BULLETIN
DE
"L'EFFORT MODERNE"

DIRECTEUR : LÉONCE ROSENBERG
19, RUE DE LA BAUME - PARIS (8e)
TÉL. : ÉLYSÉES 25-04
LE NUMÉRO : 6 FR. — 10 NUMÉROS PAR AN
ABONNEMENT : FRANCE, 60 FRANCS ; ETRANGER, 70 FRANCS FRANCO

NOVEMBRE 1925. — N° 19

SOMMAIRE

Les Voies nouvelles de l'Art plastique *(suite et fin)*. VICTOR SERVRANCKX
Techniques pour peindre sur façades *(suite et fin)* . GINO SEVERINI.
Fernand Léger *(suite et fin)* . . . . . MAURICE RAYNAL.
L'Art — L'Espace *(suite et fin)*. . . . . DAVID KAKABADZÉ.
Le Wagon de Troisième classe *(suite)* . . . . . LE PAYSAN DU DANUBE.

Reproduction d'œuvres par :

GEORGES BRAQUE, BRACELLI, PAUL CORNET, J. CSAKY, FERNAND LÉGER, JUAN GRIS, A. HERBIN, ANDRÉ LURÇAT, JEAN METZINGER, PABLO PICASSO, JOHN STORRS.

Les Voies nouvelles de l'Art plastique

(Suite et fin)

Ce qui caractérise l'art constructif, c'est qu'aussi le spectateur peu cultivé au point de vue esthétique, que l'homme de la rue, immédiatement et sans préparation, sans comprendre pleinement, peut pourtant en jouir individuellement selon la sensibilité de son être. Que ceci ne fasse pas conclure que ces œuvres soient comme des bibelots, caressant les yeux ; car elles sont plus pauvres en ce sens, mais elles touchent des cordes plus secrètes de sa sensibilité, sans attaquer la personnalité individuelle du spectateur et agissant sur lui d'une façon purement picturale ou sculpturale. Le spectateur est *porté* par le rythme des couleurs et formes en leur si suggestive présence, tendue comme un poing, fermée et pourtant si communicative. Les formes colorées ont une expression victorieuse, une expression de joie grave, qui s'est à jamais solidifiée en un objet, témoignage matériel d'un moment de beauté poussé à la surface du globe terrestre.

. . . . . .

Si, pour les faibles, les atavismes tout comme les influences du milieu, sont facteurs déprimants plutôt que facteurs excitants, ce serait tout de même une erreur grossière que de croire que pour les individus bien venus, la civilisation collective diminue le génie individuel.

Les artistes hyper-individualistes ne prisent guère une qualité qui leur manque. Mais il s'agit de tirer une ligne de démarcation entre liberté et anarchie ; libre discipline ne suppose pas forcément négation de la liberté.

Il y a lieu de croire que le courant irrésistible des événements tend vers une société de moins en moins individualiste ; le règne de l'individu ferait place au règne des forces.

Notre discipline éthique repose surtout sur notre façon d'envisager la vie et l'art, l'homme et l'artiste comme des inséparables et de ne pas supporter l'éparpillement fantaisiste en notre œuvre, que nous voulons confirmative de cette unité, de ce principe d'identité, le principe de l'être non opposé de toute chose et de la solidarité avec la sublime aventure humaine. Et nous ne pouvons nous contenter d'un superbe isolement en notre tour d'ivoire ; nous sentons que notre activité esthétique n'est qu'une sous-partie du courant spirituel qui veut embrasser toutes les activités humaines en une forte compénétration et veut efficacement régénérer toute la vie sociale.

Supposez que demain il pousse une fleur nouvelle, inconnue, inexistante aujourd'hui ; elle ne représenterait rien d'autre que sa propre existance ; mais elle ne serait pas isolée : les autres fleurs reconnaîtraient en la nouvelle venue des liens fraternels, qui la lient au tout, dont nous aussi nous sommes. Nous sommes des plantes horizontalement liées, qui puisons notre suc dans le même sol à tous, qui vivons dans cette salle de l'oxygène commune à tous, qui avons des contractions musculaires identiques, et — ô miracle ! — par nos doigts, il pousse des œuvres d'art qui ont toutes quelque chose de commun, leur commune et identique origine.

Nous arriverons à une grande époque d'art collectif, si pour un cas collectif, comme l'art en est un, nous rejetons ce qui sépare les hommes, à savoir : la fantaisie individualiste. Dépouillement de la personnalité pour rechercher l'immuable et commun à tous. Sur quelle plateforme, qui ne soit pas un compromis, se rencontrer? Sur celle qui est la plus largement humaine, commune à tous de par notre nature évidente, sur le terrain géométrique abstrait. Et ce n'est pas par induction "*théorique*" que j'arrive à cette conclusion; c'est la logique incorruptible de l'enchaînement des faits qui m'y pousse, les faits qui, harmonieusement se suivent, pour faire, anneau par anneau, la chaîne ininterrompue de l'évolution. Sans sentimentalisme, sans prétentions moralisantes, l'art aurait néanmoins une répercussion immense dans chaque individu comme dans chaque dent de l'engrenage social. Travaillant sur le même axe, les roues s'accordent.

Notre génération est animée d'un impérieux besoin de construction esthétique collectiviste, sans pour cela refouler les légitimes et nécessaires expansions personnelles.

Art collectif ne veut pas dire : formule dictatoriale et non passible d'évolution, imposée on ne sait trop par quoi ou par qui, et acceptée telle quelle par des adeptes esclaves ou fanatiques, car ceci conduirait à la stagnation et à la stérilité. Au lieu de piétiner sur place, l'art collectif s'enrichit au contraire de toute trouvaille individuelle d'un membre de la communauté. Ce ne sont en fait que les apports de chaque actif qui font la richesse collective et l'individualisme à outrance est harmonieusement contre-balancé par la volonté de construction collective qui anime chaque individu ; c'est d'ailleurs cela seul qui rend possible qu'une trouvaille individuelle peut passer dans la communauté, sans tomber forcément dans le pastiche et le plagiat. Car, parenté est possible sans être identité ; parenté peut exister entre des œuvres à l'aspect bien dissemblable ; les procédés égaux n'engendrent pas forcément des œuvres apparentées par l'esprit. Le vrai artiste se crée son propre procédé ; le non-doué l'applique ; voilà la grande différence. Il y a plus de similitude réelle entre une forte œuvre moderne et une forte œuvre antique, qu'entre une forte œuvre moderne et une croûte moderne. Et aujourd'hui, combien d'artistes apportent leurs propres moyens? Oui, ce qu'ils apportent, ce sont leurs sentiments individuels, souvent insupportables pour le spectateur averti, tout *ce qui n'a rien à voir avec l'art plastique*, et qu'ils greffent — on ne sait trop pourquoi — sur un amalgame de procédés tout faits, pillés à droite et à gauche.

Jusqu'à quel point, l'artiste peut-il être individualiste? S'il est vrai que toute forte personnalité enrichit le capital collectif, il est aussi à remarquer que tout acquis individuel est le résultat d'hérédités diverses, et est de plus la quintessence dérivée d'un choix quasi involontaire dans les richesses dont l'individu se trouve entouré. Individu et communauté. intimement compénétrés, s'enrichissent et se complètent. Aux heures graves, heures héroïques, un vide est constamment comblé par une forte personnalité, une force généreuse, qui *donne* son trop-plein, sans l'intervention de ce qu'on appelle un bon sentiment, sans amour comme sans haine, par le seul fait du débordement de la force. La différence entre une adaptation passive et une intervention active éclate clairement lors de la prise de contact avec l'ambiance ; le premier état, c'est le nivellement ; le second produit des aspérités vigoureuses. L'individu fort, antagoniste apparent, découvre les erreurs de la masse ; il est le justicier, qui fait droit à la beauté ignorée ou méconnue ; il enrichit notre avoir d'une richesse non considérée et donc inexistante pour l'humain, puisque l'humain est et peut seul être notre unique base dans l'élaboration de l'échelle des valeurs. L'individu se retrempe dans la matière absolue, la matière de toujours, fait son choix, et revient à la surface avec des joyaux inconnus ; il nous rapporte souvent des richesses que l'homme, un jour posséda, mais laissa s'égarer et se perdre. Ne vit-on pas des individus retrouver lyriquement et spontanément les lois de jadis. L'artiste créateur réceptable du fait social, ne *suit* cependant pas les courants ; il les fait ; et s'il ne les fait pas de toute pièce, il n'est pas moins vrai que tout en étant sti-

mulé par l'ambiance, il canalise le courant selon la ligne droite qu'il s'est lui-même tirée. Le sort d'une époque dépend en grande partie de ce à quoi ses organitateurs le forcent ; d'autre part, ces chefs ne sont chefs que parce que, tout inattendu que semble parfois leur avènement, ils se trouvent précisément si bien s'adapter à l'évolution en cours, ce qui les rend aptes à résoudre les solutions qui s'imposent. A la naissance de tout grand mouvement d'art, on n'aperçoit tout d'abord que les œuvres d'un, puis de plusieurs artistes ; l'apport de toute la lignée des suiveurs renforce souvent l'élan initial ; le défigure parfois jusqu'à le rendre méconnaissable. Ceci n'est pas toujours à regretter, car piétiner sur place serait la mort.

. . . . . .

Le public avoue ne pas comprendre nos œuvres. A plus d'une reprise, j'ai fait une curieuse expérience : j'ai soumis mes œuvres à l'avis d'individus quasi-vierges d'éducation et de déformation esthétique, des enfants et des paysans illettrés. Ils y ont été très sensibles et leur jugement m'a révélé un bon sens qu'on ne leur aurait pas soupçonné ; ils ont, en une certaine mesure, *joui* de mes œuvres. Cela ne prouve rien, pourrait-on m'objecter, leur avis ne compte pas, puisqu'en matière d'art, ils ne connaissent pas l'A B C. J'accepte, mais cela démontre, que pour jouir d'une œuvre de plastique pure, il est parfois préférable d'ignorer la règle que de mesurer avec une règle faussée. Or, nous sommes pourris de faux principes esthétiques.

Si l'on était habitué aux œuvres de plastique pure, comme on est habitué aux œuvres reproductives-naturalistes ; si l'on avait, en matière de plastique pure, la culture et l'expérience qu'on a acquises d'une façon presque héréditaire en matière de plastique naturaliste, on constaterait, que les œuvres des musées sont plus difficiles à comprendre que les nôtres, car, c'est un miracle que les œuvres des musées peuvent encore émouvoir notre sens plastique, vu la qualité de complications extra-plastiques et sans valeur, qui camouflent ce qu'il y a de plus purement plastique en elles et qui cachent leur unique nature esthétique.

Le public ne sait que faire de son respect superstitieux pour l'Art (avec une grande majuscule). Et cependant, toute cette vénération naïvement enthousiaste repose sur un mal-entendu ; car ainsi on ne peut jouir de la plastique. Le gros public prétend voir la beauté d'un Raphaël ; mais si réellement il voit cette beauté, il devrait aussi la voir en d'autres tableaux, qui n'ont pas les mêmes caractéristiques et qui sont faits par d'autres hommes à une autre époque.

Avec l'art représentatif (quel paradoxisme : art représentatif), le collectionneur pouvait s'imaginer posséder cette femme nue, ce parc, ces fleurs, ces fruits reproduits, simple aberration de l'esprit de propriété. Qu'à tel amateur, la plastique dénuée de fins représentatives procure plutôt une sensation de vide, de néant, quoi de plus naturel? La beauté est simple et chaste ; elle ne se donne pas à qui l'approche avec des lèvres impures, elle se refuse à qui veut la forcer. Mais voilà : le public est très

exigeant ; il s'est fait de l'art une idée à l'emporte-pièce et lorsqu'une certaine œuvre d'art se soustrait à ce critérium et ne répond pas à cette attente, le public proteste, se croit « volé », « de qui se moque-t-on ? » crie-t-il ; et il ne veut pas être dupe. Car ceci manque : la foi en la loyauté de l'artiste et manque encore la tentative de la sympathique attention à son appel ardent.

Un certain public « avancé » permet certaines déformations, mais jusqu'à une limite fixée arbitrairement ; lorsque cette limite est transgressée, il proteste, ne se rendant pas compte que la limite fixée par lui provoque déjà des protestations dans un milieu moins évolué. Bien des gens se déclarent satisfaits, dès qu'en une œuvre plastique, ils perçoivent ne fût-ce qu'une légère allusion à un fait naturaliste. Ils se cramponnent à ce rappel ; leur vice est sinon satisfait, du moins trompé et ils prétendent « comprendre ».

Il ne faut rien exiger d'une œuvre d'art ; du moins il ne faut en exiger que ce qu'elle peut donner ; on accepte ou on rejette ce qu'elle donne. Une œuvre qui ne vous dit rien n'est pas forcément vide de sens. En général le public conclut au néant quand il y a attente déçue. Et alors il marchande sa confiance et lâchement garde rancune à l'artiste de l'avoir détourné de son frivole esprit de propriété. Tout est confus encore pour le public, mais tôt ou tard, lorque la condensation et la sélection se seront faites, et que les passions personnelles seront éteintes, les fausses gloires seront jugées sévèrement et les mépris et oublis injustes seront réhabilités. Car il *est* des œuvres, vides de sens et qui méritent d'être répudiées ; le temps, ce juge implacable, fera justice.

. . . . . .

On nous demande : que veut exprimer ce tableau ; on pourrait tout autant demander ce que veut exprimer la neuvième symphonie de Beethoven, et exiger qu'on la joue une fois avec d'autres notes pour en donner l'explication. Une belle œuvre de plastique pure est belle par elle-même, comme une belle mélodie, et on ne peut expliquer ni donner ce tableau, ou cette sculpture, ou cette mélodie d'une façon autre ; si on pouvait expliquer intégralement un tableau avec des mots, le tableau serait superflu, les mots suffiraient.

Ne demandez pas d'explications sur le fait, mais environnez-vous d'œuvres de plastique pure ou de belles reproductions de celles-ci, et sans heurts, sans révélation violente, ces œuvres viendront à vous. Car il est probable, que, quoique vous dites peut-être ne pas comprendre, ces œuvres vous travaillent déjà à votre insu, et si nous n'êtes pas encore émus d'une façon consciente, c'est surtout à cause des obstacles que votre esprit raisonneur interpose entre le fait plastique et votre sensibilité.

Mais on veut *comprendre*... Je serais tenté de vous demander : de quel droit? Sachez que même les plus initiés ne peuvent tout comprendre et encore moins tout expliquer.

. . . . . .

(*Fin.*) Victor SERVANCKX.

Techniques pour peindre sur façades

(Suite et fin.)

Les carreaux de grès, en général blancs, peuvent être les mêmes dont on use pour carreler les cuisines, et aussi les trottoirs, au moins dans plusieurs villes du nord, en Allemagne, en Hollande, et aussi en Suisse.

Les couleurs sont celles employées par les décorateurs de céramique, c'est-à-dire vitrifiables à une forte température. Ces couleurs, si elles sont prises en poudre, comme il est d'usage, seront broyées à la spatule, sur une plaque de verre, avec l'essence grasse pour céramique. Cette essence n'est que l'essence de térébenthine exposée à l'air, et ainsi oxydée, et rendue plus dense par l'absorption de l'oxygène. On peut facilement l'obtenir soi-même si on ne peut faire autrement. Tenir présent que l'essence ordinaire doit être exposée à l'air jusqu'à ce qu'elle ait perdu les 9/10e de son poids. Avec cette essence grasse, on fait une pâte, dans laquelle on met aussi quelques gouttes d'essences ou huile d'œillet.

Se souvenir que toutes les couleurs en général peuvent être mélangées entre elles, exception faite du bleu et du vert, qui peuvent se mélanger entre eux mais pas avec les autres couleurs. A la disposition du peintre sur céramiques, il y a une grande quantité de couleurs, mais il est toujours mieux de composer avec grande réflexion une palette et s'en tenir là une fois expérimentée.

La technique avec laquelle on travaille, est, là aussi, assez semblable à celle de l'aquarelle et de la détrempe. Passer en premier un ton local léger et transparent, qu'on peut rendre uni ou mouvementé à plaisir en le tamponnant avec un gros tampon fait de laine grège recouverte de soie fine. Avec ce tampon on peut obtenir des effets *strictement relatifs* à cette matière, et très caractéristiques, c'est-à-dire modulations de ton sur ton, et aussi de gamme, allant du chaud vers le froid, et vice versa.

Si on veut modeler à fond, il faut recourir au système des traits croisés, comme dans la fresque, mais en ayant bien soin de laisser tirer et sécher chaque fois, car en ne le faisant pas, le trait qui croise enlève celui qui est dessous et l'on retrouve le blanc du carreau.

Qui connaît la fresque, doit se tenir présent que la couleur emploie, pour sécher, plus de temps sur les carreaux, que sur le crépis à chaux, et cela se comprend facilement.

Les couleurs doivent être toujours liquides, et pour cela la pâte composée comme il est dit plus haut, avant d'être employée, doit être allongée dans les petits pots ou sur la palette, avec de l'essence de térébenthine pure. Naturellement la même couleur, plus elle est allongée avec l'essence, plus elle est claire. Il existe une couleur blanche qui couvre bien, mais il vaut mieux se servir toujours, pour les maximums de clair et aussi pour les blancs, du fond clair du carreau.

On peut aussi mettre de l'or, brillant ou bien opaque, en laissant le carreau en blanc, et en le lavant bien à l'alcool avant de mettre l'or. Si on veut dorer après la cuisson, on le peut, mais il faut recuire le fragment doré. Cet or s'achète chez le fournisseur des couleurs vitrifiables.

Quand le travail est fait, et après quatre ou cinq jours en été, et le double en hiver, on fait cuire à 1.000 ou 1.200 degrés, et la peinture aura la solidité de la mosaïque. Quant à son aspect, si on a eu soin d'allonger les couleurs avec l'essence toujours dans les mêmes proportions, on obtient une surface à peine brillante, et très agréable. Pourtant rien n'empêche d'obtenir une surface brillante et émaillée, ce qui peut être plus riche et préférable en des cas particuliers.

L'application sur les murs de la façade de ces carreaux, qui ont en général de 12 à 16 centimètres de côté, et 1 centimètre et demi d'épaisseur, veut être très soignée. Sur un fond de ciment bien nivelé, bien sec, les carreaux se murent au ciment Portland, et si le travail est bien fait par un spécialiste, les années peuvent passer sans que les intempéries agissent sensiblement sur la peinture,

(*Fin.*) Gino SEVERINI.

Fernand Léger

(Suite et fin)

Pythagore, je crois, disait qu'il valait mieux pour un voyageur perdu dans une forêt aller droit devant soi et dans une seule direction, qu'errer d'une manière fantaisiste, de droite et de gauche, dans l'indécision. La sage hardiesse de Léger me rappelle encore certain exemple de l'histoire de l'Art.

A Saint-Georges-de-Salonique, l'on peut voir encore les vestiges d'œuvres des « Illusionnistes alexandrins ». Ils avaient été formés, paraît-il à l'école d'Apelle. L'intervention des valeurs, comme sur les négatifs photographiques, était la principale caractéristique de leur manière. Les taches des ombres étaient toujours blanches. On les appelait « maîtres de l'effet lumineux. »

Cet exemple fâcheux montre, par comparaison, ce que peut être un art purement fantaisiste, opposé aux recherches disciplinées de Léger. L'on pourrait encore juxtaposer au procédé des Alexandrins le fait, pour notre peintre, de dédaigner l'orthographe de certains mots peints sur ses toiles, à la manière, qu'il ne connaissait pas d'ailleurs, des sculpteurs égyptiens qui, dans un but d'harmonie et pour la plus grande confusion des archéologues futurs, gravaient leurs inscriptions hiéroglyphiques, sans respecter la grammaire.

L'on sent ici que l'*esprit* de la peinture a été substitué à sa *lettre* et que l'esprit peut avoir à son tour des règles. Toutefois, ce sont des règles dictées non plus par la raison, mais dirigées par le cœur. De là vient que la règle de Léger suit parfaitement, quand même, les lois de la psychologie actuelle et découle de l'imagination la plus associatrice, la plus objectivante et la plus inventive qui soit.

Il faut des règles donc, mais qu'elles soient neuves, c'est-à-dire neuves comme tout ce qui est neuf. Elles doivent ressembler aux anciennes, évidemment, mais comme par équivalence, c'est-à-dire *avec autre chose.* Et je verrais très bien entre elles ces rapports de ressemblance que l'on constate entre enfants et parents avec cette autre chose qui ne ressemble à personne. Ce qu'il y a lieu d'éviter c'est une règle de l'usage exclusif des règles. Comme Rivarol le disait de la langue française, il faut que l'on n'entende jamais crier les ressorts. Or, c'est ce qu'a poétiquement évité Léger. La Beauté n'est, hélas ! souvent que ce qu'on aime et c'est pourquoi, sans doute, elle n'est pas toujours aussi belle que voudrait le laisser entendre son étiquette. Il n'est pas d'autre amour en art, et nous n'avons pas à chercher une perfection toujours hypothétique. Ne vivre que pour la règle et de la règle est par trop vouloir renoncer à Satan. Or, nous ne l'aurions pas inventé pour renoncer complètement à lui. Et la preuve, c'est que nous aimons certaines œuvres parce qu'elles ont comme une *éternelle* beauté du Diable. Il est vrai que celles-là ne sont pas les pires et qu'aux yeux d'un grand nombre, elles paraissent souvent les meilleures.

Les objets, pour Fernand Léger, recommencent toujours à vivre et c'est à chaque phase de leur nouvelle existence que le peintre découvre le principe qui les anime. Si la sensibilité de Léger, suivant un cliché trop consacré, semble si fraîche, c'est que le monde se renouvelle pour elle suivant les jours. Un jour ne copie pas l'autre, il en crée un autre. « Recommencer à vivre, idéal de l'artiste », disait Guyau.

L'Art de Léger est peut-être l'un des plus humains qui soit, parce que l'un de ceux qui donne le plus l'illusion de la liberté. On a reproché à Léger que ses tableaux ne finissaient pas et qu'ils se continuaient dans les objets qui les entouraient. Ce reproche est trop « artiste » et sent justement cette recherche d'une perfection qui n'aboutit généralement qu'à un cadre doré. Faut-il donc encadrer si rigoureusement l'art que vouloir l'enfermer entre les quatre murs d'un tableau. Si, intentionnellement, Léger tentait de jouer d'une manière fantaisiste avec les cadres, soit, mais il n'en est rien, puisque sans vouloir les supprimer, il n'en veut pas, parce qu'il n'en a pas besoin. On brûla Giordano Bruno pour avoir dit, entre autres choses, que l'on ne pourrait inscrire l'infinité de l'univers dans une petite sphère armillaire ; l'on ne brûlera pas Léger parce que ses toiles sont suspendues à rien, mais seulement encadrées d'air comme les dieux anciens, suivant Hésiode.

Il ne faudrait pas croire que parce que Léger ne sent pas la nécessité d'obéir à des coutumes de l'Art passé, il soit esclave de sa sensualité.

L'on sait que nous sommes, hélas ! obligés de composer avec nos sens,

autant d'ailleurs qu'avec notre raison, et qu'il faut se méfier de toutes les zones dangereuses qui menacent la sensibilité. Léger n'a pas eu besoin de « fuir... fuir », comme disait Mallarmé (qui, pas si poète que cela, restait d'ailleurs bien là), fuir, pas plus à Tahiti qu'au fond de quelque province ; il ne se coupa pas non plus les oreilles, et ne tenta jamais « d'exprimer l'inexprimable », ni d'inexprimer laborieusement des choses trop exprimables. « Souverain de son cœur », comme dit une vieille chanson, et non esclave de ses pensées, il sait avec Bossuet que si l'entendement peut frôler les extrêmes, les sens ne s'en accommodent pas trop. Et, s'il lui arrive de s'engager sur quelque corde raide, il se sauve toujours par un acte de foi éperdu, bien personnel et très humain.

Je ne souhaiterais pas à mon pire ami d'écrire sur l'œuvre de Léger. C'est qu'en effet, les tempéraments de tels artistes défient les petites cages des mots et l'esthétique les suit toute essoufflée. Les *peintres*, en effet, n'ont, pour ainsi dire, jamais fait de disciples. La cause, c'est que tout d'un coup et sans réticence dans leurs œuvres, empoignant la certitude par les crins, ils donnent le spectacle d'un art complet qu'on aime ou qu'on n'aime point, mais qui surprend toujours comme un choc. Il est des œuvres que l'on aime comme des femmes, d'autres comme des parents. Celles de Léger ressortissent au premier cas. Les artistes du tempérament opposé ne vont jamais, si je puis dire, jusqu'au bout de leur imagination et voient toujours, si grands soient-ils, des disciples continuer, perfectionner, compléter et même, parfois, dépasser leurs œuvres. Il suit de là que l'on peut imiter décemment un artiste, mais jamais un peintre. Le premier aura des disciples, le second n'aura que des élèves. J'ajouterai même que s'il est salutaire que les *artistes* aient des disciples, les *peintres* n'en ont pas besoin. La Foi de Léger lui sert suffisamment d'ange gardien, et c'est elle qui lui fait éviter toutes embûches, comme elle le conduit aussi par les chemins les plus inaccessibles dans des contrées ou nul n'a mis le pied.

Si j'ai dit que l'œuvre de Léger semble plus inspirée du spectacle mécanique du monde que de la géométrie, c'est que cette dernière science, en effet, n'a pu, comme on le pense sûrement, fournir un champ suffisant à l'expansion de sa sensibilité. Art de démontrer des vérités déjà trouvées, la géométrie était impuissante à définir les vérités de son imagination. Pascal mettait en doute la perfection de la géométrie. A son sens, elle était incapable de définir le nombre, l'espace et le mouvement, à cause non pas de l'obscurité de ces notions, mais au contraire, à cause de leur évidence. Il était impossible surtout de définir d'une façon immuable des grandeurs susceptibles d'être augmentées ou divisées, accélérées ou ralenties.

Il eût fallu pour cela inventer une géométrie qui pût définir, non seulement tous les termes, mais prouver toutes les propositions ; or, Pascal n'en voyait pas la possibilité. Le qualificatif « impossible » qui, dit-on, n'est pas français, est surtout peu diplomatique, car il était, peut-être, donné à l'art de circonvenir cette difficulté.

L'amour de ce que nous appelons le « Beau » est un levier d'activité remarquablement puissant, et parfaitement susceptible de fournir la clef du secret de phénomènes qui semblaient jusque-là les moins aisés à connaître. Puisque la Beauté est ce que l'on aime, pourquoi les Arts ne seraient-ils pas à même de déceler la forme des notions que la géométrie est impuissante à définir. Certains artistes d'aujourd'hui, qui ont hérité de l'âme insatisfaite de Pascal, semblent avoir aperçu et tenté de définir, dans l'objectivité, certains éléments de beauté qui pourraient bien en être l'âme. En Art, il n'y a pas d'inconvénients graves à créer comme de nouvelles géométries, c'est-à-dire à donner à notre dépêche chiffrée la traduction et le langage qui nous convient. Si donc l'on pouvait parler de méthode à propos d'une Esthétique qui ne fait que commencer à se préciser, le propre pour tous les fidèles des arts, serait de recueillir, dans les objets, des éléments de beauté tels qu'ils ne soient plus définissables au sens que l'on donne ordinairement à cette épithète. L'on ne définit pas ce que l'on aime, mais comme la statue du fameux marbre, il y a dans tous objets des éléments de beauté ; la difficulté est de les en tirer.

Or, les plus grands d'entre les artistes sont ceux qui ont trouvé de ces éléments et tels qu'il n'en existe pas de plus beaux qui puissent, par comparaison, leur donner des attestations ou des certificats de beauté.

Beethoven disait qu'en écrivant ses œuvres il n'avait pas l'intention de tirer des larmes, mais de faire jaillir des étincelles.

Il est difficile de lire l'avenir des artistes contemporains, et bien inutile d'assommer nos amis de qualificatifs trop violents pour leur jeunesse. Aussi dirai-je seulement, en ce qui concerne Fernand Léger, que je ne serais pas autrement étonné qu'on le comptât un jour parmi ceux qui réussirent à trouver quelques-uns des éléments que j'indiquais plus haut, et à faire jaillir quelques-unes des étincelles dont parlait Beethoven.

(*Fin.*) **Maurice RAYNAL.**

L'Art — L'Espace

(*Suite et fin.*)

La forme de tout l'art ne se conçoit pas hors de la notion de l'espace, puisque l'espace c'est l'élément le plus essentiel de la vitalité. L'art de toute époque prend un aspect spécial conformément à ses moyens matériels et à ses conceptions et facultés d'expression de la notion d'espace. Les formes de l'art de notre époque aussi sont déterminées par notre expression de la notion d'espace.

Il est évident que, l'aspect de la vie d'aujourd'hui diffère radicalement de celui d'hier. La transformation de la vie a changé également les formes

de nos émotions : le machinisme est le facteur le plus important de la vie contemporaine et c'est par lui que se détermine et s'épuise notre existence même. En même temps la vitesse a radicalement changé et approfondi la notion de l'espace.

Dans les époques passées, la notion de l'espace était statique, tandis que notre époque se caractérise par la notion *dynamique de l'espace.* L'expression de l'espace dynamique exige déjà les autres moyens matériels et formes, que celui de l'espace statique. Les formes d'art d'aujourd'hui doivent être la conséquence de la nouvelle conception de l'espace.

Aujourd'hui nous sommes les témoins de la disparition absolue de l'ornement plastique, ce que confirme la transformation complète de notre conception de la notion de l'espace. Le caractère de notre époque se détermine par cette nouvelle conception et les moyens matériels de l'expression de cette conception nous donnent les nouvelles formes de la représentation de l'espace.

Le problème de l'ornement d'aujourd'hui est résolu de différentes manières. Tout d'abord, ceux qui sont habitués à regarder vers le passé, s'efforcent de créer un nouvel ornement plastique. Il est évident que cette nouvelle ornementation est tout à fait inutile, puisque n'importe quelles ornementations plastiques nouvellement créées ne peuvent devenir les éléments vitaux de la vie moderne.

D'autre part, puisqu'on reconnaît que l'existence de l'ornement plastique aujourd'hui est inutile, on souligne avec satisfaction la libération complète de surface de l'esprit d'ornementation. Mais par ce raisonnement on est arrivé dans l'architecture à une forme absurde et antiplastique. A titre d'exemple de l'existence d'une pareille idée sur les ornements il est intéressant de citer M. Adolphe Loos (Esp. N. N° 2) : en soulignant le fait de la disparition de l'ornement, il formule une loi suivante : « A mesure que la culture se développe l'ornement disparaît des objets usuels ». Il en résulte que la cause de la disparition de l'ornement, c'est notre culture. Mais en même temps, il trouve que l'ornement est l'origine de l'art. D'après son avis l'architecture moderne est dépourvue d'ornements et les rues de la cité future seront bordées de murs tout à fait blancs. Suivant cette théorie le mur de l'architecture moderne est une surface nue dépourvue de tout esprit d'ornementation.

Il faut reconnaître que la monotonie et la pauvreté de l'architecture moderne sont justement le résultat des théories comme par exemple celle de M. Adolphe Loos. Les murs de ce genre sont antiplastiques et constituent la défiguration des formes de l'architecture et l'anéantissement de l'inspiration humaine. L'esprit de l'ornement — comme moyens de transmission de l'espace — constitue l'âme de l'architecture (ou de tout objet ou chose) et il n'existe pas hors de lui une forme de l'architecture. La construction avec les surfaces nues et blanches comme la construction en échafaudage ne peut pas être l'art d'architecture. L'expression de substance de l'espace est un élément essentiel de l'architecture. A vrai dire, l'homme d'aujourd'hui est le même que celui d'hier,

seulement la forme de sa vie s'est changée et respectivement se sont changés ses sentiments et ses émotions. L'ornement était un besoin de la vitalité humaine et on ne peut pas nier l'existence de ce besoin et seulement, puisque notre vie se présente dans une forme déterminée, l'esprit de l'ornementation doit être conforme à celle-ci.

Nous sommes devant un fait indiscutable : les formes des objets industriels ont devancé les formes de l'art. Les objets produits par le machinisme sont plus conformes à l'esprit de notre vie et à son âme, que les formes de l'art d'aujourd'hui. L'objet de machinisme nous donne la pleine satisfaction et il est devenu de nécessité pour nos besoins puisque tous ses éléments et son aspect expriment un de nos besoins organiques. Si nous étudions bien tous les objets produits par le machinisme, nous verrons bien comment se spécifie la vie moderne en général, et l'expression de la notion de l'espace en particulier.

L'expression de la notion de l'espace dynamique sur la surface se fait par deux moyens : 1° par illumination de surface, et 2° par les couleurs. Pour arriver à donner le sens de l'existence réelle de tout objet produit par le machinisme, on le fait lumineux. La surface lumineuse, dans laquelle se reflètent les différents plans en profondeur, comme dans un miroir, est un moyen, le meilleur, de l'expression de la notion de l'espace dynamique. La surface lumineuse est plus forte pour l'expression de la notion de l'espace, qu'un moyen d'y arriver par voie de l'ornementation. Sur la surface lumineuse il est inutile et absurde de faire une ornementation, puisque l'ornement plastique disparaît dans la profondeur de la surface lumineuse.

Sur la surface des objets produits par l'industrie le choix de couleur sert à un but : l'expression de la notion de l'espace. Par conséquent dans l'industrie de machinisme sont employées seulement ces couleurs qui donnent la meilleure expression de la profondeur, et l'opposition harmonique des couleurs se fait d'après ce *nouveau* critérium. Dans le tableau des couleurs on ne trouve pas beaucoup de couleurs qui donnent bien l'expression de la profondeur et voilà pourquoi on emploie dans l'industrie un nombre limité de couleurs.

L'aspect de la rue d'aujourd'hui nous montre aussi bien quels sont les moyens nouveaux de l'expression de la notion de l'espace. C'est ce nouveau moyen qui tient la place des ornements qui figuraient dans l'architecture du passé. Les larges fenêtres, les grandes vitrines entourées de cadres lumineux, les miroirs qui embellissent les murs dans toute sa largeur, — voilà autant de moyens, donnant la satisfaction complète de nos besoins d'exprimer nos émotions de l'espace. Ce moyen est plus fort, plus parfait que celui des formes de l'ornementation et c'est là la cause principale de la disparition des ornements dans l'architecture moderne. La surface brillante et lumineuse, les glaces, les vitrines et les miroirs, déterminent la forme de l'architecture d'aujourd'hui.

S'il faut rechercher le « style » de notre époque et l'esprit de l'ornementation moderne, il faut dire qu'ils sont basés sur les nouveaux moyens de

l'expression de l'espace dynamique. — c'est-à-dire, — sur le procédé d'illumination de surface, sur l'esprit d'emploi des glaces et des miroirs, sur la lumière et l'éclat qui en découle, et sur le choix des couleurs de plus grande profondeur.

Les moyens de l'expression de la notion de l'espace dynamique déterminent la forme de tout l'art moderne. Le machinisme moderne nous a donné beaucoup de moyens nouveaux pour arriver à la réalisation de cette expression, et encore pour cette raison la création d'une nouvelle branche d'art est possible. Les nouveaux moyens matériels de machinisme nous donnent la possibilité de créer les *nouvelles formes plastiques*. Si l'existence de la peinture d'aujourd'hui est nécessaire, sa forme sera vraiment expressive pour notre époque, seulement dans le cas où elle saura nous donner l'expression de l'espace dynamique.

On peut dire la même chose à cause de l'architecture. Les nouveaux moyens matériels de l'expression de l'espace créent une nouvelle forme architecturale, qui deviendra le modèle le plus parfait de l'esprit de l'espace dynamique.

Ainsi toutes les branches de l'art nécessitent un renouvellement en général, et si l'art théâtral en particulier doit exister, il doit se transformer dans un spectacle où l'expression de l'espace dynamique sera parfaitement réalisée : la lumière, la couleur et la surface lumineuse sont les éléments de spectacle dynamique.

Nous avons déjà un art de l'expression de l'espace dynamique — c'est le cinéma. — Le fait incontestable que le cinéma devient l'un des meilleurs moyens de l'expression de notre vie, réside, en outre de ses qualités, sur le phénomène de la perception de la lumière et de l'éclat qui provoque mieux la sensation de l'espace dynamique.

L'art a une origine et un but : c'est la matérialisation de la vie et un des éléments de l'exaltation de la vitalité. Une œuvre d'art doit être une création faite de la même manière que la nature même. Un des éléments caractéristiques de l'existence de la nature, c'est l'espace, et une œuvre d'art est animée de l'expression de la notion de l'espace. Par le moyen le plus parfait de l'expression dynamique l'homme moderne arrivera à la création d'un art, lequel comprendra l'esprit de notre vie, et consolidera la force de la vitalité.

(*Fin.*)

David KAKABADZÉ.

(Novembre 1924.)

Le Wagon de Troisième Classe

(*Suite.*)

Exposition Henri Rousseau (Grande Maison de Blanc, Paris).

La dernière fois que je l'ai vu, le père Rousseau, n'avait pas encore toutes ces rides, des cheveux blancs, le teint terne et ce dos voûté. Comme il ressemble maintenant à son grand-père Louis-Philippe, malgré son air province et sa gaucherie ! Evidemment, par ce temps de cubisme, les primaires, costauds ou non, descendent d'un cran.

Exposition Paul Klee (Galerie Vavin-Raspail, Paris).

J'ai déjà vu cela sur les noix de coco des forçats, les bois de renne et les peintures préhistoriques, les cylindres égéens, les œufs d'autruche des Orientaux, les peintures des Bushman du Cap, les papyrus astèques et péruviens, les bizarreries des peintres de la Renaissance et les tissus égypto-coptes.

N'empêche, le planétaire qui a pondu tout cela est un Monsieur, et sa ponte a de la *qualité.*

Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels, Paris.

Naturellement, ce sont encore les petits camarades qui ont manigancé ça. La faux moderne de la médiocratie, architecture « Aux cent mille chemises » et Potel et Chabot. L'électeur « moyen » est servi.

Ou royal ou populaire, mais bourgeois ou nouveau riche, zut ! Cependant ce sont encore les artisans français, indépendants, qui sont les moins moches dans toute cette foire.

En 1900, voulant un style moderne, on a accouché du style « métro » ; aujourd'hui, c'est le style Bouffandeau qu'on nous a f... Aucune décision. *Quand le style est le but,* pauvres bonimenteurs, *il n'est jamais le résultat.*

Et on parle de remettre cela l'an prochain. Ah ! non, par exemple, si c'est avec les mêmes bonshommes.

Exposition de l'Effort Moderne.

La peinture du XX^e^ avant le péché. Comment ! plus de Picasso, ni de Braque, ni de Gris ! Tous vendus ! Bravo, mais alors Guignol, Carnaval et Robert Macaire n'ont plus qu'à la fermer. Très drôles, les réflexions qu'on

entend encore. Celle d'un jeune poète, — un des rares intéressants — amateur d'attitudes révolutionnaires, « Je n'ai jamais vu une femme comme la repré sente Metzinger ». Si Metzinger t'entendait, sûr qu'il n'oserait plus... Saisis pas très bien le rapport qu'il y a entre les arts *plastiques* et ta vision personnelle. T'en fais pas, mon vieux, tu changeras encore. A ton âge, j'en disais bien d'autres. Il est vrai qu'alors mon temps était celui du père Henner. A celui de Léger, de Picasso, etc..., on a moins d'excuses.

Et ce mot d'un bavard impénitent : « Tiens, Gris a fait des progrès ». Non, c'est toi, car ces tableaux ont été faits il y a sept ans. Et aussi à propos d'objets : « Je n'aime que la forme pure ». — Oh ! ma chère... t'auras pour tes étrennes une douzaine d'œufs.

De quelques autres : « Voilà Metzinger qui imite Léger ». — Non, ce sont Léger et Metzinger qui imitent leur temps. L'époque veut des tons purs et locaux et des formes inventées, précises et architecturées. Un rouge pur ressemble partout à un rouge pur.

Il en était de même du X^e^ à la fin du XV^e^ siècle. Il en sera toujours ainsi chaque fois que l'effort collectif se substituera à l'effort individuel.

Et ceci encore : « Je préfère Derain à Herbin ». — Bien entendu, un romantique va au romantique comme l'eau va à la rivière. Tout ce qui est d'esprit classique lui est contraire. Le romantisme se meurt, le règne du classique *recommence*. Le Roy est mort, vive le Roy !

Enfin, cette question cent fois entendue : « Qu'est-ce que cela représente. » — Le cinéma c'est en face ; ce n'est pas ici. Et qu'est-ce que représente une table? Pas autre chose qu'un objet qui a sa vie propre et ne représentant rien d'autre que lui-même et que vous avez baptisé du mot table. Il en est de même aujourd'hui pour l'objet que vous avez baptisé tableau. Sur le terrain qu'on lui a indiqué, un architecte construit sa maison d'après un plan et des principes. Un peintre n'agit pas autrement avec la surface rectangulaire de toile ou de bois sur laquelle il a entrepris d'organiser son tableau. Alors que tous les objets de la terre ont leur vie propre et ne ressemblent qu'à eux-mêmes, il n'y a pas de raison pour que le tableau soit le seul objet de la création qui échappe à cette règle. Ce n'est pas une raison parce que depuis la Renaissance, une humanité sensuelle et paresseuse d'esprit a altéré la nature du tableau pour instaurer ad aeternum la dictature des sens. Si les primitifs n'avaient pas eu la contrainte du sujet pour leurs tableaux destinés à vulgariser la religion aux yeux de la masse illettrée des croyants, ils auraient fait des œuvres entièrement abstraites. Il en est de même pour tous les grands peintres du passé qui ne nous déplaisent parfois, à nous autres modernes, qu'à cause de l'époque à laquelle ils appartenaient et qu'ils ont dû subir. Ce qui ne les empêche pas de dépasser leur temps par leurs intentions : tels Raphaël et Michel-Ange, qui, s'ils revenaient aujourd'hui, s'exprimeraient subjectivement, comme notre époque le veut. (*A suivre.*)

Le Paysan du Danube.

entend encore. Celle d'un jeune poète, — un des rares intéressants — amateur d'attitudes révolutionnaires, « Je n'ai jamais vu une femme comme la repré sente Metzinger ». Si Metzinger t'entendait, sûr qu'il n'oserait plus... Saisis pas très bien le rapport qu'il y a entre les arts *plastiques* et ta vision personnelle. T'en fais pas, mon vieux, tu changeras encore. A ton âge, j'en disais bien d'autres. Il est vrai qu'alors mon temps était celui du père Henner. A celui de Léger, de Picasso, etc..., on a moins d'excuses.

Et ce mot d'un bavard impénitent : « Tiens, Gris a fait des progrès ». Non, c'est toi, car ces tableaux ont été faits il y a sept ans. Et aussi à propos d'objets : « Je n'aime que la forme pure ». — Oh ! ma chère... t'auras pour tes étrennes une douzaine d'œufs.

De quelques autres : « Voilà Metzinger qui imite Léger ». — Non, ce sont Léger et Metzinger qui imitent leur temps. L'époque veut des tons purs et locaux et des formes inventées, précises et architecturées. Un rouge pur ressemble partout à un rouge pur.

Il en était de même du X^{e} à la fin du XV^{e} siècle. Il en sera toujours ainsi chaque fois que l'effort collectif se substituera à l'effort individuel.

Et ceci encore : « Je préfère Derain à Herbin ». — Bien entendu, un romantique va au romantique comme l'eau va à la rivière. Tout ce qui est d'esprit classique lui est contraire. Le romantisme se meurt, le règne du classique *recommence*. Le Roy est mort, vive le Roy !

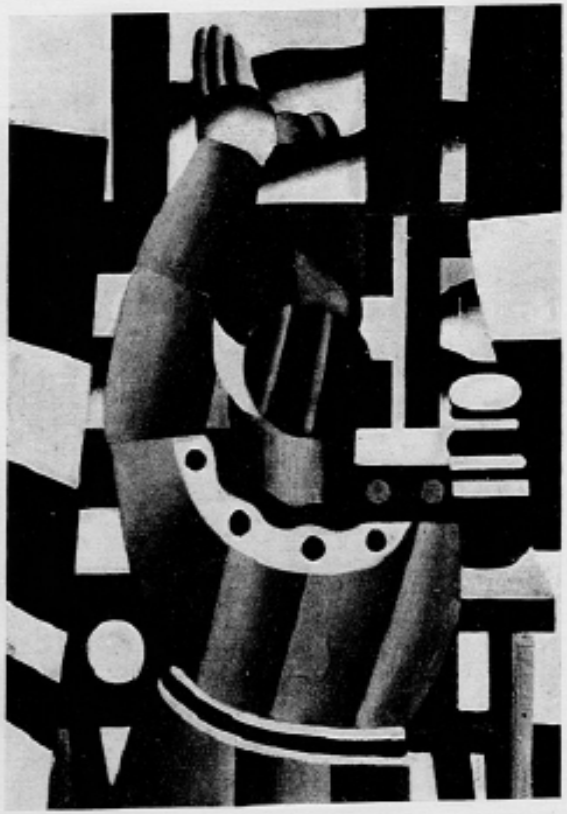
Enfin, cette question cent fois entendue : « Qu'est-ce que cela représente. » — Le cinéma c'est en face ; ce n'est pas ici. Et qu'est-ce que représente une table? Pas autre chose qu'un objet qui a sa vie propre et ne représentant rien d'autre que lui-même et que vous avez baptisé du mot table. Il en est de même aujourd'hui pour l'objet que vous avez baptisé tableau. Sur le terrain qu'on lui a indiqué, un architecte construit sa maison d'après un plan et des principes. Un peintre n'agit pas autrement avec la surface rectangulaire de toile ou de bois sur laquelle il a entrepris d'organiser son tableau. Alors que tous les objets de la terre ont leur vie propre et ne ressemblent qu'à eux-mêmes, il n'y a pas de raison pour que le tableau soit le seul objet de la création qui échappe à cette règle. Ce n'est pas une raison parce que depuis la Renaissance, une humanité sensuelle et paresseuse d'esprit a altéré la nature du tableau pour instaurer ad aeternum la dictature des sens. Si les primitifs n'avaient pas eu la contrainte du sujet pour leurs tableaux destinés à vulgariser la religion aux yeux de la masse illettrée des croyants, ils auraient fait des œuvres entièrement abstraites. Il en est de même pour tous les grands peintres du passé qui ne nous déplaisent parfois, à nous autres modernes, qu'à cause de l'époque à laquelle ils appartenaient et qu'ils ont dû subir. Ce qui ne les empêche pas de dépasser leur temps par leurs intentions : tels Raphaël et Michel-Ange, qui, s'ils revenaient aujourd'hui, s'exprimeraient subjectivement, comme notre époque le veut. (*A suivre.*)

Le Paysan du Danube.

J. Csaky

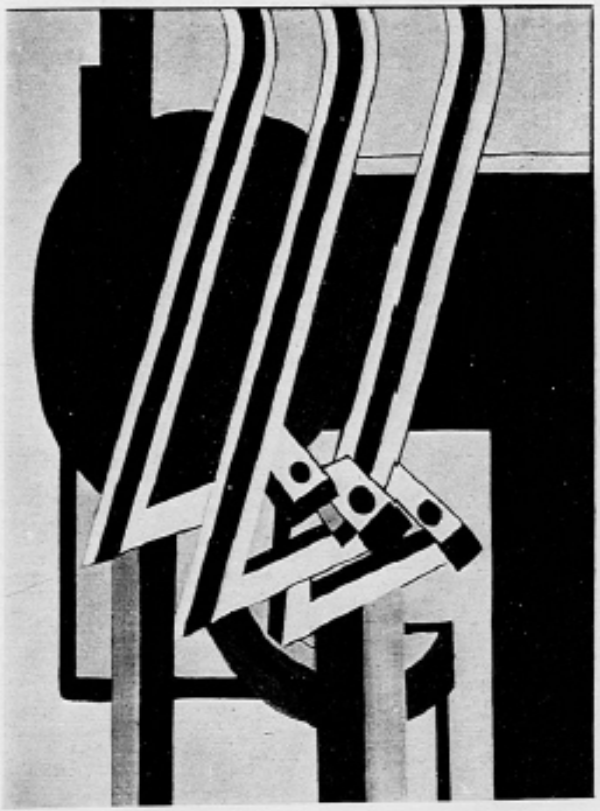
TÊTE D'ENFANT (MARBRE BLANC) 1925

Fernand Léger



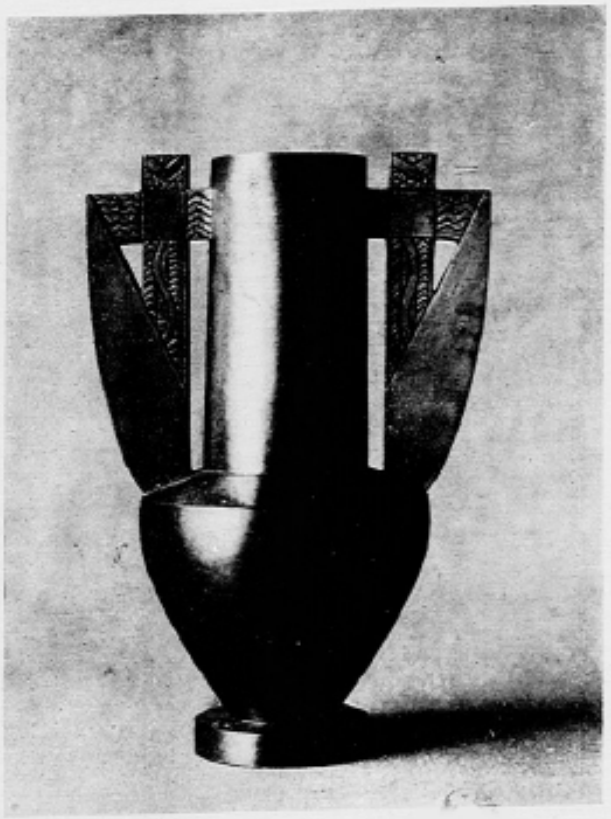
La femme aux bras levés 1923

Fernand Léger



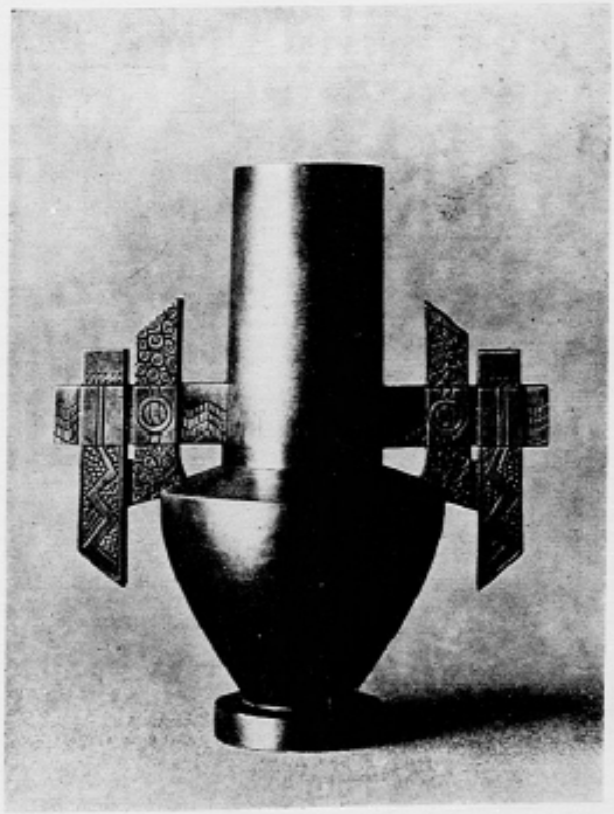
Contraste de forme 1925

J. Csaky



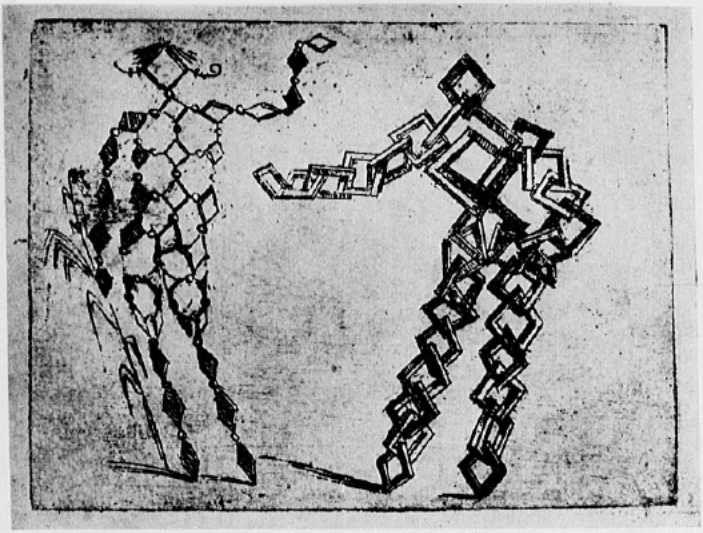
VASE EN BRONZE 1925

J. Csaky



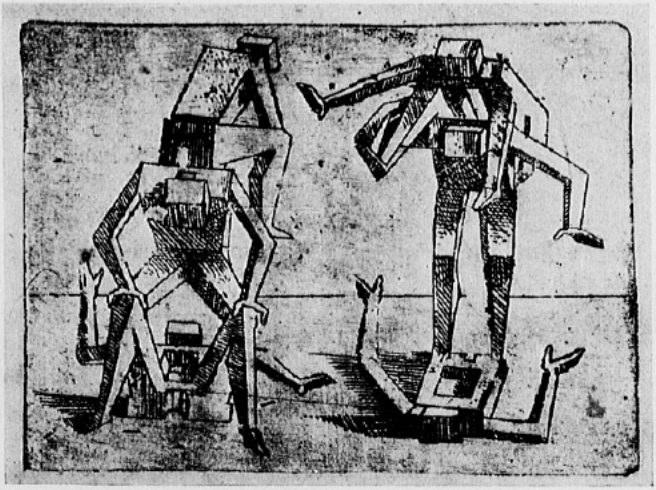
VASE EN BRONZE 1925

Jean-Baptiste Bracelli
(XVII[e] siècle)



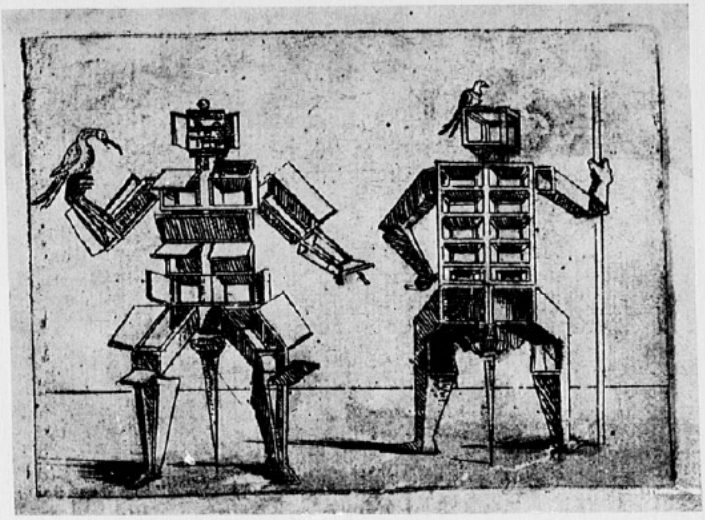
BIZARRERIES 1624

Jean-Baptiste Bracelli
(XVII[e] siècle)



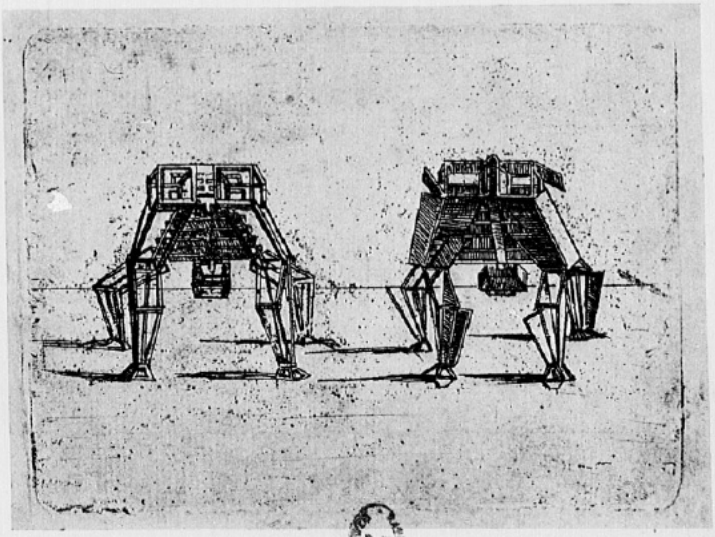
BIZARRERIES 1624

Jean-Baptiste Bracelli
(XVII^e siècle)



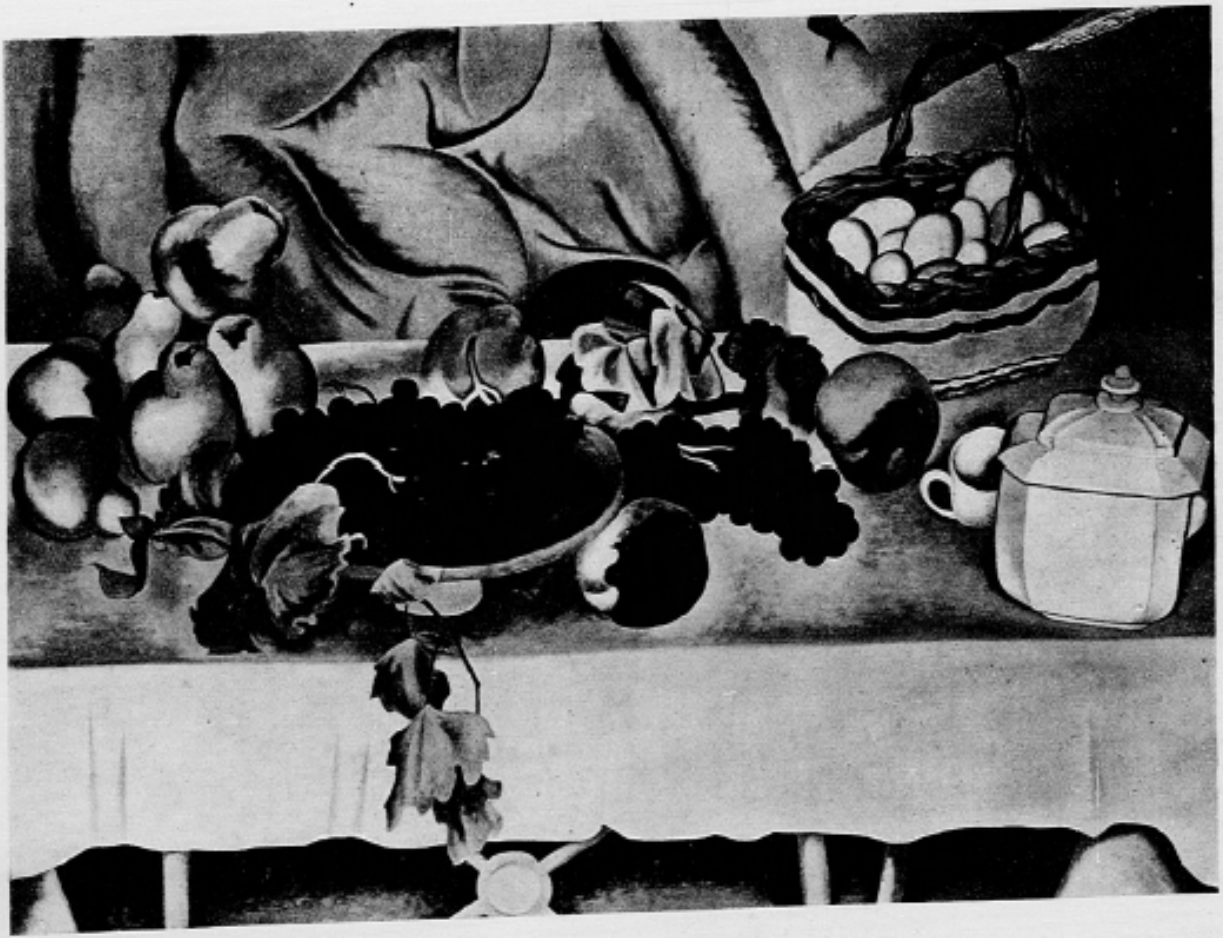
BIZARRERIES 1624

Jean-Baptiste Bracelli
(XVII^e siècle)



R F

BIZARRERIES 1624



Poires et raisins

1925

Auguste Herbin

LE VERGER 1925

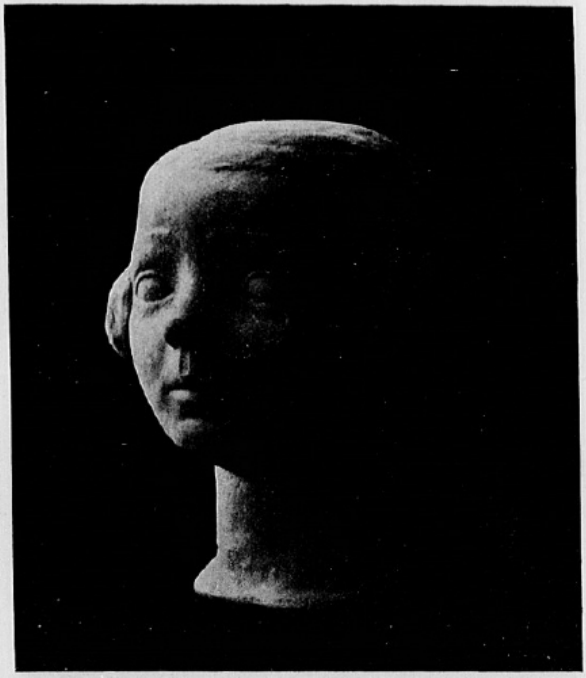
Auguste Herbin

LE PANIER DE PÊCHES DANS LE VERGER 1925

Paul Cornet

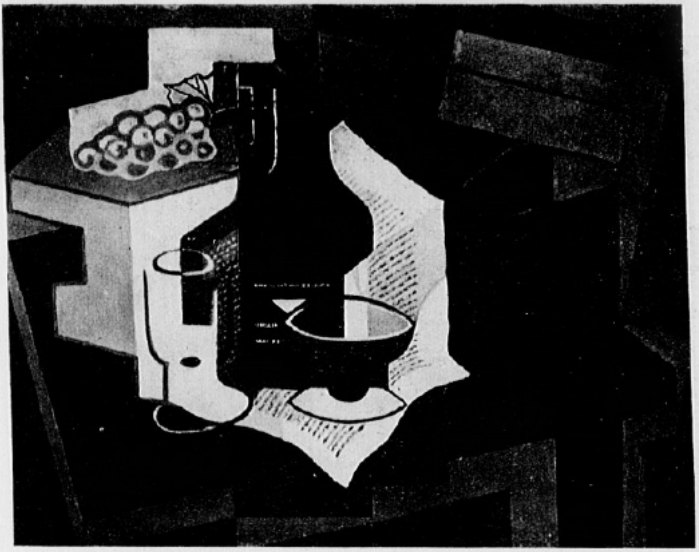
FEMME COUCHÉE 1925

Paul Cornet



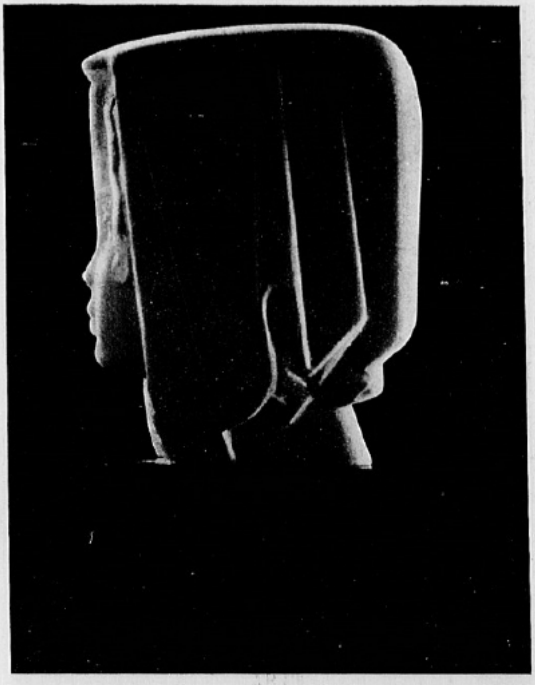
TÊTE D'ENFANT 1924

Juan Gris



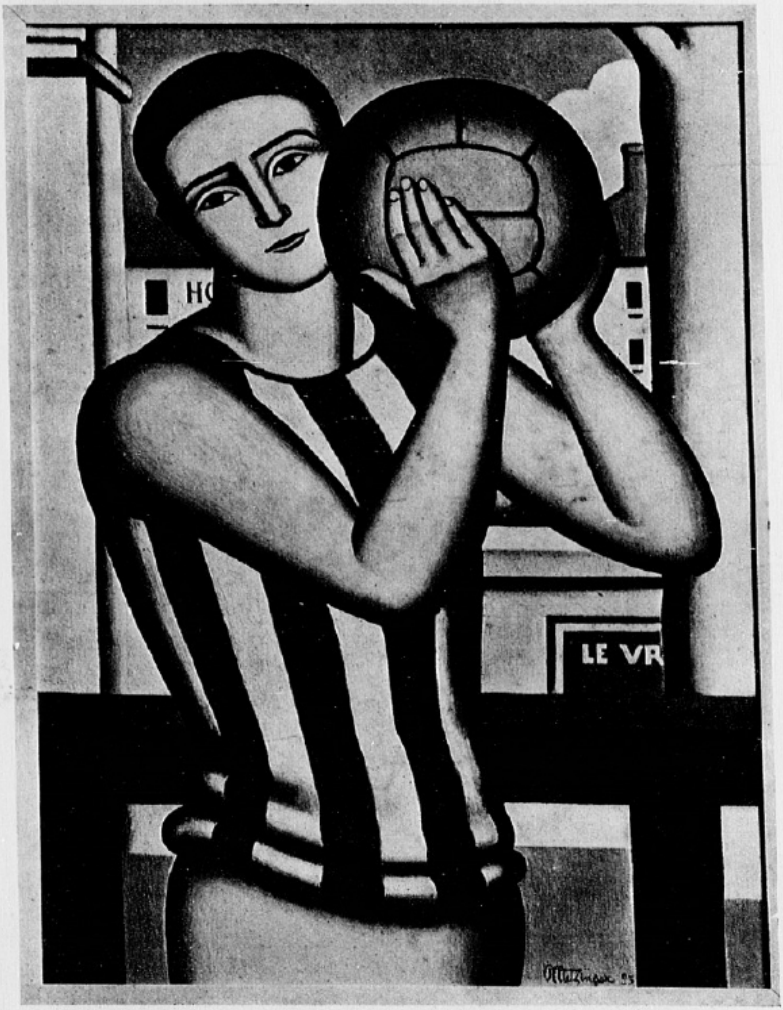
Bouteille et compotier 1920

J. Csaky



Tête d'enfant (marbre blanc) (profil) 1925

Jean Metzinger



LE FOOTBALLER 1925

Fernand Léger

La couseuse 1925

Jean Metzinger

Femme aux fruits 1910

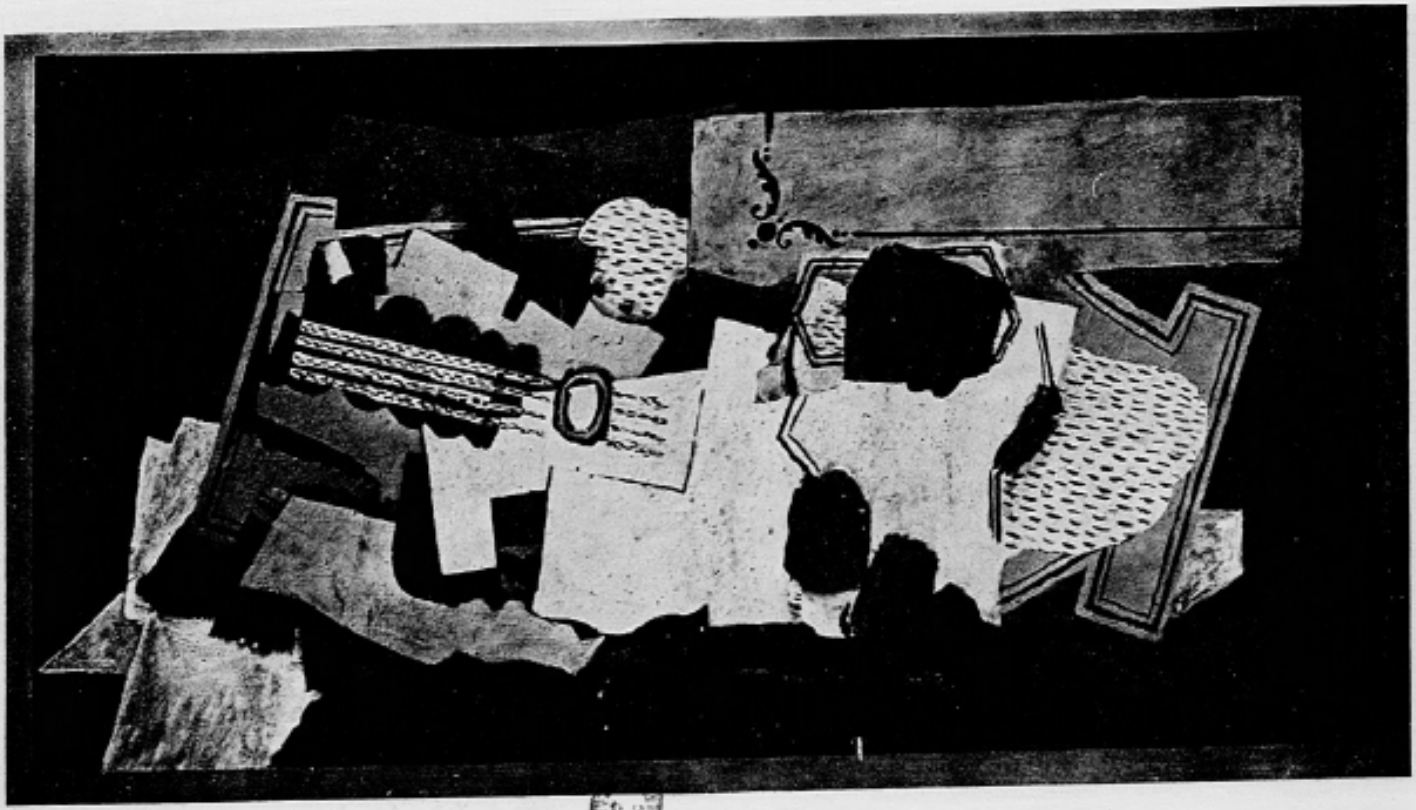
Auguste Herbin

Le panier de pèches 1925

John Storrs

Sculpture abstraite 1924

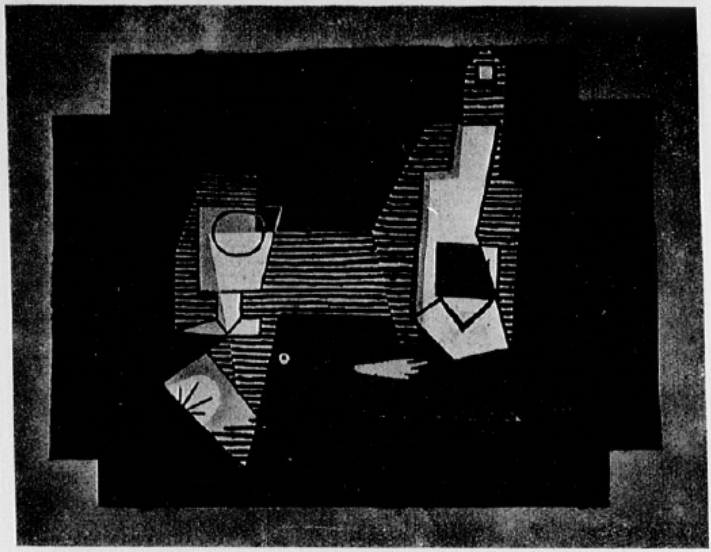
Georges Braque



GUITARE ET COMPOTIER

1919

Pablo Picasso

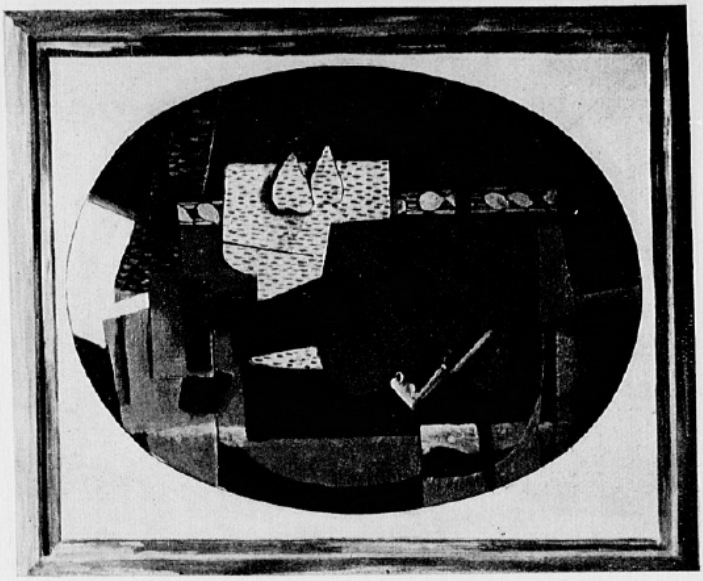


VERRE ET BOUTEILLE 1924

Pablo Picasso

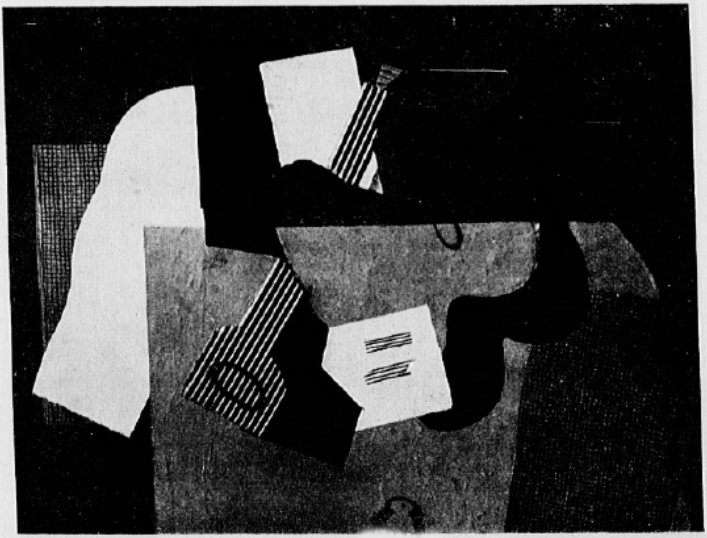
LE POSEUR 1912

Georges Braque



LE COMPOTIER DE POIRES 1920

Georges Braque

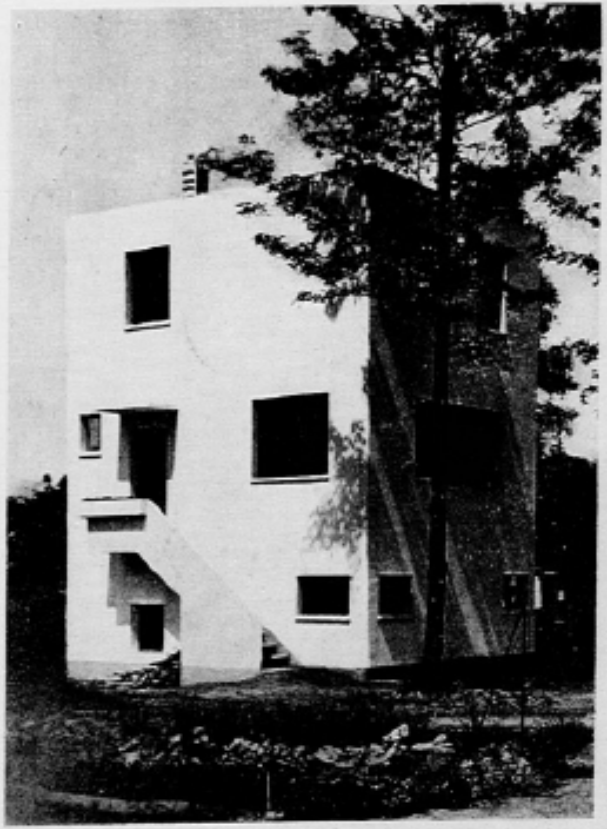


GUITARE ET FLUTE (PAPIER COLLÉ 1920

Georges Braque

NATURE MORTE 1913

André Lurçat



MAISON DE CAMPAGNE 1924