

LA PEINTURE DES SONS, BRUITS ET ODEURS

Manifeste futuriste

Jusqu'au dix-neuvième siècle la peinture fut l'art silencieux par excellence. Les peintres de l'antiquité, de la Renaissance, du quinzième et du seizième siècle ne concurent jamais la possibilité d'exprimer picturalement les sons, les bruits et les odeurs, alors même qu'ils choisissaient comme thèmes de leurs compositions des fleurs ou des tempêtes.

Les Impressionnistes, dans leur audacieuse révolution firent, mais trop timidement, quelques tentatives confuses de sons et de bruits picturaux. Avant eux, rien, absolument rien.

Nous nous hâtons néanmoins de déclarer qu'entre le grouillement impressionniste et notre peinture futuriste des sons, des bruits et des odeurs, il y a autant de différence qu'entre une aube brumeuse et un torride midi explosant, ou entre les premiers symptômes d'une grossesse et un homme de trente ans. Sur les toiles des Impressionnistes les sons et les bruits sont exprimés d'une manière si vague qu'on les dirait perçus par le tympan d'un sourd. Je ne crois guère utile de faire ici un examen minutieux de leurs recherches.

Je dirai seulement que pour réaliser la peinture des sons, bruits et odeurs les impressionnistes auraient dû détruire :

1. La vieille perspective courante et trompe-l'œil, jeu facile digne tout au plus d'un esprit académique comme Léonard ou d'un scénographe pour mélodrames réalistes.

2. La conception de l'harmonie des couleurs, conception et défaut caractéristique du génie français qui le pousse fatallement au joli, au gracieux, genre Watteau, et par conséquent à l'abus du bleu pâle, du vert tendre et du rose malade. Nous avons déclaré déjà plusieurs fois notre profond mépris pour cette tendance à la féminité et à la suavité en art.

3. L'idéalisme contemplatif que j'ai défini ailleurs *mimétisme sentimental de la nature apparente*. Cet idéalisme contemplatif empoisonne et souille les constructions picturales des Impressionnistes comme celles de leurs prédecesseurs Corot et Delacroix.

4. L'anecdote et le particularisme qui tout en étant comme réaction un antidote contre la fausse construction académique, les entraîne inévitablement vers la photographie.

Quant aux post et neo-impressionnistes comme Matisse, Signac et Seurat, j'é constate que bien loin de concevoir et d'affronter le problème des sons, des bruits et des odeurs en peinture, ils ont préféré revenir à la statique pour obtenir une plus grande synthèse de forme et de couleur (Matisse) et une application systématique de la lumière (Seurat, Signac).

Nous affirmons aussi qu'en portant dans notre peinture futuriste l'élément son, l'élément bruit et l'élément odeur, nous traçons de nouvelles routes dans les domaines de l'art. Nous avons déjà créé dans la sensibilité artistique du monde la passion pour la vie moderne, dynamique, sonore, bruyante et odorante, et nous avons détruit la manie pour le solennel, le hiératique, le momifié, l'impassible drapé de sérénité et de froideur intellectuelle.

Les mots en liberté, l'usage systématique des onomatopées, la musique antigracieuse sans quadrature rythmique et l'Art des bruits sont sortis de la même sensibilité futuriste qui engendre la peinture des sons, bruits et odeurs.

Il est indiscutable: 1.^o que le silence est statique et que les sons, bruits et odeurs sont dynamiques; 2.^o que les sons, bruits et odeurs sont des formes et des intensités différentes de vibration 3.^o que chaque succession de sons, bruits et odeurs imprime dans l'esprit une arabesque de formes et de couleurs. Il faut donc mesurer cette intensité et saisir cette arabesque.

LA PEINTURE DES SONS, DES BRUITS ET DES ODEURS COMDAMNE:

1. Toutes les couleurs en sourdine, même celles obtenues sans le truc des patines.
2. Le velouté banal de la soie, des chairs trop humaines, trop fines, trop moelleuses, et des fleurs trop pâles et trop étiolées.
3. Les teintes grises, brunes et fangeuses.
4. La ligne horizontale pure, la ligne verticale pure et toutes les lignes mortes.
5. L'angle droit que nous appellons apassionnel ou apathique.
6. Le cube, la pyramide et toutes les formes statiques.
7. L'unité de temps et de lieu.

LA PEINTURE DES SONS, DES BRUITS ET DES ODEURS RÉCLAME:

1. Les rouges, rououououououuges, très rouououououges qui criiiiiient.
2. Les verts, les jamais assez verts, les très veeeeeeerts striiiiiiiidents; les jaunes, jamais assez jaunes et explosants, les jaunes safran, les jaunes cuivre, les jaunes d'aurore.
3. Toutes les couleurs de la vitesse, de la joie, de la bombance, du carnaval le plus fantastique, des feux d'artifice, des cafés-chantants et des music-halls, toutes les couleurs en mouvement conçues dans le temps et non dans l'espace.
4. L'arabesque dynamique comme l'unique réalité créée par l'artiste dans le fond de sa sensibilité.
5. Le choc des angles aigus que nous avons appelés les Angles de la volonté.
6. Les lignes obliques qui tombent sur l'âme de l'observateur comme autant de foudres tombant du ciel, et les lignes de profondeur.
7. La sphère, l'ellipse qui tourbillonne, la spirale et toutes les formes dynamiques que la puissance infinie du génie de l'artiste saura découvrir.
8. La perspective obtenue non pas comme un objectivisme de distance mais comme compénétration subjective de formes voilées ou dures, moelleuses ou tranchantes.
9. La signification de la construction dynamique du tableau (ensemble architectural polyphonique) comme sujet universel et seule raison d'être du tableau même. Quand on parle d'architecture on pense à quelque chose de statique, ce qui est faux. Nous pensons au contraire à une architecture semblable à l'architecture dynamique musicale créée par le musicien futuriste Pratella. L'architecture mouvante des nuages, des fumées dans le vent et des constructions métalliques quand elles sont perçues dans un état d'âme violent et chaotique.
10. Le cône renversé (forme de l'explosion). Le cylindre oblique et le cône oblique.
11. Le choc de deux cônes, pointe contre pointe (forme naturelle de la trombe marine). Les cônes flexueux ou formés par des lignes courbes (bonds de clowns, danseuses).
12. La ligne à zig-zag et la ligne ondulée.
13. Les courbes ellipsoïdales considérées comme des lignes droites en mouvement.
14. Les lignes, les volumes et les lumières considérées comme transcendentalisme plastique, c'est-à-dire suivant leur degré caractéristique d'incurvation ou d'obliquité, déterminé par l'état d'âme du peintre.
15. Les échos des lignes et des volumes en mouvement.
16. Le complémentarisme plastique (dans la forme et dans la couleur) fondé sur la loi des contrastes équivalents et sur les extrémités du prisme. Ce complémentarisme est constitué par un déséquilibre de formes (et partant obligé de se mouvoir). Par

conséquent destruction des pendants de volumes. Il faut condamner ces pendants de volumes parce que, semblables à des bâquilles, ils ne permettent qu'un seul mouvement avant-arrière et non pas le mouvement total que nous appelons expansion sphérique dans l'espace.

17. La continuité et simultanéité des transcendances plastiques du règne minéral, du règne végétal, du règne animal et du règne mécanique.

18. Les ensembles plastiques abstraits, c'est-à-dire les ensembles qui reproduisent non pas les visions, mais les sensations nées des sons, des bruits, des odeurs et de toutes les forces inconnues qui nous entourent.

Ces ensembles plastiques, polyphoniques et polyrythmiques abstraits répondront aux nécessités mêmes des inharmonies intérieures que nous croyons indispensables dans une sensibilité picturale futuriste. Ces ensembles plastiques exercent un charme mystérieux bien plus suggestif que celui qui nous vient du sens visuel et du sens du toucher, parce qu'il se rapproche davantage de notre esprit plastique pur. Nous affirmons que les sons, les bruits et les odeurs s'incorporent dans l'expression des lignes, des volumes et des couleurs, comme les lignes, les volumes et les couleurs s'incorporent dans l'architecture d'une œuvre musicale. Nos tableaux exprimeront les équivalences plastiques des sons, bruits et odeurs des théâtres, music-halls, cinématographes, bordels, gares, ports, garages, cliniques usines, etc.

Au point de vue de la forme: il y a des sons, des bruits et des odeurs concaves ou convexes, triangulaires, ellipsoïdaux, oblongs, coniques, sphériques, spiraliques, etc.

Au point de vue de la couleur: il y a des sons, des bruits et des odeurs jaunes, rouges, verts, indigo, bleu-ciel et violets.

Dans les gares, dans les usines, garages et hangars, dans le monde mécanique et sportif les sons bruits et odeurs sont presque toujours rouges; dans les restaurants, cafés et salons ils sont argentés, jaunes et violets. Tandis que les sons, bruits et odeurs des animaux sont jaunes et bleus, les sons, bruits et odeurs de la femme sont verts, bleu-ciel et violets.

Nous n'exagérons guère lorsque nous affirmons que les odeurs peuvent à elles seules déterminer dans notre esprit des arabesques de forme et de couleur constituant le thème d'un tableau et justifiant sa raison d'être. En effet si nous nous enfermons dans une chambre absolument obscure (où le sens visuel ne fonctionne pas) avec des fleurs, de la benzine ou d'autres matières odorantes, notre esprit plastique élimine les sensations du souvenir et construit des ensembles plastiques très spéciaux qui répondent parfaitement, au point de vue de la qualité, du poids et du mouvement, aux odeurs contenues dans la chambre.

Par une transformation mystérieuse ces odeurs sont devenues une force-ambiance déterminant ainsi cet état d'âme qui constitue pour nous un pur ensemble plastique

Ce bouillonnement vertigineux de formes et de lumières sonores, bruyantes et odorantes a été exprimé en partie par moi dans *Les funérailles d'un Anarchiste* et *Les Cahots de fiacre*; par Boccioni dans les *Etats d'âme* et les *Forces d'une rue*; par Russolo dans *La révolte* et par Severini dans *Le pan-pan*, tableaux qui soulevèrent de violentes discussions à notre première exposition de Paris (Février 1912).

Ce bouillonnement vertigineux exige une grande émotion et presque un état de délire chez l'artiste, qui pour exprimer un tourbillon doit être en quelque sorte un tourbillon de sensations, une force picturale et non pas un froid esprit logique.

Sachez-le donc: pour obtenir cette **peinture totale** qui exige la coopération active de tous les sens: **peinture état d'âme plastique de l'universel** il faut peindre, comme les ivrognes chantent et vomissent, des sons, des bruits et des odeurs.

MILAN, 11 Août 1913.

C. D. CARRÀ

MANIFESTES

du Mouvement futuriste

1. - **Manifeste du Futurisme** (*Publié par le Figaro le 20 Fevrier 1909*) Marinetti
 2. - **Tuons le Clair de lune** (*Avril 1909*) Marinetti
 3. - **Manifeste des Peintres futuristes** (*11 Avril 1910*) Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini
 4. - **Contre Venise passéeiste** (*27 Avril 1910*) Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo
 5. - **Manifeste des Musiciens futuristes** (*Mai 1911*) Pratella
 6. - **Contre l'Espagne passéeiste** (*Publie par la revue Prometeo de Madrid - Juin 1911*) Marinetti
 7. - **Manifeste de la Femme futuriste** (*25 Mars 1912*) Valentine de Saint-Point
 8. - **Manifeste technique de la sculpture futuriste** (*11 Avril 1912*) Boccioni
 9. - **Manifeste technique de la littérature futuriste** (*11 Mai 1912*) Marinetti
 10. - **Supplément au Manifeste technique de la littérature futuriste** (*11 Août 1912*) Marinetti
 11. - **Manifeste futuriste de la Luxure** (*11 Janvier 1913*) Valentine de Saint-Point
 12. - **L'Art des Bruits** (*11 Mars 1913*) Russolo
 13. - **L'Imagination sans fils et les Mots en liberté** (*11 Mai 1913*) Marinetti
 14. - **L'Antitradition futuriste** (*29 Juin 1913*) Guillaume Apollinaire
 15. - **La Peinture des sons, des bruits et des odeurs** (*11 Août 1913*) Carrà
-

**Envoi franco de ces Manifestes
contre mandat de 1 fr.**

DIRECTION DU MOUVEMENT FUTURISTE: Corso Venezia, 61 - MILAN