

BULLETIN

DE

"L'EFFORT MODERNE"

DIRECTEUR: LÉONCE ROSENBERG

19, RUE DE LA BAUME - PARIS (8^e)

TÉL. : ÉLYSÉES 28-04

LE NUMÉRO : 6 FR. — 10 NUMÉROS PAR AN

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

OCTOBRE

1925. — N° 18

SOMMAIRE

Les Voies nouvelles de l'Art plastique (<i>suite</i>) . . .	VICTOR SERVANCKX.
Techniques pour peindre sur façades	GINO SÉVERINI.
Fernand Léger	MAURICE RAYNAL.
L'Art-l'Espace.	DAVID KAKABADZÉ.
Enquête du Bulletin :	
L'Évolution du Coloris.	JEAN METZINGER.
De la couleur dans la Peinture moderne.	AUGUSTE HERBIN.

Reproductions d'œuvres par :

ANDRÉ BEAUDIN, V. BOULLAND, GEORGES BRAQUE, GIORGIO DE CHIRICO,
MAX ERNST, JUAN GRIS, AUGUSTE HERBIN, FERNAND LÉGER, JEAN
METZINGER, V. DE REGO-MONTEIRO, J. MIRO, OZENFANT, J.-W. POWER,
JOHN STORRS, GEORGES VALMIER.

Les Voies nouvelles de l'Art plastique

(*Suite*)

La caractéristique de cet art. — l'art moderne allemand — si différent parfois du cubisme français et du futurisme italien, c'est son particularisme individualiste à outrance.

Les allemands ont tenté de créer sans le concours direct de l'intelligence ; ils ont tâché de redevenir l'homme primitif, l'homme pré-machiniste, l'enfant en toute sa naïve pureté, chose inadmissible et aussi irréalisable — à mon sens — en notre époque où l'ingénieur s'avère si puissamment créateur. Ces expressionnistes se sont inspirés de l'art des peuples exotiques, de l'art des paysans, de l'art des enfants, voire même de l'art des aliénés, art intuitif dont fut banni théoriquement le contrôle de l'intelligence. Le « moi », les dessous cachés de l'inconscient, épandus sur la surface à couvrir ; exaltation dynamique du sentiment, évasion poétique, nouveau romantisme germanique.

Par cela l'art allemand se différencie de ce qui se fit vers la même époque à l'étranger.

En ces œuvres, le rôle des objets, c'est d'être l'extériorisation du « moi » sombré en ces objets, s'y intégrant ; l'objet chez ces artistes, c'est l'image exacte de leur connaissance lyrique de l'objet et du monde, image que la connaissance lyrique projette — le terme est très exact — projette sur l'écran de la toile. Il n'est pas question ici de la déformation volontaire et lucide des cubistes. Je précise le contraste : cubisme : façon de *peindre* les objets ; expressionnisme : façon de *penser* les objets.

En l'expressionnisme germanique et slave, si sombre et si énigmatique, le moi débridé a plongé jusqu'aux recoins les plus inexplorés du subconscient et par cela — il faut le reconnaître — il a enrichi les arts plastiques de bijoux très rares et non sans valeur ; mais le plus souvent après le plongeon, il a ramené à la surface le témoignage des résidus barbares et des tares de l'individu, extériorisation d'émotions hallucinatoires et malades, visions effarantes ; abus des effets morbides et pornographiques, fantasmagoriques et funambulesques. L'homme hyper-civilisé rejoignant le sauvage, sadisme cérébral : état pathologique, état de crise. Crise inévitable, crise féconde malgré tout et par cela même justifiable.

Après le premier cubisme, nous vîmes en France un mouvement analogue, mais poussé à l'état aigu, parce que plus conscient de la volonté d'inconscience, « Dada », un nom comme un autre, renaissance de l'individualisme impénitent, tout dernièrement encore rebaptisé de « Surréalisme ».

Bien des « modernistes » sont tels par esprit d'opposition plutôt que par esprit de construction ; ils ne savent ce qu'ils veulent, mais savent absolument ce qu'ils ne veulent plus ; c'est déjà beaucoup. Le dadaïsme, un certain nihilisme fantaisiste, a eu une réelle valeur créatrice en sens inverse. Le public a crié à la mystification et conclu au néant ; mais par et à travers ces œuvres, contestables peut-être, mais sincères presque toujours, le bilan fait, nous tenons en main des plaques négatives ; apposons-y une feuille de papier sensible et l'image positive apparaîtra.

Beaucoup d'artistes d'avant-garde pensent que le but de l'art est d'exprimer l'esprit de l'époque. Ce qu'ils prennent pour un but n'est que le résultat fatal d'une œuvre d'art venue à son heure et bien venue. Et quand je préconise un art, qui ainsi viserait à rétablir constamment l'équilibre entre l'homme et le geste constamment renouvelé du milieu, auquel ses propres gestes collaborent, il ne peut nullement être question de représentation ou d'analogie symbolique ou autre avec la machine ; car cette manie — très compréhensible du reste — qu'ont eu certains futuristes et constructivistes, n'aboutit en fin de compte qu'au « pittoresque » et ne parvient pas à suivre le temps accéléré de la vie moderne ; l'exaltation de la machine « pour la machine » vient en fait après la machine, est l'esclave d'une émotion produite par la machine ; art malgré

tout, d'essence impressionniste, pas de création pure ; art d'adaptation, puisque voulant — n'y réussissant pas — mais voulant s'adapter à postériori aux aspects renouvelés du monde qui nous entoure ; mais ne le dominant pas, surtout ne le devançant pas.

La Machine : ça n'est pas nouveau, la machine a existé dès que les hommes ont appris à dominer la matière, mais... nous sommes peut-être la première génération qui a vu la machine esthétiquement. La machine, création du cerveau humain, a fait en nous des ravages intenses. Ce n'est pas le système géométrique à la base de la machine ; ce n'est pas son rendement matériel, ce n'est pas sa forme extérieure seulement, ni ses mouvements, c'est toute sa complexité, c'est le sens de la machine qui nous remue profondément et fait trépider d'allégresse nos sens et notre cerveau et tout ce qui fait notre humain.

Nous aimons, d'amour, les beautés nées de nous à notre insu : l'usine, les bielles luisantes, les odeurs de benzine, le chant lyrique des sirènes et des claxons, les sonorités des moteurs, les cris stridents du fer ou de l'acier qui passe pressé entre les cylindres des laminoirs, le départ des trains internationaux.

A quoi bon analyser ce fait évident, qu'au grand effarement de mes jeunes ans, nous avons découvert *laides* tant de choses qu'on nous avait signalées belles et vénérables et, que d'autre part, nous avons découvert *belles* intensément tant de choses, qu'on nous avait affirmées dénuées de beauté ?

A quoi bon ? Les échos de cette vie moderne arriveront aux oreilles les plus obstinément closes. Bon gré, malgré, il faudra bien qu'un jour on s'aperçoive de la lente transmutation des valeurs qui s'est opérée graduellement, pour nous poser un beau jour devant un fait accompli. Il se trouve que la machine réalise, de par la force des faits, un nouveau critérium de beauté, un nouveau système qui se prépare en notre être.

Une forme d'art découle des éléments spirituels et éthiques qui dominent une époque.

On peut dire que la machine est pour nous ce que fut la mythologie pour les Grecs ; la machine est belle, précisément parce qu'elle répond à un besoin éthique et esthétique nouveau, nouveau champ d'expansion éthique et esthétique.

N'imitons pas les formes visuelles de la machine, mais travaillons parallèlement à elle dans le sens de la non-imitation, de la création lyrique et disciplinée.

Les tentatives artistiques des dernières années ont mis à nu, dirait-on, les limites extrêmes de l'art. Ces tentatives, en touchant du doigt le problème de la création pure, nous ont aidé efficacement à la grande œuvre de libération de l'obsession naturaliste et individualiste, libération qui nous a conduit à cet art abstrait et collectif, qui s'affirme aujourd'hui tout tremblant de la pulsation vitale. Un tableau n'est plus une fenêtre ouverte sur un fragment de nature, passé à travers un tempérament, ce n'est plus une machine à faire ressentir au spectateur les intentions

individuelles du peintre. Un tableau devient *un objet*, qui n'est l'équivalent de rien, qui est « lui-même » sans plus.

.....
Tout, autour de nous, est formes et couleurs ; un œil amoureux et attentif y découvre des relations et des rapports, rapports numériques bien souvent, qui touchent de près notre système intérieur. C'est à notre système intérieur et non au monde formel et coloré qui nous entoure, qu'il faut demander la loi de la beauté. L'œuvre d'art c'est l'élaboration d'un processus nettement caractérisé que notre être a choisi et ordonne ; dynamisme interne, pulsation rythmique qui est le dynamisme de l'équilibre. C'est l'esprit d'architecture, mathématique sensorielle.

Pençons-nous de temps à autre sur l'être merveilleux que nous sommes, nous l'humain sur la terre. Comment sommes-nous ; que veut notre être ?

Nos actes sont éloquentes et ne peuvent mentir.

L'homme veut découvrir des lois pour s'expliquer, tenir en main, la logique des phénomènes et les dominer. L'homme découvre des lois, là où la nature ne pose que des faits successifs semblables ou dissemblables. Faits successivement semblables : l'homme dit : une loi. Faits successivement dissemblables : l'homme dit : en désaccord apparent avec cette première loi ; donc, une autre loi. Son concept de la divinité n'est qu'une explication des phénomènes naturels que l'homme se crée, faute d'une autre certitude scientifique. Mais à défaut de certitude scientifique, il veut tenir en main une certitude quand même ; et l'homme a fait son dieu à sa propre image et ressemblance. L'homme est ordonnateur de naissance, angélique et luciférien. Ce qui caractérise et distingue l'homme c'est son esprit géométrique, par lequel pourtant il est rattaché plus que l'animal ou le végétal, au système de base de la nature, système planétaire, géométrie de l'espace ; l'homme antagoniste retrouve ainsi le noyau même de la forme de l'énergie vitale.

Les objets fabriqués par l'homme contrastent si fort avec les résultats superficiels de la nature environnante. La nature dans les grandes lignes, produit des aspects amorphes ; la nature est toute de frémissements et de souplesse courbe. Aussi bien, si vous promenant dans la nature vierge, vous apercevez soudain le fait géométrique, l'ordonnance numérique, la sphère impeccable, la ligne droite, le fait vertical absolu, cherchez l'homme. Le fait géométrique a l'homme comme générateur. L'homme est ainsi fait.

Et l'artiste, l'homme conscient par excellence, peut-il impunément renier les inspirations humaines ? Les lois géométriques, c'est ce qui relie les hommes, c'est la plateforme où tous les hommes sans distinction peuvent se rencontrer, c'est un terrain d'entente pour un art collectif possible.

La forme géométrique pure exclut l'individualisme particulariste. Tant mieux.

(A suivre)

Victor SERVIRANCKX.

Techniques pour peindre sur façades

Il peut se présenter, pour l'architecte ou le peintre le problème suivant : décorer une façade exposée à toutes les rigueurs d'un climat nordique ou marin.

De toutes les techniques anciennes et modernes pour peindre sur les murs extérieurs, les plus belles et les plus sûres sont la mosaïque et la fresque, mais chacun sait que la première est très coûteuse et que la seconde, au bord de la mer ou dans les pays où la température descend à 10° au-dessous de zéro, n'offre qu'une résistance relative, sans compter que, parmi les peintres modernes, sont toujours plus rares ceux dont l'esthétique pourrait s'adapter à la technique de la fresque.

Nous avons fait des expériences variées d'une peinture sur ciment et les résultats sont tels qu'ils m'encouragent à divulguer la technique de cette peinture. Elle consiste dans l'application, à l'art décoratif, du silicate de soude ou de potasse, de préférence ce dernier, application que les peintres en bâtiment ont déjà faite en France et peut-être ailleurs, pour peintures courantes et simples de façades, églises, etc... (1)

Le crépi sur lequel on peut peindre au silicate, doit être fait à la chaux ou au ciment.

Si vous avez un crépi dans lequel entre le plâtre ou sulfate de chaux, il vaut mieux s'abstenir d'employer le silicate.

Si on veut une résistance maximum, composer un crépi au ciment dans les proportions d'un sac de ciment et deux sacs de sable, ce qui correspond à peu près aux proportions adoptées par les maçons, c'est à-dire de 350 kilogs de ciment pour 1 m. 3 de sable ou encore 7 sacs de ciment et 17 brouettes de sable (2).

Le crépi doit être bien nivelé mais pas trop lissé avec la truelle, comme celui de la fresque ; il doit être surtout bien sec et, en règle générale, il est mieux de peindre au silicate en été, pour un prompt séchage.

Sur ce crépi il faut passer une couche ou deux de silicate de potasse

(1) Pendant mes expériences de peinture au silicate de potasse, le peintre Braque a eu l'amabilité de m'indiquer certaines couleurs, en usage dans le bâtiment, et spécialement préparées par le fabricant pour peindre au silicate. Le liquide qu'on mélange à ces poudres, et qu'on donne aussi tout préparé, est du fluo-silicate. A l'essai, dans un travail qui demande à revenir à plusieurs reprises sur les couches, ce liquide ne fixe pas suffisamment les couleurs. Il peut suffire dans le bâtiment pour une ou deux couches unies, ou pour des expériences d'amateur ; mais à moins de redoser soi-même le fluo-silicate, ce qui demande encore des expériences et du temps pour un travail sérieux de décoration artistique, il vaut mieux se tenir à l'emploi du silicate de potasse, dans les proportions que j'indique.

(2) Les brouettes en usage dans le bâtiment ont une capacité très analogue partout.

dans la proportion d'une moitié de silicate et une moitié d'eau de pluie. Le silicate pur doit avoir la force de 33° Beaumé ; si on veut un fond blanc on mélange au silicate (contenant déjà la quantité d'eau indiquée) de l'oxyde de pierre, en poudre, et dans les proportions d'un kilog de silicate et 3/4 de kilog. d'oxyde pierreux. Les proportions en volume peuvent être une partie de silicate et une partie d'oxyde pierreux.

Après cette première couche, nous aurons une surface blanche et agréable et là on peint de la même manière qu'à l'aquarelle, laissant le blanc du fond toujours visible.

Les couleurs qu'on doit employer sont en général celles qui résistent à l'action de l'alcali et de la chaux et qui s'emploient à la fresque, c'est-à-dire les terres naturelles et brûlées, l'outremer, les oxydes de fer. Il est bon d'ajouter à chaque couleur et surtout à l'outremer un peu d'oxyde pierreux, lequel leur donne de la consistance.

Les couleurs doivent être délayées dans le silicate mélangé à l'eau, dans les proportions de 70 parties de silicate et 30 d'eau. Dans un travail où l'on doit revenir plusieurs fois, diminuer la quantité de silicate pur. Si le travail en question est de grande importance, bien broyer les couleurs sur la pierre et avec l'eau, de façon à former une pâte, laquelle, tenue en réserve, se mélangera chaque jour, dans la quantité nécessaire, avec le silicate additionné d'eau.

Quant au blanc, si le fond ne l'est pas assez, il est bon d'employer ou l'oxyde pierreux ou le sulfate de baryte précipité ; le blanc de zinc aussi, mélangé à un peu d'oxyde pierreux peut être employé avec succès.

La technique de cette peinture est, comme je l'ai dit, très semblable à celle de l'aquarelle ou de la détrempe ; elle rappelle aussi celle de la fresque, mais avec la différence énorme qu'elle vous permet de préparer le panneau entier et de le finir graduellement en voyant toujours l'ensemble, tandis que dans la fresque, comme chacun sait, il faut terminer chaque partie indépendamment de l'ensemble.

Il faut que les couleurs soient le plus possible liquides et transparentes, si on veut avoir un résultat assez semblable à celui de la fresque et d'une grande stabilité.

Elles doivent être en outre préparées chaque matin et durent seulement pour la journée.

Il est bon de se tenir dans les gammes claires et surtout si on veut, quand le travail est bien sec, passer en guise de vernis une couche de silicate pur, ce qui forme une surface vitreuse d'une extrême résistance.

La peinture au silicate peut donc, d'une certaine façon, remplacer la fresque, de laquelle elle a une certaine apparence (1) surtout si on ne vernit pas avec la dernière main de silicate pur.

(1) Il faut dire, pour être exact, qu'en effet la peinture au silicate, lorsqu'elle est bien conduite, a « une certaine apparence » de la fresque ; mais le connaisseur ne s'y tromperait pas, car la transparence, l'éclat et la qualité de la fresque ne peuvent s'obtenir avec aucun autre procédé. Il est mieux de ne pas se faire d'illusion là-dessus.

Quant à la mosaïque, il est plus difficile de lui trouver un équivalent.

Nous avons pourtant expérimenté une manière de peindre sur des carreaux de grès qui est très résistante à toutes les rigueurs du climat et qui permet d'obtenir des effets décoratifs de premier ordre.

Cette technique n'est qu'une application de la peinture sur céramique. (A suivre).

Gino SEVERINI.

Fernand Léger

Fernand Léger ou « le Voyage autour du Monde », Juan Gris ou « le Voyage autour de ma Chambre » la même gare dessert les deux destinations.

Sur l'écran de la station, c'est un kaleidoscope de lettres jetées à poignées, qui se démêlent seules. Les unes prennent la forme *Entr'acte*, les autres *Paris-Nord*. L'on remarque que les trains qui vont au Sud ne bougent pas, l'inclinaison seule les entraîne. Par contre, ceux qui montent vers le Nord luttent avec la pesanteur, et leurs mouvements déchaînés affranchissent cette lumière qui ne sait pas aller partout. Pendant l'entr'acte, les étoiles et la terre qui marchent en sens inverse ne bougent plus. Mais derrière le manteau d'arlequin, des machinistes construisent des gares et des destinations terrestres qui entretiennent la lutte intérieure de ces inerties. Les dynamos en marche dorment au son de leur son, et le mouvement n'en file pas moins sa trame autour de la terre.

La force inventive qui brûle le monde par les deux bouts ne l'empêche pas de renaître de ses cendres et l'activité déductive qui recommence au jour le jour le monde sensible l'accouche de toutes les beautés dont les hommes l'ont fécondé.

Au dire de Winckelmann, Aristote reprochait à Zeuxis d'avoir représenté tous ses personnages sur le même modèle. L'on admet difficilement aujourd'hui que l'Art « opérant dans l'ordre établi » conserve éternellement l'exclusivité de la faculté du Beau. Le temps est devenu si court que la patience du génie n'est plus aussi longue qu'on le pourrait croire. Qui sait même si elle n'est plus considérée de nos jours comme une vertu d'un autre âge et, si ce n'est pas à sa désuétude qu'il faut attribuer, pour une part, cet assouplissement des anciennes notions quantitatives du temps et de l'espace qui a si largement aéré la peinture d'aujourd'hui.

Il suit de là que l'histoire de l'Art au XX^e siècle dira peut-être que l'honneur de Léger aura été de venir à l'une de ces heures, où n'ayant pas absolument besoin d'un parlementaire pour faire un ministre, une

fois encore la Beauté chargera un homme, plutôt qu'un artiste, d'exalter ses vertus.

Sans doute, la Beauté a-t-elle été mariée à l'Art. Mais le divorce n'est-il pas comme le complément nécessaire de l'union conjugale, et ne se pourrait-il pas, après tout, que les rencontres après le divorce ne fussent encore ce qu'il y a de meilleur dans le mariage.

Que les règles sont belles, en effet, lorsqu'elles sont outrepassées.

L'art de Léger rappelle une fois de plus l'ancien problème des deux pôles de la sensibilité.

En peinture il y a d'abord les peintres, évidemment, puis les artistes. Jupiter et Saturne sont peut-être les totems des Rubens d'une part et des Greco de l'autre, des Rembrandt et des Raphaël, des Delacroix et des Ingres, des Matisse et des Picasso; et la même diversité éclate entre l'œuvre de Fernand Léger et celle de Juan Gris.

Taine eût étudié dans ces deux cas, les influences ethniques du Nord et du Sud; la physiologie, les particularités des tempéraments sanguins et bilieux.

Si, en effet, les premiers font preuve de la plus libérale indulgence envers les raisons du cœur et ses faiblesses même les plus osées, les seconds au contraire, en ont un peu honte et prient qu'on les excuse de celles qui pourraient leur échapper. Les uns ne redoutent pas l'exposition de leur moi dans toute sa nudité, les autres pleins de respect humain déguisent toujours leur sensibilité sous les dehors de l'enjouement.

Il serait curieux de noter un trait qui, je me hâte de le dire, n'est pas propre aux seuls peintres, mais qui, dans son humanité, les distingue encore d'une manière très précise. Les poètes et tous les artistes ont deux manières de faire valoir leurs talents : les uns en parlant d'eux de la façon la plus avantageuse, les autres en parlant mal de leurs confrères, le plus spirituellement du monde. Ces deux procédés correspondent-ils ou non aux tempéraments de nos Jupitériens et Saturniens ? Je crois, pour ma part que oui ; ils cadrent même assez bien, semble-t-il, avec les exigences des habitudes sanguines et bilieuses.

Toutefois, si ceux-ci comme ceux-là ne quittent pour ainsi dire jamais les régions que la nature leur a assignées et en subissent toujours héroïquement les plus pénibles conséquences, il existe d'autres serviteurs de l'Art, mi-peintres, mi-artistes, ou si l'on veut artistes-peintres qui ne voient pas sans soulagement les plaines reposantes qui relient le pôle nord au pôle sud. Certes ceux-là ont les loisirs d'apprendre qu'en dépit de l'habileté qui retarde seulement les chutes, le climat des zones tempérées est parfois décevant. Aussi, devraient-ils ne jamais oublier que si comme la Vertu ils se tiennent au milieu, l'on a eu beau enseigner celle-ci depuis les premiers instants du monde, il ressort nettement qu'il n'y a jamais paru grand'chose. Mais allez donc leur faire croire qu'entre le Nord et le Sud, il n'y a de place que pour les Centraux.

Si l'on voulait se souvenir, avec Ribot, que l'inspiration n'est jamais "qu'une dépêche chiffrée que l'activité inconsciente transmet à l'activité

consciente qui la traduit", que cette traduction est faite en une langue et que les langages humains, nous le savons, ne sont que des vases aux formes conventionnelles et pas nécessairement *commodes*, que la pensée déborde continuellement de toutes parts ; si l'on ajoutait, pour compléter la pensée de Ribot, que l'activité consciente est constamment à l'écoute ou qu'elle provoque au besoin l'arrivée du message, nous aurions un premier aperçu de l'alchimie artistique de Fernand Léger.

Il semble donc, dès l'abord, que pour Léger la conscience de l'Art ne soit pas l'art ; que l'art fait de conscience et de volonté reste généralement stérile et qu'ainsi compris il ne constitue qu'une mode lancée plus ou moins habilement autour des trouvailles de l'imagination.

Il se pourrait que chez les animaux domestiques le siège de la sensibilité fût situé dans la tête, aux alentours de l'endroit où Descartes situait la glande pinéale. Chez l'homme, il l'est, dit-on, dans la poitrine et à égale distance du ventre et du cerveau. La Symbolique chrétienne enseigne, en effet, que dans le signe de la croix, la tête représente la volonté mâle, le ventre la sensualité, la poitrine la sensibilité créatrice, l'Esprit. Pour confirmer ce dernier symbole, les Livres sacrés nous apprennent que l'Esprit signifie l'inspiration des artistes, des prophètes, des écrivains sacrés et enfin, dès le XVI^e siècle, nous voyons le Saint-Esprit communément représenté sous les traits d'un homme.

C'est dire que les artistes qui, comme Léger, ne sont pas nés en captivité, ignorent l'art et l'amour domestiques ; c'est dire pourquoi les plus grands d'entre eux ont toujours été des parvenus.

Dès son œuvre d'avant-guerre (1910-1914), Léger s'oppose à cette réaction contre l'Impressionnisme qui se traduit par un culte plus prononcé pour le dessin que pour la couleur. Léger ne peint jamais la nuit. On pourrait lui appliquer la devise de ce cadran solaire : « Je ne sonne que les heures claires. » Sans rompre résolument avec l'Impressionnisme, et d'ailleurs cela ne se fait pas si aisément qu'on croit, il est permis de le considérer comme une esthétique déjà traditionnelle dont on peut faire flèche pour bâtir l'esthétique d'aujourd'hui. C'est ce que fait Léger. Loin de tâcher de tourner le plus vite dans le vélodrome des néo-impresionnistes, il enjambe la balustrade et leur laisse le soin d'inventer une sorte de machine à peindre, comme Raymond Lulle voulait construire une machine à penser. Il donne ainsi à l'Impressionnisme le cœur qui lui manquait. A la sensualité à fleur de peau, il oppose une sensibilité profondément individuelle non pas sollicitée par l'aspect des choses, mais par leur âme profonde.

Les heures frénétiques de la guerre que Léger a vécues, et l'amour de la vie qui s'y manifestait, n'ont pas été sans confirmer sa prédisposition ancienne à ne goûter que le côté dynamique des spectacles de la nature comme de l'œuvre des hommes. Le développement hypertrophique de l'individu qui fut l'une des exigences de la guerre, a laissé à son tempérament l'occasion de s'affirmer d'une manière plus personnelle encore. Et s'il a profité de la guerre comme il le dit lui-même, c'est d'une façon

sévère. car la différence d'intensité et de pureté que l'on remarque entre ses œuvres d'avant et d'après guerre, montre assez combien son art s'est dépouillé.

Certaines notions sont d'une telle évidence qu'il est chimérique de chercher à les pourvoir de définitions. On a pu, certes, en donner à l'Art, mais il est hors de sens de tenter de définir le Beau puisque on ne l'a jamais pu faire de l'Espace ni du Nombre. Cependant l'homme qui a su déterminer une portion de l'Espace et mesurer une parcelle du Temps, a réussi parfois à jeter son filet sur la Beauté. Il s'agit donc, pour Léger, mais qu'on excuse ici un langage raisonné si peu en accord avec un phénomène qui dépasse la raison, il s'agit de tirer de l'objectivité les éléments en lesquels son imagination trouve des sujets émotifs. Or, si la nature plus hypocondre des *artistes* est sollicitée par les menus objets familiers qui inquiètent leur activité plus intérieure, l'imagination des *peintres* et en particulier celle de Léger, se voit imposer des éléments par la vie même d'objets évoluant dans la Lumière. Aux « natures mortes », Léger oppose, si l'on peut dire, des « natures-vives » et tour à tour les roues, les volants, les escaliers, les cocardes d'avions et leurs hélices, décèlent à son imagination subconsciente, subliminale ou polygonale de nordique, les mystères des éléments vitaux qui les animent.

Toutefois, au lieu de les stéréotyper ou de figurer des volumes colorés considérés comme éléments de décoration, Léger voit en eux, avec des rapports vivants de volumes et de couleurs en plein mouvement, des surfaces mortes ou vives auxquelles il donne la valeur d'équivalents plastiques. Suivant la plus sûre tradition, l'imagination de Léger se meut au milieu d'images poétiques. Et cela est bien, puisque l'essence des choses ne peut être révélée ni par des mots qui sont des chiffres ordinaires faits d'avance, ni par des définitions, mais par les images qui, seules, sont plus intimement en communication avec la sensibilité.

Dugas disait que l'expression artistique était le concours difficilement réalisé des deux qualités distinctes de l'imagination « puissance d'objectivation et force combinatrice ». Je ne crois pas volontiers, que la « force combinatrice » puisse être considérée comme une qualité de l'imagination et Dugas confond sans doute imagination et inspiration. C'est que dans l'épithète « combinatrice » joue quelque peu ce radical « combine » que, depuis la guerre, le langage vulgaire a si clairement popularisé. Cette « force combinatrice » apparaît donc plutôt comme un élément d'organisation où une conscience scolastique a plus de part que l'imagination proprement dite. Or, pour parler comme Dugas, l'art de Léger semble surtout fait de puissance d'objectivation, et si son inspiration est soumise à une conscience, c'est plutôt à une sorte de conscience plus large, plus féconde, aussi peu combinatrice que possible, plus physique que géométrique et à laquelle il demande seulement le contrôle nécessaire. Ainsi l'objectivité n'est pas pour lui prétexte à applications de formules théoriques, mais plutôt à trouvailles d'éléments mécaniques dont il fait varier les applications suivant les buts que son imagination tend à circonscrire.

Le charme artificiel du mélange visuel des Impressionnistes rappelait quand même les enseignements de Chevreul et d'Helmutz; tout cela sentait fort la parfumerie chimique chère à nos contemporaines. Avec Léger la mièvrerie s'efface devant l'intensité et c'est ici qu'apparaît l'un des efforts les plus neufs et les plus importants de sa technique. Il aime, en effet la couleur pour la couleur, le rouge pour le rouge et le charme déliquescent de la touche divisée le cède à la force du ton local plus constructif, plus simplement plastique et plus purement dynamique. Depuis les Primitifs jusqu'à Léger, le ton local n'avait traduit que des allusions à un état statique de la nature. L'aspect dynamique de celle-ci, que la science moins répandue ou moins tyrannique et aussi l'activité moins intense des hommes n'empêchèrent pas peu de mettre en lumière, n'avait pour ainsi dire jamais retenu l'attention des peintres. Seuls les Impressionnistes avaient réussi à l'entrevoir, mais sa traduction dans leurs œuvres n'avait été obtenue qu'à l'aide du procédé un peu naïf de la division du ton et encore ne parvinrent-ils qu'à trouver seulement des *allusions* aux spectacles qui les avaient impressionnés.

Fernand Léger est le premier qui ait réussi dans ses recherches du mécanisme de la couleur à obtenir du ton local, non plus une *allusion* au dynamisme de la nature, mais une véritable transposition de l'activité du monde. Et, le succès qui a accueilli sa « Ville » au Salon des Indépendants, œuvre dans laquelle il a réalisé, il faut ne pas craindre l'expression, un *maximum de rendement*, ce succès, dis-je, est une légitimation du besoin de mouvement que la sensibilité moderne exige de plus en plus. Ainsi, la nouvelle esthétique ne regarde plus l'heure au cadran de Delacroix; le jeu des complémentaires est devenu un Art de réalisations faciles, et c'est à la faveur de cette décadence que Léger a été amené à inventer naturellement ses contrastes heurtés plus adéquats aux spectacles de l'activité du siècle.

Esclaves de nos associations d'idées, nous sommes cependant toujours tenus de leur donner un sens. C'est ainsi que certains éléments contrastés des œuvres de Léger, m'ont fait songer aux rapports que l'on pourrait établir entre la notion du Soleil et celle de l'équivalent mécanique de la Chaleur. Peut-être, en effet, l'équivalent mécanique est-il le chiffre du Soleil scientifique comme les éléments de l'œuvre de Léger auxquels je faisais allusion, sont les chiffres de ses impressions.

L'essentiel, toutefois, est que dans toute œuvre figure un chiffre, c'est-à-dire une garantie d'équilibre, un contrôle.

Dans le même sens on pourrait dire que, si d'après les récentes découvertes de Majorana, le poids des parties d'un tout est plus lourd que celui du tout lui-même, il semble que, pour Léger, les éléments divisés d'un volume dégagent plus d'intensité que le volume exprimé dans son entier. Si bien qu'au lieu de n'être qu'un plan au lavis, l'œuvre de Léger est une machine, et qui marche, un spectacle plus qu'un tableau. Volontiers, il invente même une mécanique, car, si son tableau est toujours construit autour d'un centre de gravité qui, comme un noyau central attire ou

repousse les mondes qui l'approchent, deux droites parallèles ne se dirigent pas toujours dans le même sens.

Si l'on admet avec Seurat que l'art soit l'harmonie et l'harmonie une analogie des semblables aussi bien qu'une analogie des contraires, l'on voit que les intentions de Léger procèdent à leur tour de trois modes distincts auxquels il obéit comme à une discipline : *ressemblance, contraste et contiguïté*. Pour Fernand Léger les contrastes s'associent quand ils sont d'abord suscités par une seule cause. Ils se lient encore à l'occasion de certaines ressemblances qualitatives et plus encore lorsqu'il y a entre certains éléments analogie absolue. Si l'on ajoute enfin que la corrélation entre la partie et le tout appelle encore des contrastes et que la contiguïté en est aussi une source, nous voyons combien l'imagination de Léger est éloignée de toute Fantaisie superficielle.

L'Esthétique n'a pas à connaître des moyens des peintres ; c'est là le menu fretin de la Critique. Aussi suffira-t-il de dire, que l'ensemble des moyens picturaux de Léger concourt à l'éclat de cette fonction constructive, plastique ou poétique qui, suivant A. Bain, est le fruit même de l'imagination. La littérature n'a pas déteint sur Léger et comme il n'y a chez lui aucune difficulté d'expression, il ne se dégage, de sa technique simple et fraîche, aucun malaise, ni aucune impression de recherches opiniâtres.

Certains artistes ont prétendu que, malgré tous les efforts possibles, un noir juxtaposé à un jaune était quand même un bleu. Ceci est vouloir décidément que l'habitude soit reine et les règles inflexibles. Or quelle que soit la force des habitudes, il n'en est pas qui ne finissent par dépérir. Mais quand bien même il en resterait de rebelles, il n'en faudrait pas moins signaler que les lois sont toutes éphémères et que celles de notre esprit, comme de nos sens ne sont pas des dogmes auxquels il faille obéir aveuglément. La couleur ne se définit pas comme une proposition géométrique et songeons surtout que la « Lettre sur les Aveugles » n'a pas été écrite qu'à l'usage de ceux qui ne voient pas. Je persiste enfin à ne considérer dans une œuvre que ce que l'on me montre, et la juxtaposition d'un jaune et d'un noir est, à mes yeux, malgré toute cuisine picturale, *autre chose* que celle d'un bleu et d'un jaune.

(A suivre)

Maurice RAYNAL.



L'Art — L'Espace

L'expression de la vitalité et de la vie se présente sous la forme d'une œuvre d'art, qui transmet cette expression dans la perpétuité et qui fait naître en l'homme une exaltation de la vie. Les moyens par lesquels on arrive à la matérialisation de cette expression, déterminent la forme de l'art. Chaque nouveau moyen matériel peut faire naître une nouvelle branche de l'art. (Par exemple, les cinémas). Il faut considérer la division de l'art en différentes branches : peinture, sculpture, architecture, etc... comme conventionnelles.

Il peut arriver qu'à une époque donnée, une branche quelconque de l'art devienne inutile, puisque ses moyens matériels sont insuffisants pour donner l'expression de la vie contemporaine. Dans toutes les époques de la vie seulement cette branche de l'art arrive à se donner la forme pure, dont les moyens matériels sont parfaitement suffisants à donner l'expression exacte de la vie. Pour cette raison, on peut dire qu'à l'heure actuelle l'existence de certaines branches de l'art se présente sous la forme d'une question à résoudre.

Une œuvre d'art une fois née devient à son tour la partie nouvelle de la nature et par conséquent sa structure et ses éléments substantiels sont les mêmes que ceux de la nature.

Un des éléments essentiels de la nature *c'est l'espace*. L'espace, c'est une substance de chaque forme ou objet. L'existence de tout univers et son contenu, c'est le résultat de l'existence de l'espace. On ne peut pas se faire une conception de la nature hors de l'espace, c'est elle — facteur inévitable de la vie et élément inséparable de toute chose.

La formation de l'homme se fait par les facteurs qui l'entourent, son contenu physique aussi bien que psychique se forme sous l'influence de ces facteurs. Et puisque l'espace est un des éléments les plus importants de la nature, par conséquent il est en même temps un élément essentiel du contenu de l'homme.

La perception de l'espace est une capacité intérieure de l'homme et le sentiment de l'espace est un facteur affermissant la vie.

La nature ne nous apparaît pas seulement d'un côté, mais la perception des choses se fait dans tous les sens — dans l'espace. Le facteur essentiel de perception de l'espace est le mouvement et la vision binoculaire est un moyen constant de fixation de l'espace.

Chaque objet, forme, surface, qui ne nous donne pas l'émotion de l'espace, laisse un sentiment de mécontentement. Ce dernier provoque un acte *instinctif* tendant à la transformation de cette surface, en vue d'obtenir la satisfaction de l'émotion de l'espace. L'ornementation de tous les objets produits par l'homme est le résultat de ce désir. *Le rapport*

spirituel entre l'homme et les objets, consiste dans la transmission de l'émotion de l'espace, et par conséquent, donner l'aspect de l'espace sur la surface des objets est une nécessité de notre vitalité.

Parmi les différents moyens de donner la notion d'espace sur la surface on peut citer la ligne, la couleur, le relief, les éclats lumineux, etc.

Dans les époques passées, la présentation plastique de l'espace sur toutes les surfaces se fait par des ornements. C'est par les ornements que se déterminaient toutes les formes de l'art, plastique pure et de l'architecture. L'ornement était l'expression spirituelle et organique de la vie émotionale du passé et voilà pourquoi c'était par l'ornement que s'épuisait le contenu de l'époque et c'est d'après ces ornements que nous reconnaissons le « style » de chacune de ces époques. Chaque époque diffère d'une autre par sa substance caractéristique et les différentes conceptions de la notion de l'espace jouent un grand rôle dans la formation de différentes formes des ornements. (A suivre)

David KAKABADZE

Novembre 1924.

Enquête du Bulletin

Le désaccord persistant entre les artistes de diverses tendances à propos de la couleur dans la peinture, le *Bulletin de l'Effort Moderne* a cru bon pour permettre à ses lecteurs de se faire une opinion sur le sujet, de poser à quelques peintres modernes les questions suivantes : *quel est l'avenir du coloris dans la peinture moderne? sensualisme ou plasticisme?* et de publier dans son texte, dans l'ordre de leur arrivée, les réponses reçues.

Voici pour commencer celle de M. Jean Metzinger, peintre cubiste de la première heure, auteur avec M. Albert Gleizes du premier livre important paru sur le cubisme, en 1912.

L'Évolution du Coloris

Le coloris des Primitifs est une amplification toute spirituelle de la forme : il ne s'agit pas d'exciter les yeux mais d'exalter l'esprit.

La figuration religieuse exige que ce manteau soit rouge... alors qu'il soit du plus beau rouge possible, du rouge le plus rouge. Le mystique désir réclame des significations toujours plus radieuses.

La technique va droit au but. Chaque objet reçoit la part de lumière qui convient à sa forme. Pas de truquages, pas de *cuisinages*. Les teintes locales s'éclairent ou s'assombrissent sans subir la moindre altération. La « sensibilité picturale » ne sévit pas encore, non plus que les trop discutables théories chromatiques. La hiérarchie des dimensions engendre

celle des *valeurs* et l'harmonie de l'ensemble résulte moins d'un superficiel concours de lois optiques que du fait d'exprimer une pensée bien équilibrée.

L'esprit devient souvent esclave de ce qu'il a créé. Un véritable déplacement du but esthétique marque l'invention de la peinture à l'huile. Ce procédé permet d'obtenir une attrayante diversité de teintes et de matières et c'est le dangereux secret d'une volupté nouvelle que les Vénitiens reçoivent des Flamands. Le pur idéalisme s'abolit dans un sensualisme auquel nous devons des chefs-d'œuvre mais qui ne peut satisfaire toujours.

Si les Watteau et les Chardin, par le jeu subtil des nuances, atteignent à la perfection, leurs successeurs ne savent les dépasser et... dépassent la mesure. Malgré l'admirable effort des David et des Ingres c'est la chute vers le naturalisme, vers cette peinture lourde et basement compliquée qui s'étale sur les murs d'aujourd'hui.

Il faut réagir, revenir à un art simple et fort. Si les portes paradisiaques ouvertes par Giotto sont à jamais fermées, notre vie a des profondeurs magnifiques. Sans vouloir aucunement « recommencer les Primitifs », je crois qu'il est possible d'en tirer les éléments de réalisations plastiques aussi belles que celles des premiers siècles de notre art.

D'abord il faut simplifier la technique, renoncer aux truquages du clair-obscur, aux artifices de palette et cesser de considérer comme une fin le fait de multiplier des teintes et de morceler des formes sans raison, par sensibilité.

Oh ! cette « sensibilité » du peintre qui ressemble au « sentiment » du tragédien de conservatoire.

Je veux des idées claires, des formes nettes, des couleurs franches. « Pas la couleur, rien que la nuance » disait Verlaine, mais Verlaine est mort et Homère ne craint pas la couleur.

Jean METZINGER.

Voici maintenant la réponse de M. Auguste Herbin également peintre cubiste de la première heure et dans l'œuvre duquel les préoccupations d'ordre architectural se sont toujours reflétées.

De la couleur dans la peinture moderne

Nous espérons fermement que l'architecture imposera sa discipline à la peinture et à la sculpture.

Quelle peut-être la peinture dans une architecture, belle uniquement d'utilité ?

Le tableau qui a déjà une grande histoire, ne deviendra-t-il pas, lui aussi et du fait de cette nouvelle architecture, plus utile, plus vivant, c'est-à-dire plus pur.

Il est certain que la différenciation entre la peinture disciplinée dans l'architecture et le tableau s'établira de plus en plus nettement. La pureté ne revêtira pas la même apparence dans l'une et dans l'autre.

Dans l'architecture, la beauté égalera le moyen et le but, la couleur purement plastique, abstraite, ornementale vivra de la vie même de cette architecture, de sa destination qui commandera l'unité.

Dans le tableau le problème est différent, non pas simplement dans ce sens : reproduction d'une architecture, mais *différence essentielle dans la forme médiate*. Il faut établir cette différence pour donner au tableau sa perfection, son unité, sa pureté, *son utilité pour tout dire*.

La peinture en soi est imparfaite parce qu'inerte, muette. Certains artistes, qui l'ont compris, n'ont pas craint de l'animer artificiellement avec des épaisseurs, des accidents, des grattages, des trucs, etc... plastique et sensualisme, imperfection de l'imperfection.

La couleur dans le tableau moderne doit rester un moyen plastique animé par une objectivité largement humaine.

Auguste HERBIN.

(Septembre 1925).

EN SEPTEMBRE 1925

Parmi les Livres reçus :

La Peinture Moderne, par Ozenfant et Jeanneret (G. Grès et Cie, Paris, éditeur).

La vie moderne avec son machinisme a perfectionné notre œil.

L'esprit lui-même, par conséquence directe, a développé son goût de la parfaite ordonnance.

Nos sens et notre esprit sont devenus plus exigeants. Ils exigent un art intense de précision.

(Formation de l'Optique Moderne, extraits).

Parmi les périodiques :

La Révolution Surréaliste, n^{os} 1, 2, 3 et 4 (Directeurs MM. Pierre Naville et Benjamin Péret).

« *Le procès de la connaissance n'étant plus à faire, l'intelligence n'entrant plus en ligne de compte, le rêve seul laisse à l'homme tous ses droits à la liberté. Grâce au rêve, la mort n'a plus de sens obscur et le sens de la vie devient indifférent.* »

(Préface, extraits.)

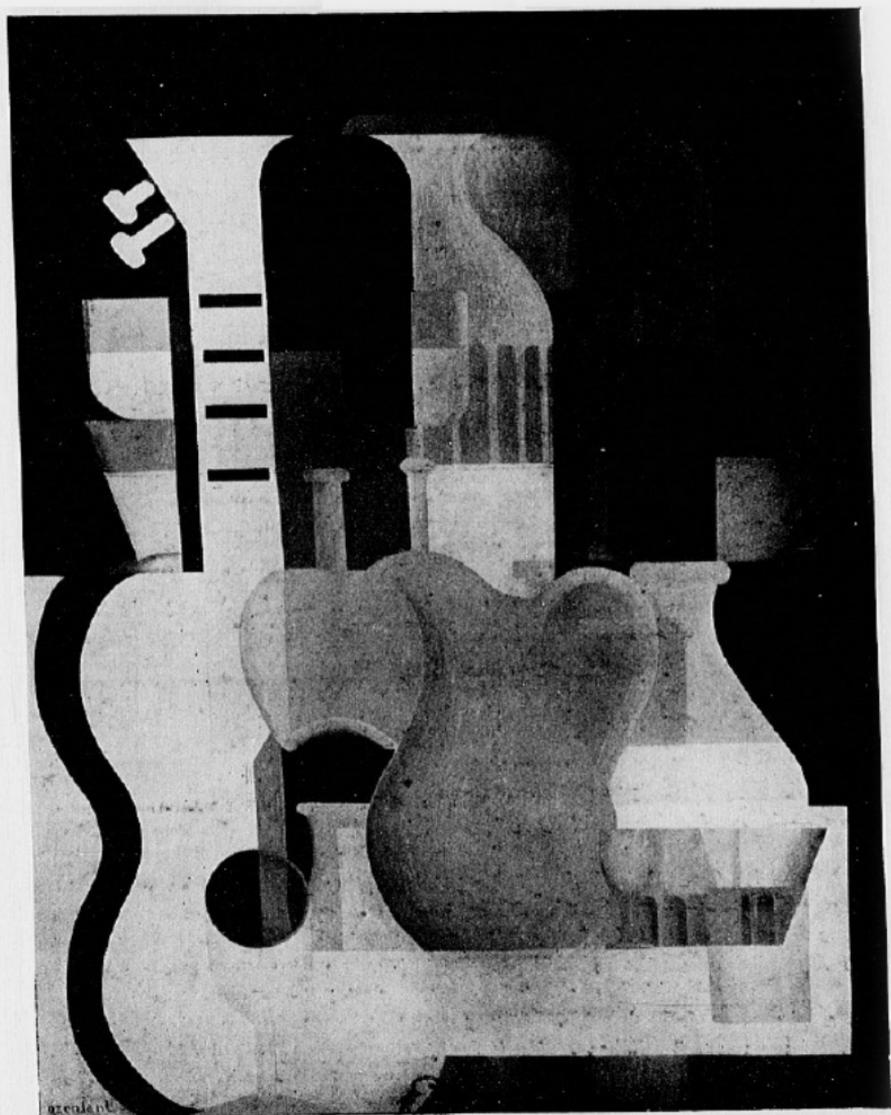
Die Bau Gilde, Berlin, n^o 17.

Le Bulletin de la Vie Artistique n^{os} 18 et 19 (MM. Bernheim-Jeune, Paris, éditeurs).

Pasmo, Brno, n^o 13 et 14.

L'Architecture Vivante, numéro d'été (Albert Morancé, Paris, éditeur).

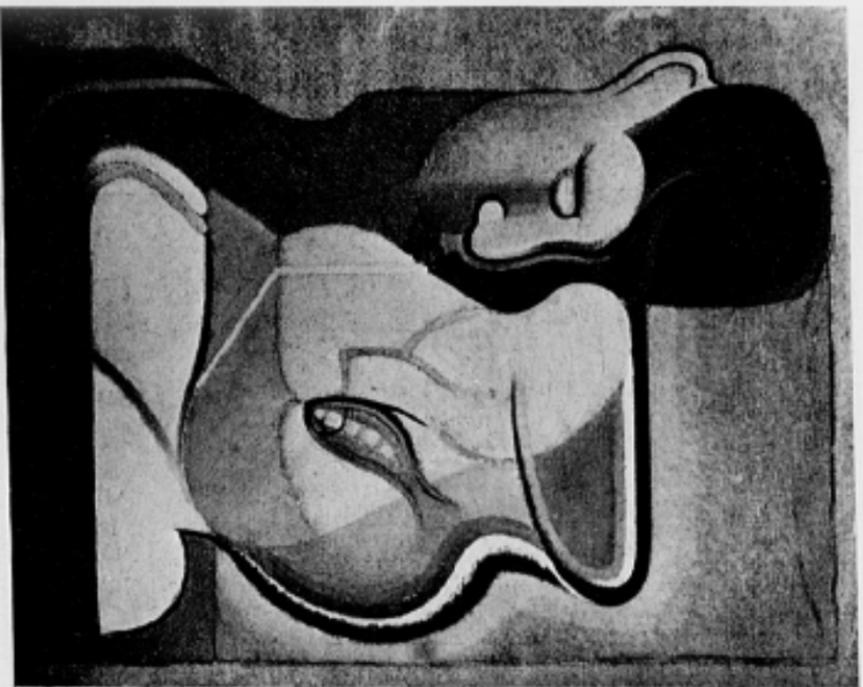
A. Ozenfant



NATURE MORTE

1922

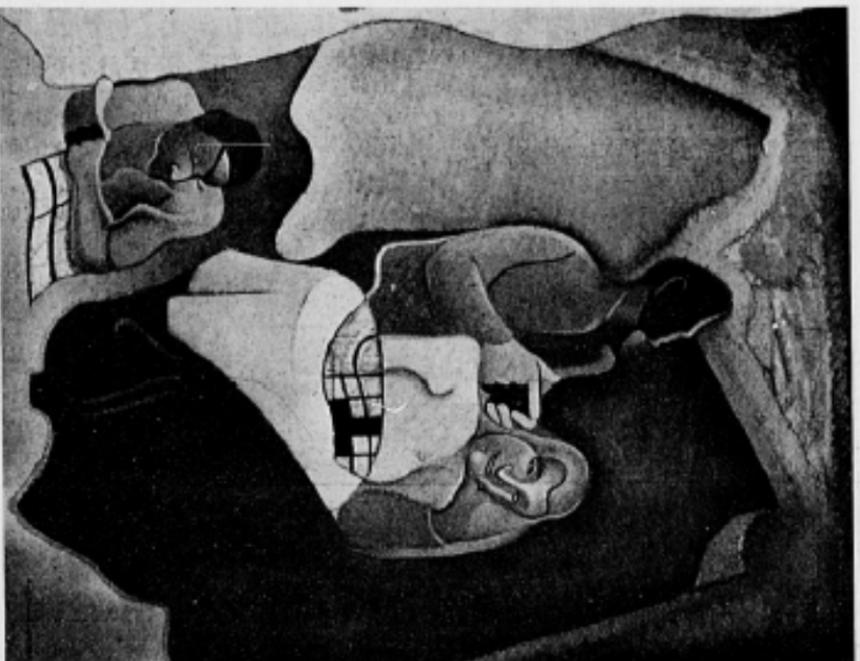
André Beaudin



L'ENFANT A L'AQUARIUM

1925

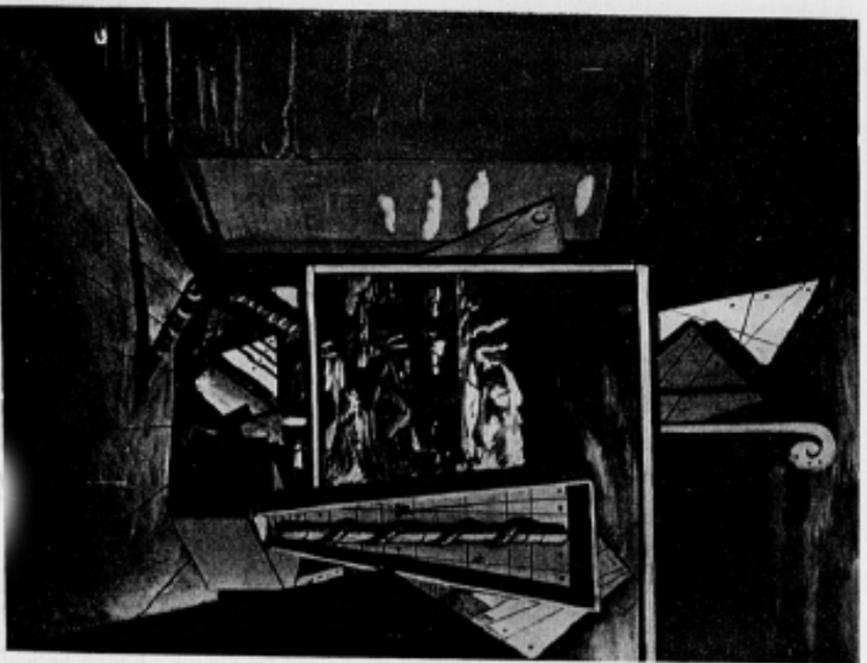
André Beaudin



LES MOTS CROISÉS

1925

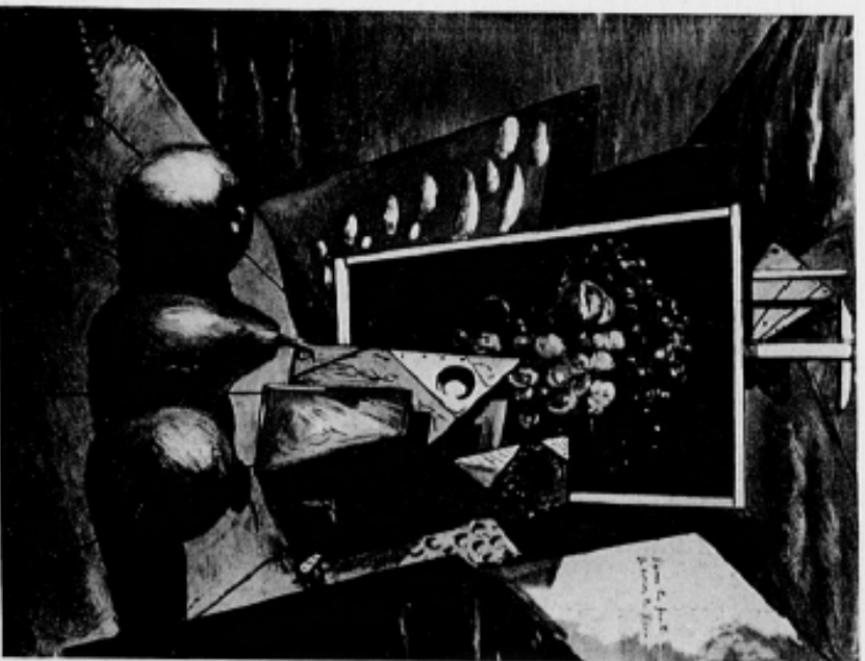
Giorgio de Chirico



L'APRÈS-MIDI D'ÉTÉ

1925

Giorgio de Chirico



LES FRUITS DE POÈTE

1925

Jean Metzinger



LA THÉIÈRE D'ÉTAIN

1925

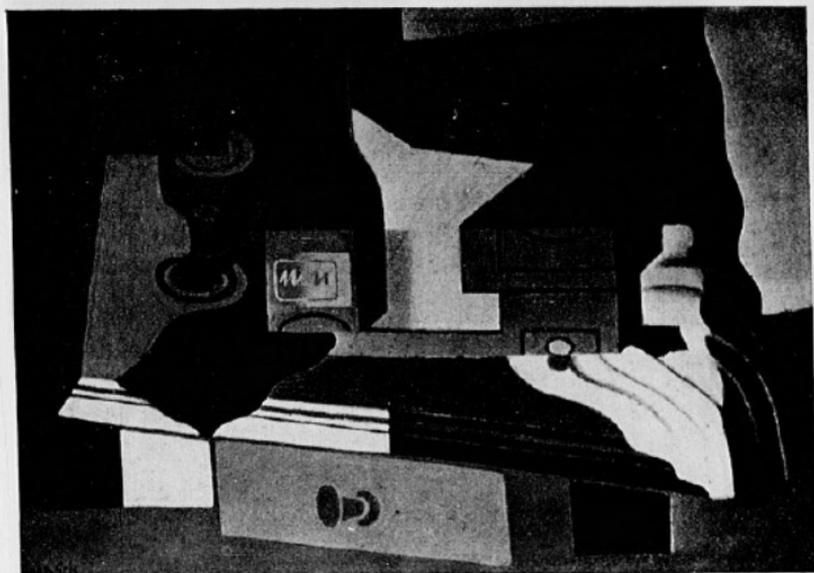
Jean Metzinger



LE JEU DE CROQUET

1925

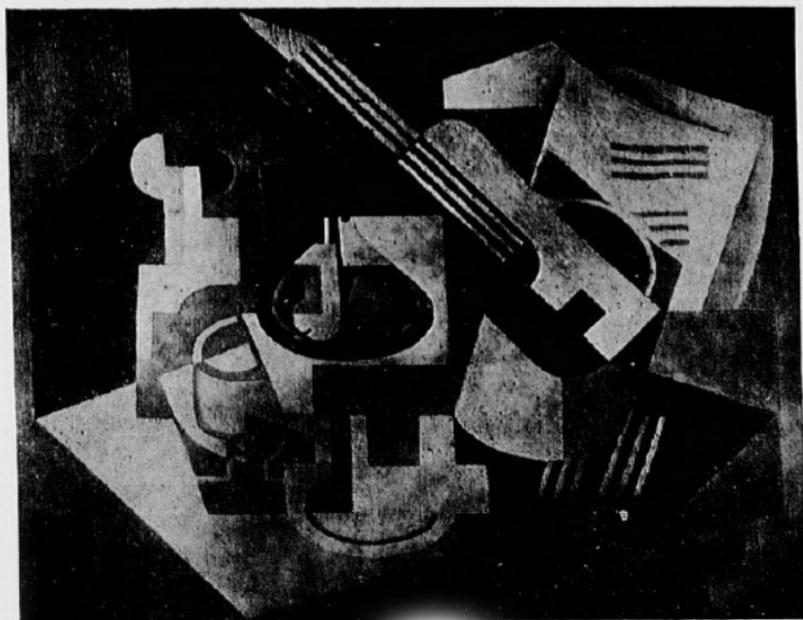
Juan Gris



NATURE MORTE

1920

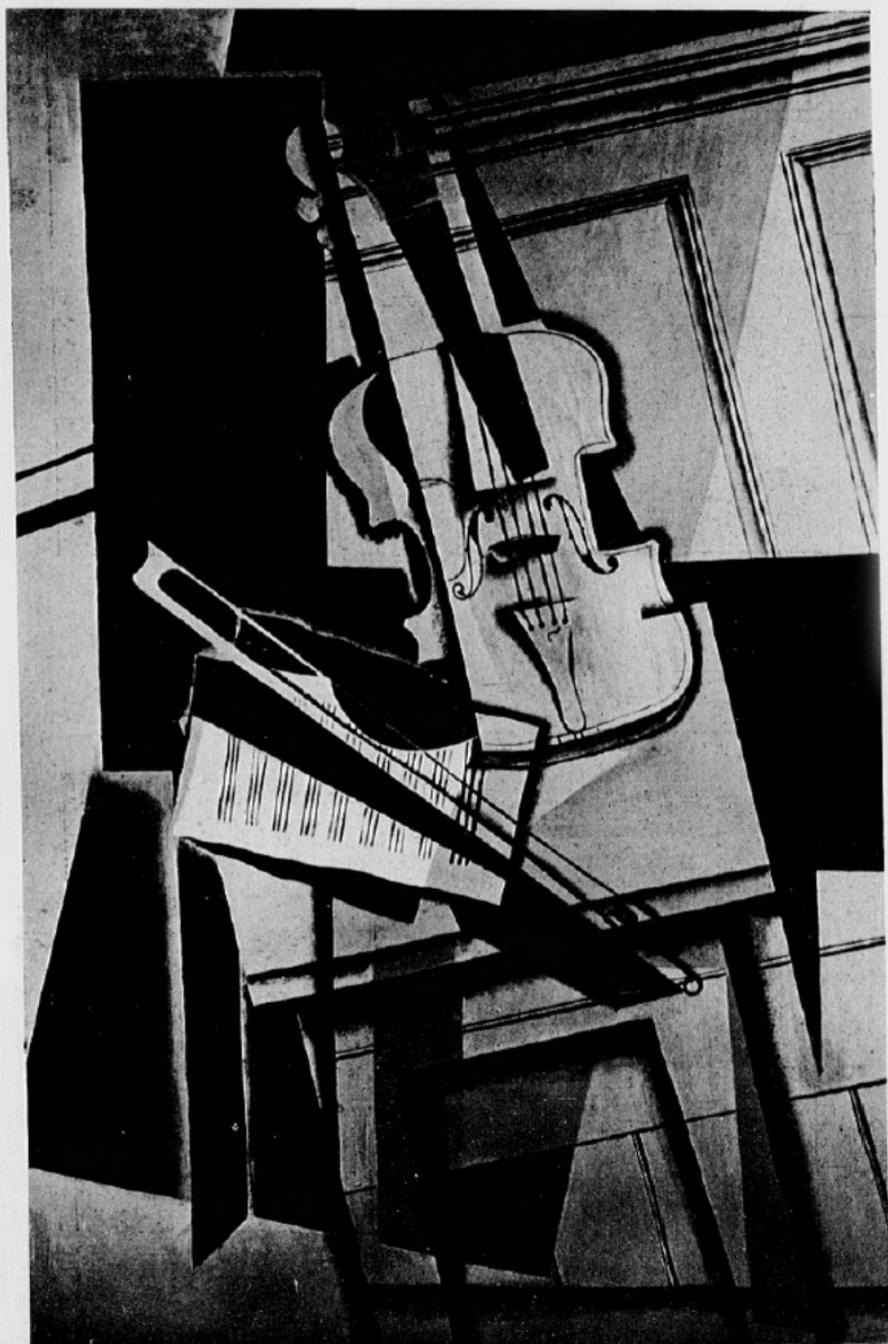
Juan Gris



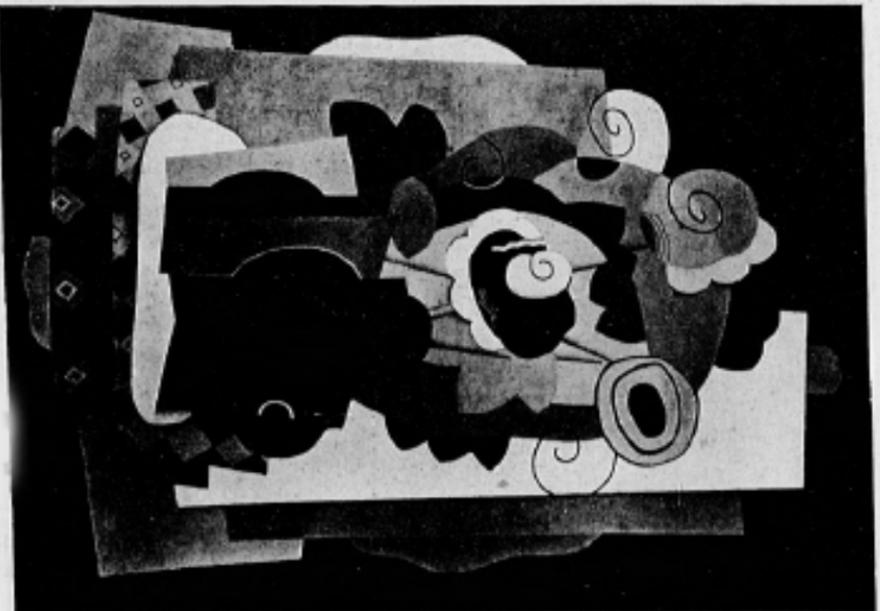
GUITARE ET COMPOTIER

1918

Juan Gris



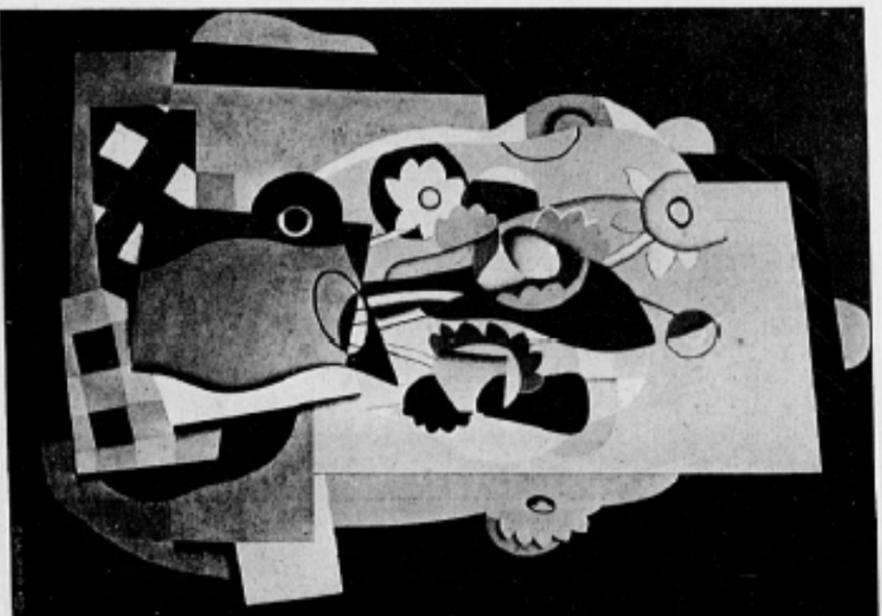
Georges Valmier



FLEURS

1925

Georges Valmier



FLEURS

1925

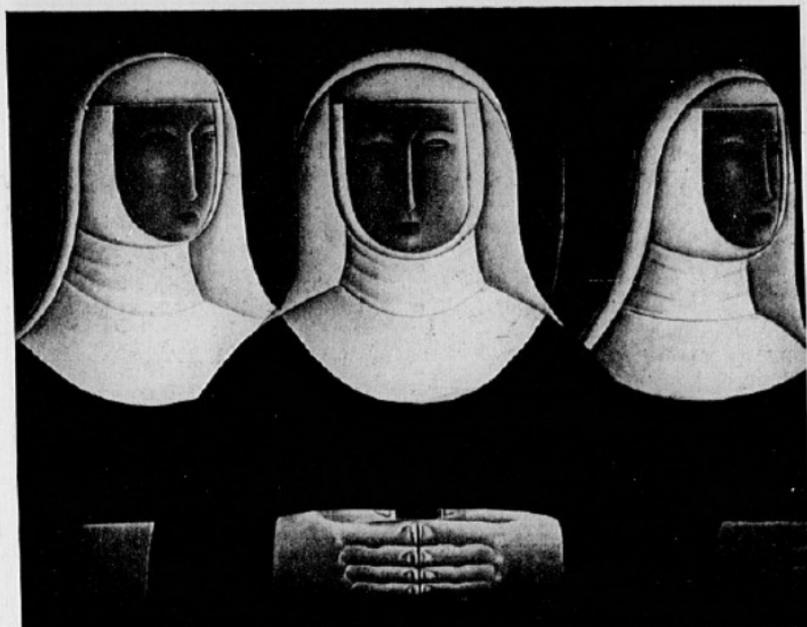
Jean Metzinger



LE CLOWN AU CAFÉ

1925

V. de Rego-Monteiro



LES TROIS RELIGIEUSES

1925

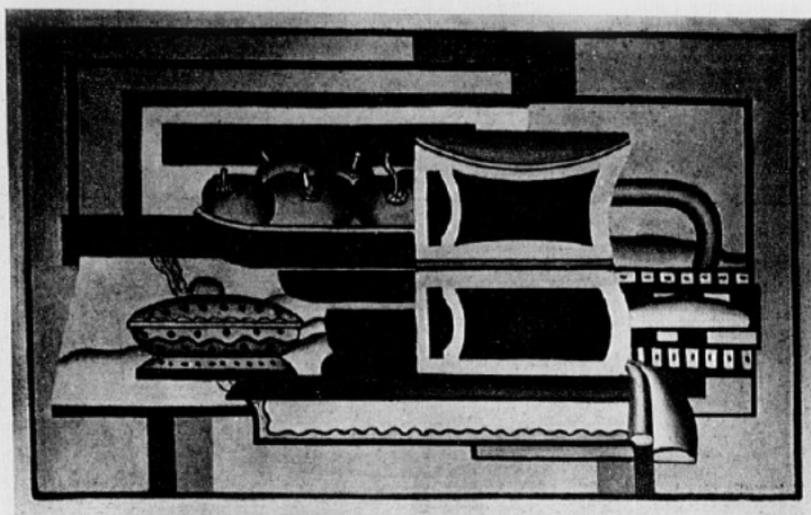
V. de Rego-Monteiro



LA NATIVITÉ

1925

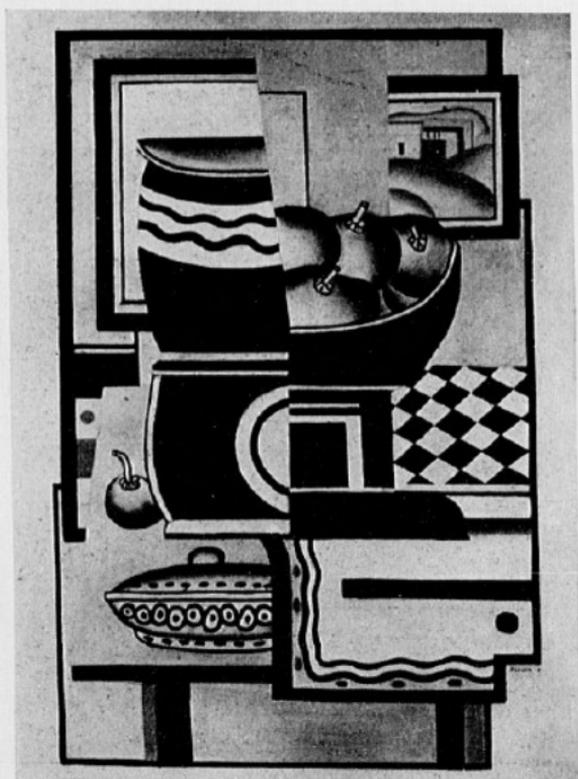
Fernand Léger



LE COMPOTIER DE POIRES

1925

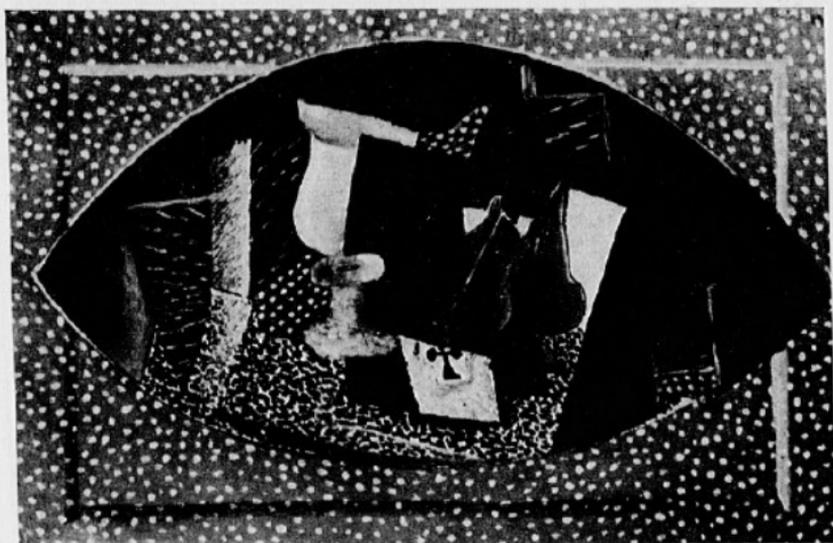
Fernand Léger



LE COMPOTIER DE POIRES

1925

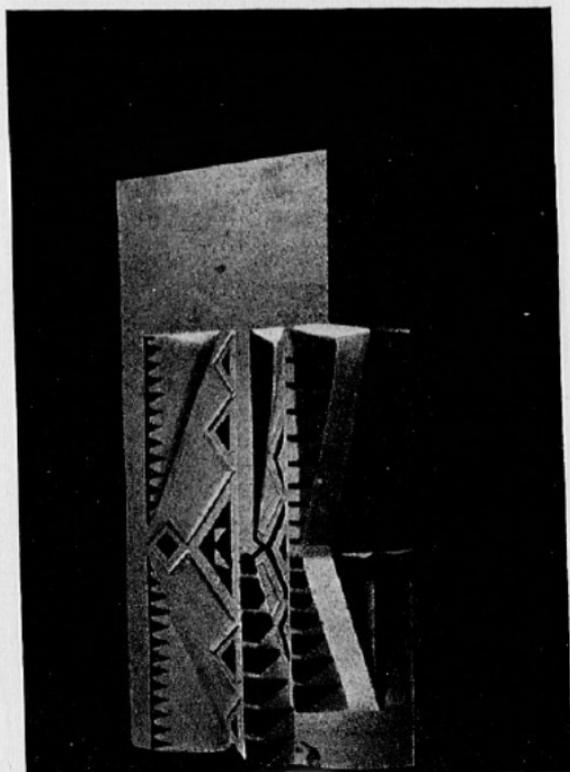
Georges Braque



EFFET DE NEIGE

1918

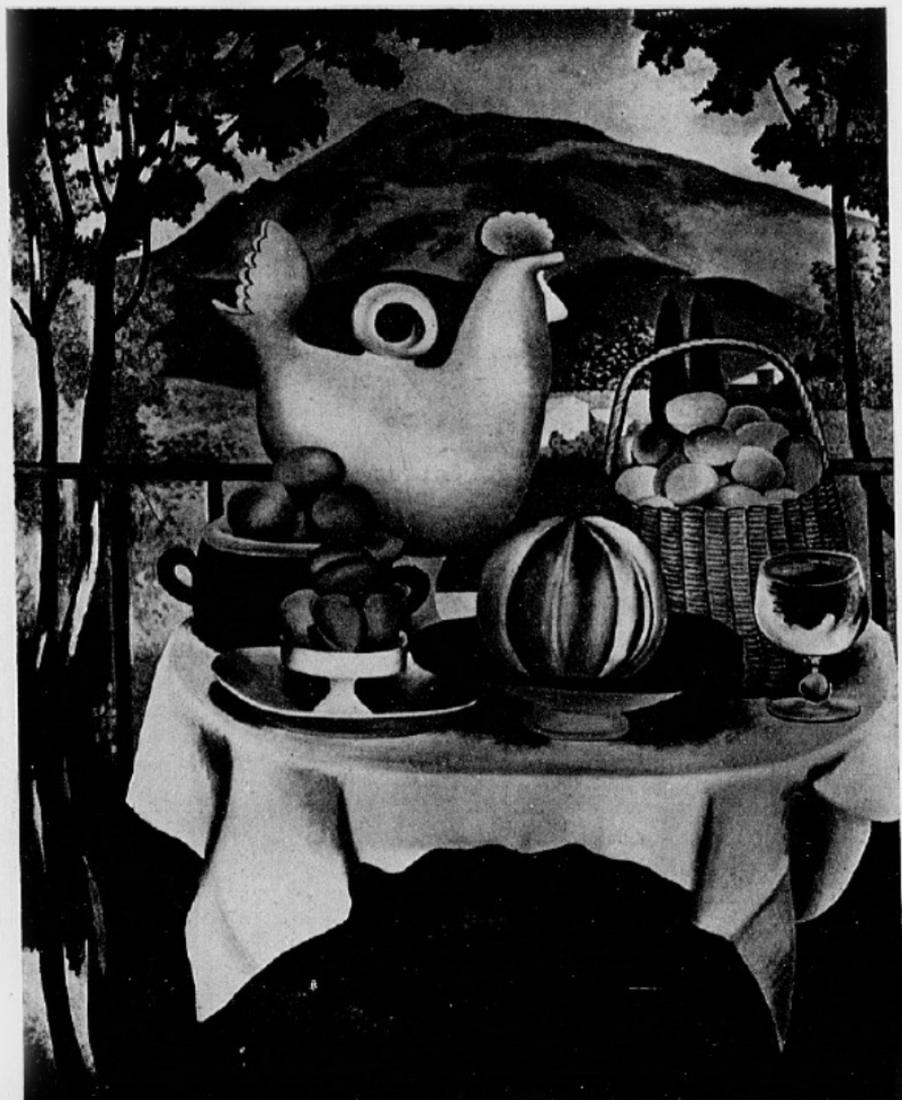
John Storrs



SCULPTURE PIERRE POLYCHROMÉE

1924

Auguste Herbin



LE COQ EN TERRE

1925

Auguste Herbin



LE CHÊNE-LIÈGE

1925

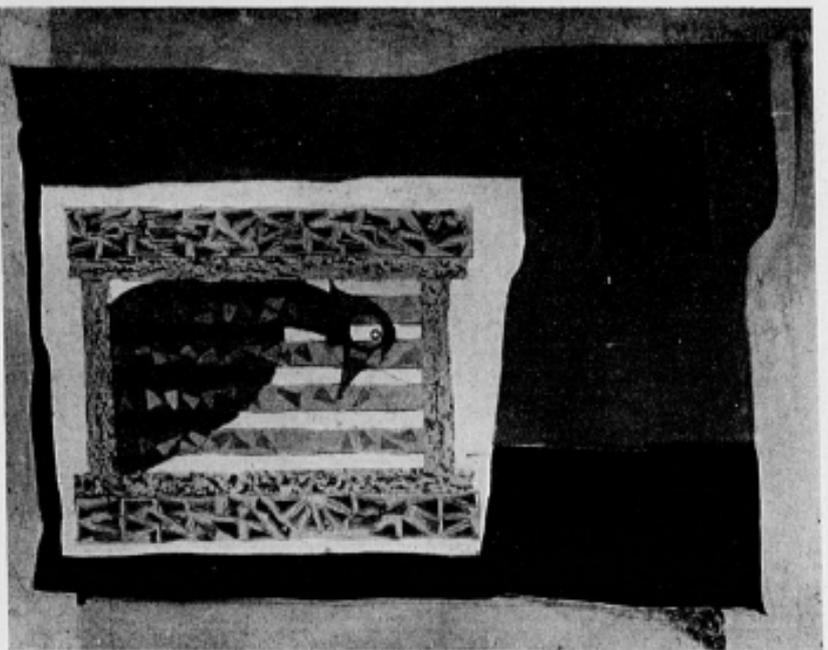
Max Ernst



LE FOOTBALL

1924

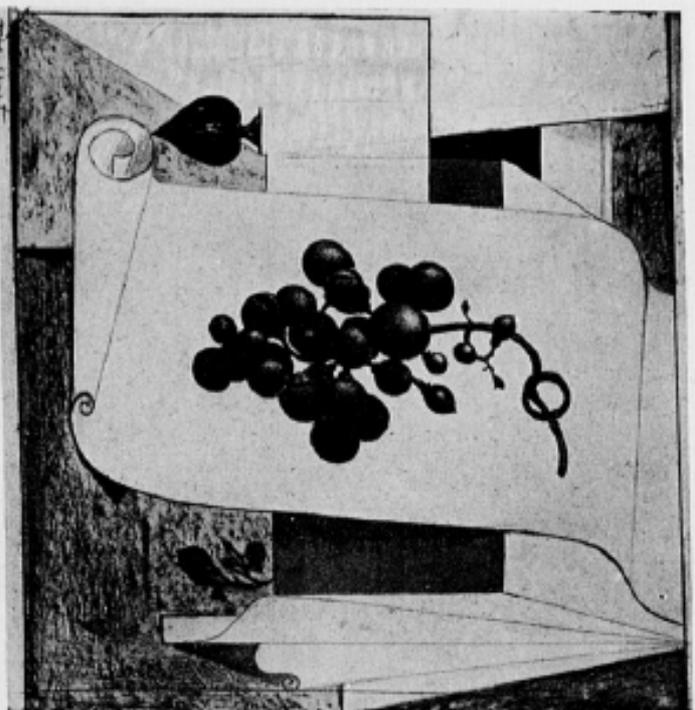
Max Ernst



LA COLOMBE

1924

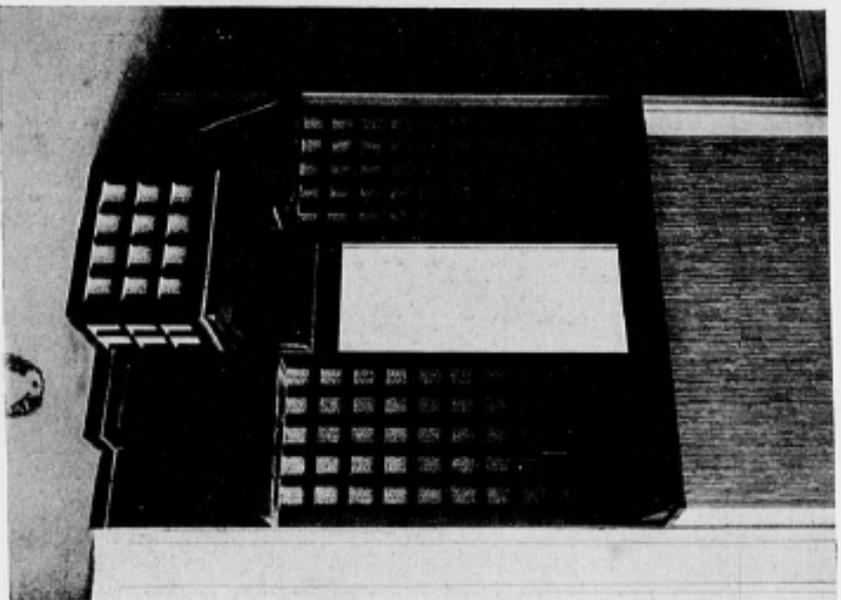
Max Ernst



L'AS DE PIQUE

1924

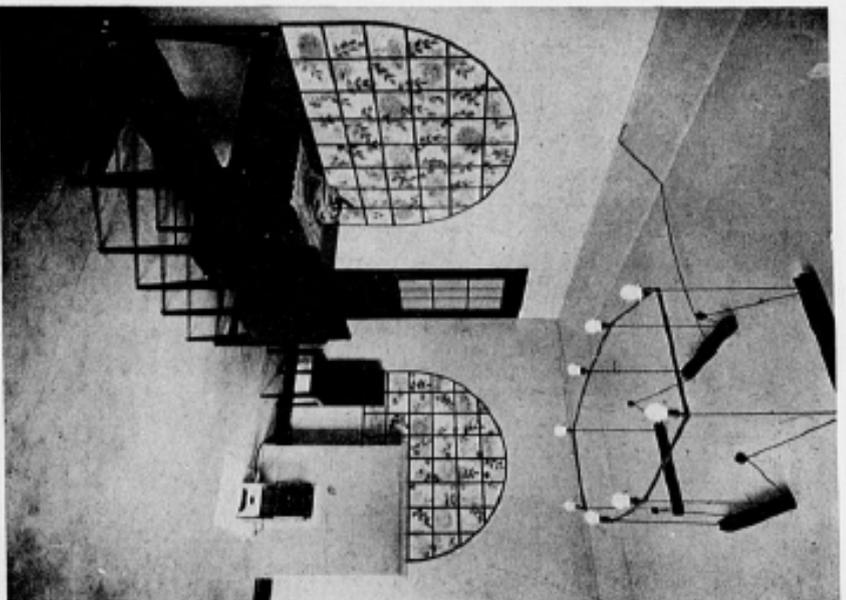
V. Boulland



SALE A MANGER
(EDITION BRIAND-ROBERT)

1925

V. Boulland



MEUBLE D'ANTICHAMBRE
(EDITION BRIAND-ROBERT)

1925