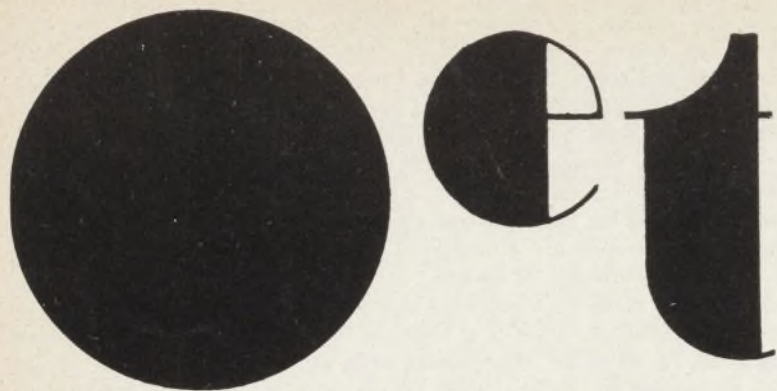




NUMERO 2 — 15 AVRIL 1930

PARAIT SIX FOIS L'AN

PRIX DE CE NUMERO : 3 FRs

A B O N N E M E N T :

FRANCE ET COL. : 20 FRs

ETRANGER : 30 FRANCS

RÉDACTION : M. SEUPHOR — 5 RUE KLÉBER — VANVES-SEINE (FRANCE)

ADMINISTRATION : J. TORRÈS-GARCIA — 3 RUE MARCEL SEMBAT — PARIS 18^e

L'ART RÉALISTE ET L'ART SUPERRÉALISTE

(LA MORPHOPLASTIQUE ET LA NÉOPLASTIQUE)

La Néoplastique, peinture des rapports par la ligne et la couleur seules, c'est-à-dire sans aucune forme limitée ni représentation particulière, est-elle encore « de la peinture » ? Ou n'est-elle que de la peinture décorative ? Elle n'est certainement pas de la peinture pittoresque ou traditionnelle. Si dans et par la ligne et la couleur toute expression plastique possible n'est pas atteinte, elle n'est que de la peinture décorative. Mais si, au contraire, elle a réussi à obéir à la loi principale de la peinture, qui n'exige que **l'expression des rapports par la ligne et la couleur**, elle est non seulement de la peinture, mais **de la vraie peinture**, celle qui n'a pas recours à la forme limitée, qui affaiblit l'expression purement plastique.

Tout vrai artiste a toujours été inconsciemment ému par la beauté de la ligne et de la couleur et des rapports de celles-ci pour elles-mêmes non par ce qu'elles pourraient représenter. On a toujours tâché d'exprimer toute force et toute richesse vitale par ces moyens seuls. Néanmoins, consciemment on a suivi la forme. Consciemment on a cherché à exprimer la sensation corporelle de celle-ci par modelé et technique. Mais inconsciemment on s'est exprimé **en plans, on a augmenté la tension de la ligne, purifié la couleur**. Ainsi, la culture de la peinture a mené cette dernière, tout doucement pendant des siècles, à **l'abolition totale de la forme limitée et de la représentation particulière**. De sorte que, de nos jours, l'art est délivré de tout ce qui l'empêchait d'être vraiment plastique. Cette délivrance est de la plus grande importance pour l'art, qui a la mission de vaincre l'expression individuelle et de montrer — tant que possible — l'expression universelle de la vie qui est au-dessus du tragique. **Chaque expression d'art a ses propres lois qui s'accordent avec la loi principale de l'art et de la vie : celle de l'équilibre**. De ces lois dépend à quel degré l'équilibre est réalisé et donc aussi à quel point de déséquilibre (l'expression tragique) est anéanti. Cela nous est clair si nous comparons les différentes expressions de l'art du passé et d'aujourd'hui. Toutes ont tâché d'exprimer l'équilibre mais de façon toujours différente — même en cherchant et en créant une expression tragique. L'aspiration vers l'équilibre et celle vers le déséquilibre s'entre-opposent continuellement en nous. Ce tragique n'est qu'une **culture-vers-l'équilibre** qui s'avance à mesure que nous sentons l'oppression du tragique, — oppression causée par les deux polarités de la vie et le désir de nous en délivrer. L'oppression de ce tragique — un sentiment de souffrance sans fin, nous le subissons à l'aube : émotion éprouvée par tout artiste et, en peinture, exprimée par le peintre paysagiste.

A l'aube, la nuit domine encore. La lumière faible essaye de la vaincre. On sent l'oppression du déséquilibre nuit-jour, clair-obscur. C'est l'aspiration vers l'équilibre. L'espoir-désespoir. L'absence de certitude. C'est l'attente du plein-jour. Plein-jour : unité par équivalence de clarté et d'ombre. La nuit : le passé. Plein-jour : l'avenir — l'homme et la nature unifiés. Le présent : l'aube, la fin de la nuit. L'aube : l'évolution.

Toutefois, la nuit est quelquefois éclaircie par la lumière blafarde de la lune : reflet de la lumière du jour. Quelquefois même au point d'atteindre une harmonie féérique. Et c'est ainsi que nous devons comprendre les belles œuvres classiques du passé : comme autant de choses créées dans la lumière harmonieuse de pleine-lune. Leur création n'est pas possible dans la lumière du grand-jour. Que de telles œuvres puissent encore être produites aujourd'hui, à l'aube, c'est à cause du reflet de la nuit et que la conception du grand jour n'est pas encore claire. Mais, comme la lumière artificielle vainc de plus en plus la nuit, l'homme du grand-jour

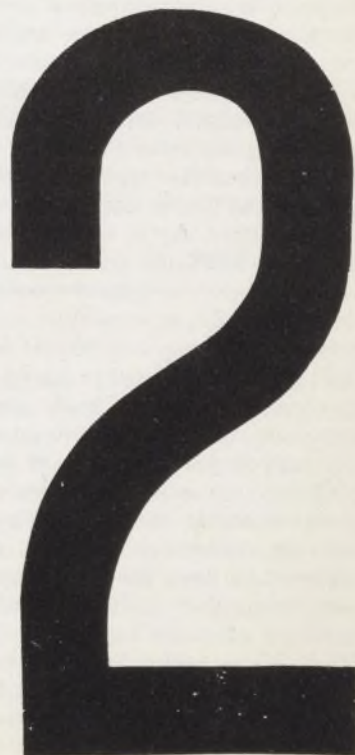
la vaincra. La nuit : non représentable et sans expression plastique. Le jour : non représentable avec une expression plastique inexacte, confuse. Nuit-jour, nature, non représentable et avec une expression plastique inexacte, comment, en art, la suivre afin d'aboutir à une expression exacte, claire, qui exprime **notre sensation et notre conception** du grand-jour ? Ne tâchons pas de la reproduire. Créons.

En art, créons une expression plastique en opposition avec la forme de l'unité apparente nuit-jour. Car les formes variées elles-mêmes réalisent le tragique (le déséquilibre) que le grand jour palpable vainement tâche de vaincre et ne réussit qu'à neutraliser. **La réalité de la forme, même au grand-jour, n'est pas réelle pour nous qui vivons dans un grand-jour de notre conception et d'un équilibre exact**. Aucune forme même créée par l'homme ne réalise le vrai contenu du grand-jour, cet équilibre absolu. Sa réalisation la plus approximative, l'homme seulement la peut atteindre **en créant une superréalité des rapports**.

Aujourd'hui à l'aube, vivons déjà par l'esprit au grand jour qui approche. A la fin de l'aube notre conception du grand-jour n'est plus un idéal spéculatif. Car la lumière, assez forte déjà, la réalise. Faisons déjà le travail du grand-jour — fortifiés par le sommeil du passé, rassasiés du tragique de l'aube. Attendons ainsi le grand-jour — l'avenir. Attendons notre maturité.

Mais pour l'attendre, il faut l'aimer. Et pour aimer le grand-jour, il faut avoir aimé la nuit, avoir bien connu l'aube et les aimer encore : pour dépasser le tragique il faut avoir vécu longtemps. C'est alors que l'on apprend **que la vie naturelle est une répétition continue de nuit-jour, vie-mort (le tragique), et que la vie de « l'homme » n'est qu'une évolution vers l'équilibre de sa dualité**. Il est évident que cet équilibre n'est pas celui d'un vieux monsieur dans un fauteuil ou celui de deux sacs de pommes de terre égaux sur la balance. Au contraire, l'équilibre par **équivalence** exclut la similitude et la symétrie, ainsi que le repos dans le sens de l'immobilité.

Dans la nature, une délivrance réelle du tragique n'est pas possible. Et dans la vie, la forme physique restant toujours non seulement nécessaire mais étant de la plus grande importance, l'équilibre sera toujours très relatif. Mais l'homme évoluant vers l'équilibre de sa dualité, **créera de plus en plus (aussi dans la vie) des rapports équi-valents, donc l'équilibre**. La vie sociale et économique d'aujourd'hui montre déjà des efforts vers un équilibre exact. Notre existence matérielle ne sera pas toujours menacée et tragique par le déséquilibre matériel-moral de la vie sociale. Et notre vie morale ne sera pas toujours entravée par l'oppression et la domination de la vie matérielle. La science réussit de plus en plus à main-



tenir et à soigner notre physique. La technique vaincra de plus en plus la matière primitive en l'approchant de l'homme. La vie humaine, bien que dépendante du physique, de la matière, **ne restera pas toujours dominée par la nature**. Mais l'équilibre **par équivalence des rapports** sera atteint de la façon la plus approximative dans toute création **purement plastique**. Dans les limites de la plastique, l'homme peut créer **une réalité nouvelle : une superréalité**. Dans la lumière du grand-jour de l'avenir il la crée, **toute en opposition mais aussi en relation avec la vie naturelle**. De par l'influence de cette superréalité, la vie humaine, jusqu'ici plutôt naturelle, changera plus vite en une vie **vraiment humaine**. La peinture nouvelle, dénommée abstraite, n'est abstraite qu'en la comparant à la réalité naturelle. Et si, comme la Néoplastique, elle prépare la superréalité de l'avenir, elle est « réelle » en exprimant cette réalité. La Néoplastique est donc encore mieux définie par « **peinture superréaliste** ». L'art Réaliste et l'art Superréaliste nous démontrent qu'il y a deux façons totalement différentes de subir la vie, suivant qu'on la conçoit dans un sens individuel ou bien dans un sens universel. Dans les deux cas, on voit la manifestation de la vie par la réalité palpable comme **une expression plastique**, c'est-à-dire comme une image des formes trois-dimensionnelles, variées. Mais **si nous créons** une image pour réaliser notre vie, **notre plastique à nous** dépendra de notre **conception de la vie**. Si nous la concevons dans un sens individuel, notre plastique sera celle de la forme. Toutefois, l'artiste s'aperçoit vite qu'il y a quelque chose que la nature ne montre que sous un aspect très voilé dans la forme. Et voilà l'expression plastique universelle. Comment l'exprimer en se servant de la forme limitée ? Et comment établir une image exacte de ce que nous voyons voilé et déformé par la forme, ou, plutôt, ce que nous subissons en étant **vivants dans la nature vivante** ? Ce n'est qu'après une longue culture de la plastique esthétique **que l'on a discerné, dans la plastique de la forme limitée, une autre plastique** : très liée avec la plastique de la forme, mais tout à fait opposée à celle-ci. Après une culture séculaire de la forme, aujourd'hui l'art a réussi **à établir exactement cette plastique**. **Elle est la réalisation nette du rythme libre, du rythme universel, déformé et caché dans le rythme individuel de la forme**.

C'est une grande erreur que de croire que la Néoplastique construit les plans rectangulaires l'un à côté de l'autre — comme des pierres. Le plan rectangulaire doit plutôt être considéré comme résultant de la pluralité de la ligne droite en opposition rectangulaire. La ligne droite est en peinture certainement le moyen le plus exact et le plus juste pour exprimer le rythme libre. Comme expression dans l'espace, c'est-à-dire en architecture et sculpture, le moyen de la Néoplastique ne peut être autre que le plan rectangulaire des « parois » d'une épaisseur utile. En principe ce plan n'est pas basé sur le prisme, bien que la composition des plans forme des prismes. C'est là une subtilité de conception, mais qui est de la plus grande importance, dans l'exécution.

La voie vers la création de la nouvelle plastique, celle du rythme libre, universel, a été préparée par différents mouvements d'art, surtout par le futurisme et le cubisme, aussi bien en littérature qu'en sculpture et peinture. L'art a dû se débarrasser de la forme limitée, parce que dans celle-ci le rythme libre ne peut s'exprimer exactement. Loin de négliger avec ceci notre sens individuel, loin de perdre dans l'œuvre d'art « la note humaine », la Néoplastique est au contraire l'union de l'expression individuelle et universelle. Parce que le rythme libre est composé de ces deux aspects de la vie en équivalence. L'art a donc trouvé les moyens d'aboutir à un équilibre exact par la création d'un seul moyen plastique fait d'oppositions totales. Ainsi les deux oppositions (horizontale et verticale) sont en équivalence, c'est-à-dire de la même valeur : chose primordiale pour cet équilibre. En l'abstrayant, l'art a intériorisé la forme jusqu'à ce que la ligne courbe était réduite à sa plus profonde et plus forte expression : la ligne droite. Par l'opposition rectangulaire, le rapport constant, il a établi la dualité universelle-individuelle : l'unité. Dans la composition néoplasticienne, le rapport constant exprime l'immuabilité. Il est l'expression universelle, en opposition avec le **rapport de dimension** qui est varié et qui est l'expression individuelle de l'œuvre néoplasticienne. Le rapport constant est donc vivant et réel pour une mentalité qui tend vers l'équivalence universelle-individuelle, parce que les différentes proportions de la dualité opposante de la ligne droite produisent un rythme toujours variant par les rapports de dimensions et en même temps constant par les rapports constants. S'il réussit à ne pas établir une forme, **ce rythme libre est la plastique cachée dans la plastique de la forme**. Elle se crée **indépendamment de l'apparition naturelle, par le sentiment conscient de l'équilibre universel en nous**. Elle est l'expression de la réalité palpable sur un plan plus élevé : donc l'expression d'une superréalité. Elle est l'expression de la beauté de la vie humaine — interchangeable, mais toujours mouvante — détachée des petites jouissances et des inconvénients passagers.

Du caractère ouvert du rythme libre découle que l'expression de l'œuvre néoplasticienne doit être légère, précise, en opposition avec l'expression de la forme limitée de la réalité palpable — fermée et toujours plus ou moins confuse. Ceci est en accord avec ce que la vie commence à montrer

L'expression lourde et obscure du passé change de plus en plus en une expression légère, vivante, mouvante et en même temps exacte. Pour réaliser le rythme libre d'une façon plus vivante, la couleur est là, également purifiée et opposée par la non-couleur : blanc, noir ou gris. L'aspect naturel de la couleur elle le perd parce qu'elle paraît définie par le plan rectangulaire qu'elle occupe et qui se forme forcément par les lignes droites en opposition. Ces plans ne sont que **des moyens : ce sont seulement les rapports qui s'expriment** par eux-mêmes.

Si l'on a osé entreprendre aujourd'hui l'abolition totale de la forme, ce n'est qu'une conséquence de ce que l'art a toujours fait. L'art a non seulement toujours tâché de s'exprimer par la plastique elle-même, donc par les moyens plastiques, mais il a toujours tâché de trouver **une plastique propre à lui**. Le degré de changement de la plastique naturelle de chaque époque ne dépend que de son esprit propre. Mais toujours une même loi a régi : la nécessité d'approfondir l'apparition naturelle. Toujours on a tâché de peindre plus ou moins **en plan, en ligne tendue, en couleur purifiée** et tâché de faire **une composition d'opposition équilibrée**. Toujours on a tenté **d'établir la plastique pure** — même à travers la forme. Mais tant qu'en art, on se sert de la forme, l'expression individuelle reste dominante. L'expression de la vie variée se montre comme la forme se montre. Parce que la forme nous raconte toujours quelque chose, elle est **descriptive**. On dira : si, dans une œuvre d'art, l'expression universelle est assez forte, l'expression descriptive — la forme — ne gêne pas. Et, en effet, il y a tant de belles œuvres du passé et d'aujourd'hui qui plaident pour cette conclusion. Mais, pourquoi donc employer cette forme, qui ne peut qu'affaiblir l'expression plastique pure — surtout, si son action ne fait que « ne pas gêner » ? D'ailleurs, tout dépend de l'époque où nous vivons. Dans le passé la forme était logique en plastique. Par cela, elle ne gêne pas dans les chefs-d'œuvre : au contraire, elle les soutient. Mais puisque notre époque, dans toute manifestation, montre de désir de s'affranchir de la forme limitée, celle-ci devient un obstacle, aussi pour l'expression plastique. Est-ce peut-être la tradition et le fait que la réalité palpable se montre « en forme » qui incitent à exprimer et à exiger la forme en art ? Avant tout, il y a une cause intérieure : c'est l'amour du tragique — l'amour d'une sensation déséquilibrée. Cet amour doit s'épuiser, se transformer — comme tout amour individuel. Il doit s'épuiser par le tragique lui-même, comme la guerre se doit épuiser par son propre tragique. Ce n'est qu'une question de temps, de culture : jusqu'au grand-jour de la vie humaine, le désir du déséquilibre restera en nous. Mais toute chose établie par nous-mêmes est très relative et souvent une grande erreur. Malheureusement, notre nature est de vouloir toujours établir : créer une forme limitée. Ceci est en opposition absolue avec ce que le rythme libre nous démontre. Et parce que ce rythme sans forme limitée ne s'établit que plastiquement, ce que nous voyons exprimé par ce rythme peut nous faire connaître un peu ce que c'est que sa manifestation réelle : la vie vraiment humaine (en opposition à la vie pratique ou exclusivement matérielle). Établir soi-même quelque chose est une faute envers la vérité, envers l'expression universelle, parce que nous ne voyons pas tous les côtés de la vérité, et que notre « ego » est individuel. La vérité, l'expression universelle, nous ne pourrions la comprendre : nous pouvons seulement par des rapports en opposition annihilante, cachés dans l'aspect individuel, en être ému. — Les différentes religions et les systèmes philosophiques nous montrent clairement que, dès qu'ils prirent une forme, ils n'établissaient qu'un seul côté de la vérité. De là, tant de doctrines et de dogmes apparemment contradictoires. Tandis que le vrai mystique, s'abstenant d'établir une forme, exprime la vérité universelle en ne s'occupant que du rythme libre de la vie. Parallèlement à l'art et à la vie sociale, la religion et la philosophie d'aujourd'hui s'acheminent vers une conception universelle en se basant exclusivement sur **ce qui se manifeste « par » la forme**.

Le lyrisme pathétique est l'expression artistique du tragique. Il essaye de réconcilier l'homme avec la nature; de neutraliser le déséquilibre qui existe entre ces deux polarités. Et vraiment, il revête la vie tragique d'une beauté inconnue. Mais quand-même il crée une beauté fictive : une illusion. De là, **il sera supprimé dans la superréalité de l'avenir**. Jusqu'ici l'homme s'est fait bercer par le lyrisme pathétique. Ainsi ce dernier **est néfaste pour l'évolution de l'homme** : pour son action, sa lutte nécessaire pour l'équilibre. D'un autre point de vue, il a rassasié l'homme du tragique : il a tellement chanté le tragique que l'homme n'en veut plus. Et déjà aujourd'hui on s'aperçoit qu'on s'efforce de le supprimer dans les représentations artistiques. Ainsi l'art atteint, malgré tout, son but : provoque l'évolution vers l'équilibre. Le lyrisme pathétique se manifeste dans et par la forme limitée, il est donc, comme celle-ci toujours plus ou moins descriptif, littéraire. Il est, au fond, tout à fait naturel, et donc en opposition avec l'expression plastique pure de l'art. Néanmoins, l'émotion du tragique est si forte, qu'elle a pu créer les chefs-d'œuvre du passé et d'aujourd'hui et ensuite mener (par réaction) à la libération presque totale du lyrisme pathétique, car ce lyrisme n'est qu'un reflet du désir inconscient de se délivrer de l'oppression du déséquilibre : désir profond de l'équilibre.

Notre ambiance palpable (architecture, ustensiles utilitaires, etc...) se délivre plus facilement de l'expression tragique que l'art. L'œuvre d'art exige une expression plastique plus forte que la réalité matérielle, qui a des fonctions plastiques à elle. Cette réalité se crée d'abord par la nécessité, l'utilité et la fonction, ensuite par la conception esthétique. Bien que de nos jours, on veuille supprimer cette dernière, elle est bien nécessaire pour guider toute réalisation. L'idéal est que l'un s'associe à l'autre afin de satisfaire à nos exigences physiques et morales. Il découle des principes néoplasticistes que l'ambiance palpable où nous « vivons » et qui est de la plus grande influence sur notre mentalité, exprime la **conception d'équivalence**. Dans l'avenir, l'idée néoplasticiste se déplacera de plus en plus de l'œuvre d'art vers sa réalisation dans la réalité palpable : elle y sera plus vivante. Mais pour cela, il faut que la mentalité, au moins d'un groupe d'individus, s'oriente vers une conception universelle et se dégage de l'oppression de la nature. Et quel avenir joyeux, quand nous n'aurons plus besoin de l'artifice « tableau » ou « statue », quand nous vivrons dans l'art réalisé !

Si nous concevons la vie vraiment humaine comme une jouissance continue par la recherche et la création d'un équilibre concret, cette vie est l'essentiel pour le Néoplasticiste. Et toutes les abstractions de la vie, comme la science, la philosophie, etc... et même toutes les créations abstraites, comme l'art, il ne les regarde que **comme autant de moyens pour aboutir à cette vie concrète**. Il voit la vie pratique comme ayant un but identique. Aujourd'hui, l'un et l'autre servent à enrichir et à construire la vraie vie humaine.

L'art, n'étant qu'un artifice, tant que la beauté de cette vie manque, il va

disparaître à mesure que cette vie gagne en beauté. Mais, au contraire, la science et la technique évolueront de plus en plus demeurant des moyens indispensables à maintenir et à créer cette beauté. Aujourd'hui, l'art est encore de la plus grande importance — parce qu'il faut démontrer **plastiquement, donc d'une façon directe et délivrée**



de notre conception individuelle, les lois qui font naître la vie vraiment humaine.

PARIS — mars 1930.

P. MONDRIAN

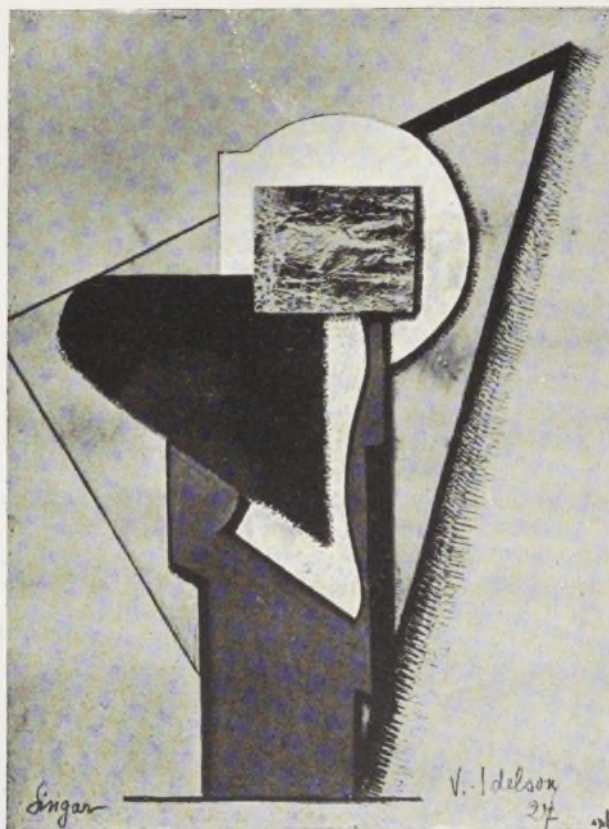
PROBLÈMES DU THÉÂTRE MODERNE

Le théâtre moderne est le théâtre cinétique, dynamique, par excellence. Nous avons déjà dans l'histoire un exemple frappant du théâtre dynamique — celui de la Commedia dell'Arte. Mais le mouvement plastique employé et exploité par ce théâtre n'était que purement humain, terrestre et se basait uniquement sur la plastique grotesque, comique et bouffonne du corps humain secondé par le dynamisme du décor (trucs scéniques, changement à vue, apparitions, etc.). Le théâtre moderne dans son idée de la prédominance du spectacle plastique sur la parole de l'acteur, de la subordination de cette parole à l'orchestration plastique et musicale — est en filiation directe avec la Commedia dell'Arte. Le mouvement désordonné, réaliste, du drame bourgeois au 19^e siècle a appelé une réaction et a amené les metteurs-en-scène et les dramaturges comme Gordon Craig et Mæterlinck à souhaiter la suppression totale de l'acteur humain et sa substitution par l'acteur idéal — la marionnette. Gordon Craig et Mæterlinck — les portes-parole du théâtre symboliste — tout en préconisant la marionnette, ne comprirent pas sa véritable valeur et tombèrent dans l'erreur connue de ce mouvement : le statuérisme, le mouvement n'étant considéré par eux que comme une lente et harmonieuse évolution en bas-relief du corps humain, accompagné de gestes hiératiques. Toute erreur provient du fait qu'ils ne considéraient le mouvement de la marionnette que prise au tempo du mouvement humain, justement ce qu'il y a de plus pauvre, de plus godiche, de plus imitation-mécanisée du mouvement humain, ce dernier étant déjà pauvre en lui-même, régi, et limité par les lois immuables de la pesanteur. Ils oublièrent complètement la véritable valeur du mouvement de la marionnette qui est un des graves problèmes du théâtre moderne.

Le mouvement de la marionnette est le mouvement pur, affranchi des lois de la pesanteur, souple et libre à l'infini, possédant toute la précision et perfection du mouvement mécanique, des ralentis et des accélérés.

C'est dans cet accéléré même qu'est le centre du problème, car il nous donne le **mouvement pur, abstrait, le mouvement en soi**.

Dans le théâtre moderne nous pouvons exploiter simultanément les deux dynamismes : l'humain et le mécanique, celui de l'acteur-homme et celui de la marionnette, en créant sur deux ou plusieurs plans, soit simultanément, soit par juxtaposition, une espèce de contrepoint dynamo-plastique et rythmique, secondé et renforcé par le dynamisme du décor, riche de tous les éléments de la technique théâtrale moderne. Une partie du décor pourtant,



la base, reste toujours statique. Cette opposition statique renforce et souligne le dynamisme de l'action. Le mouvement de la marionnette non seulement nous affranchit de la hantise du sol, de la loi de pesanteur, mais nous permet d'exploiter à l'infini le mouvement dans l'espace dans toutes les directions voulues. La marionnette n'est pas nécessairement une poupée humaine. Dans la conception moderne la marionnette n'est qu'une plastique-mécanique rythmée et harmonieuse, développant son propre mouvement et ses propres métamorphoses qui peuvent ne rien avoir de commun comme apparence avec la plastique et le dynamisme humain. La marionnette devient ainsi un jeu d'éléments plastico-dynamiques purs.

Le costume théâtral devra évoluer dans le même sens. Jusqu'à présent le costume théâtral était en antagonisme avec le dynamisme de l'acteur et l'acteur le détruisait par son mouvement, car la plastique du costume avait une base statique. Le but du costume théâtral est de seconder le mouvement de le rehausser, d'aider à sa réalisation plastique.

Idéologiquement le drame humain se juxtapose au drame cosmique et à la marionnette avec le décor mécanisé et le dynamisme des lumières nous permet d'exprimer le cosmique par de nouveaux moyens. Le nouveau drame, le drame de l'antinomie de l'humain et du cosmique, espèce de tragédie grecque moderne, est à naître — mais nous avons déjà tous les moyens de le réaliser plastiquement.

VÉRA IDELSON

OTTO FREUNDLICH :

L'artiste est un baromètre des transformations. Il les pressent dans ses actes et dans ses pensées comme des forces dirigeantes, longtemps avant qu'elles se réalisent dans le monde extérieur. Là où il a la faculté de se détacher peu à peu mais définitivement des formes et des vérités généralement admises, il exécute le vouloir d'une réalité nouvelle. Toute réalisation artistique a une tendance : une tendance étroite, quand elle est la sauvegarde de l'artiste ; une tendance plus large, quand l'artiste renonce à sa vie privée et que ses créations deviennent les signes d'un déplacement des frontières. Un déplacement des frontières — sociales, politiques, spirituelles — se trouve au début de chaque grande époque historique. La nôtre accomplira pour la première fois l'union de l'homme avec la terre tout entière, et par là elle changera la nostalgie et le désir du « lointain » en quelque chose d'autre, qui est certainement beaucoup plus grand, bien que partout à la portée de notre main.

PLASTIQUE D'ART (S=L2 V=L3)

Le public et même les artistes se demandent quelquefois : où vont les diverses tendances artistiques qui se présentent et se manifestent aujourd'hui. Que veulent-elles ?

Demandons-nous tout d'abord quelle est la raison qui fait naître une tendance et de quoi elle meurt. Sans réflexion aucune, les ignorants osent dire immédiatement « l'art est une chose en soi qui peut se manifester par toutes les tendances ». Mais pourquoi alors la tendance meurt-elle ? L'art a une vie éternelle et les tendances devraient être un nombre qui puisse se multiplier à l'infini sans qu'aucun de ses multiples ne meure, puisque l'art est à l'infini. Et ce simple raisonnement impose immédiatement qu'il doit y avoir une plastique artistique infinie.

Mais, que veulent les tendances ? Nous soumettre une plastique artistique. — Pourquoi meurent-elles ? Parce qu'elles ne nous soumettent qu'une **forme** de plastique. Elles ne nous présentent pas la plastique-artistique, mais un genre de plastique. On me demandera s'il y a une plastique et une plastique-artistique ? — Mais oui, et voilà où commence l'erreur fondamentale.

Lorsque l'on veut manifester ses sentiments, ses pensées, ses conceptions, il faut tout d'abord se demander si celles-ci appartiennent à la plastique-artistique, à la plastique-mécanique, à la plastique-physique ou autres. On me dira encore qu'en art toutes les plastiques sont artistiques. Détrompez-vous. Exprimer une sensation artistique par un simili mécanique, dynamique, simili géométrique, simili nature, physique, etc., c'est avoir recours à une plastique qui ne lui appartient pas. Les simili nature, bateau, machine, mouvement, etc... ne seront jamais que des similis. Or l'art ne demande pas être manifesté par un simili quelconque. L'art a son expression à lui. Mais la grande difficulté c'est de pouvoir distinguer les choses et de savoir dégager la valeur réelle d'une expression. L'art a son expression propre. C'est la plastique-artistique et non le simili-artistique.

Les tendances sont toujours simili-artistiques. — Je ne dis pas que ces tendances n'ont pas de bonnes intentions. Toutes elles tendent vers l'art, mais elles ne trouvent pas la solution stable et elles meurent de ce défaut. C'est un cercle vicieux d'où il est difficile de sortir. Pourquoi ? Parce qu'on a beau essayer toutes les combinaisons possibles, il n'y aura jamais qu'une seule expression. Or cette expression, qui nous est présentée par les données claires du plan et du volume, a effrayé les artistes. C'est pour eux un grand point d'interrogation. Et le sujet ! et le sentiment ! et l'expression ! (évidemment l'expression du sujet et du sentiment). Comment !... plus aucune anecdote qui se rattache au tableau ! Et il y en a même qui ont poussé leurs exclamations jusqu'aux aveux : « **C'est un art trop absolu, trop sûr, trop juste, trop pur, trop conséquent** ». Depuis quand l'art fait-il des concessions, mes amis ? Et on a cru que cet art, lui aussi, aurait été condamné à mourir et on s'étonne qu'il vit toujours. Depuis sa naissance, il ne fait que grandir. Il évolue. Pourquoi ? Parce qu'il a une base, la plastique-artistique, et non le simili-artistique.

La plastique-artistique peut évoluer mais non sauter d'une hypothèse à l'autre. L'art n'a jamais connu sa langue, son expression à lui. La science a trouvé les mathématiques. Si la Science avait eu recours au

simili comme l'art, elle n'aurait jamais substitué l'auto, la machine à vapeur, au cheval (1). — Nous ne serons jamais oiseau, pourtant nous volons. La science crée et utilise. L'énumération des apports faits à la connaissance durant la seule année 1929 prendrait ici trop de place. Mais ces apports sont magnifiques et nous renseignent sur les intensités honnêtes de la science. A quoi la Science doit-elle d'avoir pu faire des pas aussi énormes ? Elle le doit à l'abstraction. Quel est le moyen dont elle dispose ? L'abstraction. Quelle est sa plastique ? L'abstraction.

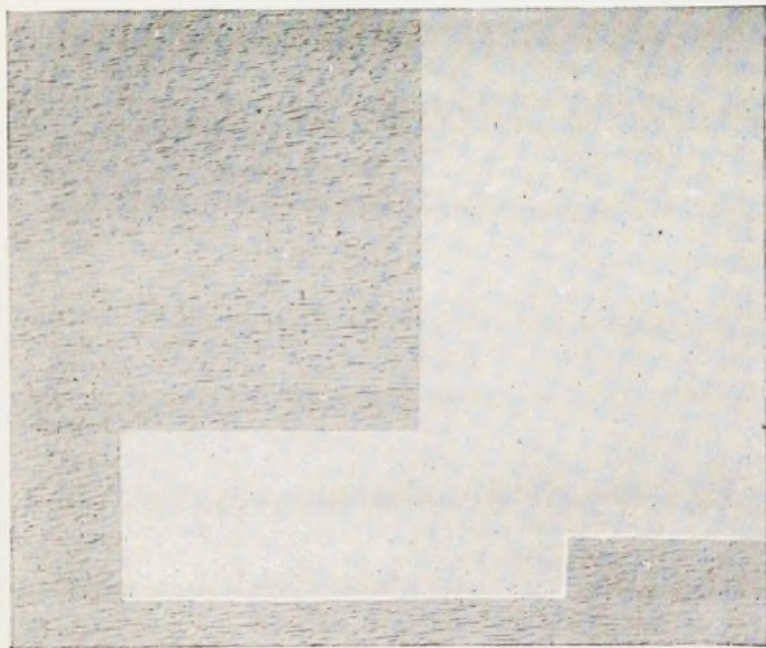
L'art d'hier est d'une civilisation sentimentale. Il mesure tout par intuition. L'art d'hier mesuré avec le bras, le pied (je n'entends pas le pied anglais, car celui-là est déjà arrêté au système duodécimal). Qu'on se représente un peuple doué de très hautes et bonnes intentions qui, lorsqu'il veut échanger le produit de son travail, aura recours à des moyens naturels. Par exemple : on demande de l'étoffe, de quoi vêtir un homme (grand, petit, moyen ?). 1^{er} isme. Hé ! dit le vendeur, vous voulez dire autant de « bras » peut-être ? 2^{me} isme. Voulant acheter du terrain et n'ayant d'autre indication que : construire une maison (grande, petite, moyenne?), ou pour la cultivation,... l'on mesurera avec des pieds, des pas, peut-être (3^{is}me) : la corde. Pour les poids, autres tâtonnements. Et c'est ainsi que parallèlement l'art marchait dans l'indéterminé ; pendant que la Science, elle, marchait sur des bases et à pas sûrs.

Les mathématiques ne sont pas un instrument inventé de toutes pièces. C'est l'œuvre de plusieurs créations et de longues réflexions. Les résultats de ces créations et réflexions ont été contrôlés et pouvaient ainsi trouver place dans les mathématiques. Les mathématiques ne mentent pas, ne se contredisent pas. C'est un produit qui ne meurt pas, mais qui évolue. Tous les jours d'autres trouvailles s'y inscrivent. Qu'on utilise une géométrie euclidienne ou non elles se résolvent toujours mathématiquement. Les mathématiques sont pour l'homme la planche de salut. Plus de fantaisie, plus d'anecdote, plus d'égarement dans un cercle vicieux. La preuve, le contrôle, le durable, l'éternité. Plus d'ismes, seule la marche en ligne droite. Plus de coq-à-l'âne. Plus de belles histoires, racontées autour du foyer. Plus rien d'autres que ce qui contribue à l'évolution. Créer, concevoir une œuvre d'art et ensuite la matérialiser par le moyen exact qui est la mathématique.

Je ne dis donc pas que par les mathématiques on peut créer une œuvre d'art. Mais, lorsque l'œuvre a été conçue, on établit les rapports que l'on a d'abord créés, sans intervention autre que celle du sens artistique, par la plastique-artistique. On vérifie ensuite sa création par les mathématiques afin d'avoir le minimum d'erreur. Il faut bien se garder de l'erreur de vouloir créer une œuvre d'art par la seule connaissance des mathématiques. On ne ferait ainsi que de la simple géométrie où toute valeur créative serait absente. L'erreur que l'on est tenté de faire c'est de confondre la création avec la matérialisation.

La création est un produit de notre haute sensibilité. Lorsque le concept a été établi, soit par une esquisse, soit par un autre moyen, on se propose de matérialiser ce produit de notre sensibilité et d'après l'esquisse on exécute au moyen des sciences exactes ce qu'on appellera l'œuvre d'art. C'est la matérialisation de l'œuvre. Ce n'est donc pas prendre un carré ou une autre forme géométrique qu'on subdivise pour dégager une œuvre d'art de cette simple opération. J'ai toujours dit que le moyen abstrait mathématique est le seul **instrument** utile à réaliser notre conception artistique, qui, elle, n'est pas mathématique, bien que des niais ont été assez bornés à vouloir dégager de mes écrits le contraire. Les mathématiques ne servent que pour la conception artistique. Le simili nature ne peut pas préciser, mais bien voiler les concepts d'art.

Un mot sur le Néo-plasticisme. Le Néo-plasticisme a été nommé ainsi pour fixer les idées d'une toute nouvelle plastique. C'est un art susceptible de contrôle mathématique. Il évolue parce qu'il augmente les connaissances de rapport. Mais parler de rapport est parler en langue mathématique. C'est préciser les relations qui existent entre les éléments employés. Une fois que ces éléments sont fixés par la composition, ce qui se fait mentalement, ils sont, ainsi que leur rapport, vérifiables par les mathématiques. C'est ce que l'on ne peut pas dire des autres ismes et c'est pourquoi ils tournent dans un cercle vicieux. Dire que le Néo-plasticisme est faux serait dire que les mathématiques sont fausses. On peut peut-être ne pas aimer cet art parce que l'individu en nous éprouve encore trop le besoin des émotions tragiques. Mais ceci n'est qu'une question de degré d'évolution de l'individu, ce qui n'a rien à voir avec l'art proprement dit, celui-ci restant toujours indifférent aux valeurs individuelles. L'évolution de l'art est là pour nous en donner la certitude. La courbe, bien que abstraite, n'a pas d'équivalent. Une ligne a sa valeur par rapport à une autre ligne. De même pour le plan et pour le volume. Si les lignes, les plans, les volumes ne sont pas horizontales et verticales, ils donnent une sensation dynamique. Or le dynamisme appartient à la mécanique et ne peut — au point de vu art — donner une sensation de repos. Si la ligne oblique est



HENRI STAZEWSKI

PEINTURE

(1) Il y a des artistes, qui sont retournés au cheval après s'être servi de l'auto. La raison ? — Ça ne se fait plus. Ce n'est plus la mode.

dynamique, la curviligne ne donne que de l'agitation. On ne peut établir aucun rapport entre une curviligne et une autre. La curviligne ne permet pas de créer une unité. Pourquoi ? Parce qu'elle n'établit aucun rapport. On peut, en reliant ces lignes entre elles formant ainsi un contour, créer une forme, mais celle-ci restera toujours morphoplastique. Les ismes ont cru qu'ils construisaient ainsi, mais ils n'ont au fond opéré que typiquement et jamais plastiquement. Jamais ils ont construit un rapport mais ils ont construit des formes typiques ne pouvant former une unité, faute de rapport. Les relations des lignes droites sont positives et leur construction, c'est-à-dire, leur mise en rapport, se fait par la position horizontale et verticale. Il n'y a que l'horizontale et la verticale qui construisent. La curviligne est capricieuse. Elle ne construit rien et lorsqu'on veut lier entre elles des curvilignes, seul moyen pour leur donner l'illusion de construction, elles ne limitent qu'une forme qui, à son tour, ne peut trouver un rapport avec les autres formes également liées et qui restent toujours capricieuses elles aussi.

Il est évidemment possible de se servir des mathématiques même pour une mauvaise composition. Seulement, il ne faudra pas compter pouvoir améliorer celle-ci avec les mathématiques, vu que les éléments (lignes et plans) ont été usités avec une valeur artistique médiocre. Une bonne composition ne peut que s'améliorer par une vérification mathématique. Une mauvaise ne peut que rester ce qu'elle est. Les mathématiciens sont très bien renseignés sur la valeur des mathématiques. Ils savent que lorsqu'on n'a rien à dire, les mathématiques ne nous souffleront pas une idée. On ne peut que se renseigner par les mathématiques sur la valeur, la raison et l'exactitude de son idée première.

Un petit raisonnement va nous renseigner sur la valeur des mathématiques. Que savons nous de l'espace ? Lorsque nous utilisons les trois dimensions nous disons avoir opéré suivant la géométrie et avoir déterminé un point dans l'espace. Ce fait est vrai pour le sens de l'homme. Mais pour ce qui est de la valeur absolue de l'espace, les sens de l'homme sont incapables de le déterminer géométriquement. Il faudrait un individu omniprésent. L'être omniprésent, s'il était capable de construire une géométrie en rapport avec son sens de l'espace, serait dans la possibilité de pouvoir déterminer avec exactitude chaque phénomène que nous sommes seulement à même, nous autres, de déterminer approximativement. Et encore, beaucoup de phénomènes nous échappent et ceux que nous avons cru avoir pu fixer, ne le sont que par la géométrie que nous avons dû construire pour nous rendre les choses intelligibles. Henri Poincaré dit dans les **Fondements de la Géométrie** : « Les lois ne nous sont pas imposées par la nature, mais sont imposées par nous à la nature. Mais si nous les imposons à la nature, c'est parce qu'elle nous permet de le faire. Si elle offrait trop de résistance, nous chercherions dans notre arsenal une autre forme qui serait pour elle plus acceptable ». Les mathématiques sont donc un produit de notre raisonnement. Ils ne choquent pas nos sens. Mais ils ne produisent rien. Il n'en serait pas de même pour l'être omniprésent, car lui sait tout et par ses mathématiques il peut tout déterminer. Un être pareil pourrait construire une œuvre d'art par ses mathématiques. Mais nous, hommes, nos mathématiques ne servent que pour comprendre et non pour créer. L'œuvre d'art est encore une de ces choses à dimensions multiples et une fois que la conception a été matérialisée, nous pouvons comprendre la fonction par les mathématiques d'une part et par notre sens esthétique d'autre part. Une fois que l'homme trace une ligne, il peut la définir mathématiquement. Mais le sens esthétique, dégagé de cette ligne suivant le degré de la sensibilité du spectateur, ne peut point être mesuré mathématiquement.

Evidemment un artiste peintre ne peut s'exprimer que par deux dimensions, le sculpteur par trois dimensions. Or ces dimensions ont été établies par l'homme par rapport à son sens tactile. C'est aussi pour cela que l'art peut être vérifié par les mathématiques. Quand au sens esthétique, celui-ci est en dehors de nos trois dimensions. La valeur artistique d'une œuvre d'art dépend donc de la grandeur de conception de l'artiste. **On a des intentions artistiques ou on n'en a pas.**

La forme géométrique est la plus rationnelle puisque nous ne pouvons nous manifester que par dimension. Ensuite la géométrie permet de créer un rapport, ce qui est déjà plus en valeur avec le sens esthétique puisque le mot « sens esthétique » est intimement uni avec « sens de rapport » (rapport des éléments formant ensemble un tout esthétique). Les éléments autres que géométriques ne peuvent constituer un rapport entre eux. Il ne peut y avoir que proportion tout au plus. Quand les éléments sont proportionnels entre eux, il y a une monotonie dans l'œuvre. Or le sens esthétique incite précisément à rompre la monotonie. Et plus un artiste pourra rompre la monotonie, plus il sera considéré par ses confrères. Rompre la monotonie et établir des variations de rapport, c'est là tout le sens de l'esthétique. Cette opération sera relative à la superficie en laquelle on veut la manifester. Ensuite, sur une même superficie, différentes solutions sont possibles. Nous pouvons immédiatement remarquer combien l'art est complexe et échappe donc à toute règle sauf celle de rapport qui est indéterminée. C'est en somme une variation des combinaisons de rapports, et comme ceux-ci son à l'infini, l'art est infini.

Disons maintenant comment j'ai été moi-même conduit à l'expression de la plastique-artistique. Mes expériences en plastique-artistique, tout d'abord en suivant la nature, m'ont fait remarquer qu'une figure occupait toujours une certaine place dans l'espace. Place qui était plus ou moins déterminée par rapport à une ligne ou un plan de comparaison. Ainsi le fil à plomb me rendait des grands services pour juger les diverses positions des volumes, déplacés par la figure. On sait par exemple qu'une figure dès qu'elle se déplace, c'est à dire, dès qu'elle varie d'attitude tout en restant sur place, déplace un certain angle dans l'espace. Cet angle trouve sa raison par rapport aux autres angles que présente la figure et le tout forme un ensemble dans l'espace. L'Esclave de Michel-Ange, les Tombeaux des Medici, les Sibylles de la Chapelle Sixtine, nous montrent une combinaison de déplacement de volume par la rotation du corps, le déplacement des bras et des jambes, par toute l'attitude formant la composition de l'œuvre. Mais des recherches, dans cet ordre d'idées, m'ont amené à savoir que dans la plastique, usitée jusqu'à nos jours, appliquée à l'Académie des Beaux-Arts et enseignée par les maîtres, on ne pouvait réaliser ce problème qui cependant était à la base des arts. Je fus contraint à abandonner l'art et je trouvai qu'il valait mieux m'occuper de ma santé, restée toujours dans l'état où la guerre l'avait mise. L'esprit travaillait cependant. Mais ce fut chose décidée pour moi de ne plus jamais m'occuper ni de peinture ni de sculpture... Le pauvre innocent commençait à écrire ses pensées ne se doutant pas que c'était le début d'une nouvelle forme de travail. J'écrivis donc mes réflexions. Ces réflexions demandaient quelquefois une démonstration, une preuve et, comme on dit en mathématique, voir si l'hypothèse est vraie par construction. Je faisais donc des petits dessins géométriques. Si je dis géométriques, il ne faut pas voir là une démonstration autre qu'une géométrie simple, innocente, uniquement une subdivision d'une forme primaire où la haute valeur mathématique était entièrement absente.



C. DOMELA

PHOTOMONTAGE POUR PUBLICITÉ

Je faisais plusieurs dessins du même sujet. Pas de différentes solutions mais plutôt des hypothèses différentes des différents sujets. Mais comme ces démonstrations n'étaient que géométriques, elles ne pouvaient donner satisfaction. J'en aurais pu faire des milliers de chaque sujet, jamais une solution n'aurait pu se présenter du fait de n'être que géométrique tout court. Je l'avais aussi essayé dans le volume. Par exemple, les compositions dans la sphère (1917). C'était encore un véritable isme d'où il fallait sortir comme par miracle et ce sont les mathématiques qui m'ont sauvé. Quelqu'un me signalait un jour un article dans un journal, qui coïncidait avec mes idées. Il faut dire, que, par mon éducation atavique, reçue à l'Académie des Beaux-Arts, je n'osais pas penser que mes recherches étaient d'ordre artistique. Je n'osais pas les montrer ne me doutant pas qu'elles avaient autant de raison d'être que n'importe quelle tendance artistique reconnue. Je me suis mis en rapport avec l'auteur de l'article et fus très content de savoir qu'il y avait encore d'autres fous que moi sur la terre. Ensuite il me fut demandé de collaborer au périodique « De Styl » qui occasionna un échange de réflexions artistiques très intéressantes. Mais la question restait toujours problématique. C'est en 1920, lors d'une

recherche sur la couleur, que je me suis dit qu'il est sûrement indispensable de connaître convenablement la géométrie si on veut manifester ses sentiments artistiques par des formes géométriques, et je me mis à reprendre toute l'étude des mathématiques, ce qui veut dire 4 années de travail. Je pressentis l'importance de cette étude étant convaincu que seule la forme rectangulaire était l'expression permettant d'établir un rapport. Le tableau sur lequel nous voulons manifester une sensation esthétique, n'est-il déjà pas une forme géométrique, limite de l'harmonie que nous voulons établir sur une surface déterminée ? La moindre position d'une ligne, d'un plan sur cette surface crée une division qui doit être un rapport de cette surface. Mais il ne suffit pas de connaître les mathématiques pour connaître la plastique-artistique. Il faut encore, comme on dit en mathématique, savoir dégager d'elles une solution, sans quoi, elles ne seraient qu'une étude stérile et sans valeur. La connaissance des mathématiques ne peut pas être utile à tout le monde. Si on n'a pas l'esprit scrutateur on ne peut rien dégager de ces connaissances, les mathématiques ne peuvent rien nous apporter. Cela ne veut pas dire que l'artiste qui n'a pas l'esprit pour les mathématiques, soit dénué de valeur artistique. Il aura toujours son sentiment qui le guide et même, s'il ne sait pas que son travail a une base, ou s'il ignore la base, son sens d'harmonie l'aidera toujours. Mais, loin de faire un reproche à l'artiste qui sait se servir de ce bel instrument que sont les mathématiques, ne croyons pas que l'artiste, dit intuitif, soit supérieur à l'artiste conscient. Sachons toujours que l'unité est composée d'esprit et de matière. D'autre part si un artiste a agi intuitivement et qu'il s'est exprimé par des formes à relations géométriques, ligne droite et plan, il se sera toujours exprimé en plastique-artistique, même ne connaissant pas la base de sa création. Il aura toujours créé un nouveau cristal, mais il ne reconnaîtra jamais la solution du problème qu'il s'est posé. Aussi ne sera-t-il pas exempt d'erreur et, comme l'a dit Boileau : « comprendre s'est égaler ».



Les connaissances mathématiques m'ont permis de dégager un nouveau cristal du carré inscrit et circonscrit d'un cercle. Une ellipse, un cône, m'ont amené à résoudre le problème d'une composition.

Parfois c'est l'équation $Y = aX$, parfois $XY = K$. Trouver avec cette base d'unité l'ensemble, l'harmonie esthétique où toute la symétrie de la formule a disparu ; ne pas faire de la Science avec ces données, mais rester scientifique. Voilà tout le secret de l'art.

GEORGES VANTONGERLOO

XCÉRON :

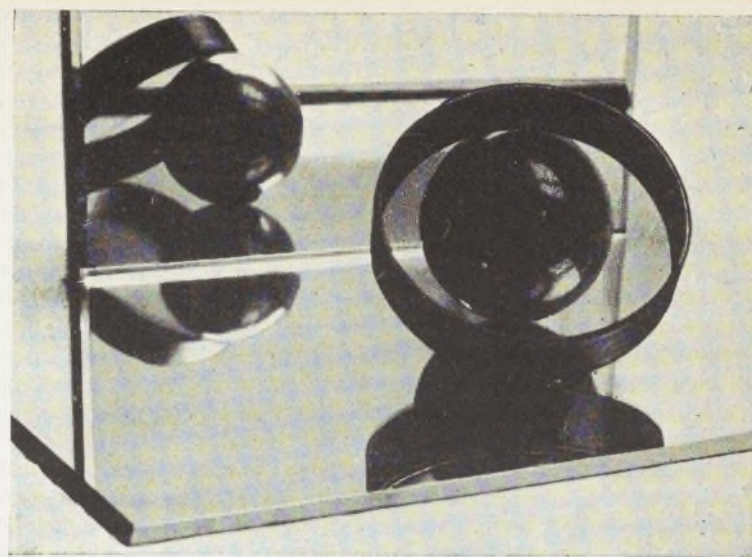
La vérité éternelle est que le grand art était de tout temps purement spirituel et la forme plastique coordonnée à l'esprit de l'époque. Ce que les égyptiens, les grecs ou les chinois ont créé par l'esprit et les nègres par l'instinct, nous essayons de l'exprimer par l'intelligence.

BUFANO :

On disait autrefois que l'art était fait pour augmenter spirituellement l'existence des hommes et que c'était une lumière pour les guider à parvenir à la paix immortelle que la vie secrètement conservait pour eux dans l'empire de soi-même. Aujourd'hui nous nous demandons si tous ces beaux mots ont encore une relation avec l'art et la vie elle-même. Mais on sait que depuis l'époque vasarienne l'art a été un poids si lourd qu'il arrivait à être une imposition mortelle sur la vie. Cette imposition a trouvé sa naissance dans le baroque du romantisme, dont tous les autres « ismes » sont issus, criant à tue-tête toutes les maladies du ventre et de dessous le ventre. C'est devenu une lutte dans un abattoir autour d'une tuerie sanglante. L'artiste flatte le critique, le critique flatte le marchand, le marchand flatte le banquier. Pourrait-on appeler cet aveuglement « lumière » ? -- L'art a abandonné l'artiste. Méfions-nous donc de l'art et notre méfiance va nous instruire, nous libérer de ce cadavre vivant. Et, une fois sorti de cet enfer, nous retrouverons peut-être en peu de lumière.

J. A. GORIN :

Au milieu de la dégénérescence générale nous constituons les forces saines de la nouvelle époque. Étroitement unis nous devons marcher toujours à l'avant-garde. L'individu est mort. L'art du XX^e siècle sera profondément universel et collectif, nous pénétrons dans une époque qui ne peut se comparer à aucune autre dans l'histoire. Les temps machinistes vont bouleverser complètement la vie de l'homme, ils vont préparer les sociétés futures sans classes. La plastique pure dans le domaine architectural créera l'ambiance adéquate à la vie collective nouvelle.



FLORENCE HENRI

PHOTO

T E X T U E L

ilôt physique Seuphor sous l'aile de Mondrian
sous les drapeaux sérieux du Néo-Plasticisme
battant le pavillon très pur

échappée belle de l'art
enfin mesure d'hygiène
ralliez-vous tous au pavillon du grand secours
du grand sérieux quand nous serons mieux éclairés
et disparaisse la flore sous le regard néo
et cessent les éboulements

l'ilôt physique sort des cavernes
il ose construire dans le clair
il lève la tête
où il n'y a que le grand bleu
et le grand gris et le grand blanc
et le grand noir et le soleil tout feu
suivi des synonymes bonheur sagesse connaissance
et de la joie...
qu'il ne faut pas confondre encore

mais il fallait y penser si j'ose dire
être déjà et non choisir et choisir bien quand-même
mais il fallait prendre contact
marcher longtemps et sous le juste signe

mai 28

FAIRE LA PEINTURE NOUVELLE

créer d'abord le vide autour de soi
est l'acte principal
(savoir le mot :
être l'infinitif qui fait que tout existe
et naître est son sosie)
vide animé
demeure que nous faisons à l'invisible
mais pas néant (comprendons-nous)
avant le monde
avant l'espace
avant le mouvement et le verbiage
et même auparavant de tout sourire si pâle soit-il
— puis lent
décidé

et ce qui est à l'esprit est à jamais à l'esprit
et ce qui est matière est à jamais matière

M. SEUPHOR — décembre '28

EDITORIAL

Il est beau parfois de voir l'écume sur la bouche de l'homme. — Mon ami Théo Van Doesburg, officiellement invité le 7 janvier 1930 à participer à la formation de notre groupement, a cru devoir se refuser. Et ce pour des raisons apparemment de simple orgueil, voyant clairement qu'il ne pourrait jamais se comporter parmi nous en dictateur (qu'il aime à se croire) ou en « destructiviste ». Il s'est plaint par la suite à plusieurs personnes de ce qu'on ait si peu insisté sur son adhésion. Et voici qu'aujourd'hui il nous envoie une très longue lettre où il attaque notre groupement et notre revue en s'abandonnant magnifiquement aux maladroites de la colère, mais d'une façon qui ne laisse aucun doute sur la vraie nature de cet homme qui dit ne pas aimer la négligence préconisant l'art « arithmétique » et « concret ». Citons : « Ce numéro fait en toute hâte, sans aucun soin... — Votre journal est vraiment épouvantable. — ...ainsi mauvaise comme contenu que comme forme, sans aucune base, sans documentation, même sans orientation. — A quoi bon d'éditer à l'heure actuelle une pareille chose ? A quoi bon de montrer au public l'œil droit de votre rédacteur, ou de célébrer encore une fois, soit par écrit, soit par portrait en format, timbre-poste NOS PIRES ENNEMIS ? Es-ce que vous ignorez que ce traître, non seulement du « purisme », mais de l'art pur en générale, qui expose à ce moment un art hottentot, ci contraire à l'esprit universel, a publié récemment un article contre nous, contre le néo-plasticisme, le constructivisme et contre tous qui est du pur ! — L'article d'introduction, comme style inspiré des surréalistes (Breton, Ribemont Dessaignes) est en **flagrante contradiction** avec le but du **nouveau mouvement** en peinture et architecture, surtout avec les principes de plusieurs de vos collaborateurs, comme Doméla, Vorderberge, Mondrian, Vantongerloo, etc... Cette introduction, plein de fautes orthographiques (sic), manque de clarté, d'attitude et d'esprit. Ce ne sont que des mots dans l'air... inspiré du même esprit snob, que son auteur condamne. — Je vous déclare que ce périodique est vraiment honteux, non seulement pour les collaborateurs, mais surtout pour l'idée d'un art nouveau. Votre groupe a donné aux ennemis de l'art « abstrait » (peintres critiques-art, dont vous aussi est le dupe !) une belle documentation contre « l'art abstrait » et j'en suis sûr que Mr. Tériade, Ozenfant, Camille Maclair, Maurice Raynal, Zervos, Basler, etc., en profiteront... et avec Raisson. Vous comprendrez donc bien que ce journal sorti d'un esprit vulgaire me forcera d'agir et j'en suis sûr de trouver chez quelques amis de « l'autre côté » une même intention. — Cette honteuse attitude de « Cercle et disque » etc., etc... (1)

Il est clair que toutes ces insultes ne visent que moi, c'est-à-dire l'auteur de l'article d'introduction en son « esprit vulgaire » qui a conçu et réalisé cette modeste publication. J'applaudis cependant à l'attaque ouverte et je me délecte de ces symptômes d'énervement extrême, de ce manque d'empire sur soi, qui montrent l'adversaire touché au point sensible, ne pouvant plus cacher son infériorité. Mais malgré tout cela je ne pénètre pas les raisons profondes (peut-être n'est-ce qu'une banale jalousie) pourquoi Doesburg, qui m'a trop peu rencontré pour me connaître et qui ignore trop de la langue française pour me juger après mes œuvres, s'acharne contre moi depuis cinq ans avec une telle fureur, me calomniant sans relâche auprès de toutes les personnes qui vont chez lui. De mon côté je me bornerai à lui répondre : Malgré la cécité qu'on s'impose parfois pour les besoins de la cause, on s'aperçoit tôt ou tard, mon cher, que les seules armes que vous maniez sont le mensonge et le truquage. Je regrette donc que devant votre procédé déloyal et de bas caractère je ne puis vous opposer cette estime-malgré-tout qu'on aime devoir à ses ennemis. Je trouve cependant que le spectacle de votre haine est assez beau pour applaudir et pour l'encourager.

M. SEUPHOR

ERRATA DANS LE No. 1 :

page 1, col. I, ligne 41 : aujourd'hui

page 1, col. I, ligne 52 : commençons

page 3, col. I, ligne 19 : nénarrable

page 3, col. I, ligne 47 : cristallisation

page 4, en signature de l'article « Vouloir Construire » lire Joachim Torrès-Garcia.

1) Nous avons tenu à respecter rigoureusement l'orthographe de ces extraits.

DE AMÉDÉE OZENFANT :

Paris, 24 mars 1930. Messieurs Torrès-Garcia et Seuphor. — Je vous félicite très sincèrement pour votre nouvelle revue. Vos articles témoignent d'une véritable élévation de pensée. Je suis extrêmement heureux de voir que vous vous élevez contre les fanfreluches : il n'est pas trop tôt.

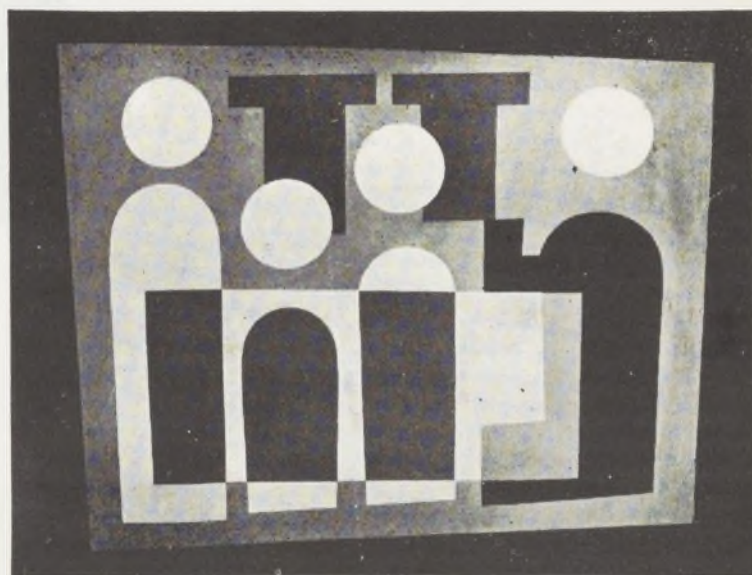
DE GEORGES VANTONGERLOO :

Paris, 21 mars 1930. Mon cher Seuphor, — Je suis heureux. Je suis heureux comme celui qui est sensible à une grande découverte dont les données sont indubitablement exactes. Ce n'est pas un article que tu as fait, c'est un axiome dont tous les paragraphes sont les postulats. — Ce n'est pas un enthousiasme qui me pousse à t'écrire mais les choses vraies me sont chères. — Je te savais de ma trempe et par ton article (pour le nommer ainsi) je ne me sens pas encouragé dans mon dégoût pour le faux, l'à peu près, mais je suis aisé par le vrai que tu énonces. — Je suis heureux, ou plutôt matériellement content cette fois-ci, que tu sois parvenu à réaliser la revue du Groupe. Les à peu près avaient intérêt à le combattre. Cette fois-ci la Revue existe. Plus rien à faire. J E T E F E L I C I T E.

Monsieur le courriériste de « Comœdia » (est-ce Rambosson ?) est d'avis que « Cercle et Carré » est une revue « rétrospective » et « d'une inspiration quelque peu périmée ». Il y a dix ans, dit-il, nous aurions peut-être apporté quelque chose de neuf. Dans tous les cas ce n'est pas lui qui l'aurait découvert. Nous avons dit d'ailleurs nous-mêmes que nous ne partons pas à la recherche d'idées-neuves-à-tout-prix. Au contraire nous ne faisons que reprendre consciemment une carrière qui n'avait plus son défenseur dans le monde de l'art, monde abandonné depuis trop d'années au laisser aller et à la dépravation surréalistes. Mais c'est bien cet état de choses que semble défendre le courriériste en question quand il écrit : « Maintenant, les considérations sur « la conscience de l'être », « la connaissance du vrai », etc... sont usées ». Et de tels non-sens s'impriment en toutes lettres dans un journal qui se respecte !

Rédaction

Le numéro 3 de « Cercle et Carré » paraîtra le 15 juin. Il sera consacré en grande partie au **film abstrait** et à la **poétique nouvelle**.



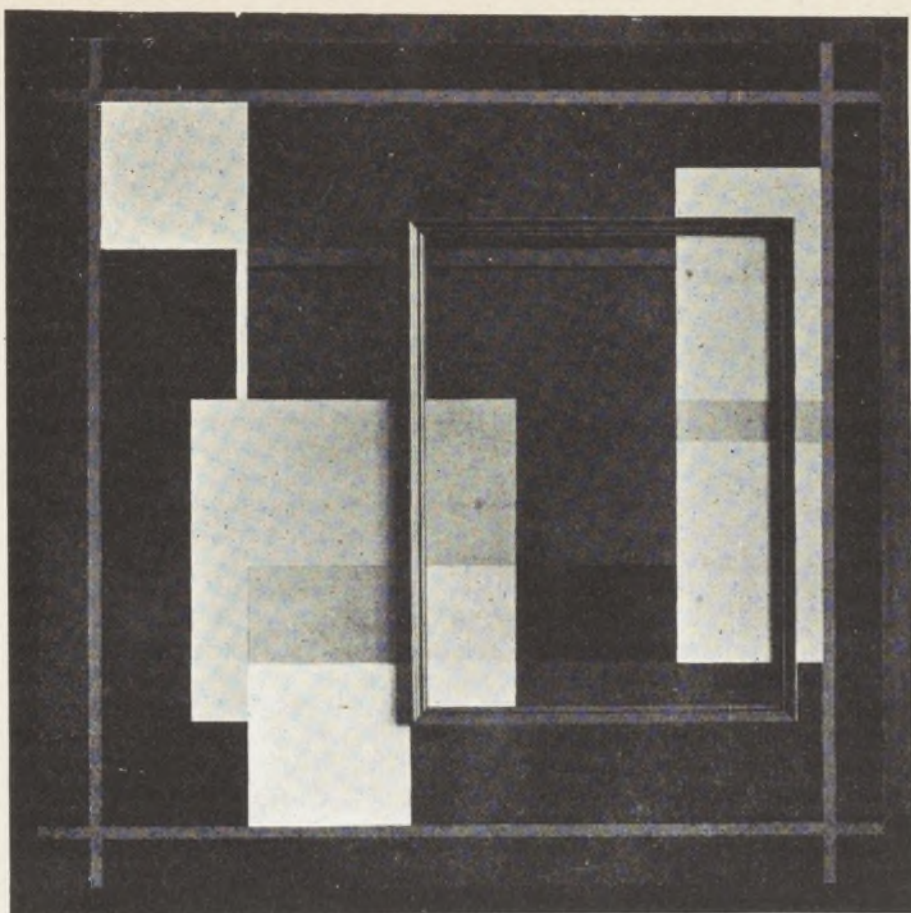
S. H. TÆUBER-ARP

HANNES MEYER :

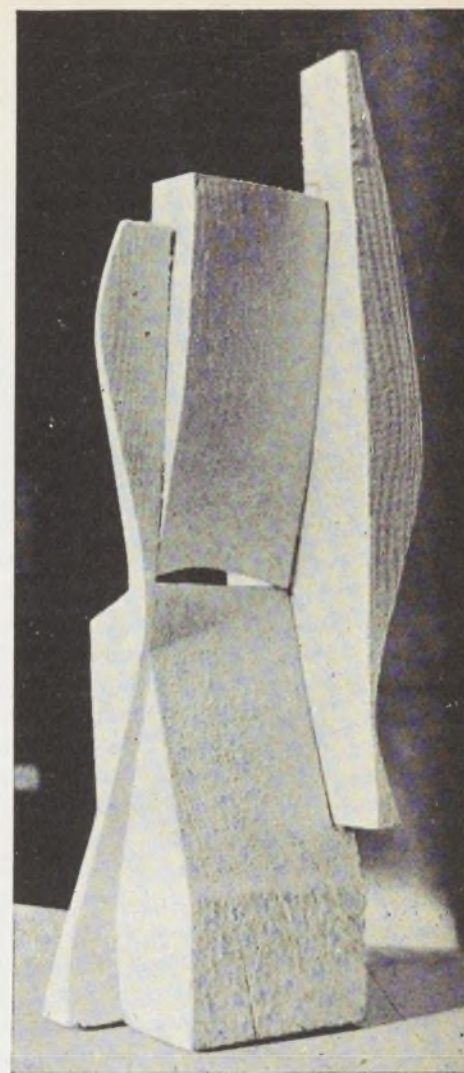
Toutes les choses de ce monde sont le produit de la formule : fonction + économie. Ces choses ne sont donc nullement des œuvres, d'art. L'art tout entier est une composition, et répugne par là à toute utilité. La vie tout entière est une fonction, et par là dépourvue de caractère artistique. L'idée de la composition d'un port paraît folle. Mais quelle différence y a-t-il entre cette idée et l'origine d'un projet de plan de ville ou d'une maison ? est-ce une composition ou est-ce une fonction ? est-ce de l'art ou est-ce de la vie ?

WILLI BAUMEISTER :

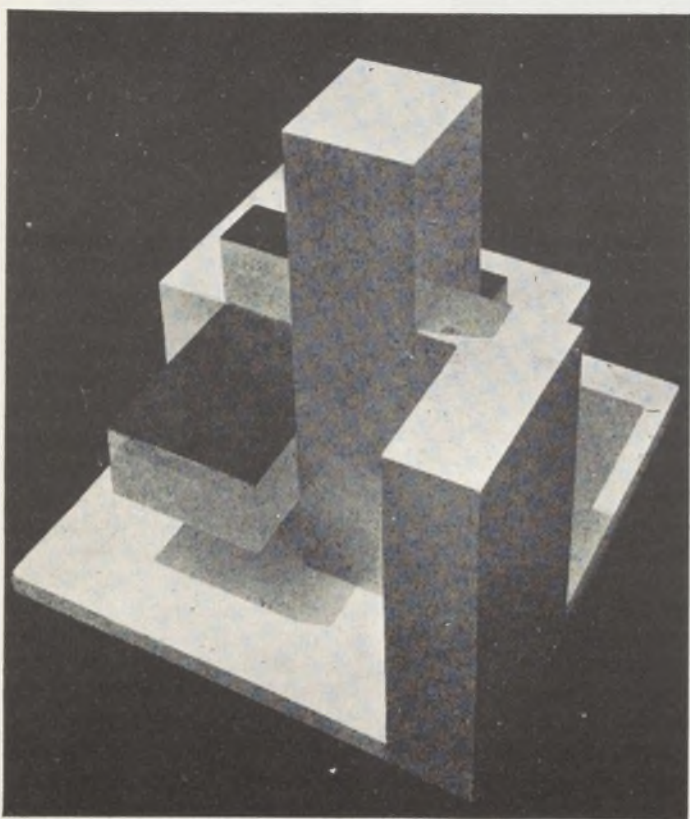
Une tâche peu facile : la réalisation plastique doit être plus belle que la toile vide.



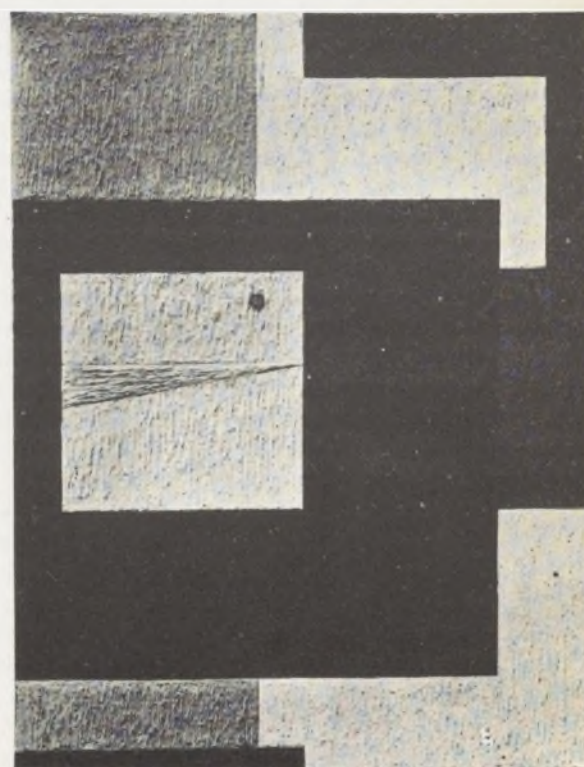
VORDEMBERGE - GILDEWART



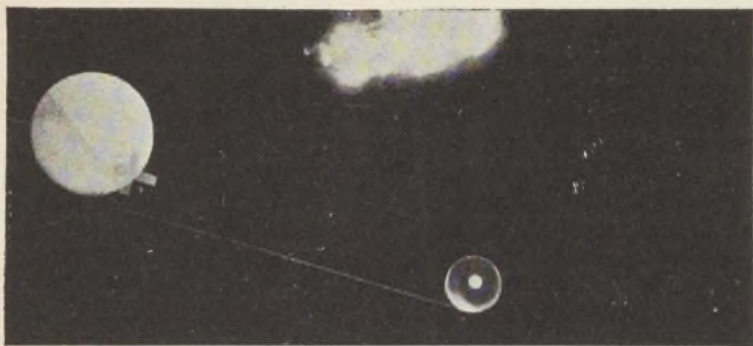
HANS WELTI



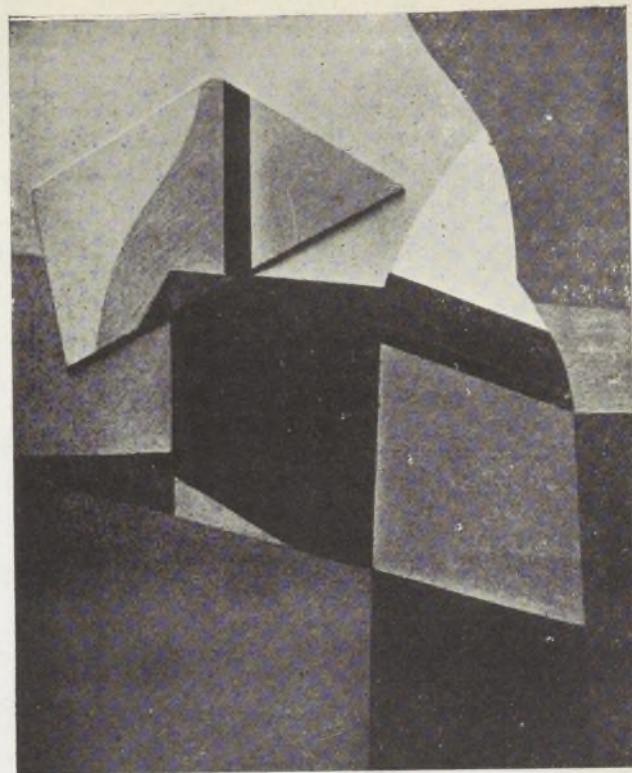
J. A. GORIN



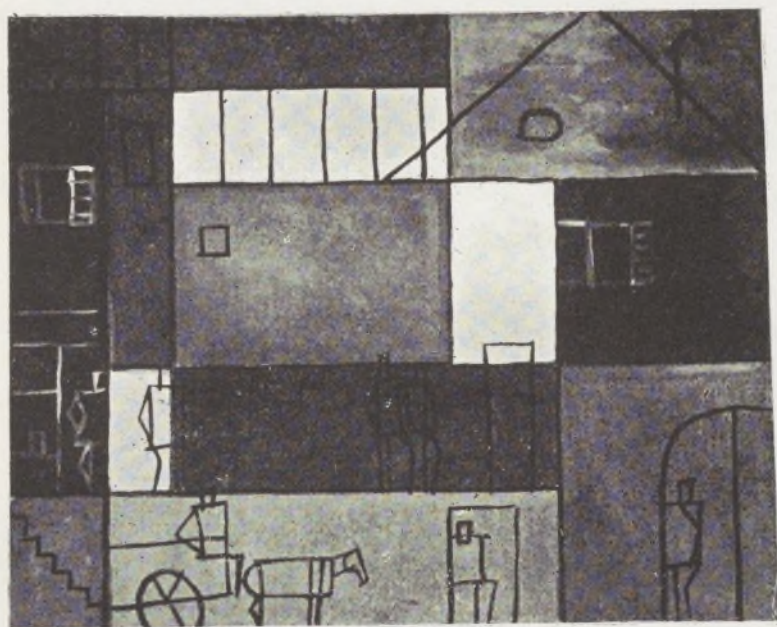
ERIK OLSON



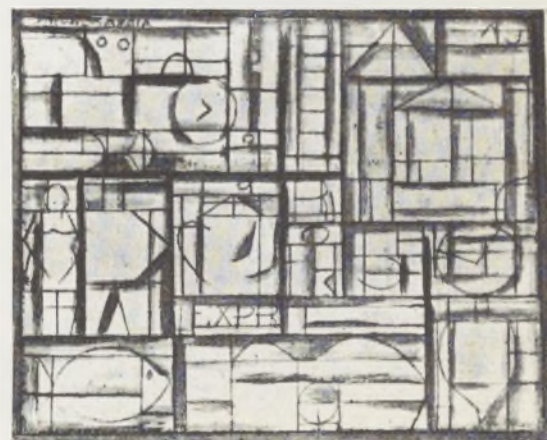
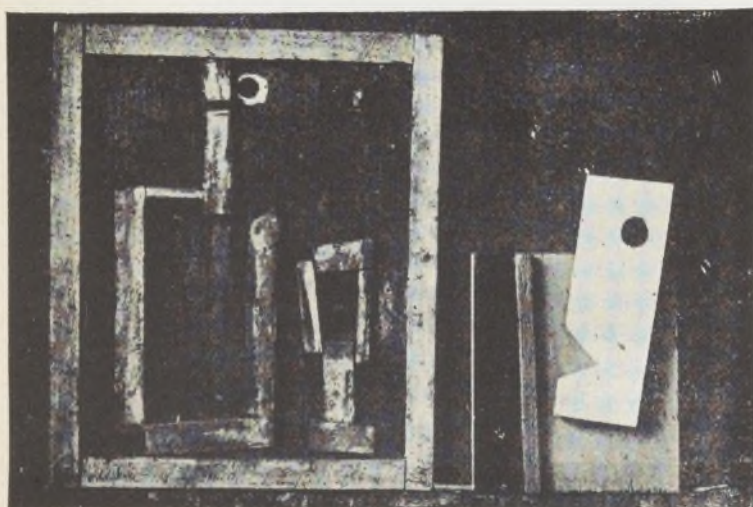
L. MOHOLY-NAGY



KURT SCHWITTERS



J. TORRÈS - GARCIA



C A T A L O G U E

de l'exposition organisée par le groupe « Cercle et Carré » à Paris (Galerie 23) du 18 avril au 1^{er} mai 1930

HANS ARP

1. Feuilles
2. Bustes

WILLI BAUMEISTER

3. Machine en gris
4. Le peintre

INGIBJØRG H. BJARNASON

5. Peinture
6. Peinture
7. Peinture

CARL BUCHHEISTER

8. Composition trait rouge (1928)
9. Bande argent (1929)
10. Composition diagonale

MARCELLE CAHN

11. Le globe
12. Femme à la raquette
13. La Rame
14. L'Allumette

FRANCISCA CLAUSEN

15. Composition
16. Peinture
17. Peinture

JAIME A. COLSON

18. Souvenir d'enfance
19. Rêve d'enfant

GERMAN CUETO

20. Masque
21. Masque
22. Sculpture
23. Sculpture

SERGE CHARCHOUNE

24. Petit bois
25. Tronc vert

PIERRE DAURA

26. Ordre
27. Elan discipliné

ALEXANDRA EXTER

28. Maquette pour ballet
29. Maquette de lumière pour la scène

FILLIA

30. Architecture dans l'intérieur
31. Simultanéité
32. Peinture

FRANÇOIS FOLTYN

33. Rouge
34. Gris

J. A. GORIN

35. Plastique architecturale
36. Construction de rapports de volumes
37. Composition sur toile

CHODASIEWICZ-GRABOWSKA

38. Composition
39. Composition
40. Composition

HUIB HOSTE

41. Petit théâtre à Knocke
42. Maison d'un médecin à Knocke
43. Cité jardin près Bruxelles

VILMOZ HUSZAR

44. Composition
45. Composition
46. Composition

VÉRA IDELSON

47. Construction à la détrempe : « Bouche rie »
48. Construction à la détrempe : « Les Halles »
49. Maquette de théâtre.
50. Maquette de théâtre.

WASSILY KANDINSKY

51. Deux côtés rouges
52. Droit

LUC LAFNET

53. Arcade blanche
54. Silhouettes

55. Nature morte
56. Scène

LE CORBUSIER

- 57 à 64. Immeubles construits et en construction. — Documents d'architecture.

FERNAND LÉGER

65. Composition murale
66. Composition murale

OSCAR LUETHY

67. Peinture
68. Peinture

PIET MONDRIAN

69. Composition néoplastique
70. Composition néoplastique

MONDRIAN et SEUPHOR

- 71a. Tableau-poème

STEFAN MOSZCZYNSKI

71. Portrait
72. Composition

ERIK OLSON

73. Peinture
74. Peinture
75. Peinture

AMÉDÉE OZENFANT

76. Vase, verre et coupe (1926)

ANTOINE PEVSNER

77. Construction dynamique
78. Construction (peinture)
79. Construction

ENRICO PRAMPOLINI

80. Itinéraire plastique
81. Entretien avec la matière
82. Entretien avec l'esprit

LUIGI RUSSOLO

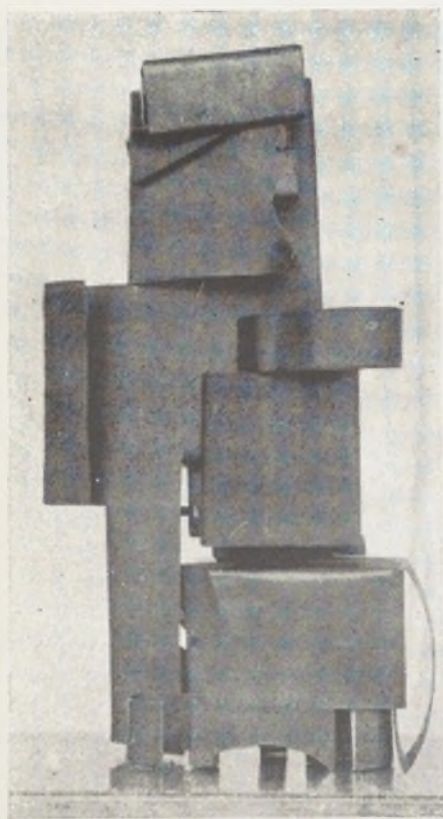
83. Portrait
84. Portrait du peintre
85. Le chat

ALBERTO SARTORIS

86. Architecture
87. Groupe d'édifices pour habitations, bureaux et ateliers
88. La maison d'un peintre cubiste

KURT SCHWITTERS

89. Garvensmerz (1921)
90. Fleurs (dédiées à Klee)
91. Moscou (1922)
92. Lissitzky. Merzz (1926)
93. Merzz 24/32



GERMAN CUETO

HENRI STAZEWSKI

- 94. Peinture
- 95. Peinture

NECHAMA SZMUSZKOWICZ

- 96. Paysage au soleil
- 97. Paysage aux deux femmes

STELLA

- 98. Usine
- 99. White wall

HANS SUSCHNY

- 100. Composition en fonction de la croix grecque — Couleurs à degrés égaux
- 101. id. — Couleurs à degrés divers
- 102. id. — Couleurs à degrés mélanges

S. H. TAEUBER-ARP

- 103. Personnages
- 104. Personnages
- 105. Composition

JOACHIM TORRÈS-GARCIA

- 106. Composition
- 107. Composition
- 108. Objet plastique
- 109. Objet plastique
- 110. Objet plastique

VORDEMBERGE-GILDEWART

- 111. Peinture K No 32 (1927)
- 112. Peinture K No 46 (1928)
- 113. Peinture K No 59 (1930)

ADYA VAN REES

- 114. Composition S
- 115. Composition S II
- 116. Paysage

OTTO VAN REES

- 117. Peinture
- 118. Peinture
- 119. Peinture

GEORGES VANTONGERLOO

- 120. Composition avec orangé
- Constructions en métal (aéroports) :**
- 121. Type A série A, longueur réelle 320 m
- 122. Type A série B, hauteur réelle 50 m.
- 123. Type B série A, longueur réelle 500 m.

HANS WELTI

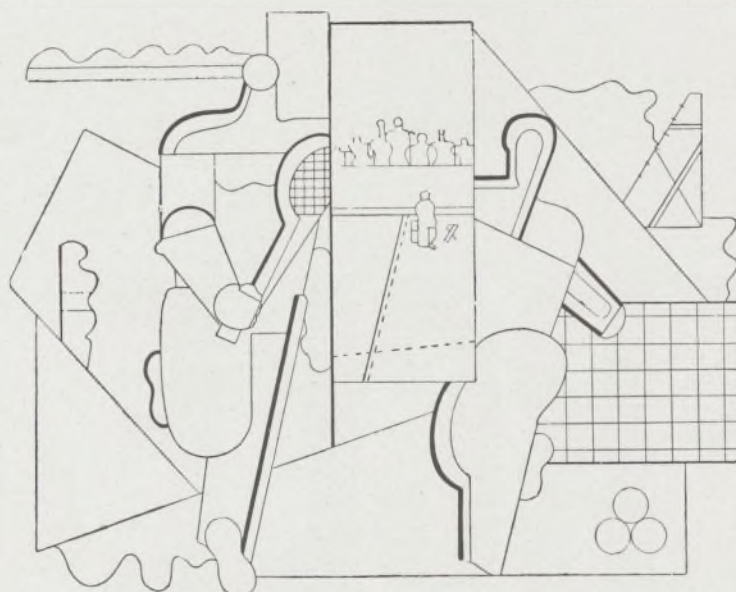
- 124. Montagne
- 125. Homme et femme

H. N. WERKMAN

- 126. Composition imprimée
- 127. Composition imprimée

WANDA WOLSKA

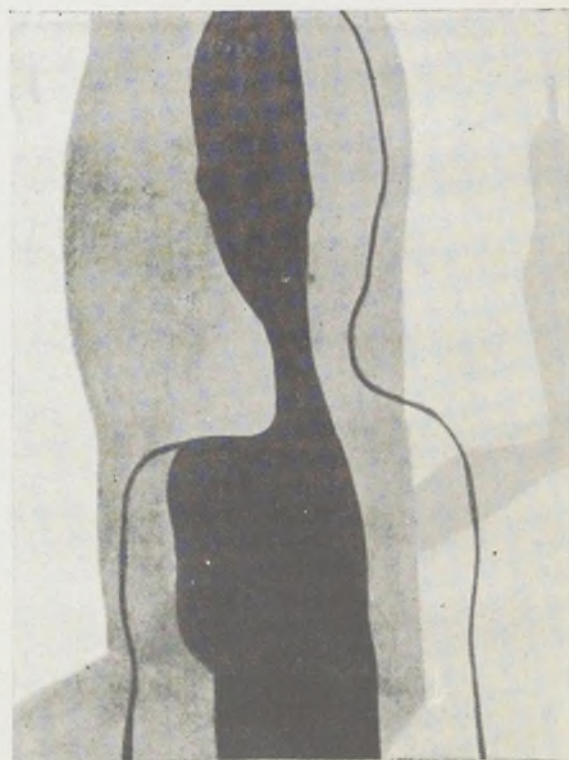
- 128. Grande toile No 1
- 129. Grèce
- 130. Poisson



WILL BAUMEISTER



WASSILY KANDINSKY



LUC LAFNET

GALERIE 23

23

RUE LA BOÉTIE PARIS

ARP - BAUMEISTER - CAHN
BJARNASON - BUCHHEISTER
CLAUSEN - COLSON - CUETO
CHARCHOUNE - GRABOWSKA
DAURA - EXTER - FILLIA
FOLTYN - GORIN - HOSTE
HUSZAR - IDELSON - LAFNET
KANDINSKY-LE CORBUSIER
LÉGER - LUETHY - OLSON

**È R E E X P O S I T I O N
I N T E R N A T I O N A L E D U G R O U P E**

CERCLE & CARRÉ

D U 1 8 A V R I L A U 1^{ER} M A I

MONDRIAN - OZENFANT
MOSZCZYNSKI-PRAMPOLINI
PEVSNER - STELLA - WELTI
RUSSOLO - SZMUSZKOWICZ
SARTORIS - TORRÈS-GARCIA
SCHWITTERS - STAZEWSKI
VORDEMBERGE - SUSCHNY
TAEUBER - VANTONGERLOO
VAN REES - WOLSKA
WERKMAN

**P E I N T U R E
S C U L P T U R E
A R C H I T E C T U R E
T H É A T R E**

C O N F É R E N C E S :
LE 18 AVRIL A 21 H.
TORRÈS-GARCIA (PEINTURE)
LE 30 AVRIL A 21 H.
SEUPHOR (ART POÉTIQUE)