

# Contre tous les retours en peinture

## MANIFESTE FUTURISTE

Le Futurisme, qui a lutté avec acharnement contre toutes les académies et contre toutes les médiocrités de la vie artistique italienne, le Futurisme, qui a enseigné toutes les libertés, toutes les audaces, a obtenu une première victoire importante par le rythme novateur qu'il a imprimé à la sensibilité artistique italienne.

Les tableaux des peintres futuristes ont porté d'emblée la peinture italienne au premier rang de la peinture d'avant-garde mondiale, et créé l'un des deux grands courants artistiques les plus typiques: la peinture futuriste et la peinture cubiste.

Cet effort pour conquérir toutes les libertés et balayer toutes les conventions qui encombraient le chemin de l'art nous avait imposé la destruction de toutes les formes communes, de tous les lieux communs, de tous les goûts communs. D'où nos recherches incessantes et spasmodiques de décomposition, déformation, compénétration des plans, simultanéité de formes et sensations, extérieur et intérieur, dynamisme plastique.

Nous fûmes amenés naturellement, par ces recherches, à une analyse trop menue de formes, et à une décomposition trop fragmentaire des corps, obsédés que nous étions d'en donner tous les développements formels.

Cette longue analyse, qui nous a permis de comprendre intégralement les formes dans leurs pures essences plastiques, est aujourd'hui achevée. C'est pourquoi nous sentons un besoin impérieux d'entrer dans une plus large et plus synthétique vision plastique.

Nous entrons dans une période de constructionisme ferme et sûr, car nous voulons faire la synthèse de la déformation analytique, avec la connaissance et la pénétration qui nous sont devenues faciles à travers toutes nos déformations analytiques. Ceci pour la couleur, aussi bien que pour la forme. Il faut donc éviter systématiquement l'analyse que nous nous sommes imposée pendant longtemps.

Tout en travaillant avec cet objectif, nous nous apercevons qu'au lieu de marcher vers une nouvelle et synthétique construction plastique, l'on cherche au contraire un appui et une force illusoire dans un simple retour aux constructions bien connues de l'antique. Les modèles sont différents suivant les races, mais il y a partout le plagiat.



En France, certains cubistes imitent Ingres; en Allemagne, certains expressionnistes imitent Grünewald (le rival de Dürer); en Italie, certains futuristes imitent Giotto. Nous nous attendons naturellement à voir refaire ainsi toute l'histoire de la peinture européenne.

Quelle absurdité que de croire utilisable pour nos sensibilités et nos émotions les formes qui ont servi à un peintre du passé pour la construction plastique et synthétique de ses émotions. Nous faisons observer avant tout que ce que ces imitateurs trouvent de définitif dans Giotto, par exemple, n'était au contraire qu'une pointe d'extrême avant-garde novatrice, qui aboutit plus tard à Raphaël et à Michel-Ange.

Au lieu de chercher une construction synthétique originale en la tirant des émotions intimes et profondes que la vie imprime à notre sensibilité, il est plus facile et commode de se réfugier dans l'imitation des synthèses plastiques apparentes des peintres primitifs. Les synthèses des Primitifs sont apparentes; en effet les Primitifs nous apparaissent synthétiques seulement parce que le champ de leur analyse était restreint.

La synthèse que nous trouvons dans les tableaux des Primitifs du 14<sup>me</sup> siècle n'était en réalité qu'une analyse insuffisante. Ces Primitifs nous semblent synthétiques simplement parce qu'ils n'avaient qu'une médiocre habileté et puissance d'analyse. Ils ont l'air d'avoir embrassé définitivement en une synthèse la forme et la couleur. En réalité ils embrassaient bien peu de chose. Le produit de leur analyse est mesquin. C'est ce qui leur donne un cachet de simplicité.

Les formes des Primitifs n'avaient par elles-mêmes aucune signification spéciale, ni aucun symbole intense, mais elles apparaissent aujourd'hui à nos yeux toutes enrichies d'un mystère suggestif et d'un prestige enchanteur (que d'aucuns appellent *spectralité*) simplement parce qu'elles sont voilées par le brouillard du temps. La vraie suggestion ou spectralité en art est la transformation plastique que le génie novateur imprime à un objet quelconque. Il y a une spectralité illusoire produite par la distance de temps. N'oublions pas en outre que tout est spectral, mystérieux et magique pour un cerveau faible, un corps chancelant, un œil fatigué ou voilé par le brouillard. Ce primitivisme plagiaire déguise la peinture pure sous de la vieille littérature, de la piètre philosophie fumeuse et d'absurdes prétentions transcendentes.

D'autres s'efforcent de camoufler cette stérile et impuissante imitation par la phrase pompeuse du « retour à la saine tradition », quand il ne s'agit en réalité que d'une retraite facile et reposante.

Nous déclarons que la vraie tradition italienne est caractérisée par le fait même de ne jamais avoir eu aucune tradition, étant donné que la race italiennne est une race de novateurs et de constructeurs. Nous ne trouvons guère dans toute l'histoire de la peinture italienne un seul vrai retour à la peinture des époques précédentes. Tous les grands peintres italiens furent absolument originaux et novateurs. Dans la peinture française, plus douée de cérébralité que de puissance plastique, nous trouvons au contraire de nombreux exemples de retours imitatifs. Nous avons Giotto, Masaccio, Raphaël. La France a Poussin, Ingres, David.

L'histoire de l'art est la devanture suggestive des médiocres résultats qu'ont produits les retours et les imitations en art. Citons au hasard les néo-classiques, avec David et Canova, et les préraphaélites anglais.

Toutes ces déviations de la peinture pure sont singulièrement faciles, tentantes et reposantes, aussi bien pour le peintre que pour le spectateur. Certaines rudesses et certaines simplicités (bouteilles mal faites et vases difformes, etc.) sont d'une réalisation très facile, en tant



que ces bouteilles et ces vases peuvent être mal faits et difformes en mille autres manières différentes sans que leur valeur picturale en soit modifiée.

D'autre part la clarté de cette prétendue peinture pure la rend très commerciale, car le public, trouvant en elle une issue parmi l'enchevêtrement angoissant des recherches dynamiques et des compénérations, applaudit en criant: « Je vois, je comprends enfin quelque chose! ». Le public voit la bouteille, ne lui en veut pas trop d'être mal faite, et en l'avalant toute entière se déclare esprit d'avant-garde intelligent et futuriste autant que le peintre.

Suivant ces faux primitifs tous les objets doivent être tordus ou mal faits, car ils oublient que tout ce qu'il y avait de tordu et de mal fait dans les tableaux des Primitifs était presque toujours l'effet d'un manque authentique d'habileté. Chez les faux primitifs contemporains, au contraire, l'effort d'un primitivisme à tout prix a pour résultat une suggestion de pessimisme négateur et déprimant, suggestion d'un ordre absolument littéraire et qui n'a rien à faire avec la plastique.

Chez ces faux primitifs nous trouvons une monotonie de formes simples (des cubes, des triangles et d'autres formes géométriques solides et linéaires, des mannequins qui sont des synthèses simples et banales des formes réelles de la nature). Ces formes simples sont échantillonnées avec une patience et un soin qui, étant donnée la pauvreté rythmique des formes mêmes et les nombreux vides entre une forme et l'autre enlèvent au tableau toute vibration lyrique. Bref ce qui caractérise les tableaux de ces faux primitifs, c'est une lamentable pauvreté.

Georges Braque écrit: « Les moyens limités donnent le style, engendrent les formes nouvelles et poussent à la création ».

Si Braque entend par *moyens limités* l'effort de la synthèse, il a raison. Si au contraire il entend par là l'application des moyens limités des Primitifs, il a tort.

Michel-Ange, préoccupé de synthèse, mais riche en moyens techniques, a au moins autant de style que Giotto, dénué de moyens techniques.

Toute déformation ne doit pas avoir pour seul but une déformation, toute logique et essentielle qu'elle puisse être ou sembler. Il faut au contraire que la déformation soit une nécessité rythmique pour la construction rythmique et le nœud rythmique du tableau. Toutes les déformations particulières d'un tableau doivent obéir rythmiquement à la rafale rythmique spéciale qui imprime son rythme spécial à tout le tableau. Si ce but est atteint, toutes les parties du tableau sont indispensables et immodifiables.

Le clair-obscur doit exister au point et au moment que le rythme particulier d'une forme et le rythme général du tableau imposent au peintre. Chaque objet a son rythme particulier; chaque rythme particulier doit concourir au rythme général du tableau. Si l'on peut indifféremment varier et déplacer une partie du tableau, cela signifie que le rythme de cette partie n'est pas intimement relié au rythme général du tableau et que celui-ci n'a pas une architecture solide. Toutes les parties d'un tableau doivent être au contraire nécessaires, indéplaçables et fatales.



Fernand Léger écrit: « J'aime les formes imposées par l'industrie moderne; je m'en sers; — les aciers ont mille reflets colorés, plus subtils et plus fermes que les sujets dits classiques. Je soutiens qu'une mitrailleuse ou la culasse d'un 75 sont plus sujets à peinture que quatre pommes sur une table ou un paysage de Saint-Cloud. Et cela sans faire du Futurisme ».

Nous sommes d'accord avec F. Léger, mais nous déplorons que son chauvinisme excessif l'empêche de reconnaître que c'est précisément la gloire du Futurisme d'avoir le premier imposé la beauté plastique et lyrique de la modernité mécanique.

Conclusion: C'est absurde de sortir de la peinture pour marcher en avant à tout prix, mais c'est absurde et lâche de revenir au musée en plagiant les Primitifs pour ne pas sortir de la peinture.

Il faut aller en avant à tout prix, en portant en avant les valeurs plastiques conquises, tout en découvrant d'autres valeurs plastiques avec une large et forte vision synthétique.

Le Futurisme, après avoir dépassé la période que nous appelons Révélation de la sensibilité moderne, vitale, vaste et profonde, se propose le problème de définir son style, en créer les formes et en créer les idéales synthèses définitives. Nous sommes convaincus que le génie italien est le plus puissamment doué pour la réalisation de cette œuvre imposante et glorieuse.

**Leonardo Dudreville = Achille Funi = Luigi Russolo = Mario Sironi**

MILAN, 11 Avril 1920.

---

---

**Futuristes! Lisez**

# **ROMA FUTURISTA**

**Direction: G. BALLA - MARIO CARLI - MARINETTI - SETTIMELLI**

**ROME - Via Venezia, 18**

---

**DIRECTION DU MOUVEMENT FUTURISTE: Corso Venezia, 61 - MILAN**