

# BULLETIN

DE

# “L'EFFORT MODERNE”

DIRECTEUR LÉONCE ROSENBERG

19, RUE DE LA BAUME - PARIS (8<sup>e</sup>)

TÉL. : ÉLYSÉES 25-04

LE NUMÉRO : 6 FR. — 10 NUMÉROS PAR AN

ABONNEMENT : FRANCE, 60 FRANCS ; ÉTRANGER, 70 FRANCS FRANCO

JUILLET

1925. — N° 17

## SOMMAIRE

Vers une Synthèse esthétique et sociale ( <i>fin</i> ) . . .	MARCEL BAUGNIET.
Quelques Intentions . . . . .	GEORGES VALMIER.
Les Voies nouvelles de l'Art plastique ( <i>suite</i> ) . . .	VICTOR SERVIRANCKX.
Architecture . . . . .	GEORGES LINZE.
La Contre-Architecture . . . . .	MAURICE RAYNAL.
L'Art — l'Espace . . . . .	DAVID KAKABADZÉ.
Un Incident à l'Exposition des Arts Décoratifs ( <i>fin</i> )	L. R.
Le Wagon de Troisième classe . . . . .	LE PAYSAN DU DANUBE.

Pour Mémoire.

Reproduction d'œuvres par :

GEORGES BRAQUE, ROBERT DELAUNAY, JUAN GRIS, GEORGES JACOU-LOFF, DAVID KAKABADZÉ, F. KIESLER, FERNAND LÉGER, JEAN LURÇAT, LOUIS MARCOUSSIS, OZENFANT, PABLO PICASSO, PUIFORCAT, VICTOR SERVIRANCKX, GINO SEVERINI, LÉOPOLD SURVAGE, EUGÈNE ZAK.

## Vers une Synthèse esthétique et sociale *(Fin)*

Les peintures cubistes sont abstraites, je le veux bien et les émotions qu'elles procurent sont moins affectives qu'intellectuelles, mais les philosophies ne sont-elles pas abstraites aussi dans l'énoncé de leurs principes et quelle influence n'ont-elles pas souvent sur la masse.

Telles quelles dans leurs principes essentiels, elles n'atteindront peut-être qu'une élite, mais ces principes contiennent en eux la possibilité d'un renouveau total et universel. N'est-ce pas le Contrat social qui a fait la Révolution française ?

Je pense que vous comprendrez maintenant pourquoi j'ai dit que le cubisme fermait un cycle en ramenant l'art à ses principes premiers, aux

plus simples, aux plus élémentaires lois de la composition dont il était parti. Mais il y retourne plus averti et plus riche de toutes les expériences, bonnes ou mauvaises, faites au cours de son évolution.

Une chose qu'il importe de souligner également comme très importante, est le retour du cubisme à la peinture à deux dimensions par la suppression de la perspective.

La perspective en effet peut se concevoir dans le tableau de chevalet et dans l'illustration, mais non dans la peinture monumentale. Par l'impression de profondeur qu'elle donne à notre œil, elle trouve en effet la muraille, ce qui est absolument antimonumental et faux ; c'est de plus un manque de sincérité artistique.

C'est pourquoi les Egyptiens qui la connaissaient, ne l'employèrent qu'à de très rares exceptions (je crois qu'on n'en connaît que trois ou quatre exemples). Les Grecs et les Byzantins de même. Ce n'est qu'après Paolo Ucello, au dix-neuvième siècle, qu'elle commença à être d'un emploi courant, devenant ainsi la base sur laquelle s'érigea une partie de l'erreur de la Renaissance.

Il est prouvé que les Egyptiens et les Grecs connaissaient la perspective et s'ils ne l'employaient pas, c'est parce qu'elle se trouvait en discordance avec leur conception de l'art. Je citerai à l'appui de cette thèse ce passage de la République de Platon (L. X.).

« Sans doute la même grandeur perçue de près ou de loin par la vue ne nous paraît pas égale. De plus, les mêmes objets nous paraissent recourbés ou droits selon que nous les apercevons dans l'eau ou hors de l'eau et concaves ou convexes en raison de l'égarement auquel notre vue est aussi sujette par rapport aux couleurs, et toutes ces confusions manifestent que cet égarement réside dans notre âme. C'est donc sur cette disposition de notre nature que repose l'art du dessin en perspective, art qui ne néglige aucun procédé de charlatan, ainsi que la prestidigitation et une foule d'autres artifices de cette espèce. »

Nous avons un exemple frappant du caractère antimonumental de la perspective au Panthéon à Paris.

A côté des admirables fresques de Puvis de Chavanne, qui restent sensiblement au même plan et qui possèdent, si pas un caractère de monumentalité pure, au moins le souci d'être à leur place et de tenir avec l'ensemble, nous avons les illustrations de J. P. Laurens qui elles, traitées avec l'esprit du tableau de chevalet, n'ont qu'une valeur anecdotique, à côté de l'histoire de Sainte-Geneviève.

Ce besoin de trompe-l'œil n'est-il pas un symptôme de l'état d'esprit du siècle qui pousse un bourgeois à faire imiter le chêne sur ses portes de sapin et le marbre sur le mur de son corridor, pour donner, s'il n'est pas riche, du moins l'illusion de l'être.

Le cubisme a donc une tendance à écarter de l'art ce qui est faux, artificiel, facile, il dévoile impitoyablement le vide que tant de peintres, à l'heure actuelle, parviennent à camoufler par une certaine habileté du métier, une facilité naturelle et instinctive à trouver la couleur qui plaît,

la ligne amusante et jolie, flattant ainsi la vulnérabilité sentimentale d'un public crédule.

Ce qui fait le charme des primitifs, n'est-ce pas cette sincérité si entière qu'elle en devient naïve, mais d'une naïveté qui atteint parfois le plus haut degré de l'émotion et de la grandeur, cette sincérité qui en fait la plupart du temps des hommes rudes, secs et durs, gauches même, n'ayant ni la science des nuances, ni celle des combinaisons adroites des effets habilement ménagés, mais exprimant par contre cette pureté loyale que donne la foi et qu'on ne trouve en général que chez les initiateurs.

C'est parmi les peintres que le cubisme a rencontré le plus d'animosité, le plus d'anthipathie ; le public qui n'a pas encore compris, a cru simplement à une bonne blague et a ri, mais des peintres se sont sentis attaqués directement par cette théorie subversive qui venait secouer les barrières de médiocrité derrière lesquelles ils s'abritaient et ils ont juré la mort du cubisme, théorie dangereuse non pour l'art, mais pour eux ; ils avaient l'argument facile du ridicule et un beau jour, ils ont crié la mort du cubisme et avec eux, les journaux ont répété : le cubisme est mort.

Or, le cubisme ne peut pas être mort, puisqu'il n'a même pas encore accompli sa complète évolution. Le cubisme mourra peut-être un jour, c'est même probable, mais pas avant d'avoir réalisé son œuvre. Il ne restera certainement pas à l'état auquel il se trouve actuellement, il évoluera en suivant le fil de cette évolution, logique, par laquelle il est passé déjà. Il ne m'appartient pas à moi de savoir où il ira et où il s'arrêtera exactement. Chacun de ses ouvriers y apporte la collaboration de son travail et de ses idées, mais je puis affirmer que de plus en plus le cubisme organisera l'ère nouvelle du monumentalisme et ne s'arrêtera que lorsque sa tâche dans ce sens sera terminée.

D'autres ennemis du cubisme, ce sont les petits « amateurs-de-peinture », ceux qui, avant d'avoir lu la signature de certains tableaux, peuvent dire : c'est une nature morte de X... Ils ont acquis un vernis de culture artistique qui se limite à quelques peintres à la mode mais qui épate considérablement leurs amis auprès desquels ils se créent la réputation d'un « connaisseur ». Certains peintres savent cela très bien qui, pour satisfaire le petit amour-propre de leurs clients habituels ou faiseurs de réclame, se confinent dans ce que ces derniers appellent un *genre*, sachant bien que, s'ils ont le malheur d'en sortir, ils auront à affronter les foudres de ces petits amateurs et petits critiques qui les traiteront d'indécis, de déséquilibrés, d'hommes au talent inégal. C'est ainsi qu'on a assisté au spectacle lamentable de peintres qui, pendant toute leur vie, ont peint la même vache et le même mouton. Cela leur donnait évidemment du crédit auprès d'un certain genre de monde et comme leur souci était moins l'art que l'argent, ils y trouvaient grand profit.

Devant une œuvre cubiste, le petit-amateur reste absolument coi, il ne trouve rien à dire, ses petites habitudes sont heurtées et aucun des lieux-communs qu'il a coutume de débiter ne s'emboîte logiquement dans l'esprit de ce qu'il a devant lui, sa science et son vocabulaire étant limités

à un certain ordre d'idées. Alors, comme malgré tout, il tient à la réputation qu'il s'est créée auprès de ses amis, il ne trouve que la ressource de rire ou de détruire.

Le cubisme est d'ailleurs assez fort pour pouvoir se passer d'eux. C'est en lui-même que le cubisme puise la force et c'est si vrai qu'il a trouvé un écho dans le monde entier et ce consentement unanime non seulement à comprendre, mais même admettre le cubisme dans ses réalisations, est certainement la preuve la meilleure qu'on puisse donner de sa valeur.

Depuis Braque et Picasso qui en ont été les initiateurs en France, mais qui restent entachés malgré tout d'un certain romantisme, on le trouve défendu dans tous les pays par une école très puissante déjà. Je citerai quelques noms :

En France : Csaki, Juan Gris, Metzinger, Ozenfant, Janneret, Léger, André Lothe.

En Belgique : Servranckx, Karel Maes, Flouquet, Peeters, De Boek, Magritte.

En Hollande : Van der Leek, Pieter Mondrian, Van Doesburg (plastique pure), Hildokrop, Théo Van Keyn, Joh. Polet, Th. A. Vos (sculptures).

En Russie : El. Lissitzki.

En Allemagne : Carl Herzog, Max Krause, Paul Klec.

En Italie : Gino Severini.

En Ukraine : Archipenko. Etc., etc...

Ici, je tiendrais à marquer la différence qu'il y a entre le cubisme et le futurisme que, dans l'ignorance où l'on est de la signification propre des termes employés, on confond généralement. Ils n'ont de commun que le désir de s'évader l'un et l'autre de la gangue académique.

Le futurisme fondé par Marinetti en Italie est un effort pour créer un dynamisme plastique donnant au tableau l'impression du film cinématographique en y introduisant la notion de temps. Le cubisme, au contraire, reste purement statique ; en cela, il apporte peut-être quelque chose de moins neuf, mais à mon sens, de plus durable.

Non seulement le cubisme ramène le tableau à sa véritable valeur fonctionnelle, mais il ramène l'artiste à sa véritable valeur sociale.

L'artiste romantique a été forcément un isolé, séparé de la société par sa théorie de l'art pour l'art qui, au lieu de l'obliger à s'épanouir et à se donner, le forçait à rentrer en lui-même. Il est un aristocrate travaillant pour une élite, se limitant au tableau et méprisant les arts mineurs qui tombent en décadence. Il nie la valeur de la logique discursive et des vérités scientifiques et trouve dans le bersonisme une expression assez exacte de sa tendance à interpréter le réel du point de vue de l'intuition pure. Au lieu d'essayer de comprendre la machine et de s'en faire une alliée, en pénétrant le rôle nouveau qu'elle est amenée à jouer, il lui déclare la guerre.

En même temps que, par réaction contre cet état d'esprit, naît dans le domaine philosophique le *pragmatisme* de William James qui est une affirmation de l'action et de sa valeur utilitaire, apparaît dans le domaine

plastique, le cubisme, affirmation de la valeur positive de l'art, de sa valeur sociale, et de la nécessité d'y introduire une discipline précise.

L'esprit cubiste tend à réhabiliter les arts mineurs et à rendre à l'artiste sa véritable et combien plus logique valeur d'artisan s'exprimant indistinctement dans un vase, dans un meuble, dans une affiche ou dans un vitrail. La première condition d'un tableau est d'être équilibré, non seulement dans des éléments propres, mais par rapport à tout ce qui l'entoure, *d'où la nécessité ou bien de créer un ensemble, ou bien, si cet ensemble existe, de créer une œuvre qui soit fonction de cet ensemble.*

Ceci me conduit à parler de l'architecture intérieure. Contrairement à l'architecture extérieure, se concevant en une valeur médiate et dépendante d'un ensemble urbanistique, l'appartement représente un tout fermé, un ensemble fini.

Chaque objet y est fonction d'un ensemble, mais cet ensemble réalise en fin de compte une valeur indépendante et individuelle, alors que la structure externe obéit aux lois collectives préétablies.

Je m'explique : l'architecte n'a pas liberté de construire en toute fantaisie ; il est lié par le standard urbain, par un alignement à front de rue, par la direction et la largeur des rues, par la hauteur et les proportions des constructions environnantes ; il doit choisir des directives de lignes et de proportion dont l'accord avec l'ensemble est indispensable.

L'architecture intérieure est, au contraire, indépendante des architectures voisines et, sans être pour cela libérée de toute discipline, elle sollicite plus notre individualité, de sorte que chaque intérieur peut recevoir plus librement l'empreinte de celui qui l'habite et qui fait avec lui un constant quoique inconscient échange mental.

En quoi apparaît le facteur psychologique.

Ce tout fermé qu'est l'appartement autorise donc une interprétation plus individualisée des formes et des couleurs, mais il est quand même soumis à une discipline morale : ordre, méthode, valeurs synthétiques, standards, décors strictement limités aux nécessités des réflexes visuels. En général, forme des objets adaptée à un ordre d'utilité immédiate et pratique.

Exemple : un *bureau* — endroit où l'on travaille — exige des lignes verticales et horizontales, sévères, grande surface à coloration uniforme où l'œil puisse décrire librement le graphique virtuel des spéculations. Meubles fichiers, casiers à dossiers construits en une architecture élémentaire et essentielle, pratique, n'accrochant le regard par aucun ornement superflu, ne distrayant pas l'homme d'affaires de l'ordre d'idées qu'il poursuit. Disposition des meubles permettant une économie de temps : déplacements réduits au strict nécessaire, chaque objet occupant un endroit déterminé et fixe où l'on est sûr de le retrouver lorsqu'on en a besoin.

Je résume : unité, simplicité, ostracisme du bibelot, sélection des éléments superflus.

La *chambre à coucher* — endroit où l'on se repose — nécessité d'une répartition moins sèche, moins rigide des éléments fonctionnels. Cette

## L'EFFORT MODERNE

---

répartition basée sur un principe plastique pur dont l'harmonie calme puisse amener subconsciemment l'esprit à une suspension de tout effort.

Hygiène : pas de moulures aux meubles ni aux murs : ce sont des ornements superflus, des nids à poussière. Une décoration logique puise ses éléments dans la richesse de la matière ouvrée à la perfection, l'ornement jaillit de la forme elle-même et est déterminé par elle, il n'est pas un élément surajouté.

L'armoire à glace est un meuble souvent encombrant et mal combiné, résultat d'un mauvais goût traditionnel, le lavabo de même ; ce sont des éléments non encore sélectionnés par les exigences de la vie moderne. Remplaçons-les par des meubles remplissant leur fonction avec simplicité et logique. Le *meuble* est une boîte à compartiments où chaque objet doit pouvoir trouver sa place exactement définie.

La forme et non l'ornement crée le style.

Les rideaux servent le soir à isoler l'intérieur de l'extérieur ; ils sont donc des éléments nécessaires et non des morceaux d'étoffe décoratifs que l'on attache à une patère et qui arrête la lumière du jour.

La lumière est source de joie ; nous ne devons pas craindre la lumière ; accueillons-la largement dans nos maisons, car elle est l'élément qui joue le plus puissamment sur notre sensibilité affective. De plus, par l'ombre des objets et des reliefs qu'elle porte sur le sol et sur les murs, elle est un élément architectonique non négligeable.

L'homme moderne est l'homme qui travaille et, lorsqu'il a fini son travail, et qu'il quitte les lignes austères de son bureau et de ses livres de comptabilité, ou bien lorsqu'il sort du bruit des machines ou du mouvement de la rue, il a besoin de trouver chez lui une atmosphère qui l'hospitalise sans restriction et lui donne le choc en retour de son activité dépensée.

L'art de l'architecte consiste à apporter dans la disposition d'un appartement des formes plastiques, lignes, couleurs, susceptibles de créer un état d'esprit et de ramener la vie à une simplicité reposante.

Le *tableau* est également un élément psychologique de valeur non indifférente ; il est avant tout une forme et une couleur et les éléments dont il se compose sont fonction de cette forme et de cette couleur, comme le tableau lui-même est fonction de l'ensemble ; en cela, il doit posséder un caractère monumental et être choisi moins pour sa valeur immédiate que pour celle qu'il acquerra à l'endroit pour lequel il est prévu.

C'est là, je le sais, une chose difficile à appliquer en toutes circonstances, mais non irréalisable.

Elle est difficile à appliquer par le fait d'abord qu'on trouve peu de gens soucieux de ces rapports dans le choix des œuvres qu'ils achètent (l'œuvre en soi leur suffit, ils limitent leur intérêt à la surface qui se trouve à l'intérieur du cadre sans se préoccuper de son rejaillissement). Ensuite que beaucoup de peintres sont absolument indifférents à créer une œuvre en y mettant un souci monumental ou, en s'efforçant de lui créer une ambiance adéquate.

En cela se révèle la bienfaisance de la plastique pure, apportant dans un ensemble des représentations abstraites qu'indifféremment l'on peut solutionner dans la suite sous forme meuble, tapis, fenêtre, porte, tableau, etc...

Leur équilibre étant préétabli dans le schéma primaire élaboré, il en résulte que toujours ils garderont leur constante valeur syntaxique, comme expressions différentes d'un thème.

La plastique pure force ainsi l'artiste à s'attacher à des problèmes qui, depuis longtemps, paraissent en dehors de son activité et qu'il reniait d'ailleurs, préférant se limiter à l'expression aristocratique qu'est le tableau (en quoi se remarque l'indice d'une décadence croissante depuis le dix-neuvième siècle). Elle le force à créer dans une cohérence plus complète et à s'exprimer aussi bien dans la forme d'un objet usuel que dans celle d'un tableau, sans pour cela déchoir aux yeux de la société parce que, apparemment, il aura empiété sur le rôle de l'artisan qu'en réalité il n'aurait jamais dû cesser d'être.

La société d'ailleurs en acquerra grand profit.

(Bruxelles, février 1925).

**Marcel BAUGNIET.**

FIN

---

## Quelques Intentions

---

Il ne s'agit pas de faire simplement ce qu'on voit, mais de sentir, de comprendre complètement ce qui est : et ceci pour faire évidemment tout à fait autre chose que ce qui existe déjà et que nos yeux ne perçoivent que dans une proportion restreinte. Je crois que c'est là le problème de tous les temps malgré la diversité des apparences.

Donc, il faut inventer — mais inventer ne veut pas dire arranger, interpréter ou déformer.

Il ne faut pas confondre non plus invention avec imagination. Celle-ci amène les idées, la fantaisie, et la fantaisie la fausse décoration, la mauvaise littérature. Naturellement, un artiste ne doit pas être privé d'imagination, mais celle-ci doit se dégager de son œuvre comme se dégagent son goût, une certaine dose d'humilité jointe à son amour des choses et toutes les qualités purement humaines, que l'artiste contient à son insu.

Le fait de construire des formes boursoufflées, d'exagérer des maigres ou d'arranger les éléments d'un paysage en ajoutant des arbres ou en supprimant des cheminées, etc... ne peut être considéré que comme une interprétation, un arrangement, donc un amoindrissement des choses.

Inventer, c'est avec des moyens abstraits rester dans le domaine de la suggestion, c'est là l'équilibre.

Une chose suggérée avec tout est autrement émouvante que n'importe quelle manifestation directe. C'est que l'on peut tout suggérer, l'esprit n'étant pas limité comme les yeux qui ne peuvent dépasser un certain espace, un temps bien relatif.

Suggérer n'est pas donner l'illusion de ce que l'on voit, c'est évoquer la réalité, la synthèse de la réalité avec des moyens venant de l'esprit.

Les impressionnistes ont nettoyé les yeux, mais il faut aussi nettoyer le cœur et l'esprit et retrouver son instinct dans toute sa vertu.

Tout ceci pour regarder honnêtement la vie et en concentrer la simple magnificence.

La peinture est un état d'esprit et doit être aussi une preuve d'intelligence ; aussi est-ce navrant de voir des imbéciles faire de la peinture parce qu'ils reproduisent habilement ce que leurs yeux seuls découvrent avec facilité, mais c'est aussi navrant de voir des êtres intelligents privés de tout sensualisme, de toute sensibilité, qui parviennent à peindre à force de systèmes, de déductions plus ou moins desséchantes ou qui assimilent avec une facilité déconcertante. Il ne faut pas confondre l'esprit avec la cérébralité.

La peinture qui depuis plusieurs siècles a toujours paru l'art le plus esclave des sens, va prendre avec la place qu'il occupera dans l'esprit, une liberté, une pureté que ne connaissent pas encore les autres manifestations — les autres moyens d'expression.

(7 Février 1925.)

Georges VALMIER.

---

## Les Voies nouvelles de l'Art plastique

(Suite)

Or, précisément le contraire se fit jour, lors du premier succès tapageur du cubisme, alors que la foule des suiveurs, ne sachant ou donner de la tête, fut soudain ébranlée par la révélation du « procédé » cubiste et, ne voyant que ce procédé, l'adapta tant bien que mal à sa conception foncièrement impressionniste. Ces suiveurs, souvent de parfaite bonne foi, virent dans le « procédé » cubiste une possibilité d'harmonie et de style qui leur manquait. Leur erreur fut de vouloir atteindre le style par une voie qui ne pouvait y mener. Le style résulte tout d'abord d'une question d'ordre éthique, ne souffrant pas d'acoups, se voulant intégral organiquement ; le style n'est pas un but à se poser à priori, le style est une résultante.

Que d'arlequins et de guitares après les arlequins et les guitares de Braque et Picasso ; les suiveurs ont imité le sujet, le motif, aussi la tech-

nique ; ils n'ont pu cambrioler plus avant. Ce fut l'application inerte de formules stérilisant leur vouloir qui était demeuré impressionniste de nature. Le résultat fut monstrueux : Cézanne, Seurat et après, les cubistes, déformèrent l'apparence des objets naturels, lors de leur transposition en leurs œuvres, à cause des exigences d'une composition rigoureuse ; on a imité cet aspect ; on a cru faire « moderne » en mettant des nez de travers et en tronquant géométriquement des membres.

Veillez noter que je ne prends pas position dans le débat pour ou contre le cubisme ; n'y participant pas effectivement, je puis l'observer — sympathiquement certes — mais avec un léger recul. Mais je dénonce la fausse œuvre d'art. Précisons : un mauvais tableau cubiste n'a pas plus de valeur qu'un mauvais tableau impressionniste, et le simple ralliement à une théorie d'art ne constitue pas encore un fait esthétique. Aussi bien, nous ne pouvons que nous réjouir de ce qu'un peu tôt on intitula « la mort du cubisme », c'est-à-dire *la fuite des suiveurs*.

Certains critiques et marchands de tableaux ont clamé sur tous les tons la prétendue conversion de Picasso à la peinture d'Ingres et de Raphaël. Rappelons-nous que Picasso, en vrai équilibriste, a aussi dansé sur les cordes de l'art négre, et qu'il fut, en la circonstance copieusement hué par les spectateurs, qui aujourd'hui acclament ses danses Ingresques et Raphaëlesques. Nous ne savons que trop bien, quelle est la terreur qui donne ce triste courage.

.....

A la première fausse alerte, les non-cubistes quittèrent en bloc le cubisme, comme en bloc ils y avaient adhéré. Ne se sont-ils pas vite aperçu, que, le première secousse et perturbation passée, le public ne mordant pas comme certain esprit de lucre l'espérait, vivre en cubiste c'était vivre périlleusement. Aussi bien ont-ils vivement quitté la zone de feu, pour retourner parmi leurs petits moutons enrubannés. Ne joue pas au novateur qui veut : cette tâche ardue et ingrate demande plus de son homme que du courage. Isolés, les vrais créateurs, imperturbables, continuent leur travail et portent périodiquement leurs œuvres, tel l'arbre porte ses fruits. La masse incolore des artistes, désabusés, sans idéal précis, est retournée à l'expression d'art que Cézanne déjà avait conquise, plutôt à certain aspect » « de Cézanne, dont ils ne comprennent que la lettre et non l'esprit prophétique, lourd d'avenir. La vie de Cézanne, peintre incompris, fut un drame ; le drame n'a pas cessé.

.....

Et ce grand mot appris de Cézanne : « le retour à la saine tradition » — S'il est bon de butiner dans la tradition, encore faut-il le faire avec discernement et ne pas se la laisser imposer en son ensemble avec tout ce qu'elle peut avoir de bon et de funeste. Le propre de ce qu'on qualifie de tradition est cet esprit d'ordre et de mesure, louable somme toute, au service de la science de la composition, organisation d'éléments naturalistes, qui sans le concours de la construction plastique ne se « tiendraient » pas

pour faire l'ensemble du tableau ou de la sculpture. C'est en somme ce que Cézanne d'abord, les cubistes ensuite ont redécouvert et exploité.

Le futurisme, comme le cubisme non libéré de l'éternelle emprise du « Motif », crut s'en évader par un certain surréalisme dynamique, qui, voulant suggérer la sensation de corps en mouvement, ne fit que du mauvais cinéma, du film au ralenti. En effet, décomposer les mouvements d'un homme en marche, en indiquant la succession des lignes-force, afin de donner l'illusion de ce fait physique, on se demande ce que cela vient faire dans une œuvre d'art. Si en une œuvre plastique je donne, avec une exactitude à s'y méprendre, l'illusion d'un homme qui ouvre et ferme successivement la bouche, aurai-je fait pour cela œuvre d'art ? Et transposer en une œuvre plastique des valeurs extra-plastiques, telles que le paysage d'odeurs perçu par un chien, la pesanteur d'un objet, le bruit d'une usine, la sensation d'une chute, une douleur ou une volupté, admettant qu'on puisse le réaliser intégralement, n'est-ce pas toujours de la plastique descriptive et naturaliste, et est-ce là le but de l'art plastique ?

Pendant des années, le futurisme tourna dans un cercle vicieux. Les futuristes eux-mêmes finirent par s'en apercevoir ; du catalogue de leur exposition à Paris en 1921, que Marinetti m'envoya je transcris cet aveu :

« 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 constructionnisme 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 éviter systématiquement l'analyse que nous nous sommes imposée depuis longtemps ».

Voilà un effort de libération, mais ce n'est la libération, car faire la synthèse de la déformation analytique, c'est toujours prendre le fait objectif analysé comme point de départ ; nous sommes toujours bien loin de la *construction*, de la *plastique pure*.

Le premier futurisme se caractérisa par la prédominance de l'expression dynamique ; et actuellement encore, beaucoup de futuristes prétendent « orchestrer les images en les disposant suivant un maximum de désordre ». L'obstination dynamique des italiens reste pour moi une question ouverte ; qu'ils s'agrippent à la découverte la plus caractéristique de leur expression d'art, quoi de plus humainement faible toutefois.

(A suivre.)

Victor SERVANCKX.

## Architecture

---

On parle beaucoup raison, géométrie, rythme, utilité, hygiène, urbanisme et durée.

Envisage-t-on assez l'instinct dans la création de l'édifice ?

Des lois intimes règlent les formes et les lignes. La maison est un costume plastique.

L'être assimile la météorologie, l'horizon, les couleurs ambiantes, le sous-sol...

Perpendiculaires et obliques, ouvertures et plans s'agencent comme la réalisation d'un désir, comme une résultante.

L'être cherche (construit) un domicile comme la chair appelle (choisit) l'aliment adéquat. La maison transpose l'homme avec ses sens, ses faiblesses, son anatomie.

Point de féerie ou de suggestion comme dans le temple.

En étudiant bien, nos forces créatrices sont simplement naturelles. Mais tout le drame est là : entier dans l'instinct suprêmement intelligent ; trouver les cadences.

Le moindre de nos actes vaut alors un symbole pathétique.

(« 7 Arts » Bruxelles, Mars 1925)

Georges LINZE.

---

## La Contre-Architecture

---

Un système de tension dans l'espace libre.

Changement de l'espace en urbanisme.

Aucun fondement aucun mur.

Se détacher de la terre, suppression de l'axe statique.

En créant de nouvelles possibilités de vivre, il se crée une nouvelle société.

F. KIESLER.

De nos jours l'architecture est plus encore un *moi* qu'un *objet*. On la considère comme un terme désignant l'ensemble des moyens propres à amasser des matériaux qui n'ont pas pour but l'exaltation de notre vie sensible mais seulement l'intention de satisfaire à quelques-uns de nos besoins.

Dès lors les maisons sont des sortes de pâtés de fromages ou rats et fourmis creusent leurs galeries presque souterraines. L'espace est cloué, emmuré, étouffé. Basalte, argile, verre, béton, pierre ou bois, qu'importe. L'homme vivant n'est qu'un cadavre enfermé dans un tombeau. Les

murs gênent la vie, nous n'en voulons qu'au cimetière. La puissance de notre sensibilité exige pour elle la plus complète liberté de l'espace. De l'air et de la lumière autour de nous comme dans nous. Qu'on n'instaure pas le culte exclusif de l'hygiène, la fantaisie des W.-C. et des salles de bains ne saurait faire toute la loi. L'hygiène est popularisée, il faut autre chose.

Cette autre chose est de ne pas considérer l'architecture comme une question d'histoire de l'art. L'architecture n'est pas de la littérature.

La vie impérieuse réclame la libre exaltation de son intensité. Les maisons souffrent dans leur immobilité. L'on ne doit plus rechercher un style nouveau. *Littérature*, mais un ensemble de moyens plus conforme à la vie nouvelle que l'heure nous impose. Nous avons conquis l'air, le logis doit nous suivre dans la conquête. Ce n'est pas nous qui devons demeurer attachés aux destinées trop terrestres que l'*art* lui a imposées.

Assez d'art nous voulons les réalités sensibles en accord avec les injonctions de la vie. Le rat dévorera le fromage. Le logis sera l'esclave de notre soif sensible de liberté vitale; la puissance de l'homme développée sans contrainte est le but de toute conception constructive à l'heure actuelle. Telles sont quelques-unes des idées neuves et pratiques qu'a brillamment réalisées M. Kiesler.

Paris, le 15 Mai 1925.

Maurice RAYNAL.

(Section «*Art du Théâtre*» de l'Exposition autrichienne au Grand Palais).

---

### La bonne parole

Ce n'est pas aimer la vérité que de ne l'aimer que flatteuse et agréable; il faut l'aimer àpre et dure, affligeante et sévère; il faut en aimer les épines et les blessures.

MONTAIGNE

---

## Un Incident à l'Exposition des Arts Décoratifs

(Fin)

---

A l'heure où nous mettons sous presse, l'incident signalé au numéro 16 de ce Bulletin est déjà réglé.

Alors que les auteurs responsables de l'enlèvement arbitraire pensaient

avoir aussi facilement raison des artistes et de leurs amis que de l'architecte, une véritable armée de gens résolus, amis de l'art moderne d'une part, de la justice et de la liberté d'autre part, se forma aussitôt contre eux. Une énergique protestation de la presse libérale s'éleva et une manifestation au cours de laquelle les tableaux devaient être remis en place *de force* fut décidée.

Mais finalement tout s'arrangea.

Inquiets des suites qu'allait entraîner leur acte aussi irréfléchi qu'arbitraire, poussés par l'opinion publique irritée, les membres de la société des artistes-décorateurs, coupables du déni de justice dont nous avons rendu compte à nos lecteurs, entrèrent en négociation et finalement firent remettre en place le matin même de l'inauguration officielle du pavillon où ils devaient figurer, les deux panneaux enlevés.

Satisfaction complète étant ainsi donnée aux deux artistes lésés, les hostilités cessèrent aussitôt. Nous aurions donc aujourd'hui mauvaise grâce à insister encore sur un incident réglé d'une façon satisfaisante et à livrer à la vindicte publique le nom des cinq auteurs de l'enlèvement incriminé.

Nous croirions cependant manquer à tous nos devoirs en ne nommant ni en ne remerciant ici d'une part les quotidiens et périodiques, d'autre part les artistes-décorateurs qui prirent fait et cause pour la liberté violée.

Nous devons donc dans la première catégorie, citer : Excelsior, Paris-Midi, les Nouvelles Littéraires et Artistiques, l'Œuvre, l'Humanité, le Times, le Tag de Vienne, le 8 Uhr Blatt de Berlin et la presse scandinave et dans la seconde MM. Chareau, André Groult, Francis Jourdain.

Enfin la conduite désintéressée et courageuse de MM. Jean Lurçat et Waldemar Goerge doit être signalée ici.

L. R.

---

## Pour Mémoire

---

Depuis trente ans la Direction des Beaux-Arts a décerné le Grand Prix de Rome à :

Aubry, Axilette, Billotey, Bodard, Dager, Dechenaud, Jaquot, De-france, Devambez, Dupas, Gastine, Gibert, Guétin, Girodon, Laparra, Lavalley, Larée, Laurent, G. P. Leroux, J. A. Leroux, Lavergne, Le-bayle, Lefeuvre, Mitrecey, Moulin, Mouchablon, Pinta, Roganeau, Roger, Sabatté, Sieffert, Thys...

Depuis trente ans la Direction des Beaux-Arts a successivement méconnu ou ignore encore :

Bonnard, Braque, Cézanne, R. Delaunay, Derain, Gauguin, Gleizes, Gromaire, Guillaumin, Herbin, Laurencin, Léger, Lurçat, Matisse, Metzinger, H. Rousseau, Roussel, Seurat, Signac, Toulouse-Lautrec, Valmier, Vlaminck, Vuillard, etc., etc.

## Le Wagon de Troisième classe

---

### Cinquante ans de peinture française

Musée des Arts Décoratifs ou la République des camarades — Peinture française ou la tour de Babel.

Une collection, ça ? non un stock pour amateurs éclairés et pédicures. Le dictionnaire Larousse, édition complète, avec tous les derniers suppléments.

Évidemment quelques « clous » mais que de navets : Léger, Metzinger, Herbin, Valmier pas représentés ? oui, mais ils ne sont pas du Kamchatka... et puis, ça se vend pas aux « Galeries Lafayette ».

De Picasso une nature-morte *cubiste*. Tête des pontifes de la République des Camarades. Oui, mais Picasso a une armée... Les as ? Tous ceux dont aux « Arts Déco » on se payait la tête il y a dix, quinze et vingt ans. Il y en a trop. Debout les absents !

Quoi de Matisse une bricole seulement ? aux ordures quatre ou cinq navets dans la même salle, et f... à la place autant de Matisse 420.

Que viennent faire là la demi-douzaine de pompiers ? Les champignons vénéneux n'ont rien à faire avec la cuisine française. Entendu, mais il faut des chardons aux ânes, sans quoi pas le moindre ruban... rouge vert ou violet.

Eh là, quelques peintres, que de concessions pour « avoir » les bourgeois. Assez, ça se voit. Le commerce c'est pas fait pour les croyants. Ils savent pas y faire. Tu débines ton passé, mon pauvre vieux. Tu as peur qu'on plaque tes vieilles grimaces pour aller coucher avec ta jeunesse. On la connaît, d'autres l'ont faite avant toi.

« Crois-tu qu'on ne sait pas depuis 107 ans que c'est avant les rhumatismes et les lunettes qu'on pond son meilleur et que la peur des vieux jours fait d'un moine un épicier ».

**Exposition d'œuvres des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.** — Chez MM. Berheim Jeune.

Moins concierge que celle des « Arts Déco ». Agostina par le père Corot, quel morceau.

Braque, Picasso, Léger, Metzinger, et Herbin ignorés, rien que cela. Dommage car cette « expo » eut été la plus chouette depuis 1900.

### Vente Lehmann.

13 millions pour tout ce bric-à-brac. La peur du fisc sans doute. Pour ne pas être mouillé par la pluie, Gribouille se jette à l'eau.

« Quelle idée de coller chez soi des vieux tableaux tout sales ».

**Vente Léon Michel-Levy.**

Des cadres vides et deux Chardins « les prunes » et les « pêches ». Chardin, quel artisan. Pourquoi pas, Chardin, bottier de sa Majesté très chrétienne ?

**Exposition d'Art ancien Espagnol.**

Cà, c'est la barbe, la sainte barbe. Quel carton pâte. Bon dieu, les gens ne voient-ils donc pas que tous ces vieux premiers chantent faux ?

**Expositions des Arts Antiques de l'Asie (Rue de la Ville l'Evêque).**

Le Japonais ? Du chiqué et rien à bouffer.

Le Chinois ? Plus costaud, quelques bronzes surtout. Dans la sculpture, la Méditerranée habille mieux. Peinture ? C'est pas avec ces paravents et ces dessus de cheminée qu'on espère épater les peintres occidentaux. Mais ! y a mieux en Chine et dans les collections japonnaises.

L'oriental ? oui, les faïences primitives et les miniatures bagdadiennes des 12 et 13<sup>e</sup> siècles, mais le reste pietot, camelote, et em...

**Art Oriental Ancien (Bibliothèque nationale).**

Encore du japonais ! assez, on s'en f...

Les miniatures bagdadiennes ? Cà, ça tient le coup et l'orfèvrerie sassamite aussi, mais tout le reste, des petites crottes de bique pour myopes.

**Vente Gangnat.**

Cézanne et quatre ou cinq Renoirs. L'impressionnisme et toutes ses inégalités. Cézanne, que vient f... cet aristo dans cette galère bourgeoise ?

Renoir, cet anarchiste enchanteur et somptueux la connaît. Si tous ses copains étaient comme lui ?

**Salon des Tuileries.**

« Cà se vend donc au mètre la toile peinte qu'on nous en fourre des kilomètres. Il y en a des tas et des tas qui, au lieu de travailler avec des pinceaux fins, feraient mieux de turbiner avec le gros pinceau, celui des... W. C. Là ils se feraient peut-être une situation : avec les perfectionnements modernes l'... argent n'a pas d'odeur.

« Mais, mon pauvre vieux, il n'y a jamais eu d'école, jamais de peintre non plus. Il n'y a que de bons et de mauvais tableaux, tout le reste, c'est de la blague.

« Remarqué à ce Salon de bons tableaux signés Léger, Metzinger, Lurçat, Gleizes, Ozenfant, etc... ».

(A suivre)

**Le Paysan du Danube.**

EN JUIN 1925

**Parmi les Livres reçus :**

*Le Théâtre du Werkbund* à Cologne et *La Scène Tripartite*, par HENRY VAN DE VELDE (J. E. Buschmann, Anvers, éditeur.)  
*Obrazy*, par F. MATOUSEK, 1925, Prague.

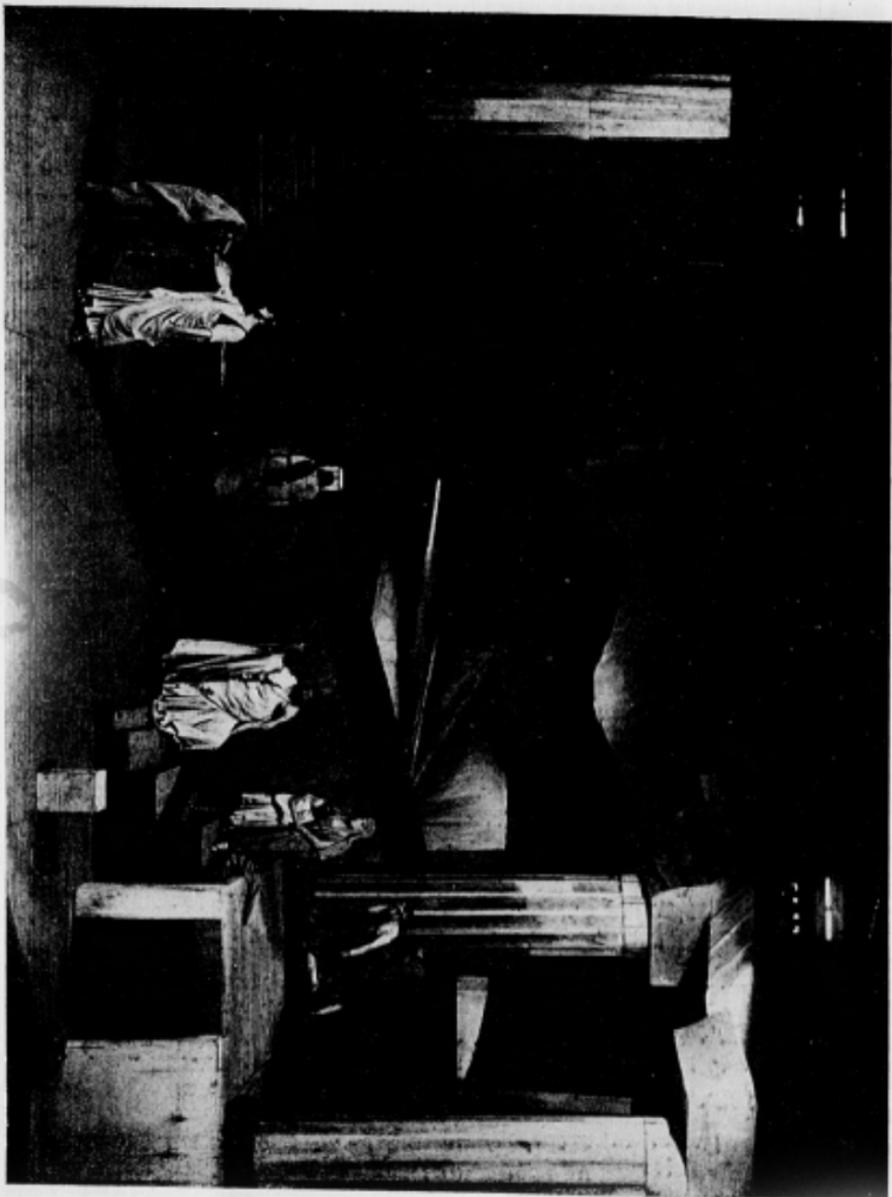
**Parmi les périodiques :**

*Blok*, N° 10, Varsovie.  
*Les Arts Plastiques* N° 2 (Galerie Vavin-Raspail, Paris).  
*Le Home* N° 5, Bruxelles.  
*The little Review*, New-York.

**Parmi les Expositions :**

Cinquante ans de peinture française, 1875-1925, Musée des Arts Décoratifs, Paris.  
Exposition d'œuvres des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, Galerie Bernheim-Jeune, Paris.  
Exposition Tri-Nationale, Galerie Durand-Ruel, Paris. A signaler la présence de tableaux cubistes par BRAQUE et PICASSO.  
Exposition de 25 peintures, Galerie Druet, Paris. A signaler la présence de tableaux cubistes par BRAQUE et PICASSO.

Georges Jacoulot



ŒDIPÉ ROI

1920

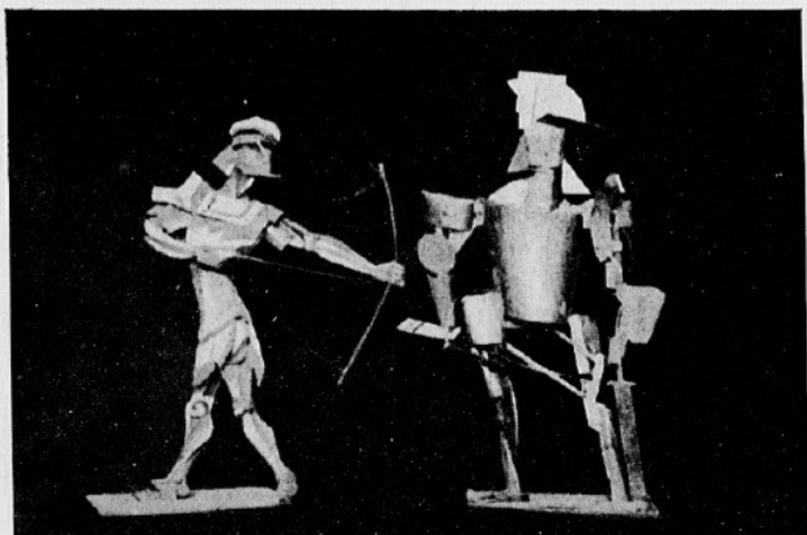
Georges Jacouloff



ŒDIPE ROI

1920

Georges Jacouloff



MAQUETTE DE COSTUMES POUR RIENZI

1920

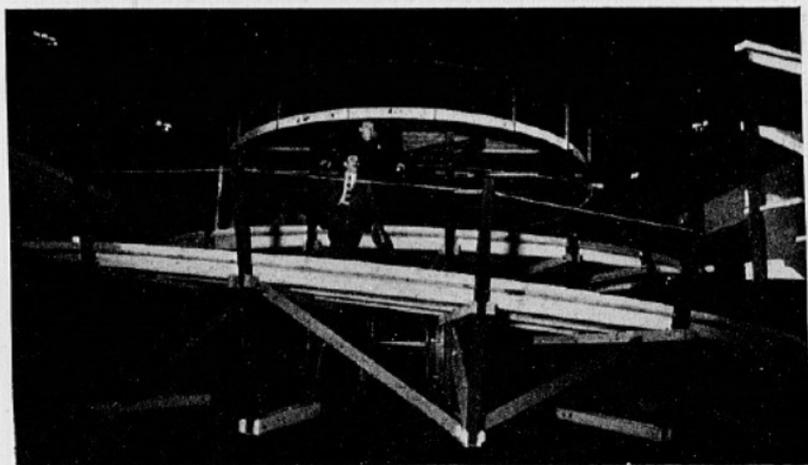
Georges Jacouloff



CAFÉ (MOSCOU)

1918

F. Kiesler



MAQUETTE POUR UN « RAILWAY » THÉÂTRE

1923

Jean Lurçat



OULED-NAÏL

1925

Georges Braque



LE VASE DE FLEURS

1925

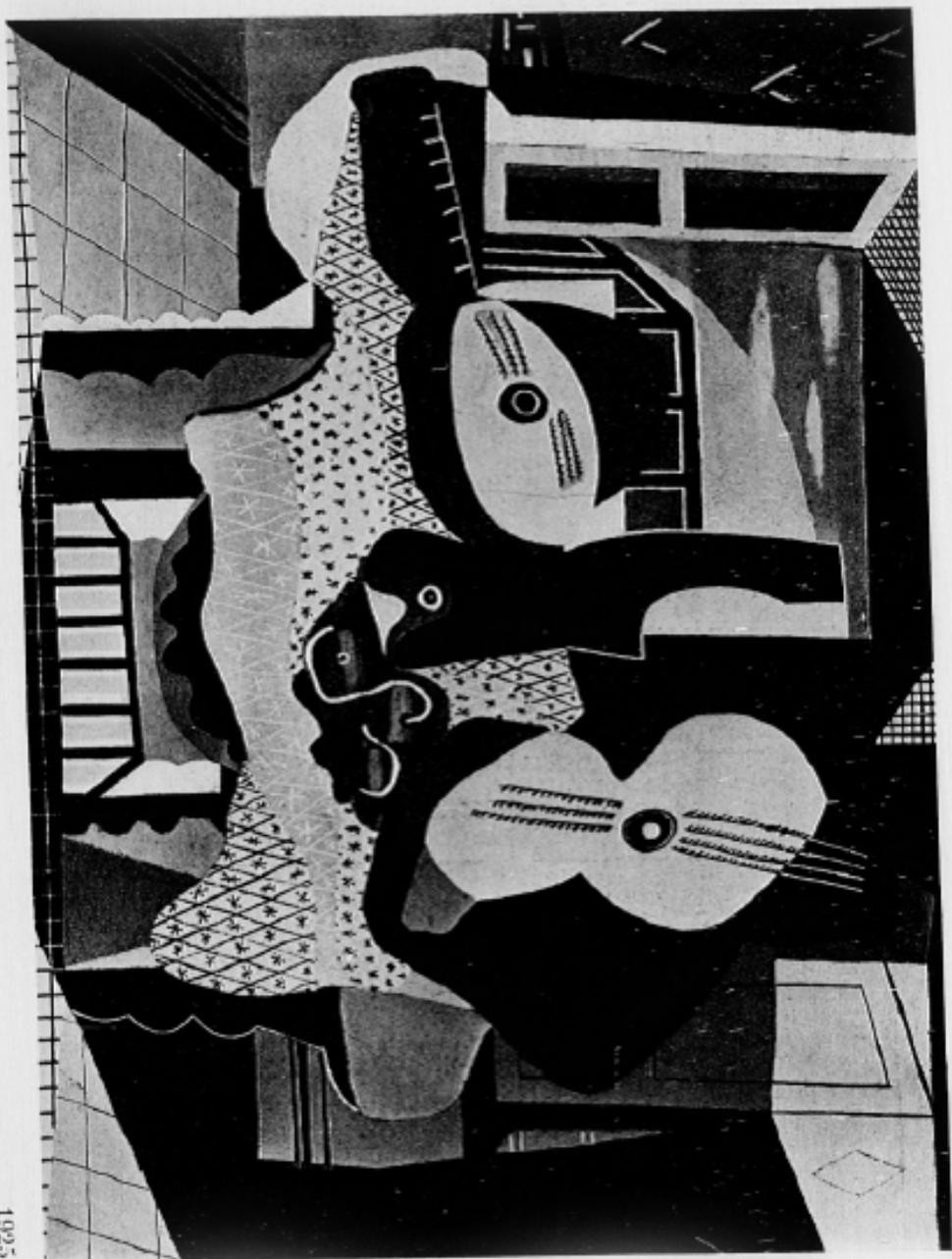
Georges Braque



NU DANS UN PAYSAGE



1925



Pablo Picasso



BOUTEILLE ET COMPOTIER

1925

David Kakabadzé

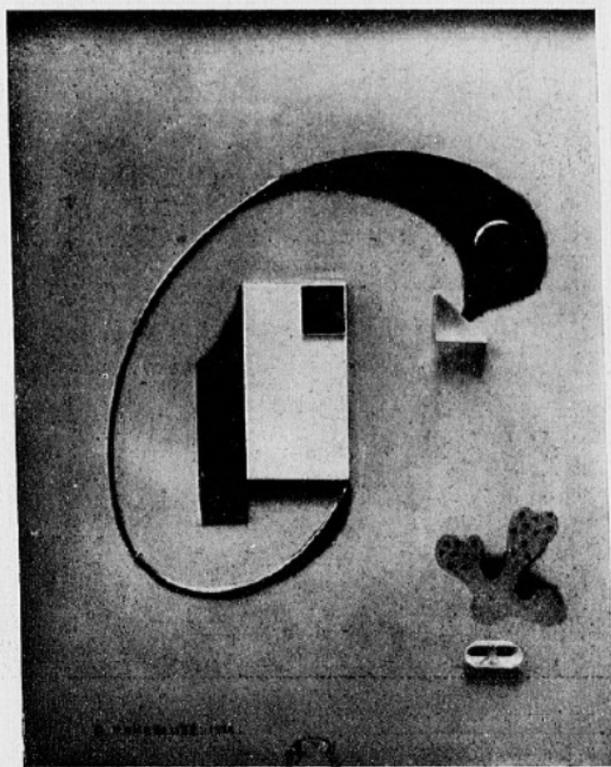
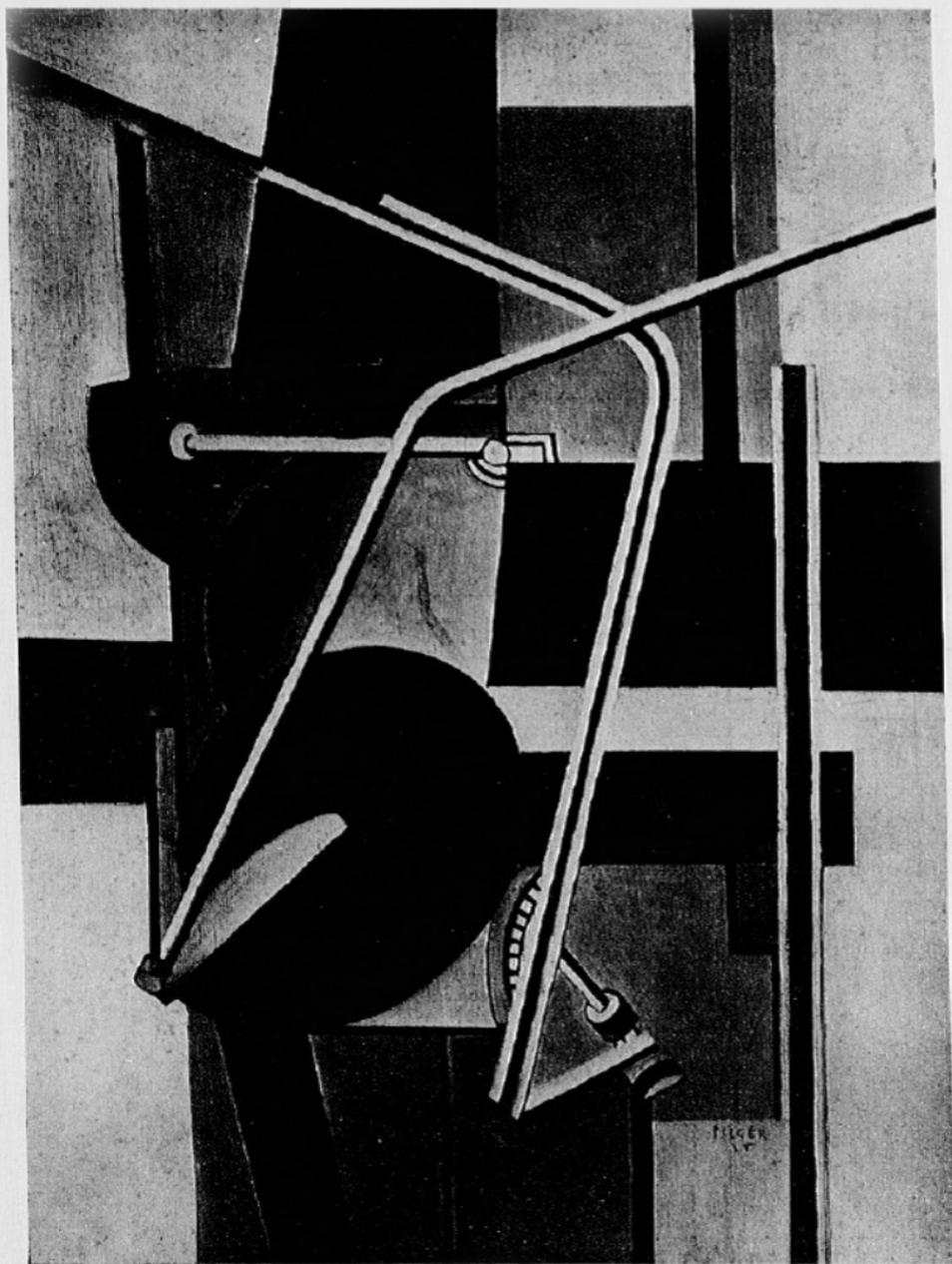


TABLEAU POUR ÉCLAIRAGE ÉLECTRIQUE

1924

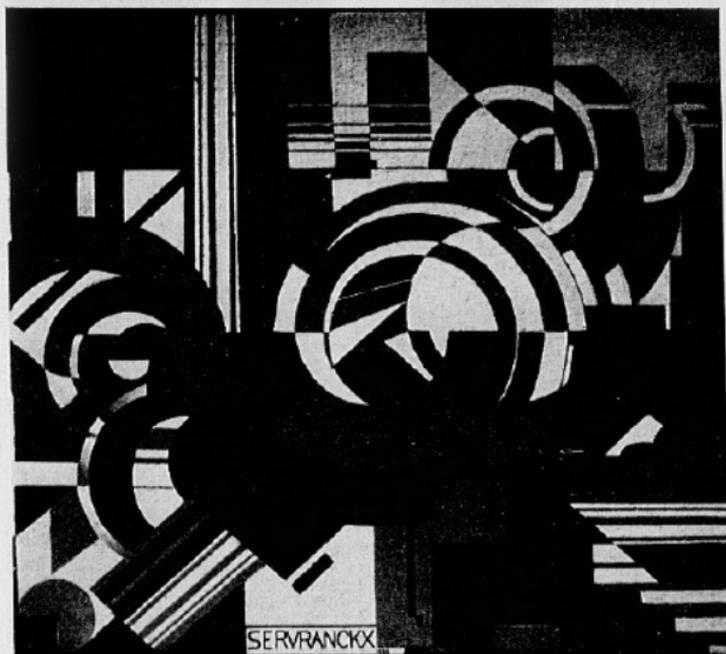
Fernand Léger



ÉLÉMENTS MÉCANIQUES

1925

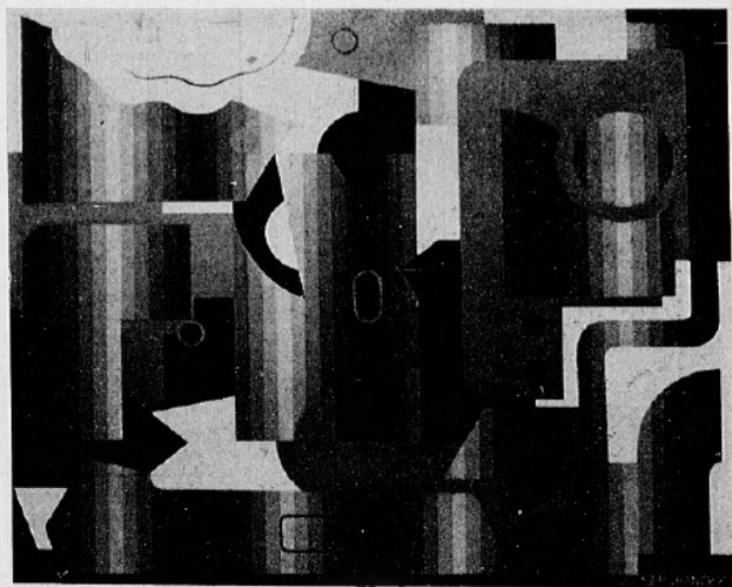
Victor Servranckx



ÉLÉMENTS MÉCANIQUES

1922

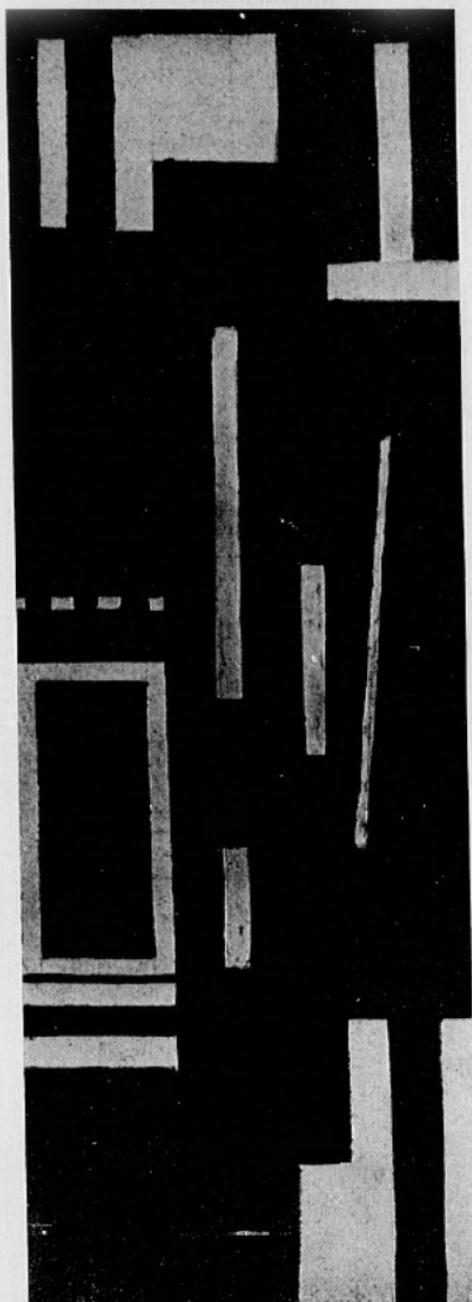
Victor Servranckx



ÉLÉMENTS MÉCANIQUES

1923

Fernand Léger



PANNEAU DÉCORATIF

1925

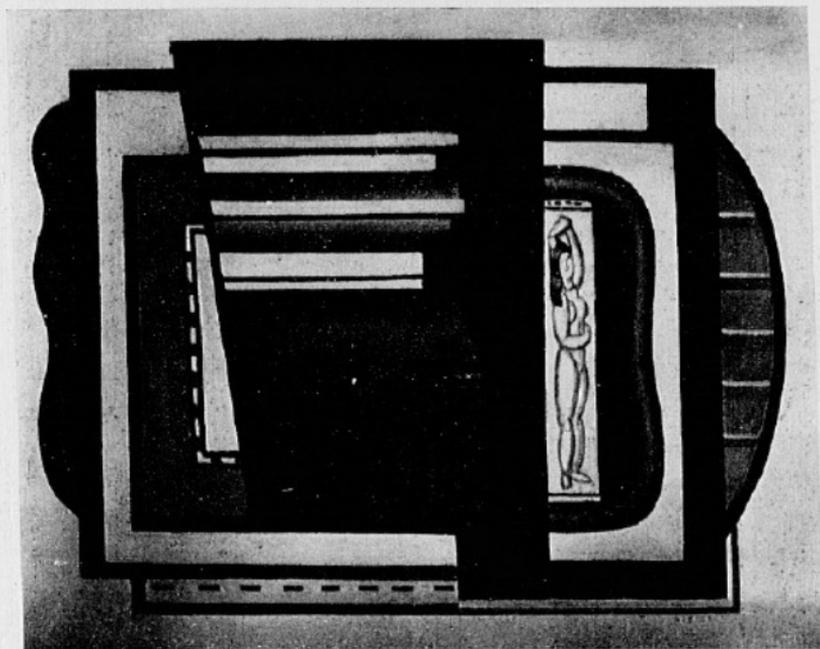
Robert Delaunay



LA TOUR EIFFEL 1925

Tableaux ayant fait l'objet d'un vif incident à l'Exposition internationale des Arts Décoratifs.

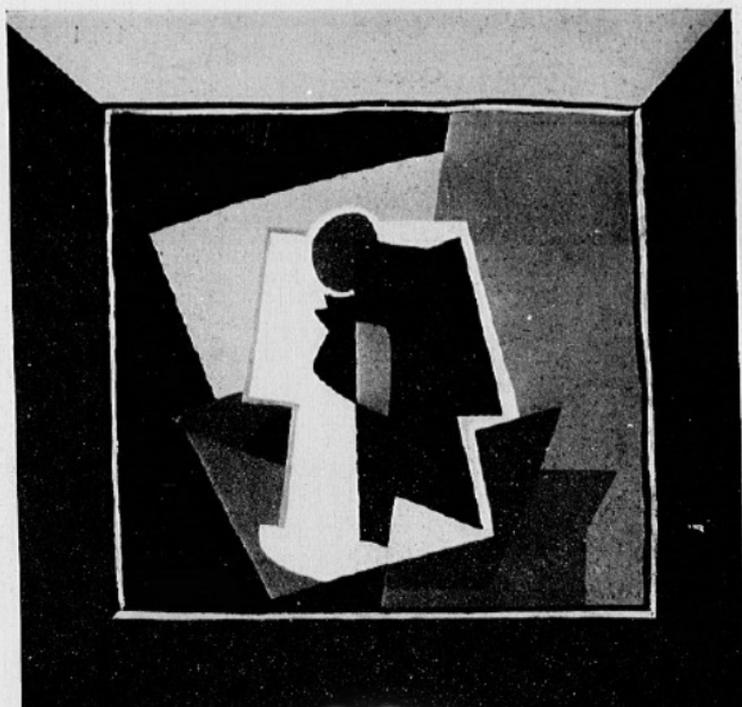
Fernand Léger



NATURE MORTE

Louis Marcoussis

1925

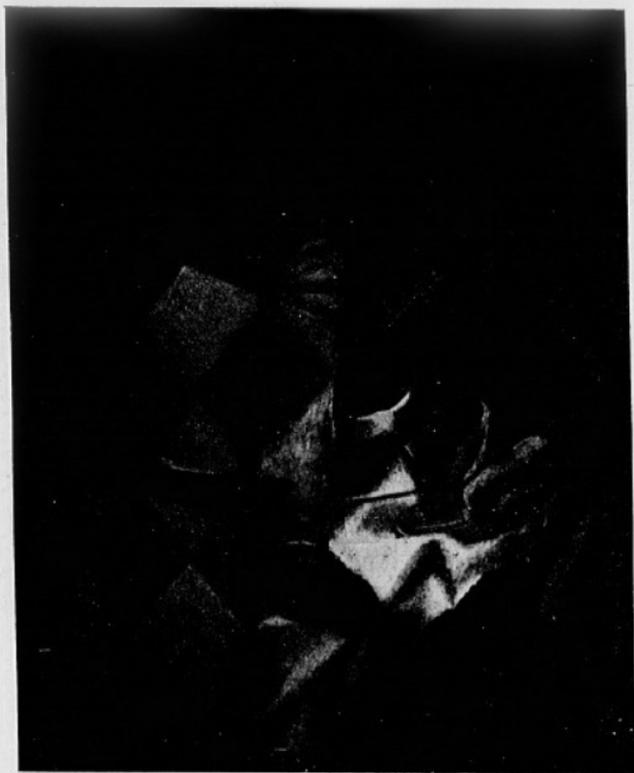


NATURE MORTE

RF

1920

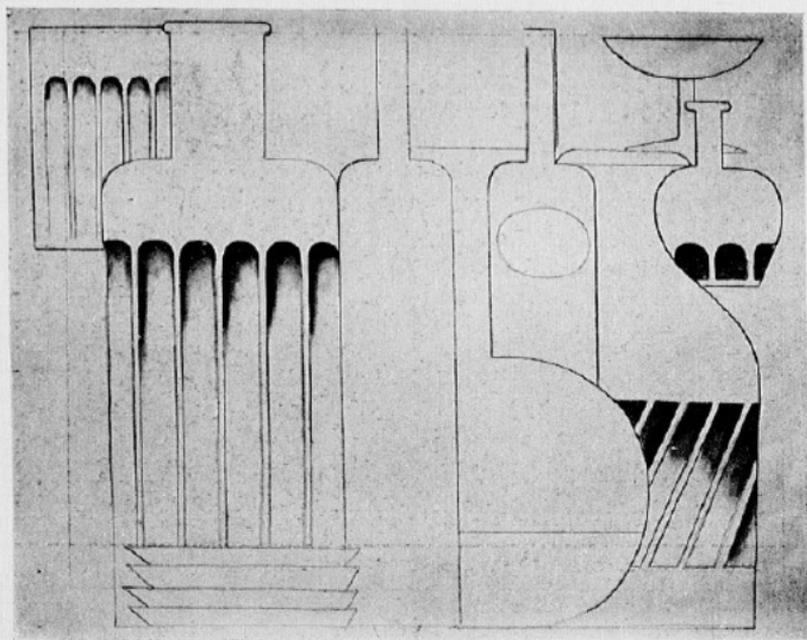
Juan Gris



ARLEQUIN

1924

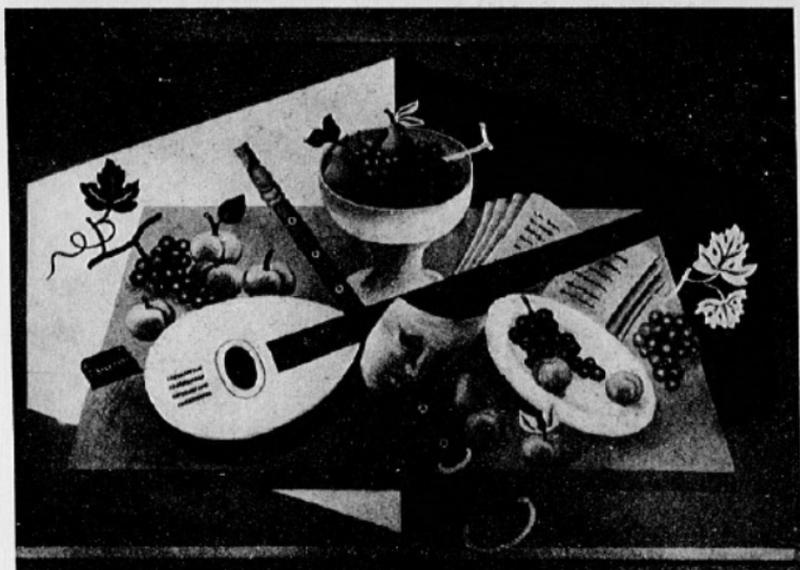
Ozenfant



DESSIN A LA PLUME « LES BOUTEILLES »

1924

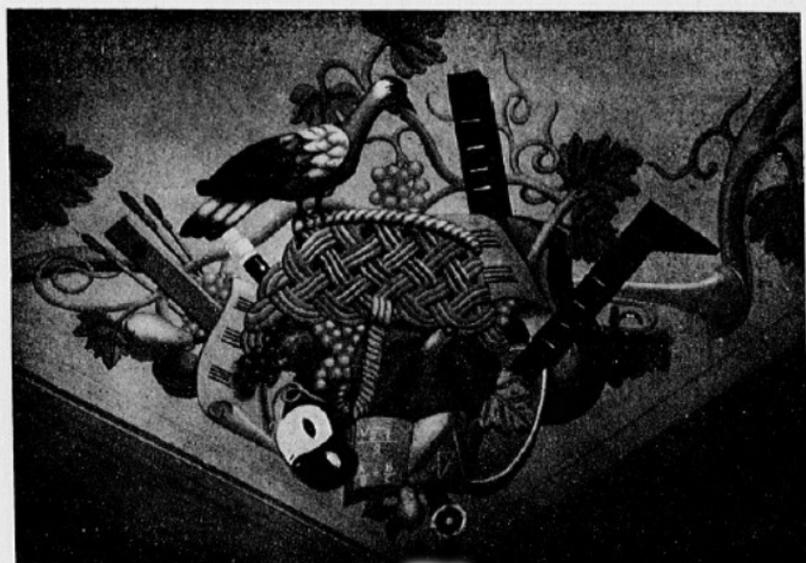
Gino Severini



DESSUS DE PORTE (FRESQUE)

1922

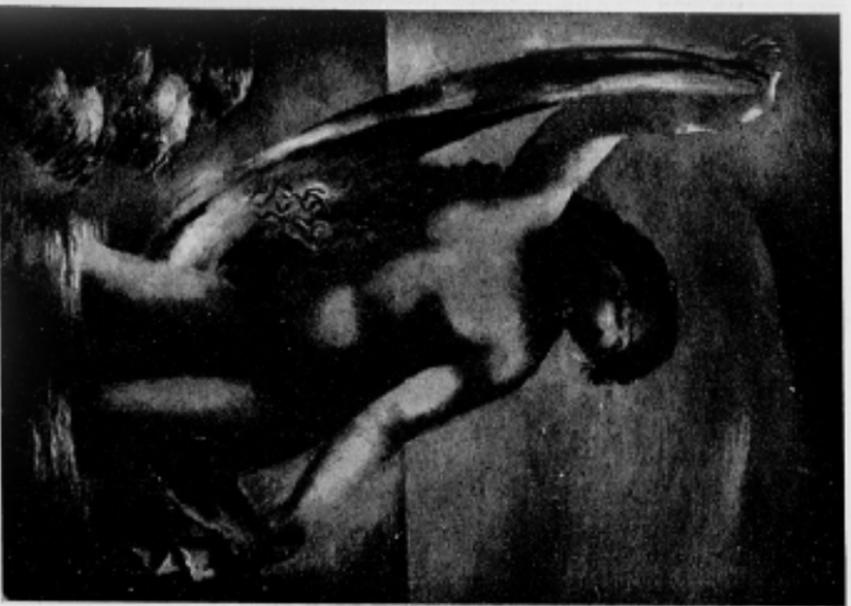
Gino Severini



DESSUS DE PORTE (FRESQUE)

1922

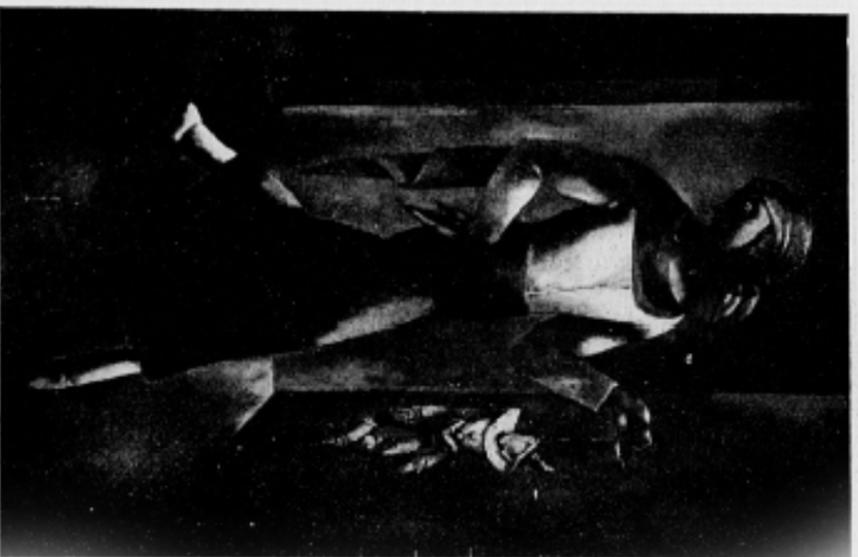
Eugène Zak



LA BAGNEUSE

1925

Eugène Zak



LA FEMME ET LE PANTIN

1925

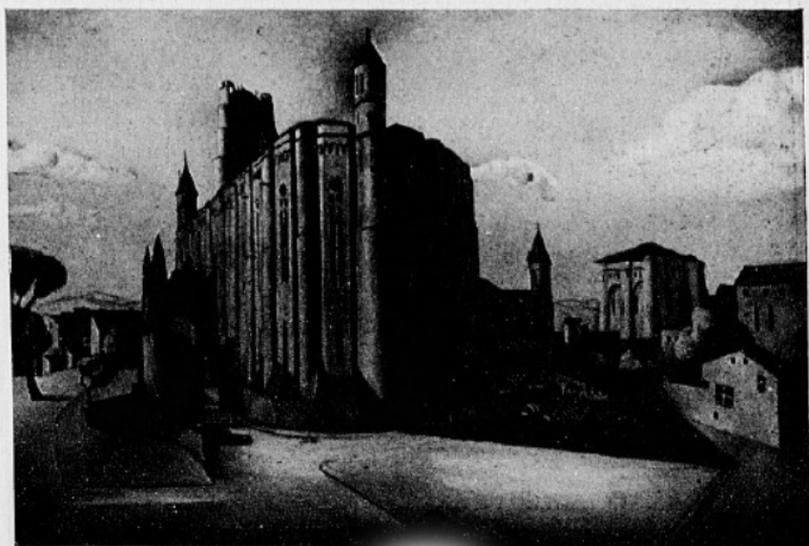
Survage



LES MARCHANDES DE POISSONS

1925

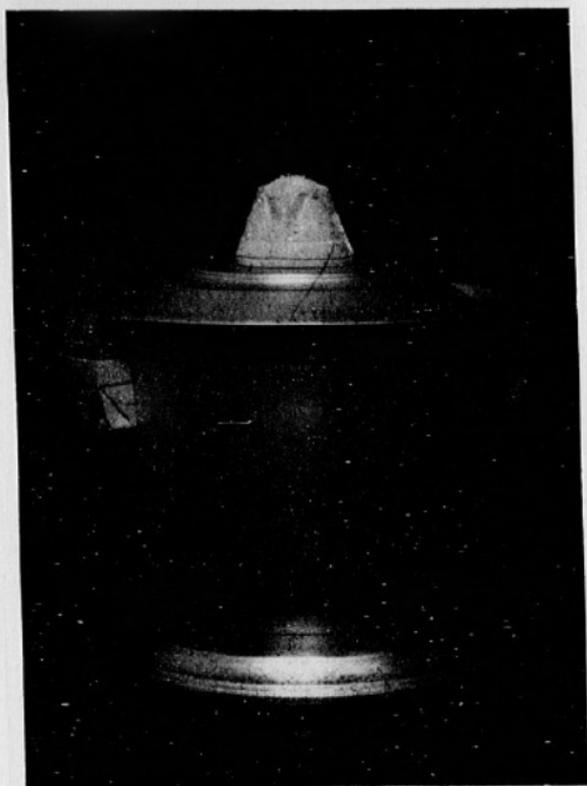
Survage



LA CATHÉDRALE D'ALBI

1925

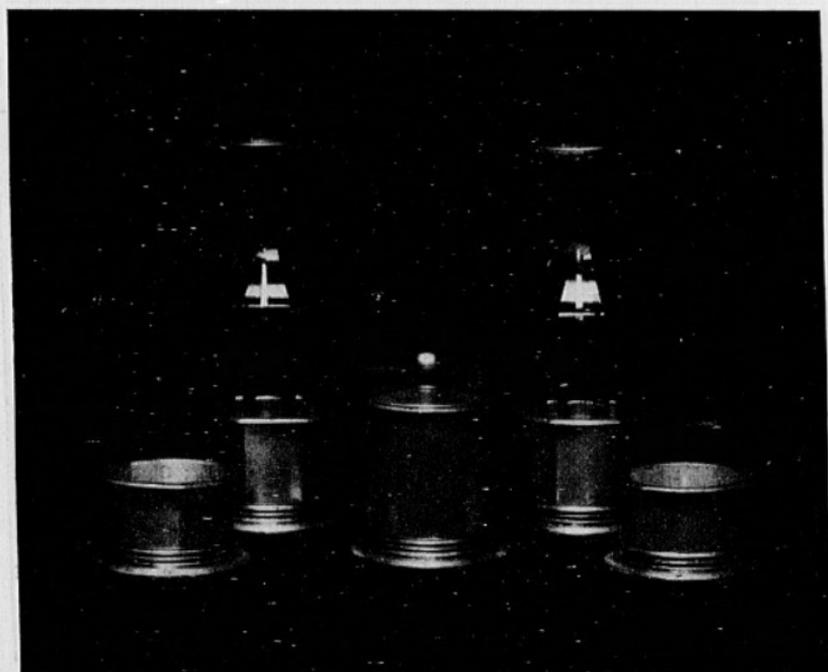
Puiforcat



ARGENTERIE

Puiforcat

1925



ARGENTERIE

1925