

BULLETIN DE "L'EFFORT MODERNE"

DIRECTEUR : LÉONCE ROSENBERG

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

R. G. SEINE 180.330

ADR. TÉL. ROSENBERG-PARIS TÉL. : ÉLYSÉES 25-04

LE NUMÉRO : 3 FR. 50

ABONNEMENT : FRANCE, 35 FRANCS ; ÉTRANGER, 40 FRANCS FRANCO

FÉVRIER

1924. - N° 2

SOMMAIRE

- Quelques intentions du Cubisme (*suite*) Maurice RAYNAL
Réponses à notre enquête de : SEVERINI, F. LÉGER, A. HERBIN, JEAN
LURÇAT, P. MONDRIAN, VAN DONGEN, JEAN METZINGER.
Du tableau constructif David KAKABADZÉ
L'Esthétique de la Machine (*fin*) Fernand LÉGER
Les Etapes de l'Humanité (*fin*) D^r H. JAVORSKY
Reproduction d'œuvres de : GEORGES BRAQUE, CHAGALL, CORNET, PIERRE
CHAREAU, CSAKY, ALBERT GLEIZE, JUAN GRIS, AUGUSTE HERBIN,
FRANCIS JOURDAIN, IRÈNE LAGUT, HENRI LAURENS, FERNAND LÉGER,
GINO SEVERINI, LEOPOLD SURVAGE, GEORGES VALMIER.

Quelques intentions du Cubisme

(*suite*)

L'éducation et les enseignements de la tradition nous ont appris, en effet, qu'il n'est pas possible d'accorder de valeur absolue aux injonctions des sens. Depuis l'antiquité, la philosophie nous l'enseigne, et, malgré qu'elle en aie, la philosophie moderne ne peut prouver le contraire. « La vérité n'est pas dans nos sens, disait Malebranche, mais dans l'esprit », Helmholtz après Bossuet a scientifiquement montré que les sens ne nous apprennent que leurs propres sensations. Et Kant enfin disait très justement : « que les sens ne nous donnent exclusivement que la matière de la connaissance, alors qu'au contraire l'entendement nous en donne la forme ».

Tout cela n'est pas nouveau sans doute, mais l'on oublie trop que cette conception, si fertile en beautés artistiques et poétiques, forme la base traditionnelle du grand art. Ce n'est pas en buvant ou en regardant l'eau que nous apprenons ce qu'elle est, ce n'est pas seulement en regardant avec nos yeux un objet que nous le connaissons. Les objets ne possèdent

que l'émotion que nous leur donnons à l'aide des moyens que nous fournissons notre sensibilité et notre intelligence. Ils sont des images qui n'existent que quand nous faisons strictement attention à elles, ou que nous leur décernons une valeur artistique. Mais ces images disparaissent dès que nous cessons de penser à elles, et seuls subsistent nos rapports avec ces objets. Et par les rapports, j'entends la représentation dans notre esprit de celles de leurs parties essentielles grâce auxquelles les mêmes objets seront éternellement casés dans un coin de notre entendement. Nos rapports avec eux sont donc déterminés en dehors de leur aspect. Or, je l'ai montré, ces rapports ne peuvent être uniquement obtenus par nos sens, et ne pourrai-je vous le mieux montrer qu'en citant ce fait vulgaire, que malgré la théorie des canaux semi-circulaires, si nous n'avions que le sens visuel à notre disposition nous ne serions pas sans inquiétude sur le parallélisme perpétuel des rails de chemin de fer.

Indépendamment de ce défaut, la peinture exclusivement sensuelle, enfermée dans son petit cercle de vérités provisoires, ne traduit toujours qu'un fragment de l'espace, choisi forcément d'une façon arbitraire et illégitime. Puisque nous ne connaissons pas de point fixe dans l'espace, que nous ne possédons aucune assise valable, comment vouloir situer un objet de façon véritablement vraie, si je puis dire.

Dans le même sens la peinture de vision ne peut traduire qu'un fragment du temps. Les sens ne perçoivent en effet que le passager, le fugitif, ils ne peuvent fixer qu'une fraction de la durée, une parcelle de l'éternité. D'ailleurs, un exemple frappant de cette lacune, ne se présente-t-il pas chez les impressionnistes? D'une pochade excellente, ne tiraient-ils pas souvent un tableau médiocre? Si, n'est-ce pas, et pourquoi? Si ce n'est que l'impression fugitive de l'artiste, à peine tracée, présentait une certaine valeur, alors que la même une fois *fixée* s'encombrait de richesses parasites qui n'en faisaient qu'un fatras.

C'est ainsi, qu'avec la peinture de vision directe, les lois de la perspective sont tombées en désuétude, comme l'avaient fait déjà la règle des trois unités, la loi des tourbillons et d'autres grandes lois physiques, sociales et artistiques.

Mais, ne voyez là aucune prétention, je vous prie, car je sais mieux que personne que l'on n'enlève jamais une illusion aux hommes, on ne fait que la remplacer par une nouvelle. Et les anciennes lois renaissent toujours dans les cerveaux des hommes, elles reviennent sous de nouvelles formes, et c'est tout.

Nous pouvons donc penser avec Platon : « Les sens ne perçoivent que ce qui passe, l'entendement ce qui demeure ». Quelle belle lettre de noblesse pour notre art et quel rêve pour un artiste, que tenter de fixer sur la toile ou dans le marbre, bien plus qu'une portion du temps, mais la durée, toute la durée, bien plus qu'une dimension déterminée, l'espace lui-même. Et remarquez ici comment l'art rejoint la philosophie dans ce qu'elle a de plus poétique et de plus hardi.

Vous direz : « Voilà de bien grands mots ! » Mais souvenons-nous que l'art est une perpétuelle élévation, et que l'artiste a tous les droits. Je sais qu'il est aussi un jeu de l'esprit ; mais si l'artiste peut, la plupart du temps intuitivement, donner à de tels jeux de l'esprit une pareille grandeur, quelle plus belle intention !

Je sais encore qu'on nous reproche souvent notre appel à Platon, mais notez, je vous prie, que nous ne faisons intervenir de philosophie dans l'art qu'à propos des intentions intellectuelles de l'artiste, et que jamais l'esthétique ne se mêlera des moyens d'expression de sa sensibilité. Les Cubistes ne font pas de philosophie. D'ailleurs en feraient-ils qu'il n'y aurait à cela que peu d'inconvénient, car la philosophie n'a guère de valeur que comme art. Et je me souviens de la joie des premiers Cubistes, lorsqu'aux jours lointains, d'il y aura bientôt dix ans, je leur montrais, par les citations des philosophes, comment leurs déductions avaient comme refait la plupart de ces grandes pensées. Le nom de Platon évoqué fit un jour sourire l'un d'entre eux, mais quand je rapportai cette pensée : « Les sens ne perçoivent que ce qui passe, l'esprit ce qui demeure », un sourire illumina ses yeux de la plus reconnaissante satisfaction. Concevez-vous, en effet, ce que cette phrase pouvait suggérer à la pensée de l'artiste ?

Lorsque les yeux de M. Ménard indiquent à son esprit que le Parthénon, aux majestueuses colonnes, situé au fond de son tableau, lui semble de dimensions plus réduites que le ruisseau qui court au premier plan de la toile, je dis : « Dans ce cas-là, à cette heure-là, cela est vrai ». Mais quelle pauvre petite exactitude, lorsque je songerai à mon tour que ces mêmes colonnes sont des cylindres, et que le cylindre est un volume, dont le flanc est gracieusement enveloppé d'ombre, pour l'éternité.

Une colonne, un cylindre ne peuvent être conçus sans leur ombre. Voilà une vérité incontestable qui m'embarrassera souvent dans mon tableau ; mais n'est-ce pas là une vérité de l'esprit suggérée par mes sens ? Or voilà de ces vérités que l'artiste devra s'efforcer de dégager des objets, pour les connaître.

Concevoir un objet est, en effet, vouloir le connaître dans son essence, le représenter dans l'esprit, c'est-à-dire, dans ce but, le plus purement possible, à l'état de signe, de *totem*, si l'on veut, et absolument dégagé de tous les détails inutiles tels que les aspects, accidents trop multiples et trop changeants. Les aspects, en effet, le situant dans le temps ou l'espace, d'une façon arbitraire, ne peuvent que déflorer sa qualité première. Et de même qu'il fixera sur la toile ou le marbre, non ce qui passe mais ce qui demeure, l'artiste ne situera pas l'objet dans un endroit déterminé, mais dans l'espace, qui est infini. Nous pourrions donc ajouter comme corollaire à la phrase de Platon, celle-ci : « Les sens ne perçoivent que ce qui est situé ; l'esprit ce qui est dans l'espace ».

Suivant cette conception, le tableau offrira une garantie de certitude en soi, c'est-à-dire de vérité plus relativement pure. Un riche tapis est

une image fugitive qui vous chauffe de toutes ses couleurs, mais nous l'oublions rapidement. Or, pour un tableau, où seule éclatera la richesse sensuelle, et qui s'accordera plus ou moins avec les objets qui l'entourent, il en sera de même. Mais le véritable tableau constituera un objet particulier qui possèdera une existence propre en dehors du sujet qui l'aura inspiré. C'est lui qui *entourera tout* au contraire. Dans son ensemble d'éléments, il sera une œuvre d'art, il sera un objet, un meuble, si vous voulez, et mieux encore il sera une sorte de formule ; pour dire plus, *un mot*. Il sera, en effet, aux objets qu'il représente, ce qu'est un mot à l'objet qu'il signifie, il en sera l'extrait, et nous savons assez quel art renferment les mots dans leur variété, leur richesse, leur coloris ou leur sobriété.

De cette façon, nous posséderons l'idée même des objets, dans leur extériorisation la plus pure, nous en aurons une nouvelle représentation, et c'est ainsi que l'artiste fera du Beau, suivant Hegel « la manifestation sensible de l'Idée ».

Nul ne songe à nier la valeur de l'imagination dans l'art, pas plus que dans la science. Dans les sciences, l'hypothèse est tout, les sens ne jouent que les « utilités ». Newton, pour trouver les lois de la décomposition de la lumière ne voyait pas plus clair qu'un autre. Huber, le plus grand observateur des abeilles était aveugle. Beethoven composa ses plus belles œuvres alors qu'il était sourd.

En peinture, l'art des primitifs est, à ce point de vue, d'un enseignement fécond. Les primitifs français et italiens montrent très bien l'importance que prenait dans leur esprit tel motif au détriment de tel autre : larrons en croix plus petits que le Christ, colombe du Saint-Esprit plus volumineuse que les fidèles, archers sur une tour plus grands que cette tour, etc..., les exemples en sont multiples, et dans une fresque de Enguerand Charonton représentant un personnage tenant un livre à la main, livre et main sont absolument transparents.

L'on me reprochera sans doute l'abus des citations, mais quelle meilleure façon de montrer comment les intentions du Cubisme sont respectueuses de la meilleure tradition. Ainsi Cicéron dit : « Lorsque Phidias voulait sculpter la statue d'un Dieu, il ne cherchait pas de modèle parmi les hommes, mais dans son esprit — *in ipsius mente* » — Et Bossuet enfin ne confirme-t-il pas nettement cette intention en écrivant : « Les sens ne peuvent supporter les extrêmes, mais l'entendement n'en est jamais blessé ».

Pour compléter ces remarques, je voudrais vous dire comment cette conception de l'art a trouvé des équivalents dans la façon dont sont établis tous les rapports des hommes.

Maurice RAYNAL.

(A suivre.)

Réponse à notre enquête : « Où va la peinture moderne ? »

La « peinture », dans le sens qu'on donne aujourd'hui à ce mot, tend de plus en plus vers une expression plus ordonnée et plus pure de l'art, dans laquelle le caractère métaphysique et le sentiment reprendront leur droit.

Je vois cette expression se réaliser pratiquement par une peinture claire, conséquence immédiate de certaines préoccupations de *métier* très louables, qu'on retrouve chez quelques artistes d'aujourd'hui.

Peut-être l'artiste sera-t-il de nouveau assimilé à l'artisan et, en ce cas, il devra connaître à fond son métier. Son rôle devenant plus modeste et beaucoup plus difficile, la pratique de l'art deviendra le monopole de peu, ce qui sera un bien artistique et social.

Peut-être, en outre, que, du chevalet, l'art plastique remontera sur le mur et rentrera dans le vaste cadre de l'architecture.

Mais il faudrait être pythonisse ou prophète, pour prévoir quand ces évolutions trouveront le moyen de se réaliser.

Gino SEVERINI.

Je n'en sais rien du tout. Et si je le savais, il est probable que je n'en ferais plus.

F. LÉGER.

Malgré son air de simplicité, cette question vous place en face d'un problème complexe et formidable.

Où vont les artistes? Où vont les hommes? Longtemps, la peinture fut décorative, l'architecture faisant défaut. Nous pouvons voir dès maintenant que l'architecture renaissante sera extrêmement utilitaire, industrielle, belle des simples nécessités.

Nous savons aussi que le cinéma se réserve les aspects mobiles dans l'espace et dans le temps. Alors le chemin à suivre est clair : Vie-Unité.

A. HERBIN.

Mon ami, le général Cherfils me disait : « En 18, la victoire ne tenait qu'à un fil. Le fil je l'ai tranché par les formes nouvelles de ma critique. »

C'est vrai ! Le général vainqueur est celui qui a mis la *veine* de son côté. Par quels moyens? Peu importe ! Celle du « chef de gare » y compris. Mais *veine*.

L'EFFORT MODERNE

Appliquez cela à la peinture. Elle va, d'ailleurs, son petit train, mais mon chauffe-bains est au gaz, ma peinture, à l'huile. La mécanique influe sur ma peinture dans le rapport où mon chauffe-bains influe sur mon travail. Il influe. Mais « au garde à vous ». A six pas !

La Victoire. Travail des critiques. Dans ceux-ci, il n'y a pas mal de Cherfils, quelques veinards et deux ou trois qui sont des gabelous de haute envergure. Gabelous dans le meilleur sens du mot. Cherfils, dans le sens classique ! Peinture dans le sens Peinture. (Esprit et un peu de ces « vices » qu'on appelle « Sens »).

Jean LURÇAT.

La peinture, première *morphoplastique*, rompit avec les formes naturelles, grâce au cubisme. Dans le néo-plasticisme, elle s'exprime par l'emploi du *plan rectangulaire*, synthèse universelle des éléments constructifs.

Ainsi, la peinture devient de plus en plus abstraite : le néo-plasticisme prépare sa fin. Cette *plastique pure des rapports* aura pour conséquence extrême le passage de la peinture à la *réalisation plastique* dans notre ambiance matérielle.

P. MONDRIAN.

Je n'en sais rien, mais je lui donnerais volontiers l'adresse d'une maison de santé, car elle s'en va, la pauvresse, en titubant et sans aucune direction. Elle est neurasthénique, elle a le charbon, elle louche, elle a les paturons engorgés, une déviation de la colonne vertébrale et elle est sale, sale à ne pas oser y toucher.

VAN DONGEN.

Il me paraît bien difficile, sinon impossible, de répondre : parce qu'en art, les résultats qu'on obtient ne coïncident jamais avec les buts qu'on a visés. Pour l'artiste, l'attrait de l'art, c'est l'attrait de l'inconnu.

Chaque œuvre est une aventure... et qui suffit parfois à changer toute l'orientation générale.

La peinture d'aujourd'hui ne peut rien nous apprendre sur celle de demain et la peinture de demain ne mériterait pas d'être attendue si elle ne devait pas nous *surprendre*.

J. METZINGER.

Du tableau constructif

Cet ouvrage a pour but de déterminer le sens propre de la construction du Tableau en indiquant son origine et le point de départ de sa réalisation.

La faculté de l'homme de produire des objets est une faculté synthétique. L'homme produit des objets de deux catégories : objets utilitaires, qui sont les résultats de besoin utilitaire, et les choses qui sont le résultat de réflexions abstraites ou de la perception philosophique (l'ordre hiérarchique).

La sensation que nous recevons tout d'abord du monde extérieur est produite par notre faculté visuelle et la faculté sensorielle (*faculté synthétique*). La réflexion et notre intelligence nous donnent la possibilité de percevoir ces qualités intérieures (*faculté analytique*). L'extériorisation de ces qualités intérieures des choses est faite par la faculté créatrice de l'homme (*faculté synthétique*).

Lorsque nous percevons à l'aide de nos facultés sensorielles (sensation première), nous recevons l'impression d'un tout ; tandis que lorsqu'entrent en jeu nos facultés de raisonnement ou d'intelligence, la présentation pure de l'objet se complique, elle est confuse, l'objet change de forme et de contenu. Exemple : observation d'un morceau de vase brisé ; tout d'abord, la sensation première nous donne une idée directe de la forme de l'objet ; ensuite, notre perception change par l'intervention de la mémoire, nous rappelant que l'objet regardé n'est que fragmentaire. Dans le premier cas, la perception par notre sensation première nous donne une idée exacte de la chose objective, tandis que, dans le deuxième cas, la présentation de l'objet se complique par notre imagination et notre intelligence. A la forme réelle est substituée une forme nouvelle et individuelle. Pour parvenir à la vérité, l'objet idéal serait celui qui réagirait uniquement sur notre sensibilité en nous laissant une sensation totale de ses formes et de sa substance.

Le processus de perception d'un tableau est identique à celui de la perception des autres choses. Un tableau doit agir sur nos facultés sensorielles. Mais si la forme et la construction d'un tableau agissent sur notre intelligence, notre perception s'éloigne forcément de la forme et de la substance du tableau. Tout tableau qui agit sur notre intelligence et notre esprit ne peut pas être considéré comme une œuvre accomplie.

La forme d'un tableau limité par ses bords et son cadre est arbitraire et d'origine artificielle. Pour la représentation des choses sur une surface, nous devons prendre comme point de départ les substances des choses que nous transposons. Mais, à aucun moment, il ne faut construire un

L'EFFORT MODERNE

tableau en se basant sur la forme ou le cadre du tableau, car cette sorte de construction est contraire à la vérité des choses. L'image limitée de la forme du tableau peut s'expliquer en partie par la limitation artificielle de notre champ visuel ; la transition graduelle de l'homme passant d'une vie libre en plein air d'abord à la caverne, ensuite dans la maison moderne avec ses ouvertures de fenêtres et de portes, orifices limités, nous a peut-être conduits vers la limitation du tableau et de son cadre.

Si la construction du tableau ne dépend pas de l'image même, mais de la forme du tableau et de sa surface et de ses limites, les lignes de l'image sont tout à fait arbitraires, elles ne se justifient pas par la construction intérieure, se trouvent divisées, ne laissant chez le spectateur aucune impression totale et complète, et le conduisent forcément hors du cadre. La vue photographique nous donne un exemple frappant dans cet ordre d'idées. L'image n'est jamais limitée par ses propres lignes, ni jamais indépendante. Toute vue photographique laisse toujours l'impression d'un fragment détaché d'un ensemble. A différentes époques et, surtout, de notre temps (y compris les tendances actuelles d'avant-garde moderne) la construction du tableau est basée sur la limite d'un cadre, et, en ce sens, il ne peut être établi de grandes différences entre la construction d'un tableau et celle d'une vue photographique.

Conclusion. — Le but essentiel que doit se proposer tout peintre est de présenter les choses devant agir directement sur notre sensibilité. Les caractères particuliers de l'image doivent, seuls, lui servir de base pour sa construction.

David KAKABADZÉ.

Extrait du *Tableau Constructif*
Traduction de S. ROMOFF.

L'Esthétique de la Machine

L'Objet fabriqué — L'Artisan et l'Artiste

(Suite et fin.)

Nous arrivons à *l'art des devantures* qui a pris une grosse importance depuis quelques années. La rue est devenue un spectacle permanent d'une intensité toujours croissante.

La devanture-spectacle est devenue une inquiétude majeure dans l'activité du revendeur. Une concurrence effrénée y préside : *être plus vu que le voisin* est le désir violent qui anime nos rues. Vous doutez-vous du soin extrême qui préside à ce travail?

En compagnie de mon ami Maurice Raynal nous avons assisté à ce labeur de fourmi. Non sur les boulevards, dans l'éclat des lampes à arc, mais au fond d'un passage mal éclairé. Les objets étaient modestes (au fameux sens hiérarchique du mot) : *c'était des gilets, c'était une petite devanture de chemisier*. Cet homme, cet artisan avait à disposer dans sa vitrine dix-sept gilets ; autour, autant de boutons de manchettes et de cravates. Il passait montre en main environ onze minutes à chaque, nous sommes partis fatigués après le sixième, nous étions là depuis *une heure* devant cet homme qui, après avoir déplacé ces objets d'un millimètre, sortait pour voir l'effet ; il sortait à chaque fois, tellement absorbé qu'il ne nous voyait pas. Avec un doigté d'ajusteur, de metteur au point, il organisait son spectacle, le front tendu, l'œil dur ; comme si toute sa vie du lendemain en dépendait. — Quand je pense au lâché, au débridé des œuvres de certains artistes, peintres renommés, et dont les tableaux se vendaient très cher, nous admirions profondément ce *brave artisan* forgeant avec peine et avec une conscience son œuvre à lui qui vaut plus que l'autre, qui va disparaître, et qu'il devra renouveler dans quelques jours avec le même soin et la même acuité. Chez ces hommes-là, chez ces artisans, il y a un concept d'art incontestable, lié étroitement au but commercial, un fait plastique d'un ordre nouveau et équivalent des manifestations artistiques existantes quelles qu'elles soient.

Nous nous trouvons devant une renaissance tout à fait admirable, d'un monde d'artisans créateurs qui font la joie de nos yeux et transforment la rue en un spectacle permanent et variable à l'infini. Je vois très bien les salles de spectacle se vider et disparaître, et les gens vivre dehors si le préjugé *hiérarchique d'art* n'existait pas. Le jour où l'œuvre de tout ce monde de travailleurs sera comprise et sentie par des gens exempts de préjugés, qui auront des yeux pour voir, vraiment on assistera à une révolution surprenante. Les faux grands hommes tomberont de leur piédestal et les valeurs seront enfin à leur place. *Je le répète, il n'y a pas hiérarchie d'art*. Une œuvre vaut ce qu'elle vaut en elle-même et un criterium est impossible à établir, c'est une affaire de goût et de capacité émotive individuelle.

Devant ces réalisations d'artisans, quelle est la situation de l'artiste dit professionnel ?

Avant d'envisager la situation en question, je me permettrai de jeter un regard en arrière sur une erreur plastique monstrueuse qui pèse encore de tout son poids sur les jugements artistiques du monde.

L'avènement de la beauté mécanique, de tous ces objets beaux sans intention d'art, m'autorise à une révision rapide des valeurs anciennes à intention, et classées comme définitives.

La Renaissance Italienne (la Joconde, le seizième siècle) est considérée par le monde entier comme une apogée, un sommet, un idéal à atteindre, l'école des Beaux-Arts base sa raison d'être sur l'initiative servile de cette époque, *c'est l'erreur la plus colossale qui soit*. Le seizième siècle

est une date de décadence à peu près totale dans tous les domaines plastiques.

C'est l'erreur de l'*imitation*, de la copie servile du sujet opposée à l'époque dite Primitive et précédente qui est grande et immortelle justement parce qu'elle invente ses formes et ses moyens. La Renaissance prenant le moyen pour le but a cru, de plus, *au beau sujet*, elle a donc additionné deux erreurs capitales, l'esprit d'imitation et la copie du *beau sujet*.

Les hommes de la Renaissance ont cru être supérieurs aux Primitifs, leurs prédécesseurs, en imitant les formes naturelles au lieu d'en chercher l'équivalence, ils ont décrit avec complaisance dans des tableaux immenses les gestes et les actions les plus marquants, les plus théâtraux de leur époque. *Ils ont été victimes du beau sujet*. Si un *sujet est beau*, une forme est belle, c'est une valeur absolue en soi, rigoureuse, intangible.

On n'imité, ni ne copie une chose belle, on admire et c'est tout ; on peut, tout au plus, créer par son talent une œuvre équivalente.

C'est la Renaissance qui a engendré cette espèce de maladie qui est l'École des Beaux-Arts, en courant extasiée après le *beau sujet*. Ils ont voulu une chose qui est même matériellement impossible, un objet beau est incopiable, irréproducible au sens scientifique du mot ; l'expérience banale des trente élèves devant le bel objet dans la même lumière, au même temps et faisant tous les trente une copie différente, est assez concluante ; les moyens scientifiques comme le moulage ou la photographie ne sont pas plus heureux, toute manifestation de beau, quelle qu'elle soit, comporte en elle une inconnue qui sera toujours mystérieuse pour l'admirateur, elle l'est déjà pour le créateur qui, pris entre son conscient et son inconscient, est incapable de délimiter les cadres de ces deux sentiments ; l'objectif et le subjectif se heurtent continuellement, se pénètrent de telle sorte que l'événement qui est la création reste une énigme toujours partielle pour l'artiste. *La belle machine* c'est le *beau sujet* moderne, elle aussi est incopiable.

Deux producteurs sont donc en présence, vont-ils se détruire ?

Je crois que le besoin de beauté est plus répandu qu'il n'en a l'air. Depuis l'enfant jusqu'à nous la demande de Beau est considérable, les trois quarts des gestes et aspirations journaliers sont inquiets de ce désir. Là aussi la loi de l'offre et de la demande fonctionne ; mais la demande, à l'heure actuelle, s'adresse surtout à l'*artiste professionnel*, grâce au préjugé dont j'ai parlé plus haut et qui lui profite, qui fait que les yeux sont à peine ouverts encore sur tout bel objet d'artisan fabriqué ; parce qu'il n'est pas œuvre « d'artiste ».

Je viens de voir le spectacle de la Foire de Paris où l'invention bouillonne à chaque pas, où l'effort de mise en valeur de l'exécution est prodigieux.

Je suis stupéfié de voir que tous ces hommes qui, par exemple, ont organisé ces admirables panneaux de pièces détachées, ces fontaines étonnantes de lettres et de lumière, ces machines puissantes ou précieuses,

ne comprennent pas, ne sentent pas qu'ils sont les vrais artistes, qu'ils ont bouleversé toutes les données plastiques modernes. Ils ignorent la qualité plastique qu'ils créent, ils ne le savent pas.

L'ignorance, en pareil cas, est peut-être salutaire, mais c'est un drame vraiment douloureux que cette question si troublante de l'inconscient dans la création artistique et qui troublera longtemps encore les chercheurs de mystère.

Supposons tout de même, comme je le disais tout à l'heure, que tout ce monde immense d'ingénieurs, d'ouvriers, de commerçants, d'étalagistes, prennent conscience de la beauté qu'ils fabriquent et dans laquelle ils vivent. La demande de beau serait presque satisfaite pour eux : le paysan serait satisfait de sa belle machine à faucher polychrome et le vendeur de sa mélodie de cravates. *Pourquoi faut-il que ces gens-là aillent s'extasier le dimanche sur des tableaux douteux du Louvre ou d'ailleurs? Sur mille tableaux, deux sont-ils beaux? Sur cent objets fabriqués, trente sont beaux* et résolvent cette difficulté d'Art, beaux et utiles à la fois.

L'artisan regagnera sa place qu'il aurait toujours dû garder, car c'est lui le vrai créateur, c'est lui qui journalièrement, modestement, inconsciemment, crée et invente ces jolis bibelots, ces belles machines qui nous font vivre. Son inconscient le sauve. L'immense majorité des artistes professionnels est haïssable par leur orgueil d'individus et par leur état conscient ; ils dessèchent tout. C'est toujours dans les époques décadentes qu'on a constaté l'hypertrophie hideuse de l'individu chez les faux grands artistes (La Renaissance).

Faites un tour dans les Salons de la Machine, car la machine a ses Salons annuels, comme ces Messieurs les artistes, allez voir le Salon de l'Automobile, de l'Aviation, la Foire de Paris, qui sont les plus beaux spectacles du monde. « Regardez bien le travail », chaque fois que l'exécution est l'œuvre d'un artisan elle est bien, chaque fois qu'elle est violée par un professionnel elle est mauvaise.

Il ne faudrait jamais que les fabricants quittent leur terrain et s'adressent à des artistes professionnels, *tout le mal vient de là*. Ils croient, ces braves gens, qu'il y a au-dessus d'eux une catégorie de demi-dieux qui font des choses admirables, bien plus belles que les leurs, qui annuellement exposent ces immortels chefs-d'œuvre aux Artistes Français, au Salon de la Nationale ou ailleurs. Ils y vont en redingote à ces vernisages, et ils s'extasient humblement devant ces imbéciles qui ne leur arrivent pas à la cheville.

S'ils pouvaient faire crever le stupide préjugé, s'ils savaient *que les plus beaux Salons annuels d'art plastique ce sont les leurs*, ils feraient confiance aux hommes admirables qui les entourent, *les artisans*, et ils n'iraient pas chercher ailleurs des incapables prétentieux qui massacrent leur œuvre.

Que conclure en définitive de tout cela? Que l'artisan est tout? Non. Je pense qu'au-dessus de lui quelques hommes, très peu, sont capables

L'EFFORT MODERNE

de l'élever dans leur concept plastique à une hauteur qui domine ce premier plan de Beau. Ces hommes-là doivent être susceptibles de considérer l'œuvre de l'artisan et celle de la nature comme matière première, de l'ordonner, de l'absorber, de fondre tout dans leur cerveau avec un équilibre parfait des deux valeurs, conscient et subconscient, objectif et subjectif.

La vie plastique est terriblement dangereuse, l'équivoque y est perpétuel. Aucun critérium n'est possible, aucun tribunal d'arbitrage n'existe pour trancher le différend du Beau.

Le Peintre impressionniste Sisley à qui on présentait deux de ses tableaux pas tout à fait identiques, ne put dire lequel était le faux. Nous devons vivre et créer dans un trouble perpétuel, dans cet équivoque continu. Celui qui manie les belles choses l'ignore ; à ce propos, je me rappellerai toujours une année où, placeur au Salon d'Automne, j'avais l'avantage d'être voisin avec le Salon d'Aviation qui allait s'ouvrir. J'entendais à travers les cloisons les marteaux et les chansons des hommes de la machine. Je franchis la frontière, et jamais, malgré mon habitude de ces spectacles, je ne fus autant impressionné. Jamais pareil contraste brutal n'avait frappé mes yeux. Je quittais d'énormes surfaces mornes et grises, prétentieuses dans leur cadre, pour les beaux objets métalliques durs, fixes et utiles, aux couleurs locales, et purs, l'acier aux infinies variétés jouant à côté des vermillons et des bleus. La puissance géométrique des formes dominait tout cela.

Les mécaniciens m'avaient vu passer, ils savaient qu'ils avaient des artistes comme voisins, ils me demandèrent à leur tour l'autorisation de passer de l'autre côté, et ces braves types, qui n'avaient jamais vu un Salon de Peinture de leur vie, qui étaient propres et purs, élevés dans la belle matière première, tombèrent en extase devant des œuvres que je ne qualifierai pas.

Je reverrai toujours un gamin de seize ans, les cheveux rouge feu, une veste en treillis bleu toute neuve, un pantalon orange et une main tachée de bleu de Prusse, contemplant bêtement des femmes nues dans des cadres dorés ; sans s'en douter le moins du monde, avec son accoutrement d'ouvrier moderne éclatant de couleurs, il tuait tout le salon, il ne restait plus rien sur les murs que des ombres vaporeuses dans des cadres vieillis, le gamin éblouissant qui avait l'air d'être enfanté par une machine agricole, c'était le symbole de l'exposition d'à côté, de la vie de demain, quand le Préjugé sera détruit.

(Fin.)

Fernand LÉGER.

Quoique le Bulletin de L'Effort Moderne s'interdise, comme il convient, toute incursion dans le domaine religieux ou politique, il n'en reste pas moins respectueux des opinions philosophiques librement exprimées. C'est pourquoi il donne ici à ses lecteurs, telle qu'il l'a reçue, la fin du très important article du Docteur Helan Jaworski sur l'évolution psychologique du genre humain.

Les Etapes de l'Humanité

(Suite.)

Comparer l'histoire à une croissance n'est pas une thèse que nous nous sommes proposés de soutenir, mais une vérité qui s'est imposée à nous. A tous les âges de l'histoire correspondent des périodes de même nature chez l'individu. Ainsi, après la Naissance, longuement étudiée dans notre troisième Livre (1), les plus lointaines traditions apportent l'écho d'une première Etape de bonheur et de l'humanité.

La légende du « Paradis Terrestre », très simple en elle-même, se retrouve chez presque tous les Peuples avec peu de différence. Les Perses, les Chaldéens, les Hébreux, les Chinois, nous parlent de ce séjour enchanter des premiers hommes.

D'après cette croyance, l'histoire a commencé dans un « Jardin délicieux ». — Dans l'Eden la souffrance était inconnue, l'air toujours tiède et parfumé. Là vie s'écoulait dans un perpétuel enchantement ! La légende de l'Age d'Or a été chantée par tous les poètes.

En résumé, au temps du Paradis ou de l'Age d'Or, comme le nouveau-né, l'humanité est « vêtue de candeur et d'innocence ». W. Preyer, dans « l'Ame de l'Enfant » éclaire d'un jour nouveau les premiers pas de l'homme dans l'Eden. C'est une observation scientifique, minutieuse des trois premières années, et cela presque heure par heure ! « La base de tout développement psychique, écrit-il, se trouve dans l'activité des sens sans laquelle on ne peut imaginer un pas quelconque dans la psychogénèse ». Par ces mots, Preyer confirme nos conclusions au sujet des Sauvages et, d'un autre côté, l'immensité de ces mots : L'usage des Sens, révèle que l'étape de l'Age d'Or n'est pas une pure légende, mais correspond à une véritable *nécessité psychologique* de la conscience de l'Humanité.

La période de l'Age d'Or, l'étape purement sensitive, si on préfère, serait courte pour les Peuples destinés à devenir des « Civilisés Supérieurs ».

(1) « La Période géologique, sa signification. La Naissance ». Maloine, Editeur.

Plus de 200 systèmes chronologiques ont été établis pour fixer l'époque du Paradis Terrestre. Les plus courts comptent 3.000 ans avant Jésus-Christ, les plus longs près de 7.000.

Quelle que soit la durée probable de la période de croissance, il est un fait général et auquel on n'a pas donné une valeur suffisante c'est que partout, en Chine ou en Egypte, chez les Peuples hébreux ou chaldéens, les plus anciennes certitudes historiques ne dépassent pas 3.000 ans avant Jésus-Christ.

Ce chiffre n'a qu'une valeur relative mais, les précisions s'accroissant, il reste établi que l'Histoire ne commence à se dessiner qu'à la première époque. *C'est la première Enfance de l'Humanité.*

La seconde Enfance jusqu'à la septième année se manifeste dans la période qui s'écoule jusqu'à l'époque comprise entre 1800 et 1400 avant Jésus-Christ. Les phases de la croissance s'enchevêtrent et se suivent comme les mélodies d'un concert. La Nature ne classe pas, ne divise pas ni ne sépare; au contraire, elle comble les vides, elle réunit toutes les extrémités et plus nous étendons notre vue, plus, au lieu d'espèces, de genres de personnes et de choses, d'époques, nous voyons un seul mouvement incessant : la vie, envahir le globe tout entier. Et le parallélisme se poursuit.

L'histoire de l'humanité est, en somme, l'histoire d'un seul individu « dont les vêtements s'usent » mais dont la nature reste au fond la même. Elle passe par des modalités qui, en grand, se présentent comme individualisant les étapes de la croissance de l'individu, ou mieux encore, l'homme dans les étapes de sa croissance, depuis sa naissance, répète en petit et en abrégé les étapes que nous présente l'histoire. Mais l'histoire telle qu'elle est, non celle qui nous est enseignée. Celle-là, selon la belle expression de Bossuet, « ignore le genre humain ».

De la huitième à la fin de la dixième année, c'est l'Etape Grecque.

Avec les dates, en suivant une chronologie, nous allons laisser en arrière les rites toujours les mêmes, les cérémonies avec leurs salutations et leurs mots invariables, en somme la structure rigide des civilisations instinctives. Les changements vont se succéder, les décors varier à vue d'œil. Il faut marquer le temps.

Les caractéristiques de l'enfance, immensément agrandies, ce peuple remuant les contient toutes. Le Parallélisme s'affirme encore. C'est bien cette étape de la croissance que vit la Grèce.

Puis, c'est l'Etape Romaine, de la dixième à la fin de la douzième année.

Le centre de la civilisation, le centre de la conscience de l'humanité passe peu à peu à Rome, malgré ses erreurs et ses débordements, et l'histoire se continue. L'enfant avançant en âge entre dans l'adolescence.

C'est dans ce monde adolescent, gourmand et luxurieux, à l'époque du génie latin et des cirques de fauves qu'apparaît l'humble et douce figure de Jésus-Christ.

L'EFFORT MODERNE

La pensée de Jésus-Christ l'élève au-dessus des hommes et regarde l'Avenir... Elle dépasse ces 2.000 ans de l'histoire, et montre que, petit à petit, aux principes fondamentaux d'autorité et d'obéissance absolues, succèdera le règne de l'égalité et le principe de la capacité « à chacun selon ses œuvres ».

Envisageons cet énorme changement qui, peu à peu, va plonger dans l'ombre l'Antiquité, comme, avec les progrès de la croissance, disparaît l'enfance chez l'individu.

Si l'on songe que l'influence romaine avait gagné tout le monde connu d'alors, on comprendra mieux la croissance dans l'histoire. D'un mouvement insensible mais continu, comme dans un être unique, la conscience supérieure de l'humanité tend à embrasser, peu à peu, la Terre tout entière.

De la treizième à la fin de la quinzième année, c'est l'Etape du Moyen-Age.

L'intelligence regarde en-dedans et s'efforce de pénétrer le mystère. Tout se concentre vers la crise de la puberté qui se prépare et une fermentation intérieure travaille tout l'être.

Qu'on se retourne vers le jeune homme qui entre dans cet âge ou vers l'époque qui marque cette étape, c'est tout un. Il est impossible de se tromper sur la signification du Moyen-Age, au point de vue du Parallélisme. Le rapprochement est saisissant. Nous regrettons de ne pouvoir que renvoyer le lecteur à l'ouvrage.

La seizième année est marquée par l'Etape Moderne.

L'avenir certainement englobera l'Etape Moderne et l'Etape Actuelle en une seule. Aujourd'hui, on ne saurait le faire.

L'Etape Moderne incarne le conflit définitif entre les deux Principes d'autorité et d'obéissance et commence l'histoire de la liberté. Mais nous ne pouvons plus nous situer à un millier d'années de distance et mettre ainsi les événements à leur place ; il n'y a pas assez de recul. Nous pouvons toutefois et nous devons sentir la direction de l'ensemble. C'est l'annonce de l'Emancipation qui, bientôt, s'affirmera.

L'Etape Contemporaine.

L'Humanité est dans sa dix-septième année !

C'est l'âge des Etudiants. C'est désormais le Principe de la capacité. Le fils, nubile maintenant, veut diriger lui-même ses affaires.

Mais outre son importance propre, exclusive, la dix-septième année en a une autre, capitale pour le Parallélisme, en ce sens qu'elle conduit vers la dix-huitième année, « L'Age de l'Emancipation », et qu'elle nous permet d'envisager « Les Etapes de l'Avenir ».

L'Avenir, dira-t-on, n'est pas vérifiable. Il n'y a pas, en effet, de vérification possible, mais l'avenir ne peut être que la continuation du passé et du présent, et l'évolution nous mène et nous mènera vers l'émancipation des Peuples, dans l'ensemble.

L'EFFORT MODERNE

En suivant toujours la même méthode, nous pensons que l'Humanité s'achemine vers une œuvre suprême d'organisation et de discipline. Les hommes sont entraînés vers le socialisme, avec la fatalité irrésistible de l'Histoire.

Nous nous gardons bien de poser ici la solution, les possibilités d'erreur étant d'ailleurs infinies, mais nous ne pouvons soupçonner ce que, dans la société future, réalisera l'homme émancipé des soucis matériels résultant, en partie, de notre organisation actuelle.

L'Humanité n'a pas encore reçu ses diplômes. En jetant un coup d'œil sur l'histoire, en suivant sa croissance, au point de vue du parallélisme, il apparaît clairement que nous sommes à la période de discussions, de réflexions, où chacun forme sa propre science à l'étape universitaire,

L'Humanité n'est pas encore majeure, mais il n'en sera pas toujours ainsi. Son homogénéité s'accroît de plus en plus, chacun sentira que si « je pense » c'est « parce que nous sommes ». Tous sentant alors que nous faisons partie d'un seul corps, d'un seul être, l'Humanité prendra entièrement conscience d'elle-même.

Et après? Après. La croissance sera depuis longtemps finie que l'organisation se poursuivra encore, mais, comme la croissance aboutit inéluctablement à la Mort, un temps viendra où tous les êtres vivants de la Planète rentreront dans la nuit.

Ne nous troublons pas. Le Parallélisme nous apporte cette quiétude que l'Humanité n'en est encore qu'à sa dix-septième année.

(Fin)

D^r Helan JAWORSKI.

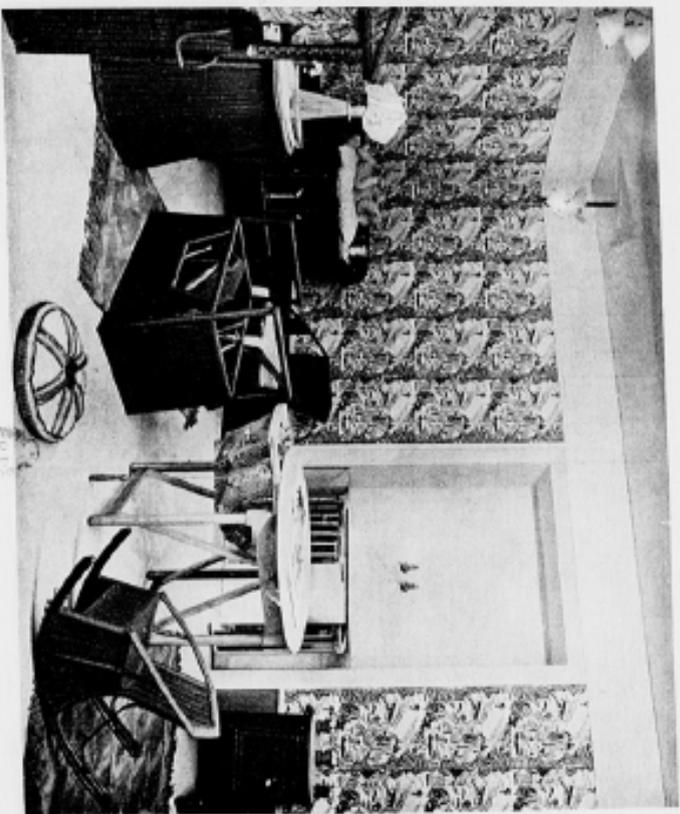
Parmi les ouvrages reçus en Décembre

LIVRES : *L'Art rustique en France (Alsace)*, par Ph. de Las Cases, Librairie Ollendorff (Paris).;

PÉRIODIQUES : *L'Esprit nouveau* N° 19, Paris. — *Mazdaznan* N° 6, Paris. — " 7 Arts ", Bruxelles. — *Slavba* N° 8, Prague.

PARTITIONS : *Pièces humoristiques : Moulin Rose*, par J. M. Zoubaloff, (chez MM. Durand et C^{ie}, Paris).

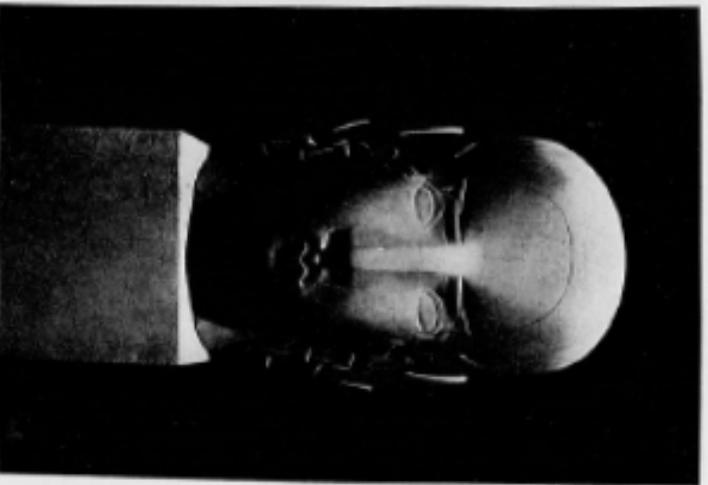
Pierre Chareau



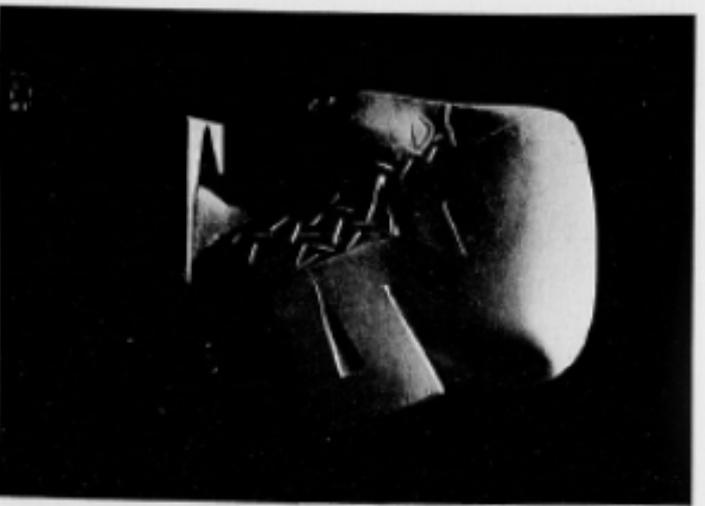
NURSERY

1923

J. Casaly



TETE DE FEMME (PIERRE) FACE



PROFIL

1923

Fernand Léger



LES DEUX NUS



1923

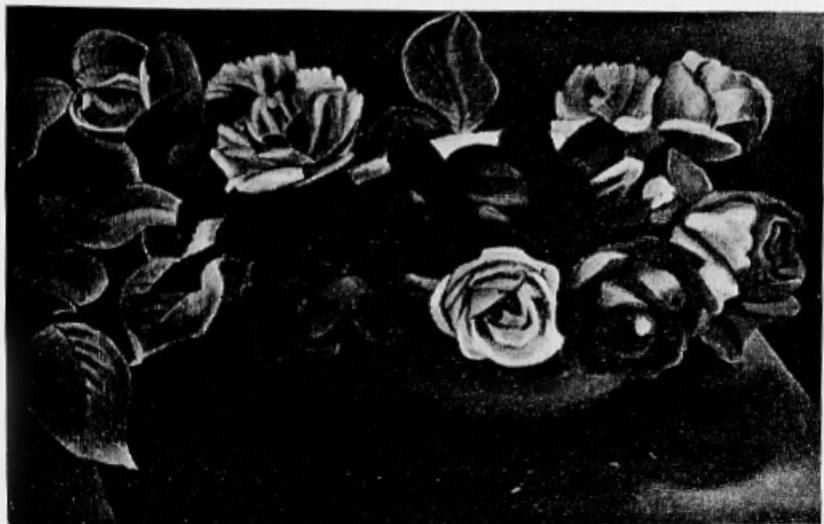
A. Herbin



LES FRUITS

1923

A. Herbin



LES ROSES

1923

Jean Metzinger



LE POT DE GÉRANIUMS

1923

Jean Metzinger



LE MELON

1923

Irene Laguti



LA JEUNE ÉCRIVAIN

1921

Irene Laguti



LE CARNIVAL D'ARLES

1921

Cino Severini



L'ARLEQUIN ENFANT (FRESQUE)

1923

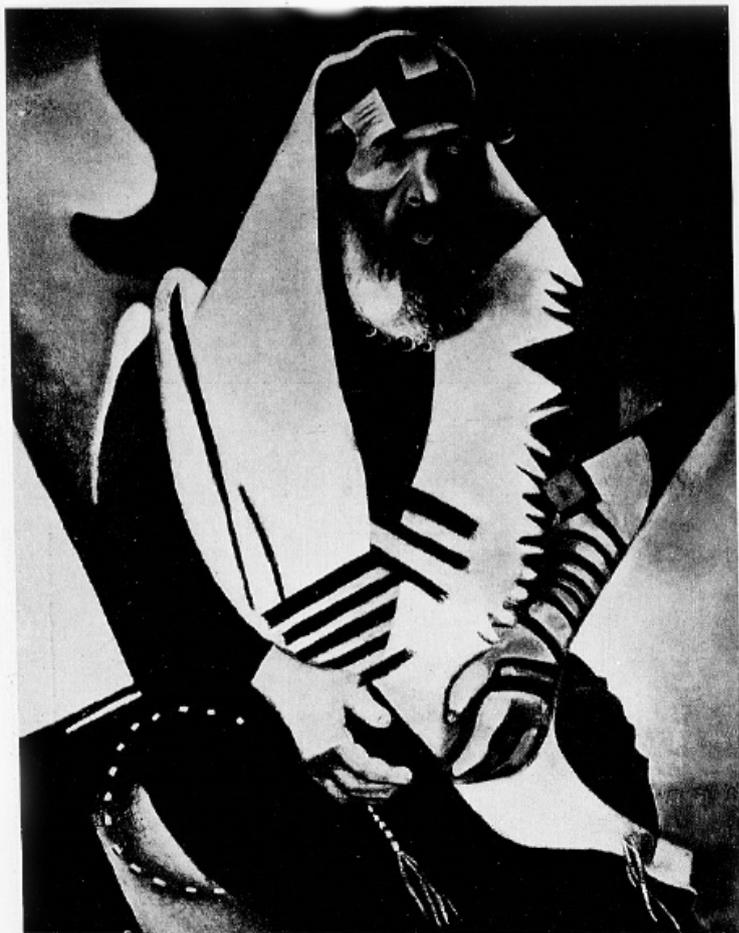
Cino Severini



TÊTE DE JEUNE FILLE

1923

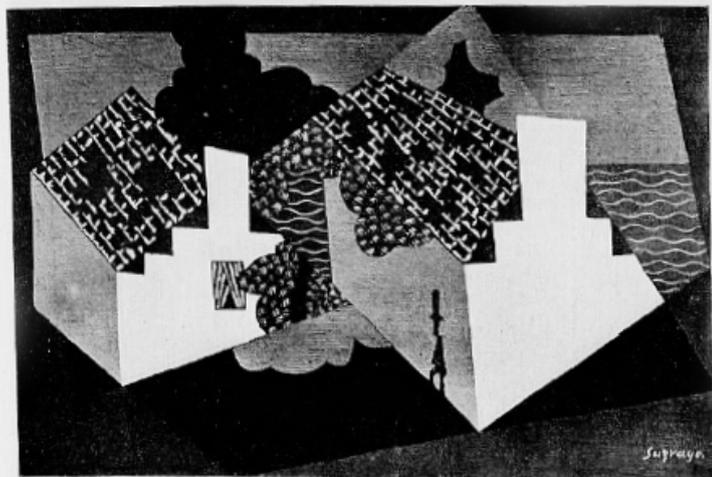
Marc Chagall



LE VIEUX RABBIN

1923

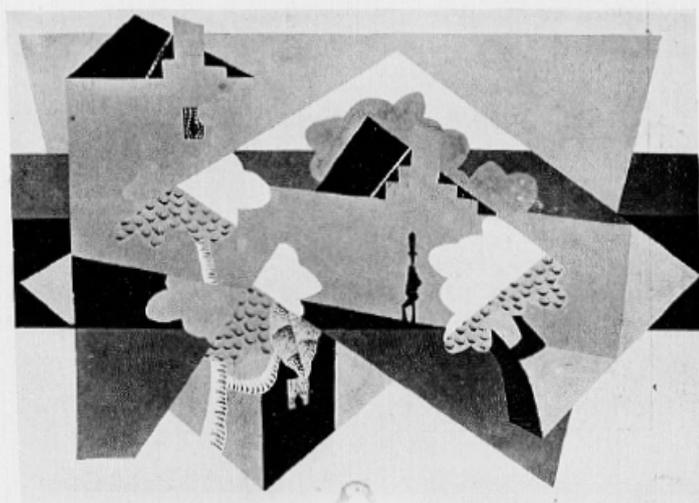
L. Survage



LE VILLAGE

1922

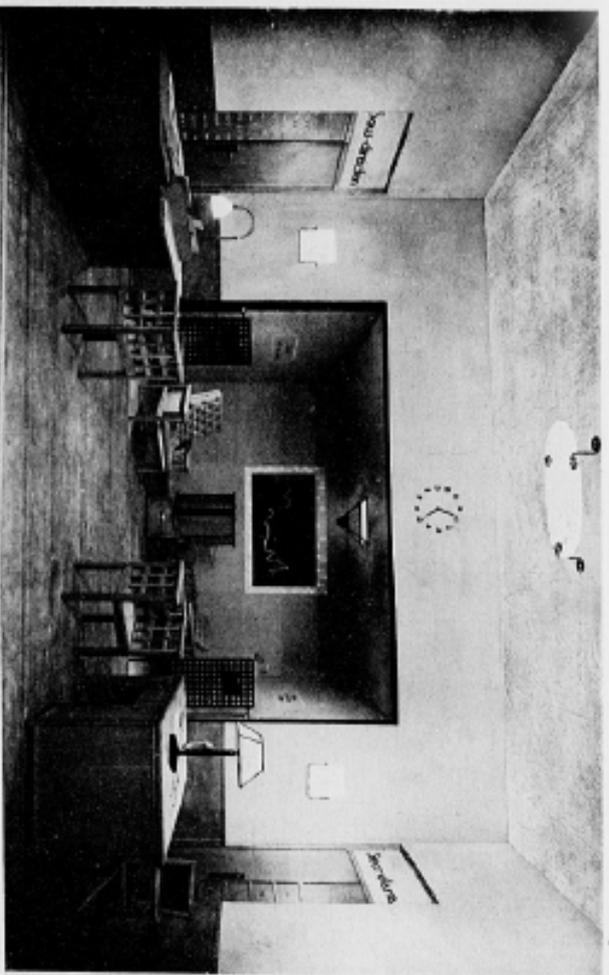
L. Survage



LE VILLAGE

1922

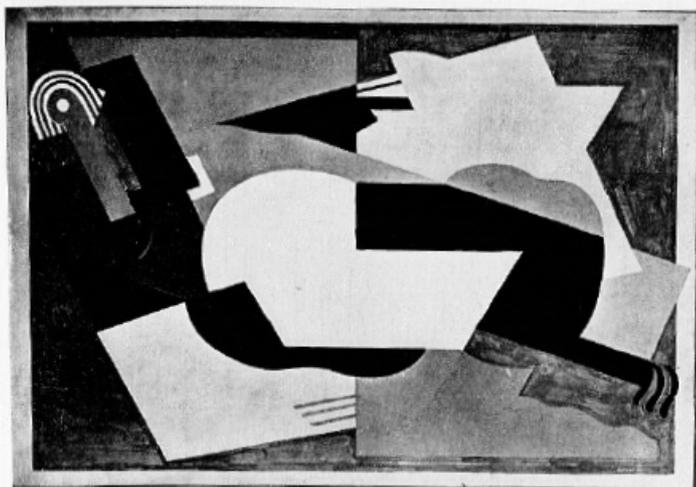
Francis Jourdain



BUREAU D'UN INDUSTRIEL

1922

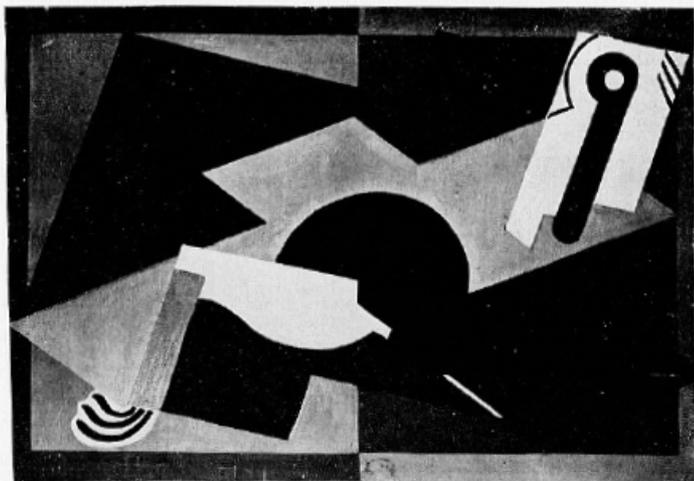
Albert Gleizes



PEINTURE

1922

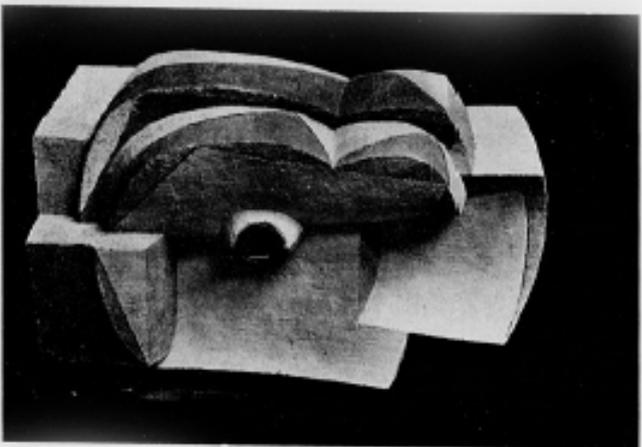
Albert Gleizes



PEINTURE

1922

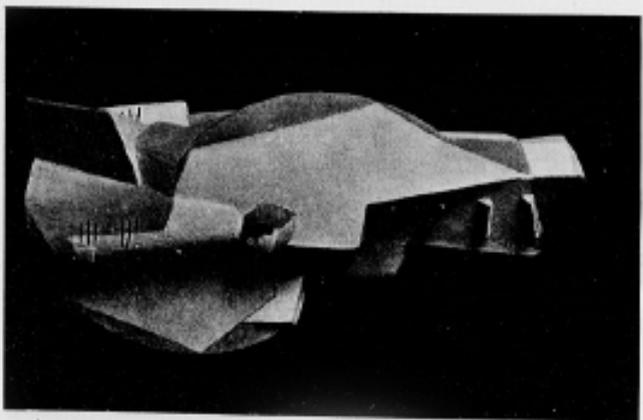
Henri Laurens



GUITARE (PREMIER POLYCHROME)

1919

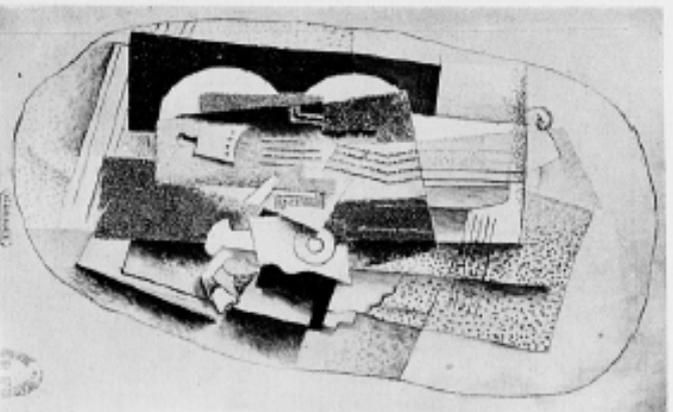
Henri Laurens



GUITARE (DEUXIEME POLYCHROME)

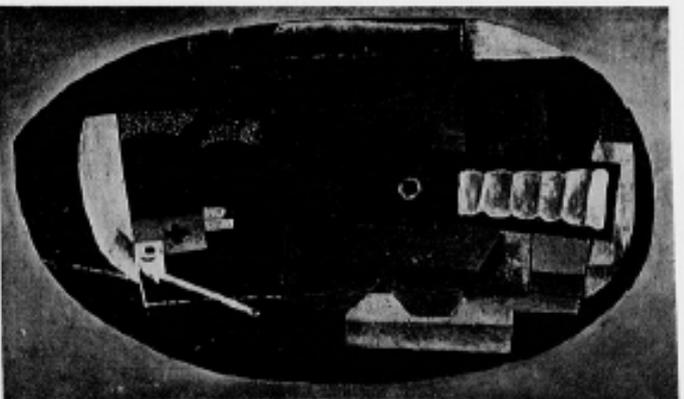
1919

Georges Braque



LE VIOLON

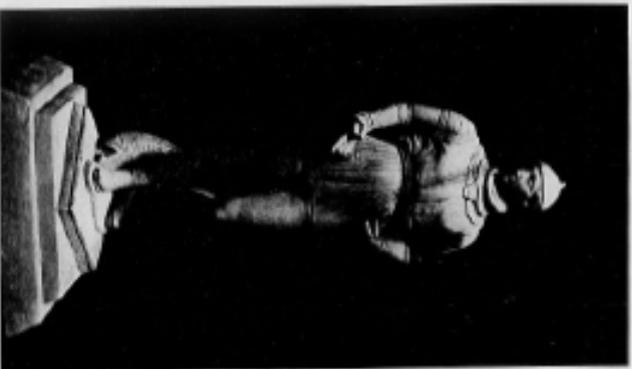
Georges Braque



GUITARE ET PIPE

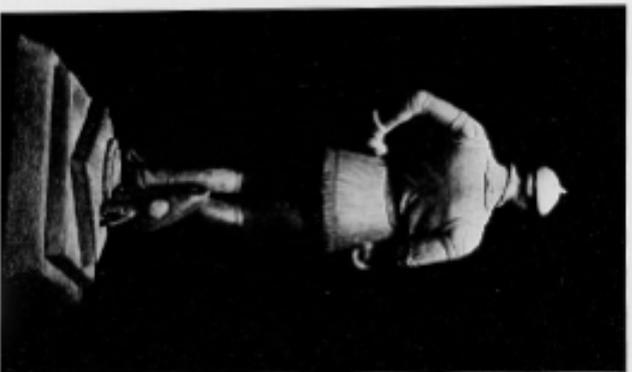
1918

Paul Cornet



LE CHASSEUR ALPIN (FACE) TERRE CUITE 1919

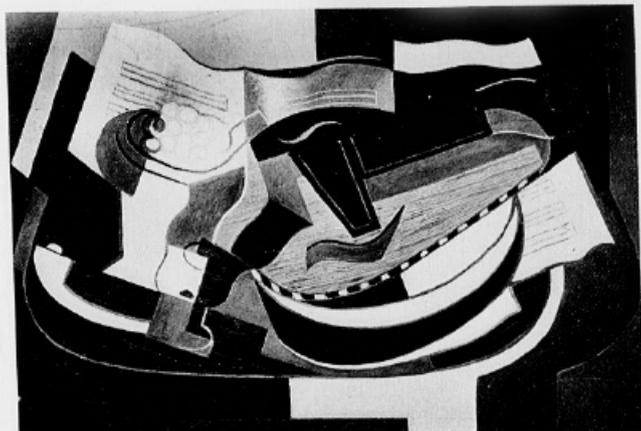
Paul Cornet



Le chasseur alpin (dos)

1919

Juan Gris



GUITARE ET COMPOTIER

1910

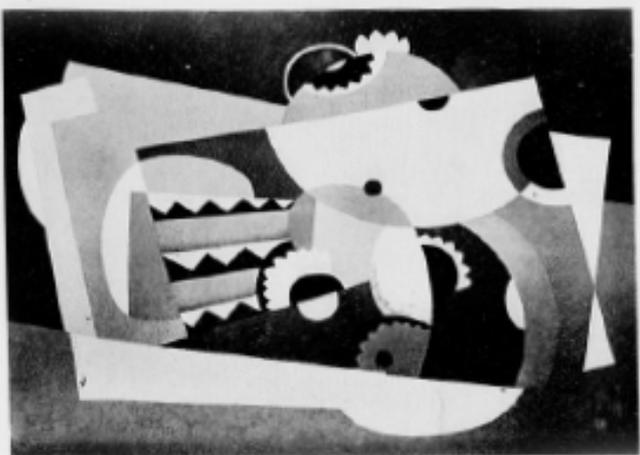
Juan Gris



LE COMPOTIER

1916

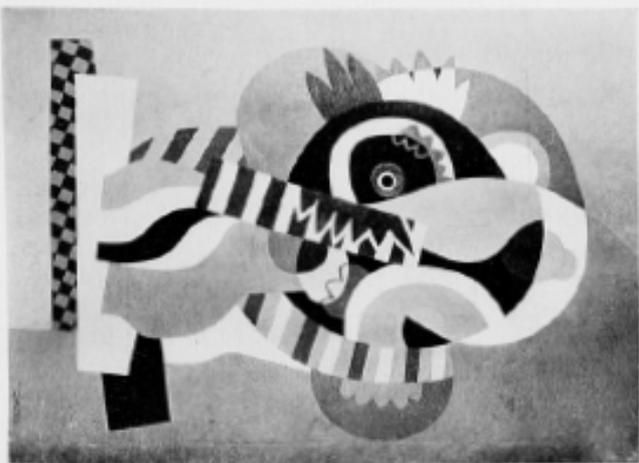
Georges Vainler



LES FLEURS

1923

Georges Vainler



LES FLEURS

1923