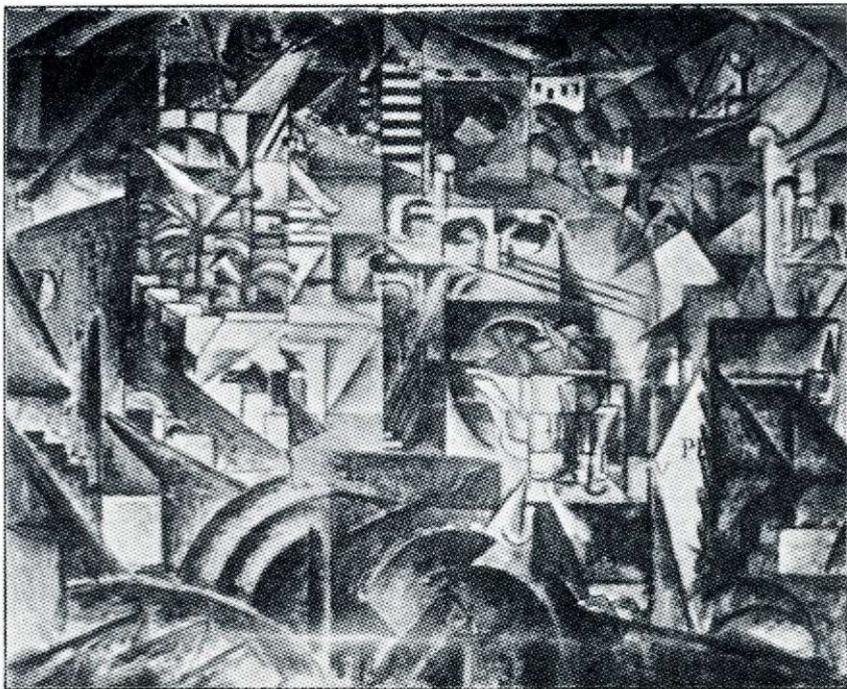
30. Hiéroglyphe dynamique du Bal Tabarin.
31. Rythme abstrait de Mme M. S.
32. Mon rythme.
33. Equivalent plastique d'un paysage.
34. Première danseuse.
35. Deuxième danseuse.





SEVERINI — Hiéroglyphe dynamique du Bal Tabarin.





SOFFICI — Synthèse picturale de la ville de Prato.



## SOFFICI

36. Déformation.
37. Synthèse picturale de la ville de Prato.
38. Décomposition des plans d'une lampe.
39. Décomposition des plans d'une petite dame-jeanne.
40. 2<sup>me</sup> décomposition des plans d'une petite dame-jeanne.
41. Décomposition des plans d'un sucrier et d'une bouteille.
42. Lignes et volumes d'une personne.
43. Lignes et volumes d'une rue.
44. Lignes et volumes d'un pont.



# SCULPTURE

---

## BOCCIONI

1. Compénétration de tête, fenêtre et lumière.
2. Développement d'une bouteille dans l'espace.

## Prix des Oeuvres.

### BOCCIONI.

1. Matière . Gld. 1500.—
2. Les Adieux . *vendu*
3. Ceux qui s'en vont . . . *vendu*
4. Ceux qui restent . . . *vendu*
5. Elasticité . . „ 1500.—
6. Décomposition de personnes à table. . . „ 1000.—
7. Construction horizontale . „ 750.—
8. Antigracieux . *vendu*
9. Dimensions abstraites . . „ 400.—

### CARRÀ.

10. Forces centrifuges . . . „ 1500.—
11. La Galerie de Milan . . . „ 1500.—
12. La Rue marche „ 750.—
13. Rythmes d'objets . . . „ 750.—

14. Eroulement de chairs . . Gld. 500.—
15. Moi plastique „ 500.—
16. La vitesse décompose le cheval . . . „ 400.—
17. Compénétration de plans „ 500.—
18. Comment je sens Marinetti *vendu*
19. Femme coupée par la lumière électrique . . „ 500.—

### RUSSOLO.

20. Lignes-forces de la foudre . „ 1000.—
21. Solidité du brouillard . . „ 750.—
22. Dynamisme musical . . „ 2000.—
23. Les maisons continuent en plein ciel . . „ 750.—
24. Moi mouvementé . . . „ 500.—

25. Résumé plastique des mouvements d'une femme . . . Gld. 500.—

BALLA.

26. Une laisse en mouvement . „ 1500.—  
 27. Lampe électrique „ 750.—  
 28. Fillette multipliée par balcon „ 500.—  
 29. Les rythmes de l'archet. . . „ 1000.—

SEVERINI.

30. Hiéroglyphe dynamique du Bal Tabarin . „ 1500.—  
 31. Rythme abstrait de Mme. M.S. *vendu*  
 32. Mon rythme : „ 400.—  
 33. Equivalent plastique d'un paysage. . . „ 400.—  
 34. Première danseuse . . . „ 500.—  
 35. Deuxième danseuse . . . „ 500.—

SOFFICI.

36. Déformation . Gld. 500.—  
 37. Synthèse picturale de la ville de Prato . . „ 1500.—  
 38. Décomposition des plans d'une lampe . . . „ 300.—  
 39. Décomposition des plans d'une petite dame-jeanne . . . „ 300.—  
 40. 2<sup>me</sup> Décomposition des plans d'une petite dame-jeanne . „ 300.—  
 41. Décomposition d'un sucrier et d'une bouteille „ 300.—  
 42. Lignes et volumes d'une personne . . . „ 150.—  
 43. Lignes et volumes d'une rue „ 150.—  
 44. Lignes et volumes d'un pont „ 150.—

SCULPTURE.

- Prix de la sculpture de M. Boccioni „ 500.—



RIPRODUZIONE INTEGRALE A CURA DELLO  
STUDIO PER EDIZIONI SCELTE  
LUNGARNO GUICCIARDINI 9r - FIRENZE

Impianti: LITOMASTER S.p.A. - Firenze



---

Imprimerie de J. DE JONG, Rotterdam.