

Futurisme et futuristes à New-York

Jean-Pierre de Villers

Volume 18, Number 74, Spring 1974

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57760ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

de Villers, J.-P. (1974). Futurisme et futuristes à New-York. *Vie des Arts*, 18(74), 50–53.

FUTURISME ET FUTURISTES A NEW-YORK

JEAN-PIERRE DE VILLERS

LA COLLECTION WINSTON-MALBIN

Le geste que nous voulons reproduire sur la toile ne sera plus un instant fixé du dynamisme universel. Ce sera simplement la sensation dynamique elle-même.

(Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini.)

1. L'Avant-garde de l'Avant-garde voit le jour en 1909

Lorsque, le 11 février et le 11 avril 1910, paraissent le *Manifeste des peintures futuristes* et le *Manifeste technique de la peinture futuriste*, le mouvement futuriste, lancé par Marinetti à Paris, est déjà âgé d'un an. Il a explosé sur la scène internationale, parmi les diatribes de la critique traditionaliste, le 20 février 1909, avec la publication du premier *Manifeste du futurisme*, dans *Le Figaro*. Son auteur, F. T. Marinetti, poète d'avant-garde franco-italien, romancier, dramaturge et éditeur de la revue *Poesia*, est décidé, avec les cinq peintres qui se sont raliés à lui, à renover toutes les formes artistiques en Europe et surtout en Italie. « C'est en Italie, écrit-il, que nous lançons ce manifeste de violence culbutante et incendiaire, par lequel nous fondons aujourd'hui le FUTURISME, parce que nous voulons délivrer l'Italie de sa gangrène de professeurs, d'archéologues, de cicérones et d'antiquaires. » Leader de ce mouvement qui se veut novateur, il a découvert que le monde moderne a pris le pas sur celui du XIX^e siècle grâce à l'apparition d'une nouvelle forme de beauté: « Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle: la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à

l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la *Victoire de Samothrace*. »

La présence de cette nouvelle forme de beauté va obliger l'homme à modifier son comportement quotidien et esthétique, et Marinetti n'hésite pas à lui proposer un nouveau catéchisme vitaliste: « Il faut que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité. Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef-d'oeuvre sans un caractère agressif... Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques... Car l'art ne peut être que violence, cruauté et injustice. » Guidés par Marinetti, les cinq peintres signataires du *Manifeste des peintures futuristes* et du *Manifeste technique de la peinture futuriste*, Russolo, Balla, Carrà, Boccioni et Severini, vont reprendre certaines de ces idées et demander que l'on fasse « place aux jeunes, aux violents, aux téméraires ». De plus, dans le *Manifeste technique*, leur programme est exposé avec la plus extrême rigueur: « NOUS DÉCLARONS:

1. Qu'il faut mépriser toutes les formes d'imitation et glorifier toutes les formes d'originalité;
2. Qu'il faut se révolter contre la tyrannie des mots *harmonie* et *bon goût*, expressions trop élastiques avec lesquelles on peut facilement démolir les œuvres de Rembrandt, de Goya et de Rodin;
3. Que les critiques d'art sont inutiles ou nuisibles;
4. Qu'il faut balayer tous les sujets déjà usés, pour exprimer notre tourbillonnante vie d'acier, d'orgueil, de fièvre et de vitesse;
5. Qu'il faut considérer comme un titre d'honneur l'appellation de « fous » avec laquelle on s'efforce de baillonner les novateurs;
6. Que le complémentarisme inné est une nécessité absolue en peinture, comme le vers libre en poésie et la polyphonie en musique;
7. Que le dynamisme universel doit être donné en peinture comme sensation dynamique;
8. Que dans la façon de rendre la nature il faut avant tout de la sincérité et de la virginité;

9. Que le mouvement et la lumière détruisent la matérialité des corps. »

Les propositions ainsi énoncées nous indiquent dans quelle direction Boccioni et ses quatre coéquipiers vont faire porter tous leurs efforts. Pour traduire ce *dynamisme universel* (prop. 7) de façon subjective et personnelle, ils utiliseront le *complémentarisme inné* (prop. 6), hérité des néo-impressionnistes italiens et de Seurat, seule technique qui puisse leur permettre de rendre *le mouvement et la lumière qui détruisent la matérialité des corps* (prop. 9). Pendant toute l'année 1910-1911, ils vont travailler d'arrache-pied et, en novembre 1911, cédant aux instances de Severini qui vit à Paris, Boccioni et Carrà se rendent dans la capitale française pour y confronter leurs œuvres à celles des cubistes. Cette rencontre avec Picasso et Braque d'une part, avec Metzinger, Gleizes et Léger de l'autre, va leur permettre de clarifier leurs propositions et de prendre conscience de l'unicité de leur démarche théorique. Ils n'attendent même pas leur exposition de groupe chez Bernheim-Jeune, en février 1912, pour attaquer l'aspect figé des compositions cubistes, qui ne correspondent pas à leur appétit de rénovation et de modernisme. De cette rencontre avec le cubisme naîtra une plus grande rigueur dans l'œuvre et la pensée de Boccioni et de Carrà. De même, leur futurisme exerça un effet libérateur sur le cubisme. Comme le fait remarquer à juste titre Werner Haftmann: « Il remit à l'honneur l'exaltation poétique, les expériences lyriques et dynamiques que les architectures rigoureuses des cubistes avaient refoulées. Car les objets sont dotés, eux aussi, de mobilité psychique; ils ont leurs drames et leur lyrisme ». L'exposition de Paris de 1912 fera le tour des capitales européennes et, lancés ainsi dans la période la plus féconde de leur carrière, les peintres futuristes répandront leurs théories à travers toute l'Europe et même la Russie. 1913-1914 sera l'année de la percée définitive du futurisme dans tous les domaines. Il s'attaquera non plus seulement au renouvellement de la peinture, mais aussi à celui de la sculpture (Boccioni, Balla), de l'architecture (Sant'Elia), de la littérature et de la poésie (Marinetti: mots en liberté, romans synthétiques), de la typographie (manifestes), du théâtre (synthèses et soirées), du cinéma (Ginna), de la musique (Russolo et la musique concrète), du vêtement (Balla), de la décoration intérieure (mobiliier futuriste) et même de la préparation des plats (cuisine futuriste).

Les futuristes laisseront ainsi leurs marques dans tous les domaines de l'esthétique moderne, et l'on ne peut qu'être surpris par le sort que lui ont fait le public et la critique d'art du XX^e siècle.

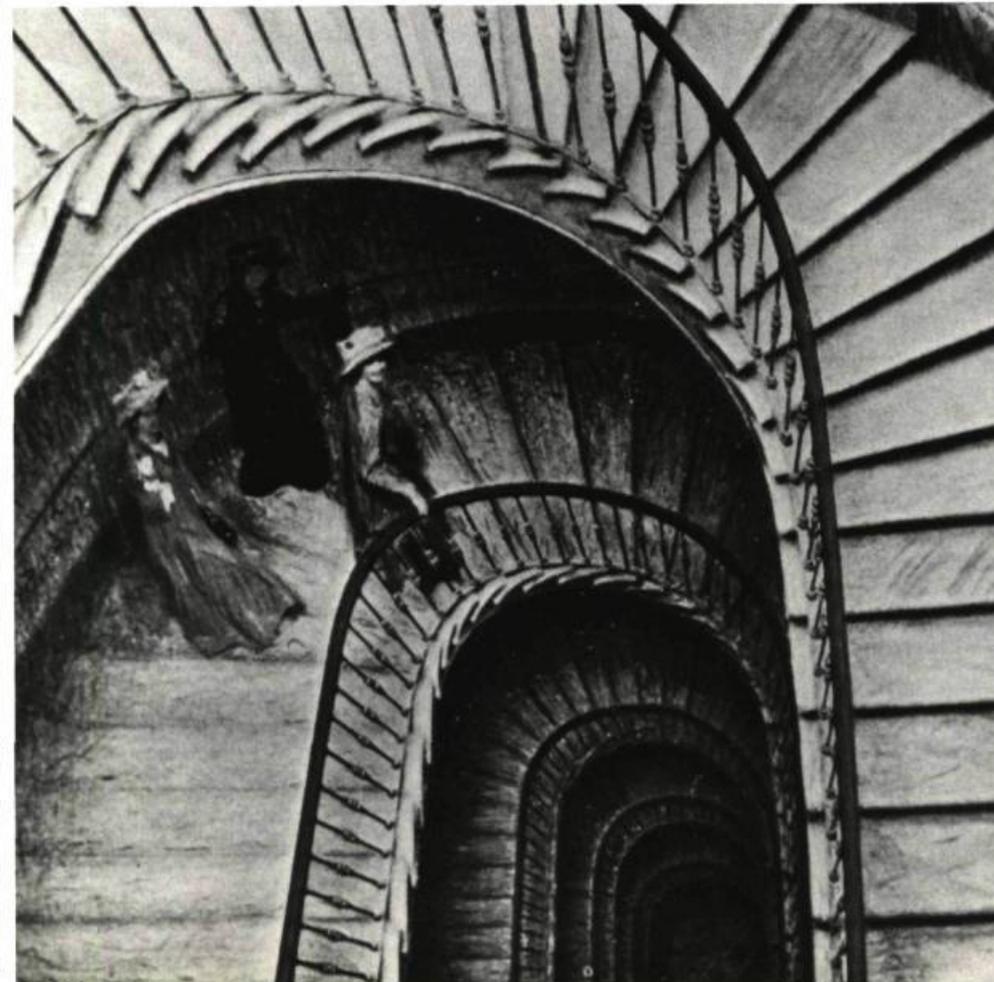
2. Le futurisme: Mouvement artistique méconnu?

Jusqu'à 1959, le futurisme avait été pratiquement oublié par les critiques d'art. L'hypothèse politique que Marinetti avait contractée en adhérant au mouvement mussolinien n'avait pu être rapidement levée par les critiques italiens. D'où le très petit nombre d'articles qui essayent de rendre justice à ce mouvement avant 1959, date de la très importante exposition de Rome. Cette exposition marque le tournant dans l'histoire critique du mouvement et dans la révélation de ses réalisations au public. Elle a permis une analyse sérieuse et intelligente du Futurisme d'une part et a incité les collectionneurs à prêter leurs collections de l'autre. Une réévaluation critique de l'apport du



1. Giacomo BALLA
Injection de futurisme, 1918.
Huile sur toile;
31 pces $\frac{3}{4}$ x $45\frac{1}{4}$ (80 cm. 65 x 114,93).
Coll. Winston-Malbin.

2. *Les Adieux*, 1908.
Huile sur toile;
40 pces $\frac{3}{4}$ x 41 (103 cm. 51 x 104,14).



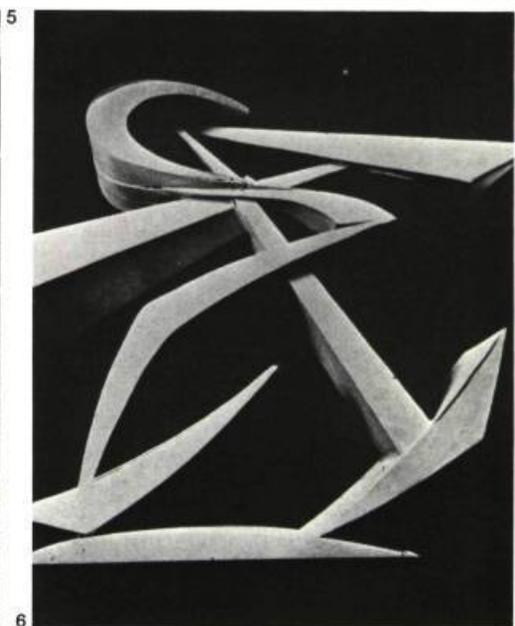
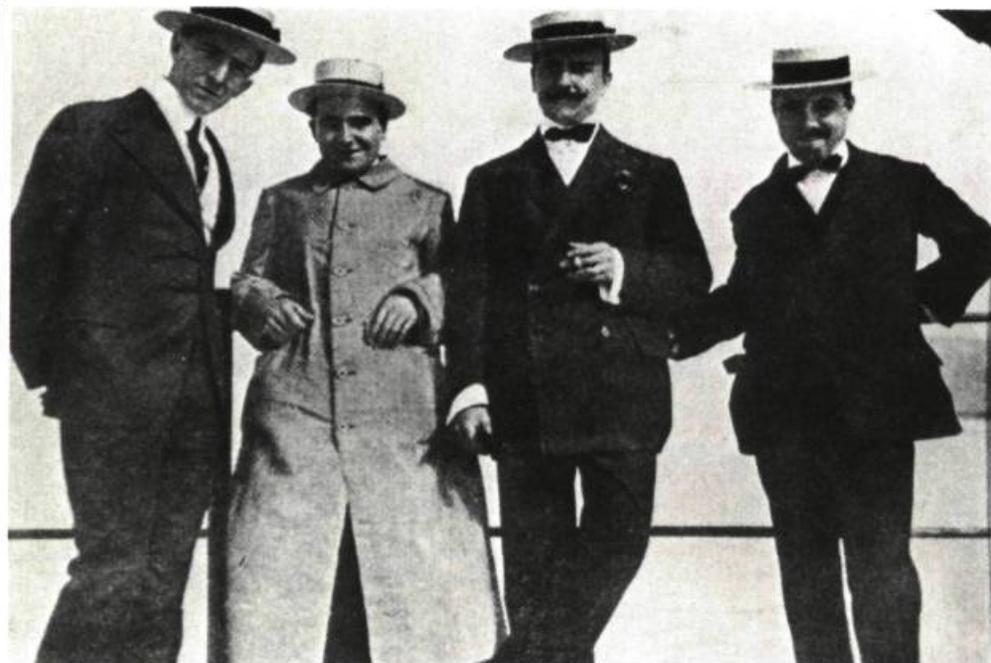
futurisme a donc pu être entreprise et l'on peut dire sans crainte de se tromper que les expositions de Paris: *Le Futurisme, 1909-1916* (sept.-nov. 1973) et de New-York: *Futurism: A Modern Focus* (Nov. 73-Feb. 74) ont enfin accordé à ce mouvement la place qu'il méritait².

3. Le Futurisme dans les collections américaines: La Collection Winston-Malbin

Comme nous le suggérons dans notre dernier paragraphe, nul n'est prophète en son pays. L'ironie de ce dicton semble encore plus forte lorsqu'on pense à la somme d'énergie que les futuristes dépensèrent pour rénover les arts plastiques dans leur pays. Un fait est certain: Les collections les plus importantes d'œuvres futuristes ne se trouvent pas en Italie (celle du Dr Mattioli et de M. Ricardo Jucker étant de rares exceptions) mais bien en Amérique du Nord et, tout particulièrement, à Détroit et à New-York. A elles seules, ces deux villes comptent tout ce qui est important dans la production futuriste de ce premier quart de siècle. Les collections les plus riches de New-York sont, bien sûr, celles du Musée d'Art Moderne, de MM. Sidney E. Cohn, Francis Avnet et Nelson A. Rockefeller³. Mais la plus impressionnante est celle de Mme Winston-Malbin, de Détroit-Birmingham. La fille du grand architecte Albert Kahn est la plus riche collectionneuse d'œuvres futuristes. Sa collection, qui avait été en partie exposée au Detroit Institute of Art, en février 1973, reçoit actuellement la consécration du Guggenheim Museum de New-York. C'est dire l'importance qu'elle revêt aux yeux des experts américains. Cette riche collectionneuse s'est enfin décidée à prêter à un musée américain ce qu'elle avait refusé à la Galeria Nazionale de Rome et au Musée d'Art Moderne de Paris. Bien sûr toutes les richesses futuristes qu'elle possède ne sont pas exposées. Il aurait fallu pour cela déplacer la villa entière de cette grande collectionneuse. Mais elle a prêté l'essentiel: 254 œuvres dont 131 tableaux, sculptures et dessins futuristes sur les quelques 600 de sa collection.

Au milieu des œuvres impressionnistes et divisionnistes dont ils sont les héritiers, ces tableaux et sculptures futuristes, savamment étiquetés, racontent l'histoire d'un mouvement que leurs auteurs firent mais dont ils ne purent que difficilement percevoir l'importance et la grandeur. Placés les uns à la suite des autres, ces tableaux de Balla, Boccioni, Carrà, Russolo et Severini fusionnent leur valeur évocatrice individuelle en une mosaïque compliquée et superbe. Il est évident, aujourd'hui, que les 131 œuvres futuristes exposées constituent le chaînon qui, de l'Impressionnisme et de l'art figuratif de la fin du XIX^e siècle, mène à l'art abstrait d'aujourd'hui.

Treize de ces tableaux sont de Balla. Ceux qui attirent le plus l'attention sont: *Les Adieux*, *Interpénétration iridescente N° 1* et *Injection de futurisme*. La première de ces œuvres (c. 1908), tout entachée encore d'impressionnisme, représente trois jeunes filles qui descendent un escalier et disent adieu à un personnage situé sur le palier d'où est perçue la scène. L'angle choisi permet ainsi de voir les cinq paliers inférieurs de la spirale descendante. Par la présentation d'une scène en mouvement, ce tableau, qui aurait pu se rattacher à la tradition réaliste, prend une dimension allégorique. L'adieu des jeunes filles en devient plus tragique, le départ, la fuite du temps, la fluidité de la vie, la mort peut-être, en deviennent plus évidents. A l'arrière-plan, la cage d'escalier se termine par une sorte de point



3. De gauche à droite: Boccioni, Savini, Marinetti et Carrà, à Pesaro, en 1911.

4. Umberto BOCCIONI dans son atelier, 1913.

5. BOCCIONI dans son atelier, en 1914, devant son tableau: *Materia*.

6. Giacomo BALLA
Le poing de Boccioni, 1915.
Carton-bois et peinture;
33 pces x 31 x 12½ (83 cm. 8 x 78,75 x 31,75).



7. Umberto BOCCIONI

Formes uniques dans la continuité de l'espace,
1912-13.

Sculpture sur bronze; Haut.: 45 pces ½ (115 cm.).
(Copie du Musée d'Art Moderne de New-York).

Jean-Pierre de VILLERS est directeur du Département d'Études Françaises et de Littérature Comparée de l'Université de Windsor. Il y enseigne depuis plusieurs années un séminaire de maîtrise sur le Surréalisme et les mouvements d'Avant-garde du XX^e siècle. Sa monographie, *Futurism and the Arts*, sera publiée, cette année, par les Presses de l'Université de Toronto.

d'interrogation que l'on ne remarque pas sur les reproductions du tableau parues dans la plupart des monographies sur Balla. Mais l'original, exposé au Guggenheim, révèle ce signe inquiétant que Balla semble avoir délibérément placé au centre de son tableau pour nous rappeler que ces escaliers qui se déroulent, pourraient fort bien être le symbole même de notre vie qui nous emporte vers un avenir incertain, inconnu. C'est encore par bien des côtés, une œuvre néo-impresionniste, mais l'insistance de Balla sur la composante dynamique et symbolique du tableau nous oblige en quelque sorte à en faire une œuvre charnière, celle qui marque le passage d'une esthétique à une autre.

C'est la première œuvre par laquelle Balla devance les recherches futuristes avant même l'apparition de ce mouvement sur la scène artistique. Les douze autres œuvres de Balla nous montrent la rapide et audacieuse évolution de ce peintre au contact du Futurisme. *Interpénétration iridescente N° 1* est de 1912, époque à laquelle Balla, membre du groupe futuriste depuis quelques années, se lance dans l'étude des formes abstraites. Ces recherches ne sont pas fondées sur une vision uniquement scientifique et objective de l'univers. On y sent toute l'importance que Balla attache à l'étude de la lumière, mais il est possible d'y déceler également l'intérêt qu'il porte à tout ce qui touche à l'érotisme. Comme le fait remarquer Fanette Roche-Péard, dans son article: *Balla et les futuristes*: « Le triangle est le symbole parfait de la lumière rejetée à l'infini qui crée un climat d'incantation obsessionnelle... Les formes obscures du subconscient qui précéderont Balla plus tard, entre 1920 et 1930, et qu'il évoquera dans des œuvres comme *Trasformazioni forme-spirito* (1918-1920) ou *Ottimismo-pessimismo* (1923) [sont] déjà sensibles dans les *penetrazioni* »⁴. Cette explication peut éclaircir l'engouement de Balla pour les formes géométriques, mais je me demande si celle de Faggiolo Dell'Arco ne serre pas la réalité de plus près. La poétique ludique dont parle Dell'Arco me semble, en effet, être la caractéristique essentielle des *Interpénétrations*. On y sent les plaisirs du jeu, jeu sur les

couleurs et les formes géométriques les plus simples comme celles qu'il gribouillait sur les lettres qu'il envoyait à sa femme lors de son séjour en Allemagne. Également à remarquer dans cette exposition de New-York: *Injection de futurisme* (1918). On retrouve dans cette œuvre la mise en mouvement du tableau par la décomposition prismatique de la lumière opérée à partir de deux sources de lumière triangulaires situées dans les deux coins supérieurs du tableau. Il faut également mentionner la présence de Marinetti et de la Marquise Casati sous forme de profils violemment stylisés et plongés dans un ensemble de triangles, générateurs d'énergie. *L'Autoportrait* de Balla est une représentation abstraite du peintre par lui-même et *Coup de fusil* est la surprenante transposition picturale d'un bruit perçu à grande vitesse. C'est peut-être le tableau le plus représentatif de l'effort des futuristes pour rendre graphiquement la fusion des données des différents sens. Le projectile en mouvement disparaît du tableau, atomisé par des lignes de force violemment colorées.

Autour de Balla se groupent les quatre autres grands futuristes de la première heure: Boccioni, Carrà, Russolo et Severini. Le choix des œuvres sélectionnées par Mrs. Malbin est ici tout aussi remarquable. De Boccioni, *Les Pavés*, de 1911, est un tableau qui marque certainement le commencement d'une nouvelle phase dans la carrière du peintre. Contrairement à ce que nous avions dans *La Ville qui monte* (1910), Boccioni se libère ici du concept du mouvement limité à l'activité musculaire proprement dite; le rythme du mouvement n'est plus limité à un personnage mais se réverbère dans chaque partie du tableau, lui donnant ainsi une intensité dynamique que n'avaient pas ses œuvres antérieures. La construction paraît ainsi plus libre et chaque touche de couleur semble flotter dans un monde à part. Le troisième tableau, *Le Buveur*, est une étude préparatoire pour une œuvre plus importante qui porte le même titre. On y sent tout ce que le futurisme de Boccioni a pu apporter à un thème typiquement cézannien. Ce qui fait, cependant, tout l'intérêt de la présence de Boccioni dans cette exposition, ce sont les 100

dessins sélectionnés dans la collection Malbin. Ils nous permettent d'étudier le développement du style de l'artiste, au fur et à mesure que celui-ci assimile les données du Néo-impresionnisme, du Cubisme et de l'Expressionnisme dans un effort constant pour créer un langage pictural qui soit la synthèse de formes et d'idées nouvelles: vitesse, violence, énergie, mouvement.

Severini est représenté par six œuvres maîtresses de 1912-1915. *Portrait de Mme S.* (pastel et première étude pour le tableau du même titre: Coll. Zacks, AGO, Toronto) est une œuvre qui nous montre que son auteur ne se sent nullement obligé de s'en tenir à des objets en mouvement pour illustrer ses théories sur le dynamisme. Il n'essaie pas d'enregistrer sur la toile le mouvement lui-même mais tente plutôt de créer une vision dynamique du tableau; en d'autres termes, de nous faire prendre conscience des aspects dynamiques de notre expérience visuelle. Le second tableau, *Mer = danseuse*, date de la période des analogies plastiques du dynamisme. Severini y insiste sur l'importance des analogies entre les choses et les êtres et, tout particulièrement, sur l'évocation d'une danseuse que la mer peut faire naître par le biais de l'émotion plastique. Le collage *Nature morte aux cerises* est de 1913 également, et Severini y a ironiquement apposé la page de *Lacerba* qui contient l'article de Papini *Contre le Futurisme*. C'est une œuvre bien calme après la période du *Pan-Pan à Monico*, de 1910-1911, et on y sent déjà le rappel à l'ordre du cubisme parisien.

De Russolo, *Parfum*, l'une des deux œuvres exposées, est une œuvre maîtresse. Les couleurs et les formes sinueuses sont censées évoquer un parfum capiteux. Ce tableau est remarquable par son goût fin de siècle et par la technique divisionniste qui y est utilisée. On y voit, bien sûr, tout ce que Russolo doit à Previati mais le mouvement et la pénétration du corps par le parfum sont certainement futuristes. Enfin de Carrà, l'unique œuvre de la collection Malbin, un collage intitulé *Angle pénétrant de Joffre sur la Marne contre deux cubes allemands* (1914) rappelle, en plus sage, les tables synoptiques de Marinetti et certaines œuvres du même type de Severini.

Au total, ces 127 tableaux et dessins et les quatre remarquables sculptures qui les accompagnent: *Le Poing de Boccioni*, de Balla (1915), *Antigravieux, Développement d'une bouteille dans l'espace* et *Formes uniques dans la continuité de l'espace* de Boccioni (1912-1913), nous présentent un résumé des recherches futuristes les plus marquantes, recherches qui ont ouvert la voie à la libération totale et définitive des arts plastiques au XX^e siècle.

La présence des constructivistes, orphistes (Delaunay), dadaïstes et surréalistes dans cette même exposition rend un hommage silencieux à ces grands innovateurs et iconoclastes sans qui l'art moderne ne serait jamais devenu ce qu'il est aujourd'hui.

1. Werner Hatmann, *L'Objet*, in Catalogue de l'exposition: *Métamorphose de l'objet*. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 22 avril-6 juin 1971, p. 23.
2. Exposition: *Le Futurisme, 1909-1916*. Paris, Musée National d'Art Moderne, 19 septembre-19 novembre 1973. Exposition: *Futurism: A Modern Focus*. The Lydia and Harry Lewis Winston Collection, New-York, The Solomon R. Guggenheim Museum, November 13, 1973-February 3, 1974.
3. Voir le catalogue de l'exposition: *The Futurism*. New-York, Albert Loeb and Krugler Gallery, November-December 1968. Une excellente sélection des collections futuristes de MM. Cohn, Avnet et Rocketteller y était présentée (63 pièces).
4. Fanette Roche-Péard, *Aux sources de l'esprit ludique: Balla et les futuristes*, *Revue de l'Art*, Paris, N° 12 (1971), p. 35-39.