



NUMERO 1 — 15 MARS 1930

PARAIT SIX FOIS L'AN

PRIX DE CE NUMERO : 3 FR

A B O N N E M E N T :

FRANCE ET COL. : 20 FR

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

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

ETRANGER : 30 FRANCS

POUR LA DÉFENSE D'UNE ARCHITECTURE

1. Les expériences diverses et comparées de nos sens, transmises au cerveau, forment en nous l'inappréciable certitude de vivre. Exister dans le temps et dans l'espace, mû par une force dynamique intérieure qu'alimente le monde extérieur ; être une ondulation déterminée projetée sur l'écran de l'infini. A l'analyse : vague en perpétuelle transformation, répétition de continuité (fonction du branchage) ; sous un recul de synthèse : rythme simple en progression, croissance (fonction du tronc).

2. Nous sommes compris dans la nature, mais nous sommes aussi le sommet de la nature, la dernière conséquence de son évolution jusqu'à ce jour, et nous la résumons tout entière en nous. L'homme ne peut donc que s'appuyer à la nature et la première condition de son équilibre vital demeure qu'il y ait une harmonie constante entre elle et lui.

3. La nature accouche de l'homme ; or, c'est un mâle cet homme, il ira droit son chemin. L'homme, constructeur, s'arc-boute pour se défendre contre les rigueurs de sa sévère éducatrice. Souvent l'orgueil lui fera oublier sa descendance, mais fatalement il reviendra à celle dont il est issu, comme on revient à une base solide, à l'unique réalité vérifiable, celle-là même où nous puisons les sources de notre grandeur.

4. Notre grandeur ? Elle n'est pas dans des gesticulations aux étoiles, ni dans l'intimité des dieux. Elle est dans la simple volonté de connaître clairement, dans la faculté de mesurer exactement les choses, de les comparer entre-elles méthodiquement et d'en tirer des conclusions types que l'esprit a la faculté de conserver sous forme d'abstractions afin de les reproduire à souhait et de les adapter utilement en toute circonstance. Notre grandeur : la conscience du travail précis de nos mains. Et cette conscience contient le secret de notre constante croissance, de notre devenir. Elle nous permet d'approfondir en nous l'instinctif, l'intuitif, l'émotif, le pathétique, et d'asservir à l'esprit discipliné ces dons précieux de l'être, les canalisant vers un ordre supérieur, vers une conception constructive, supernaturelle, de la vie.

5. Un assez brusque développement de la mécanique et les grands progrès de la science, tournèrent la tête à certains avant-gardistes du début de ce siècle. Aux dernières nouvelles ils décrétèrent que la machine serait mise au même rang que les divinités anciennes et ils annoncèrent que l'homme bientôt ne ferait qu'une bouchée de la nature. Quelle erreur d'enthousiasme ! On a bien été forcé de se rendre compte une fois de plus que nous n'existons qu'en fonction de l'atmosphère qui nous entoure et que la nature est un cadenas sans paroles et parfois sympathique qui nous retient à la rotondité par simple compassion. Ses décisions premières restent et resteront irrévocables, quoi que l'on invente et que l'on inventera.

6. Dans un siècle prochain les conclusions ultimes ne seront pas plus heureuses qu'aujourd'hui et l'homme cherchera comme toujours un débouché mystique à l'envol de son esprit si facile à émouvoir. Mais une évolution progressive, qui nous guide malgré nous, nous aura rapproché de la compréhension de la nature dans son essence ; la conscience de l'être, qui prend déjà racine en nous, remplacera par l'œuvre sainement humaine (c'est à dire une œuvre qui s'unit à la nature par son principe tout en s'opposant à elle par son expression) les « chocs d'idées » et les verbiages, qui nous sont aujourd'hui d'une si grande utilité de formation.

7. **Misère de Dieu.** Oui, il nous raconte une belle histoire, un beau mensonge (pieux) pour nous faire vivre de l'espoir de ses magnificences célestes. Mais nous ne pouvons plus être les dupes de ces belles légendes oiseuses, nous commençons lentement à ne plus être des enfants (gâtés ou non). Nous voyons clair, nous voulons maintenant avoir le courage de voir clair. Cette clarté nous apporte une déception immense, mais soyons heureux d'atteindre la franchise, sans laquelle l'homme ne naîtra

jamais de nous, soyons heureux de cette clarté nouvelle, qui nous permet enfin de **mesurer le vrai** et d'établir les plans d'une humanité future, solidement construite avec le concours des Lois dans la volonté de l'ordre et de la paix. — Quel vide se fait tout à coup devant la misère de Dieu si évidente. Quelle tristesse. Mais c'est dans cette solitude que prend naissance la conscience de l'être.

8. Prenons la vie au sérieux. Non pas par un orgueil — très déplacé d'ailleurs — de vivre et de pouvoir penser, mais parce que nous pouvons concevoir la vie sur un plan plus large qui dépasse singulièrement celui de notre propre existence et de notre propre mort. S'il est certain que notre passé, même celui qui s'est à jamais effacé de notre mémoire, a fait de nous ce que nous sommes aujourd'hui et continue, occulte, à nous influencer dans tous nos actes, — il est certain aussi, que nos efforts d'aujourd'hui contribuent, avec toutes les activités du passé, à faire l'humanité de demain et que notre œuvre, même quand son souvenir se perdra dans la nuit des temps, prendra part encore au développement spirituel de l'homme.

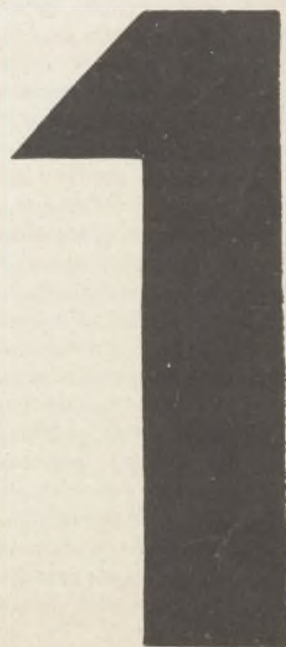
9. **Ce que j'entends par conscience de l'être.** C'est la lente et régulière approche de notre vrai intime fondamental, c'est la connaissance qui circonscrit le soi immuable, se resserre autour de lui pour le délimiter et pour définir minutieusement son essence. Le soi immuable (le vrai humain) est la substraction de notre vie et le reflet direct du vrai universel, qui est la substraction de la nature.

10. Deux notions généralisées se partagent la nature tout entière : le beau et le vrai. Le beau, c'est la nature proprement dite telle qu'elle apparaît à nos sens ; le vrai, c'est la loi qui la régit, le principe. Il convient cependant d'ajouter que l'un peut être contenu dans l'autre, mais de façon assimilée, c'est-à-dire que le vrai contenu dans le beau devient une expression du beau et que le beau contenu dans le vrai devient une qualité du vrai.

11. Tout homme est pareillement attiré vers l'un et vers l'autre de ces deux notions du monde : d'un côté le principe, le volontaire, le vertical, de l'autre côté le naturel, le féminin, l'horizontal. Notre jugement est ainsi fait que deux pôles opposés l'impressionnent également. Le beau naturel nous prend gentiment par la main et nous emmène dans le sein de la matière, tandis que l'attraction du vrai nous incite à la pensée et nous élève à l'abstraction. Le chemin du beau est celui de l'expansion, du vivre physique ; le chemin du vrai est celui de la structure et de l'évolution.

12. Vouloir réaliser directement le beau dans l'art ou dans la vie, apparaît donc comme indéfendable et d'ailleurs comme impossible. Le beau est vivant autour de nous et sur nous-mêmes, aimons-le, admirons-le, vivons avec lui en bonne entente. L'art est d'une autre évidence. Il ne peut sans s'avilir, et sans avilir le beau, établir une image de celui-ci. Il ne peut sans tricherie flagrante, c'est-à-dire sans se condamner soi-même, représenter la vie, le mouvement, le naturel, le subconscient. L'art sera vrai ou il ne sera pas.

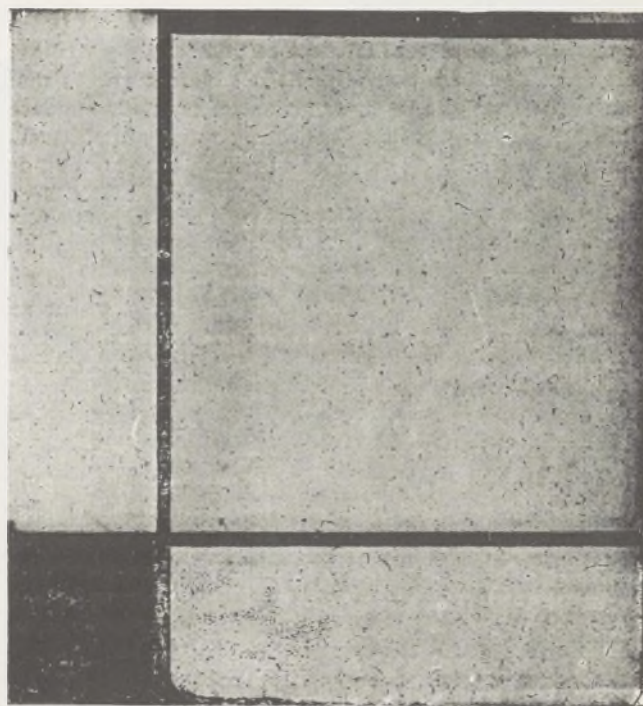
13. **Parenthèse : comment nous arrivons à la connaissance du vrai.** Nous arrivons à la connaissance du vrai en observant la vie en nous et autour de nous dans ses aspects multiples. C'est en somme une reprise de l'expérience du réel, qui nous



apporta déjà la première certitude de vivre, mais élevée cette fois à un plan supérieur par nos facultés de comparer, de mesurer, de raisonner et de conclure. — Laissons donc le naturel librement agir en nous, autour de nous, mais surveillons-le, épions-le sans relâche pour qu'aucune occasion ne nous échappe de le saisir dans l'exercice de ses réflexes, de surprendre le secret de ses forces. 14. **Pour une méthodique objectivité.** Le subjectif présent partout, mais partout réduit à un minimum d'autorité. Plus jamais il n'aura le grand mot à dire en art. Le subjectif régné seul en des époques de désœuvrement amoureux, d'incubation, d'infantilisme, de folie (révolution). 15. **Il faut être de son époque sur toute la ligne,** d'ailleurs la vie nous y oblige. Mais il faut aussi en tout temps avoir le courage de porter à sa dernière conséquence le vrai immuable dont nous avons acquis conscience. C'est ainsi que chaque manifestation nouvelle et spécifique de notre époque doit subir notre interrogatoire serré afin que nous sachions ce qu'elle a dans le ventre et que nous décidions de l'attitude à prendre envers cette manifestation, suivant que nous devons la ranger sur la ligne de progression ou la cataloguer parmi les forces réactives. Ainsi par exemple, il importe que nous soyons les ennemis jurés des « modernismes », du goût du temps, qui est plutôt le mauvais goût de tous les temps, c'est-à-dire le goût de ce public de plus en plus libre, mais qui — par manque de culture sérieuse — ne sachant utiliser cette liberté, devient de plus en plus snob, ou la dupe complaisante des scrivillons et des mercanti, et de plus en plus veule, car lâche et bestial dans ses réactions. Il n'est pas possible, en effet, de voir là une valeur positive qui puisse donner à notre époque sa mentalité propre et la confiance mâle qui doit l'élaner vers l'avenir. 16. A la place du romantisme de la vitesse (neutralisée déjà par l'habitude et par le confort) nous mettons la lenteur de la conscience. A la place des révolutions nous mettons l'ordre et la volonté de perfection. 17. Faisant suite à 12. L'harmonie secrète de la nature dès qu'elle s'exprime ne peut réaliser que le beau. Etant donné que le beau vivant de la nature n'existe que par le vrai immuable des lois et que le vrai immuable n'existe que pour le beau vivant, il est impossible d'atteindre le vrai à travers le beau qui est son résultat, mais il est inévitable d'atteindre le beau par le fait même d'exprimer le vrai. Et il y a une conclusion inattendue. C'est que le beau, qui n'était pas le but visé et qui ne fut d'abord qu'une gratification inespérée, protège l'œuvre parmi les hommes et peu à peu devient sa principale substance. Car, là où la connaissance et l'expression du vrai — je veux dire son vocabulaire et sa technique conventionnelle — changent suivant les acquis nouveaux de chaque époque, surclassant et discréditant les acquis précédents, le beau, l'esthétique non voulue de ce vrai, se révèle dans l'œuvre comme un élément nature qui s'adapte à toutes les circonstances, puisque parlant directement aux sens. 18. Mais cette dernière conclusion est indépendante de notre volonté. Or, ce qui n'est pas indépendant de notre volonté, c'est cette première condition de toute œuvre : la structure. 19. Construire c'est évaluer les rapports, calculer les équivalences, coordonner les forces positives aux réalités neutralisantes (par exemple en musique le son et le rythme sont forces positives, le silence est réalité neutralisante), organiser toutes les données en sorte d'obtenir l'unité, la stabilité parfaite. 20. Il est douteux cependant qu'on fasse jamais une œuvre d'art avec des chiffres seuls. Mais bien avec une sensibilité placée sous le contrôle des chiffres, une sensibilité à la fois robuste et fine que notre faculté de mesurer canalise dans sa volonté de précision vers une approximation infinitésimale de l'unité indivisible. 21. Toute œuvre digne de l'homme doit être vérifiable, c'est-à-dire qu'elle doit porter en elle sa propre évidence clairement analysable. Dorénavant une œuvre dite d'art qui ne montrera que l'annotation plus ou moins compliquée de la sensibilité libertine ou de l'émotion (chose par excellence critiquable et difficile à gouverner) sera considérée comme participant de la sexualité ou d'un domaine infantile-pathologique qu'il serait facile à circonscrire. L'ardeur sensuelle, la fougue de l'enthousiasme, le désir de briller, l'élan mystique aveugle, sont autant de phénomènes en nous qui font partie du terrain sexuel-animal. Ils sont expansion en surface, propagation, ils se trouvent dans le plan de la base (la nature avant l'homme), sur laquelle l'art (l'homme), qui est progression **en profondeur**, doit établir sa perpendiculaire. 22. La sensibilité bien gouvernée, quand elle se fait active en nous, devient une des formes de la pensée saine, ou « raison pure », ou encore, si l'on veut, de notre équilibre moral. L'unissant dans l'œuvre à son principe de structure nous obtenons ce que j'appellerai ici : une **architecture**. Et voilà que nous avons mis le doigt sur le rôle total de l'artiste : 23. Etablir sur les bases d'une structure sévère, simple et nue dans toutes ses parties, et dans un principe d'unité étroite avec cette structure non cachée, une architecture qui, par les moyens techniques et physiques spéciaux à l'époque, exprime en un langage clair le vrai immanent et immuable, reflète dans son organisation particulière l'ordre magnifique de l'univers.

24. Musique : architecture de son, silence, temps ; poésie : architecture de vocables-sons, vocables-rythmes avec ou sans signaux schématiques de la pensée ; sculpture et architecture proprement dite : trois di-

mensions dans l'espace ; peinture : architecture de lignes et de couleur en surface plane ; danse : cinématique des mouvements géométriques du corps humain ou mise en évidence de sa stabilité par l'exercice de son ressort. 25. Nous bannissons de nous le scepticisme, la mélancolie, l'abandon et tout ce qui gravite autour de ces négations appauvrissantes de l'idéal. Car bien que l'art soit avili de mercantilisme, traîné dans la boue par les gloires de l'heure, nous avons une foi profonde en son destin. Nous croyons que l'art n'est plus un simple bagage, mais qu'il est devenu une partie — parfois fort encombrante peut-être — de nous-mêmes et avec laquelle il faut dorénavant compter. Et ce n'est pas là un fait à étudier dans le domaine de la pathologie, mais à inscrire parmi les acquis positifs qui augmentent notre capacité intellectuelle et enrichissent notre activité. 26. Cependant, pour notre hygiène cérébrale et pour le confort de nos facultés morales, réduisons cet élément art en nous à sa plus simple expression, à une quintessence souple et transparente. 27. Avant la Renaissance l'homme fut artiste par simple coïncidence, comme l'enfant. A partir de la Renaissance une conscience de l'art s'ancre dans le cerveau de l'homme. Le rôle du XX^e siècle sera de saisir l'art dans son essence la plus claire et d'écarter sans fausse pudeur les voiles usés du mystère, qui le transformèrent au siècle dernier en une hallucinante divinité du mensonge et de la confusion. 28. L'intuition est peut-être une très grande chose en art et dans la vie, mais il convient d'accorder que les sciences exactes sont une autre très grande chose, et il suffit pour cela de considérer leur actif. Les erreurs que l'on commet au nom des mathématiques sont dues à notre manque d'habileté et à des fautes réelles d'application, tandis que les erreurs que l'on commet chaque jour au nom de l'intuition sont entièrement imputables à celle-ci, qui fait fausse route à loisir. Je ne veux pas démêler ici si notre première source de connaissance est l'intuition ou l'expérience directe de nos sens. Ce qui pour nous importe en premier lieu — l'homme n'existant que par et pour son milieu social — c'est de parvenir à énoncer clairement les certitudes vers lesquelles s'oriente la pensée humaine. Or ceci, que ce soit en art, en philosophie en mathématiques pures ou en littérature, demeure à jamais **une science**. Une science qui n'est pas que froide juxtaposition, classification, mais aussi structure, compénétration des forces autour du principe fondamental. 29. Emancipation de l'homme par la science. Emancipation de l'art par l'homme. L'art ne sera plus une production de l'inconscient, une aventure — si moderne soit-elle — de nos réflexes animaux avec le concours de nos vices, de notre inquiétude de pose, de nos recherches vaines, de nuanciations délicates et dites lyriques, de nos troubles maladifs, du déclamatoire, du libertinage, des fantaisies de l'invention à la venvole, des sensualités obscènes et des délires du spasme. L'art sera soumis à notre volonté de certitude et de précision, à nos efforts vers la conscience d'un ordre. Comme tout ce qui sortira de notre cerveau ou de nos mains il sera examiné, il passera par un contrôle étroit. L'homme bien policé pourra endiguer ses bas instincts, les rendre obéissants par ci tout en les nourrissant par là pour utiliser sagement leur force motrice. Et les forces sauvages de la nature primaire en nous ne submergeront plus la raison. Celle-ci est en vérité notre seul bien indépréciable qu'une discipline serrée fortifie et sauvegarde. 30. **Relativités.** Le temps n'est plus aux petites chapelles et aux cénacles clos. L'époque



MONDRIAN

PEINTURE

que nous vivons favorise les idées larges et productives (généreuses), non stagnantes, mais passibles de se développer et de se divertir. L'époque demande des idées-mère qui portent en elles les divers aspects d'une conception nouvelle très simplifiée (et en même temps très complétée) du monde. C'est à dire que dans la vie quotidienne, tout comme dans l'architecture proprement dite, nous allons vers une conception à la fois plus souple et plus solide. Mais l'idée est du domaine de l'esprit, c'est-à-dire de l'absolu; la réalisation de l'idée est du domaine de la matière, c'est-à-dire de l'accident. Ce par quoi la réalisation ne peut que se rapprocher plus ou moins et très relativement de l'idée pensée. Le tragique de l'idée est que celle-ci ne peut subsister sans sa volonté interne de réalisation. Tout comme l'idée découle de l'existence du réel existant, formant une quintessence spirituelle du réel au moyen des chiffres de la pensée, toute réalisation humaine est en fonction de l'idée qui l'a conçue, mais, en contre-pied de celle-ci, se développant dans un autre milieu (le milieu physique) et s'orientant vers d'autres buts. De telle façon que, en mettant face à face l'idée et sa réalisation, (celle-ci dans son stade le plus immédiat ou le plus parfait), on pourrait dire avec l'homme dans la rue, ce poète néarable, que l'une ne donne qu'une misérable idée de l'autre.

31. Nous ne pouvons déchiffrer les raisons profondes suivant lesquelles une chose est par un certain nombre de points différente d'une autre chose. L'existence physique de chaque chose et de chacune des parties de cette chose est déterminée par une infinité imprévisible d'événements, d'influences concurrentes, de forces monopolisantes et d'accidents. Mais à défaut de pouvoir agir efficacement sur ce qui sépare les choses, nous pouvons au moins constater, étudier et, par la suite, utiliser les forces attractives qui rapprochent les choses entre elles, les vérités premières qui les ordonnent et les unissent dans un même principe, sous une même loi. Par cette voie nous nous rapprocherons de l'universel, de l'absolu. Et toute progression est sous ce signe. 32. La progression de l'humanité, voilà l'idée qui préoccupe ceux d'entre nous qui ont assez de souffle en eux et de santé pour accueillir un idéal dont l'ampleur réduit à presque rien le plan de notre existence individuelle, tout en donnant une signification nouvelle et plus noble à notre humble réalité quotidienne. Car, malgré nos vanités, nos egoïsmes dérisoires et notre pitoyable faim de gloire, nous ne vivons pas pour nous-mêmes. Une chose n'existe que par rapport à une autre chose et l'homme n'est concevable qu'en société. 33. **Résumons.** Architecture = structure, solidité, précision, ligne directe, clarté, discipline, repos, ordre, simplicité des éléments, confiance au réel, connaissance concrète du réel, conscience des possibilités et des limites humaines. Architecture = mépris de la déformation, de l'invention fantaisiste, du vague et du mystérieux, de l'exécution à la noix, de la laideur systématique, des styles snob, de l'inconscience et de l'abandon. L'architecture ne se borne pas à protester: elle construit avec confiance, elle établit des certitudes. Cette idée, qui n'est pas neuve, nous la reprenons avec foi et afin de contribuer à sa cristallisation dans l'aujourd'hui.

34. Où nous avons du constater que depuis plusieurs années la ligne droite d'une évolution vers la pureté, la force saine, la simplification, est de plus en plus abandonnée en faveur du laisser-aller et de la dépravation; que le public, leuré, ignorant des vraies données de l'aujourd'hui, de l'essence positive de notre époque et de sa valeur intrinsèque vis-à-vis des idées poussièreuses et des œuvres dites « modernes » mais qui sortent déjà pourries des mains de leur « créateur », — ou le public en vient à croire à tout ce qui n'est que cabotinage, démagogie ou politiciaille et à juger comme enfantin, triste, décoratif, insuffisant et démodé ce qui précisément porte l'empreinte d'une conscience éclairée, d'un travail intègre et d'une volonté franche vers le bien (j'entends par bien ce qui s'ouvre sur la lumière et qui se trouve dans le signe de la paix)... nous sommes groupés quelques uns autour de cette base qui reste inébranlable : **structure**, non pour propager cette idée par des vociférations révolutionnaires, mais simplement pour mieux étudier son principe, le consolider en nous, le mettre au point, et l'étaler enfin en pleine lumière et au profit de tous. 35. **Pour** tout ce qui est rationnel. **Contre** le désordre quel qu'il soit, celui-ci ne visant que lui-même. (On peut très bien concevoir une révolution sans gesticulation romantique, sans recours à la force brutale: un ordre supérieur supplantant méthodiquement et irrésistiblement un ordre inférieur: une révolution qui n'est pas **guerre** sociale, mais une phase de **l'évolution** du monde).

36. Sauvegarder la paix par l'ordre, c'est là une profession de foi et c'est un but. L'ordre, la paix, c'est le ciel désiré et réalisable par delà nos nervosités quotidiennes, nos tracasseries inutiles, nos passions, nos enthousiasmes irraisonnés, nos egoïsmes étroits; c'est la ligne horizontale de la mer où, même par gros temps, le détail des vagues et des flocons n'apporte aucun dérangement; c'est le principe fondamental et le schéma profond (je dirais l'âme) de l'univers quand on s'efforce de l'envisager par delà le temps et l'espace;

37. et c'est, plus directement pour nous, une volonté de mesure, de clarté, de simplification, l'abolition du sujet, le mépris de la petite idée particulière et prétentieuse au profit d'une stabilité, d'un rythme, d'une mé-

thode, en un mot c'est l'effort d'atteindre par la conscience et par le raisonnement — c'est-à-dire de façon scientifiquement vérifiable — à une approximation infinitésimale du vrai immanent et universel, indépendamment des circonstances fortuites et du hasard. 38. La structure est le vrai intime de tout ce qui est. Elle était donc de tout temps indispensable dans l'oeuvre d'art. — Avant le moteur, le cheval **symbolisait** la vitesse ou la force. L'ordre et le rythme ne sont plus en substruction, ils ne sont plus sous-entendus: ils sont devenus la chose même, qui réalise **en soi**, c'est-à-dire synthétiquement, la vitesse et la force du cheval. Ce qui était moyen devient l'objet lui-même. Ce qui en d'autres temps était obscurément celé sous les formes gracieuses mais inextricables de la nature devient pour nous d'une claire réalité quotidienne. Ce qui en d'autres grandes époques de l'art était une aide presque magique dont on voyait les bienfaits dans l'oeuvre, mais qu'on n'avait pas pu saisir encore dans son entité propre, se trouve maintenant à la portée de notre main. Nous nous familiarisons avec le vrai; nous le pénétrons. Les alchimies, les sciences obscures, font place à la conscience ouverte. **L'abstraction** du monde réel, son secret mathématique et architectonique devient la nourriture **substantielle** de notre monde cérébral. Oui. Le liquide clair n'est plus au fond des caves se-

crètes: il brille dans nos verres et nous convie. 39. Il y a ceux qui annoncent le jour nouveau, qui voient l'aube se lever avant les autres. N'ont-ils pas, ceux-là, veillé la nuit entière interrogant les étoiles ?

M. SEUPHOR



VOULOIR CONSTRUIRE

Si nous avons pensé devoir nous réunir c'est parce qu'ailleurs règne la désorientation et le désordre. C'est pour trouver une base, pour avoir des certitudes. Et notre raison nous a montré que cette base c'est **la construction**. Tous d'accord nous sommes partis sous ce signe. Qu'est ce que la construction? — Du moment que l'homme quitte la copie directe de la nature et fait **à sa façon** une image, sans vouloir se souvenir de la déformation visuelle qu'impose la perspective, c'est-à-dire dès qu'on dessine plutôt **l'idée** d'une chose et non la chose dans l'espace mesurable, commence une certaine construction. Si en plus on ordonne ces images, cherchant à les accorder rythmiquement de façon qu'elles appartiennent plus à l'ensemble du tableau qu'à ce qu'elles veulent exprimer, on a déjà atteint un degré plus élevé de construction. Mais ce n'est pas encore la construction telle que nous l'envisageons. Avant que d'y arriver nous devons encore considérer la forme. En tant que représentation des choses cette forme n'a pas une valeur pour elle-même et on ne peut pas l'appeler plastique. Mais aussitôt que cette forme contient une valeur **en soi** — c'est-à-dire par l'expression abstraite de ses contours et de ses qualités — elle prend une importance plastique, et on peut dire d'une oeuvre ainsi conçue qu'elle participe déjà d'une certaine construction. On peut aller plus loin — considérer l'unité de la surface. Cette surface va être divisée, ces divisions vont à déterminer des espaces, ces espaces doivent être **en rapport**: il doit exister entre eux une équivalence afin que l'unité de l'ensemble reste entier. Mettre de l'ordre serait déjà quelque chose, mais c'est peu de chose. **Créer un ordre** est ce qu'il faut. — Nous pouvons mettre de l'ordre en faisant par exemple un paysage naturaliste. Plus ou moins tous les peintres arrangent ainsi leurs toiles. Ils sont dans la nature comme quand ils sont en promenade. Mais celui qui crée un ordre, il **établit un plan** — il passe de l'individuel à l'universel. Et voilà l'importance. Ici, il importe de mettre une chose au point. Tous les hommes n'ont pas une nature égale. Ils ont sans aucun doute les mêmes éléments en eux, mais les proportions de ces éléments varient. De là une diversité qui détermine des œuvres correspondantes, sans vouloir dire que cette diverse composition de chacun suppose un degré plus ou moins élevé d'évolution. Essayons de faire un parallélisme de deux tendances entre lesquelles il y a toujours encore les graduations: l'intuition-l'intelligence; l'actuel-le temps; le ton-la couleur; la tradition-l'esprit nouveau; le spirituel-le réel matériel; le fixe-le relatif; l'émotion-le raisonnement; le personnel-l'impersonnel; le concret-l'abstrait; le sens-la mesure; la foi-la croyance; le romantique-le classique; la synthèse-l'analyse; la pré-science-la science physique; la métaphysique-la philosophie; l'artiste-le plasticien. Maintenant: si le plasticien, en s'appuyant sur les **idées pures** de l'entendement, peut construire, l'artiste le peut aussi en s'appuyant sur **ses intuitions**. Qu'à la base de la construction il y ait émotion ou raisonnement, cela doit nous être égal: notre

seul but c'est de construire. Le pôle opposé du sens constructif est la représentation. Imiter une chose déjà faite n'est pas créer. A quoi bon imiter une caverne — n'est-il pas mieux de construire une cathédrale ! La construction doit être surtout la **création d'un ordre**. En dehors de nous existe le pluralisme — en nous l'unité. Nous pouvons considérer les concepts purs: le temps et l'espace. Toute notre représentation du monde phénoménique est inscrite dans ces formes pures de la pensée. Si nous basons une plastique sur ces principes nous aurons la **plastique pure**. Toute forme nous sera interdite. Mais si nous basons la construction sur des données intuitives, nous serons des artistes et notre art aura un certain rapport avec la métaphysique. Dans le sens opposé notre art approchera de la philosophie. On a dans la tête la totalité d'un objet, mais visuellement on n'en voit qu'une partie. Cette partie encore change d'aspect si nous changeons de place. Cela veut dire que visuellement nous ne possédons jamais l'objet complet. L'objet complet n'est que dans notre tête. Si on a dans la tête l'objet complet, pour en donner une idée graphique on choisira, presque sans s'en apercevoir, les parties essentielles et on **construira** un dessin qui, s'il n'est peut-être pas en accord avec les règles de la perspective, sera par contre beaucoup plus illustratif. C'est là l'esprit de synthèse.

La chose a été si normale que dans toutes les époques, sauf pendant la Renaissance, on a toujours dessiné de cette façon. Et, naïvement, tous ceux qui n'ont pas été initiés à l'Académie, dessinent de cette manière. Et c'est très bien. Or, plus sera grand l'esprit de synthèse de celui qui dessine, plus il nous donnera une image construite. Les dessins de tous les peuples primitifs, nègres, aztèques, etc. et les dessins égyptiens, chaldéens, etc. en sont un bel exemple. Ce même esprit de synthèse, à mon avis, est celui qui est amené à réaliser la construction du tableau tout entier, de la sculpture, et à déterminer les proportions dans l'architecture. Et seul cet esprit rend possible que l'oeuvre soit vue en **sa totalité**, dans **un seul ordre**, dans **l'unité**. Cette règle, à travers les âges, que de merveilles n'a-t-elle réalisées ! Pourquoi l'avoir négligée ? Cette règle est une chose anonyme,



elle n'appartient à personne. Tout le monde peut l'employer **à sa façon**, elle doit être la vraie voie de tout homme sincère. Mais, si cette règle a été utilisée dans tous les âges, en quoi peut consister son emploi d'une façon moderne ? Nous l'avons déjà dit à propos de la forme: ce qui est bien à nous est cette valeur absolue que nous donnons à la forme indépendamment de ce qu'elle peut représenter. Et de la même façon la structure ou construction: qui passe, de simple échafaudage **pour ordonner** les formes, à prendre la place de celui-ci et à constituer l'oeuvre **elle-même**. Avec cela disparaît une dualité qui a toujours existé dans le tableau: le fond et les images: où la structure

prend la place des images surajoutées il n'y aura plus de dualité entre le fond et les images et la tableau aura recouvert son identité première **l'unité**.

JUAN TORRES-GARCIA

ADYA :

En art il faut avant tout se fiancer à cette vérité, que la construction y est aussi nécessaire (visible ou sensible) que le pied au corps humain.

CÉSAR DOMELA-NIEUWENHUIS :

Nous vivons à l'entrée d'une époque nouvelle ; le **vieux** se supprime soi-même par l'imitation. Je suis heureux d'apprendre que « Cercle et Carré » est parvenu à grouper un certain nombre d'hommes qui, malgré leur apparente diversité, s'efforcent simultanément vers une conscience de l'esprit et des intentions de notre époque et d'exprimer son style. L'expression individuelle doit se retirer devant une telle conception, elle exige la collectivité. Ce qui revient à dire que les éléments subjectifs de l'oeuvre doivent disparaître derrière les éléments précis et objectifs. Pour cela l'artiste ne doit pas abandonner sa personnalité. Il devra tenter, au moyen de sa faculté visionnaire, d'ouvrir les yeux à la masse pour l'avènement de l'époque nouvelle.

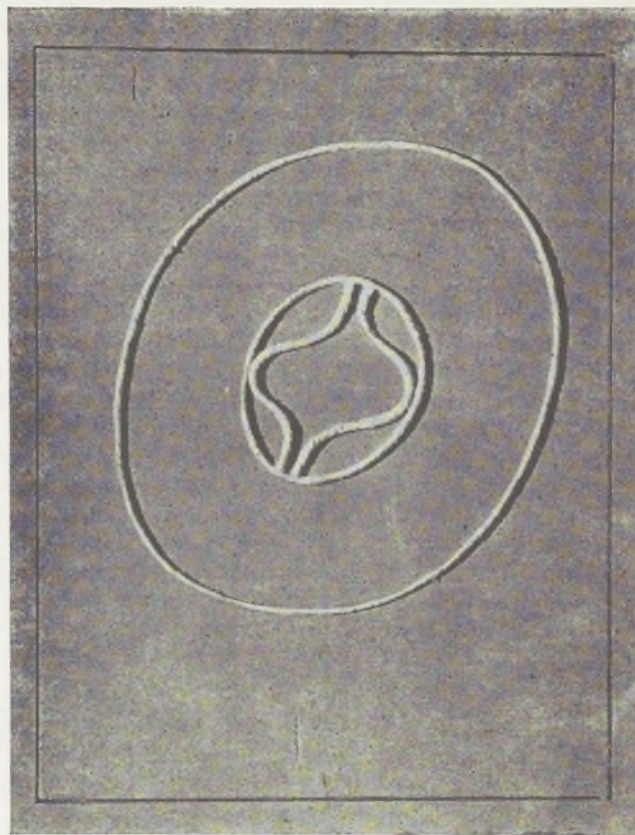
L. HOYACK :

Etablir une synthèse métaphysique, dont les sciences et les arts ne sont que les applications et les organes.

Etablir une méthode **déductive**, grâce à laquelle en aucune application spéciale on ne perdra de vue **l'intégrité**.

HANS ÁRP :

(Extrait du catalogue d'une exposition faite en 1915). — Ces travaux sont des bâtisses faites de lignes, de surfaces, de formes, de couleurs. Ils tâchent de s'approcher de l'éternel, de l'inexprimable au-dessus de l'homme. Ils s'éloignent avec aversion de l'egotisme. Ils sont la haine des impudeurs des bas-côtés humains, la haine envers les images, envers les peintures



Les sculptures illusionnistes des grecs, la peinture illusionniste de la Renaissance conduisirent l'homme à une surestimation de sa nature, à la séparation et à la discorde. Au lieu de pouvoir nous servir, comme de nos propres mains, des mains de nos frères, celles-ci devinrent nos ennemies. A la place de l'anonymat surgirent la célébrité et l'objet d'art. La sagesse mourut.

Représenter est falsification, théâtre, acrobatie. Personne ne conteste qu'il y a des acrobates plus ou moins doués. Art cependant est réalité, et la réalité commune doit devenir un son clair au dessus du particulier.

JAN BRZEKOWSKI :

Après une vingtaine d'années de recherches pour établir l'art nouveau, nous voilà dans une période de stabilisation, de standardisation d'après les vraies valeurs artistiques. Le seul moyen d'atteindre et de conserver cette stabilisation : entretenir l'ordre et la discipline imposés par les règles de la construction artistique. Le tableau ou le poème sont construits si les tensions des éléments picturaux ou poétiques sont équilibrés ou groupés d'après un ordre imposé par la conscience de l'artiste. Les éléments du poème: l'image et la métaphore, employées d'une telle façon, que les tensions des éléments poétiques soient distribuées également sur toute la surface du poème. Pour obtenir le maximum d'intensité il faut se servir de l'ellipse, qui est la qualité la plus essentielle du nouveau style poétique.

DAURA :

Ce ne sont pas les « petites erreurs » qui nous éloignent de la « Vérité », évidemment. En tout cas, elles ne nous en rapprochent point non plus. C'est pourquoi je leur préfère les « petites vérités » qui elles, sont « fondamentales » en principe. Je ne crois pas que leur valeur « élémentaire » les rende pour cela « enfantines ».

MONDRIAN :

Ne pas s'occuper de la forme et de la couleur — en tant que forme, c'est, en art, **la nouvelle plastique**.

Ne pas être trop dominé par le physique-naturel, c'est **la nouvelle mentalité**. Compter exclusivement avec **les rapports** en les créant et en cherchant leur **équilibre** en art et dans la vie, c'est le beau travail d'aujourd'hui : c'est préparer l'avenir.

VORDEMBERGE-GILDEWART :

La base de la peinture est l'affirmation de la surface plane.

FERNAND LÉGER :

L'évènement le plus significatif de notre temps est la mise en valeur de l'objet, des objets. Cela répond à ce sentiment très actuel du souci du détail, du fragment. On a des projecteurs qui fouillent et illuminent les coins les plus reculés — on voit au travers des corps. — Ces moyens nouveaux nous ont créé une mentalité nouvelle. On veut voir clair, on veut comprendre les mécanismes, les fonctions, les moteurs dans les plus subtils détails. Les ensembles ne nous suffisent plus — on veut sentir et saisir les détails de ces ensembles — et on s'aperçoit que ces détails, ces fragments, si on les isole, ont une vie totale et particulière. Il y a quelques années on ne considérait qu'une figure, qu'un corps, désormais on s'intéresse et on examine curieusement l'œil de cette figure. Des jambes de femme, des pieds de femme, le bout du pied de la chaussure d'une femme, son bras, son doigt, le bout de son doigt ; l'ongle, le reflet de l'ongle, tout est « mis en valeur ». Cela fonctionne comme une montre, comme un revolver.

Je pense aussi qu'un autre évènement d'une certaine importance se lie à ce goût nouveau des objets. C'est ce que je crois, l'on peut appeler l'avènement d'une civilisation nordique.

Les civilisations orientales, méditerranéennes, latines, ont donné et créé des œuvres remarquables. Elles sont même d'une telle puissance et d'une telle qualité qu'il semble difficile déjà de pouvoir s'en dégager. Pourtant des faits nouveaux sont appelés je crois à renouveler l'esprit du monde.

Je prendrai comme exemple celui de la création architecturale et cinématographique moderne qui est un fait exact, réalisé, construit et qui est entièrement l'œuvre des artistes nordiques. La Hollande, Belgique, Suisse, France, Russie, Pologne, Allemagne, Amérique, possèdent un nombre considérable de jeunes architectes qui tous ont un concept absolument contraire à l'esprit décoratif des architectures bourgeoises anciennes.

Le goût de la simplicité, de la précision, de la clarté est absolument propriété occidentale — le Rationalisme plastique actuel ne vient pas de la Méditerranée et de l'Orient, il vient du Nord. Le Nord, plus jeune, plus rapide, moins subtil, a su voir clair dans le problème de construction



actuel qu'exige la vie moderne. Et alors, tout en découle logiquement. Si l'architecture est volontaire et elle l'est, elle ne suppose à l'intérieur que des objets dans le même esprit — et cette architecture, ces objets sont, ou acceptés par les initiés, ou subis par une majorité de gens qui finissent par s'y habituer et à l'accepter à leur tour.

Le fouillis décoratif qui a commencé à la Renaissance italienne est le fait décadent qui s'est prolongé dans l'art bourgeois jusqu'à nos jours. L'ordre architectural nordique nouveau est en réaction radicale contre cet état. Mais la vie au sens moyen du mot ne fonctionne pas dans un état de tension, dans un état de révolution — une révolution pour détruire a besoin d'un concept simpliste brut, droit, mais une fois la destruction réalisée la difficulté commence. Il faut reconstruire dans un équilibre nouveau

« On ne peut vivre qu'en équilibre ».

En art, c'est la même chose, il y a toujours eu l'état de tendance qui est l'état de révolution, (un état de réaction contre quelque chose). C'est incomplet — un fait plastique quel qu'il soit doit toujours être valable « en soi », et non parce qu'il réagit contre quelque chose. Donc au fait « Révolution » doit succéder un état d'équilibre extrêmement difficile à réaliser. Là est tout le problème occidental actuel.

VÉRA IDELSON :

Par le contrôle d'une sévère discipline spirituelle établissement du primat de l'esprit sur l'empire des sens et sensations. Au-dessus des misères humaines, Art = perfection, clarté, pureté, ordonnance, stabilité = harmonie.

KANDINSKY :

Le but de ma peinture est de faire un art de qualité. Mon passage graduel de formes très lâchées et « enroutées » dans une forme de structure sévère s'explique par ce que la forme sévère est d'une intonation plus paisible. Et ce qui est vraiment paisible est plus clair, plus distinct et... plus sonore.

M. OLOMBEL :

Construire une œuvre objective, universelle, pure de tout élément étranger, n'est-ce pas l'idéal commun aux constructivistes et aux hommes de science ? La science, l'art des grandes époques n'ont-ils pas montré la fécondité de cet idéal ?

OZENFANT :

Sur deux mots : ARCHITECTURE OU STRUCTURE ? — « Tous les Arts obéissent à l'esprit d'Architecture et non limitativement architecture. L'esprit de STRUCTURE est celui de tous les Arts, y compris celui de l'architecture. » (1)

J'ajoute : on ne fait ni structure ni architecture en empilant n'importe comment des cubes ou des courbes. Il y a seulement structure quand la multiplicité des éléments se résout en une unité efficiente, et alors seulement. C'est ainsi que la structure d'un outil ou d'une machine est bonne, jusque dans l'intime structure du métal, quand ils nous servent bien. Une œuvre d'Art est bonne quand elle satisfait notre besoin d'Art. La mesure de sa qualité est le degré d'élévation ou elle nous porte.

Beaucoup comprennent que l'œuvre d'Art répond à un besoin comme l'outil (la maison par exemple). Ils comprennent ainsi que tous les dispositifs naturels ou artificiels sont bons quand leur structure est d'une bonne efficacité. Mais tous ne voient pas que l'œuvre d'Art sert à nos besoins supérieurs et que l'outil technique ne sert qu'à des nécessités médiocres. Un rabot à gratter les cors, ou une auto sont des outils bien commodes, et il convient de les saluer gentiment de la main comme tout ce qui est bien, mais pas de génuflexion. Car tout de même une cantate de Hændel répond à d'autres nécessités. Et c'est là qu'est le hic.

PRAMPOLINI :

ARCHITECTURE: mot magique qui dévoile la physionomie des temps et exalte le caractère des peuples. Mot qui acquiert aujourd'hui une valeur plus universelle, car il vibre puissamment dans l'atmosphère évolutive des arts et résume en synthèse l'intime volonté du spiritualisme contemporain, magnétisé et orienté vers les forces ascensionnelles disciplinées par le cosmos architectonique.

LUIGI RUSSOLO :

Les arts plastiques ont poussé au maximum de l'intensité les moyens d'expression de la technique. L'architecture surtout nous a donné de cela au courant des années dernières un exemple évident en employant les nouveaux moyens de construction qui lui sont offerts par le fer et le ciment armé. On peut dire la même chose de la peinture et de la sculpture décoratives, tributaires de l'architecture. Toutes les matières ont été éprouvées, employées et maîtrisées comme moyens de construction de l'œuvre d'art et comme moyens d'expression intérieure. Si on peut dire à propos des arts plastiques que presque toutes les matières possibles ont été employées comme moyen d'expression — pour la



musique au contraire la matière dont elle se sert — instruments comme cause, sons comme effet — est restée singulièrement pauvre et restreinte et au fond pareille pendant plusieurs siècles. Les orchestres les plus modernes, quoique augmentés en nombre d'exécutants, sont restés en quantité et en qualité de timbres identiques aux orchestres du temps de Mozart et Beethoven.

On n'a que cinq catégories différentes d'instruments dans les timbres des sons : les instruments à cordes frottées, instruments à cordes pincées, instruments en cuivre, instruments en bois ou batteries à sons déterminés et à sons indéterminés. Aucune nouvelle catégorie n'est ajoutée à celles qui ont été connues et employées par Mozart et Beethoven. Voilà en ce qui concerne l'instrument, c'est-à-dire la matière de son ;

(1) « Art », page 139.

mais si nous nous mettons à analyser le système harmonique nous retrouvons des lacunes beaucoup plus grandes. On est arrivé à ces lacunes par une évolution bizarre — d'une part à cause des commodités harmoniques, d'autre part à cause des commodités constructives. Tout cela a amené une limitation énorme dans l'emploi des sons.

En effet, sur l'extension complète des sons perceptibles pour l'oreille (de 16 à 10000 vibrations par seconde) on a établi une échelle basée sur le retour du même son, retour correspondant pour l'octave à la progression géométrique du nombre des vibrations. D'une façon analogue on a établi les autres degrés (3^{me}, 5^{me} etc.) de cette échelle. Ebloui par cette correspondance et cette harmonie mathématiques on n'a vu autre chose, on s'en est contenté et on a basé notre système harmonique actuel sur ces données.

Pour augmenter encore les lacunes on a altéré à une certaine époque ces rapports et on a fixé l'échelle tempérée, ce qui a réduit une note qui pouvait avoir dans le système harmonique naturel jusqu'à quatre différentes intonations (correspondantes à 4 différents nombres de vibrations) à un son unique, fixe et immuable. Avec ça on a rendu les degrés de l'échelle tous égaux entre eux. Ce résultat qui est certainement pratique est en même temps pauvre et monotone. Pour couvrir cette monotonie et cette pauvreté on a compliqué les superpositions mais il n'est pas difficile de s'apercevoir que cette superposition n'est qu'un chiffon bon à couvrir une pauvreté réelle de corps ou de squelette. On peut s'apercevoir que ce système rigide et strictement diatonique-chromatique sans aucune différenciation enharmonique, a épuisé toutes les possibilités et il est temps que surgisse et que s'offre aux musiciens un matériel moins étroit et moins limité pour exprimer leur pensée. Pour rompre ce double cercle étroit — la pauvreté des timbres de l'orchestre et la limitation du nombre des sons employés par ces timbres — j'ai commencé dès 1913 des études qui m'ont conduit à l'invention et à la construction de nouveaux instruments musicaux, cherchant dans les bruits des timbres nouveaux pour enrichir les sons. De cela sont nés les bruiteurs. Mais le nom même, la superficialité de la critique et l'ignorance du public aidant ont créé un malentendu qui a fait croire que dans mes bruiteurs il y avait une intention imitative et impressionniste des bruits de la nature et de la vie. Mon but a été bien différent. Dans un livre que j'ai publié en 1916 j'ai dit très clairement que les timbres nouveaux de mes instruments sont seulement une matière abstraite devant servir au musicien.

Après les trois concerts que j'ai donnés en 1921 au Théâtre des Champs Élysées avec les bruiteurs, qui étaient alors au nombre de 23, j'ai réuni tous ces instruments en un seul qui possède tous les timbres de ces bruiteurs, instrument que je nomme Rumorharmonium ou, pour éloigner encore l'idée de l'imitation des bruits (rumor) : Russolophone.

Le R. possède : 1) des timbres fortement caractéristiques, nouveaux, inconfondables entre eux, 2) toutes les possibilités enharmoniques en plus de toutes les possibilités diatoniques-chromatiques. En dehors des possibilités pratiques, en partie déjà en voie d'application, voici ce que je tenterai de réaliser avec cet instrument dans le domaine de la musique pure :

1) Une libération complète du cercle étroit du système diatonique-chromatique avec l'emploi total et complet de toutes les possibilités enharmoniques. Les sons libérés des degrés limités diatoniques et chromatiques redeviennent une matière complètement souple qui permet toutes les nuances et les différences les plus petites du quart et du huitième de ton. Ceci peut permettre d'arriver finalement à un véritable et complet développement monodique qui seul peut donner à la mélodie toutes ses possibilités.

2. La caractérisation des timbres, en permettant la superposition d'eux-mêmes sans confusion peut permettre de donner ensemble plusieurs mélodies différentes avec toutes les nuances enharmoniques sans préoccupation des superpositions harmoniques (étant donné la puissance expressive de la mélodie enharmonique et les contrastes qui peuvent dériver entre deux mélodies de caractère différent, il devient tout à fait superflu de rechercher la superposition harmonique qui n'est au fond qu'une façon de souligner la mélodie ou une prétention de l'embellir avec des chiffons inutiles).

3) Concevoir l'architecture de la musique non plus avec la vision verticale de l'accord mais avec la vision horizontale d'une ou de plusieurs mélodies se développant enharmoniquement dans le temps.

Vision, idée et but superbes ? Peut-être ! Mais tout ce que j'ai réalisé en plus de 15 ans de travail doit me permettre de voir cette réalisation nouvelle de l'architecture musicale non comme un rêve mais comme une possibilité concrète.

ALBERTO SARTORIS :

Architecture. Système animateur des éléments lyriques et constructifs. — Standard. Régulateur de l'ossature statique. — Le beau et l'utile ne pou-

vant être contradictoires, l'architecture rationnelle n'est pas exclusivement une grammaire pour édifier selon les données de l'hygiène et du confort moderne. — Elle est principalement une réalité conçue à travers la recherche de la sensation intensive de la dimension. Elle parvient ainsi à introduire au centre de la matière le mouvement vital, le rythme ardent des pures formes plastiques, en tenant compte des conditions biologiques et des nouveaux moyens techniques. — Cette architecture est capable de créer l'espace et de conserver le caractère marqué qui lui vient de sa destination. — Architecture. Distribution harmonique des volumes dans l'espace. Découverte perpétuelle par le déplacement du point de vue. — Architecture. Disposition horizontale et verticale des masses en fonction. Interpénétration des plans et des surfaces. Parallelipipèdes allongés. Parallelipipèdes trapus. Cylindres mouvants. Pilotis. Pilotis. Géométrie.

KURT SCHWITTERS :

L'art d'aujourd'hui est une chose bizarre ; pour autant qu'il est de l'art il ne diffère en rien de l'art du passé, mais pour autant qu'il n'est pas de l'art il diffère tout aussi peu de la camelote du passé. Art n'est jamais autre chose que structure, évidence créatrice. Il ne diffère par cela en rien de la croissance d'une plante ou d'un cristal, de la vie des étoiles ou de la construction d'une machine.

STAZEWSKI :

L'homme nouveau sait voir le monde vide d'objets. Se détachant de la vision pratique des phénomènes il aboutit au regard direct, sans être dérangé par la traditionnelle habitude de voir.

En dévoilant les proportions des formes et les relations arithmétiques des dimensions qui se cachent sous l'enveloppe extérieure de chaque chose, l'art nouveau a créé une nouvelle réalité sans objets.

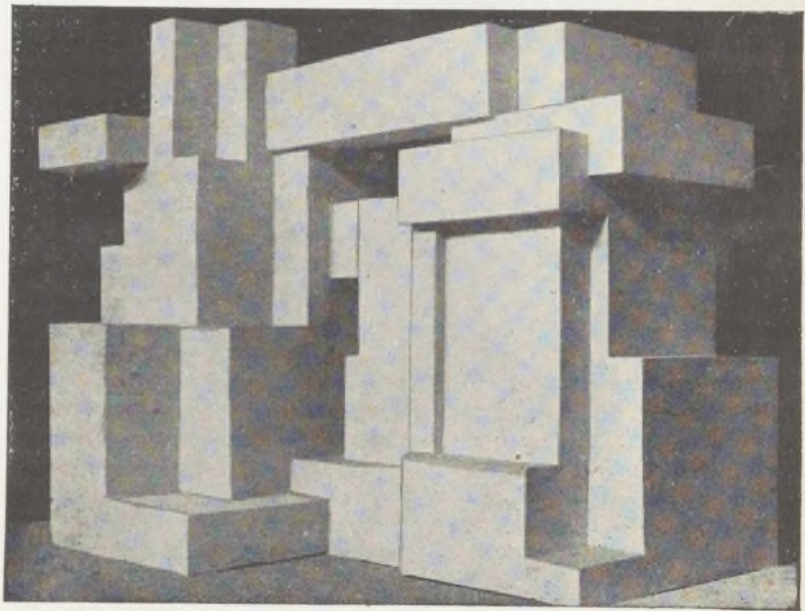
La technique, la science et l'art sont abstraits dans leur substance-même. Leurs recherches ont un but direct et désintéressé : acquérir une nouvelle connaissance.

Les gens pratiques adaptent les inventions pour la commodité de l'homme et la vie utilitaire en perdant de vue le vrai but, qui existe dans la réalité abstraite.

GEORGES VANTONGERLOO :

L'art est une unité esthétique.

Une unité esthétique est une construction dont les parties ont un rapport entre elles et forment ensemble une unité, ce qui nous donne une sensation esthétique. — Je dis, une sensation esthétique, car il est possible de construire un ensemble dont le rapport des parties ne forme pas une plastique esthétique. Par exemple : Une machine peut être belle, mais ne peut jamais



être absolument artistiquement belle, parce que sa plastique est mécanique et non esthétique. Une machine doit répondre à la plastique mécanique. S'il n'en était pas ainsi, nous pourrions toujours admirer une machine, même si son fonctionnement laisserait à désirer.

Conclusion : le simili machine, simili objet, etc... est aussi contraire à la plastique artistique que le simili nature. Une œuvre d'art est belle en soi et peut trouver son maximum de rendement lorsqu'elle a été créée par la plastique artistique pure. Cette plastique ne peut être due qu'à un moyen abstrait dont tous les caractères parasites ont été éliminés. Ensuite, il faut que les éléments qui constituent la construction de l'œuvre, aient un rapport entre eux. Pour qu'ils puissent trouver un rapport entre eux, il faut

choisir la forme abstraite, QUI PERMET de créer un rapport. Tous les moyens abstraits ne le permettent pas et, par conséquent, certains moyens peuvent nuire à l'unité esthétique.

Je dis : le moyen plastique pictural est $s = L^2$.

le moyen plastique sculptural est $v = L^3$.

FILLIA :

Créer une raison plastique en harmonie avec notre sensibilité. Surpasser les modes d'expression encore liés à une réalité contrastant avec le besoin général de synthétiser.

Il existe un esprit de mécanisme qui ne tient pas compte des conditions de climat, de race et de tradition : ces conditions pèsent sur l'action créatrice individuelle, mais sont à leur tour dominées par une unique consistance spirituelle. Nous allons donc rapidement (les avant-gardes en sont les signes précurseurs) vers un rythme, une synthèse, un équilibre universels. C'est le moyen de former une expression intelligible à tous, parce que elle interprétera tout un système de civilisation.

RATTNER :

Un objet d'art est créé intérieurement et organisé dans la réalisation. Pas de sentiment, mais de la sensibilité — pas de force brutale, mais de l'intelligence.

E. JACQUES-DALCROZE :

Une éducation par et pour le rythme a pour but de développer les rythmes moteurs naturels de l'enfant grâce au concours d'une musique instruite de leurs dynamismes et de leurs nuances de durée, ainsi que de leurs divers degrés d'amplitude dans l'espace. Il s'agit d'apprendre à l'enfant à triompher des multiples résistances qu'opposent à ses mouvements la timidité, la faiblesse musculaire et le déséquilibre nerveux — à le mettre à même, d'autre part, de recourir quand il le faut à certaines inhibitions indispensables. Tant d'enfants nerveux se meuvent en retard, en avance ou d'une façon désordonnée, ne savent ni entreprendre, ni poursuivre, ni arrêter les actions nécessaires !... Il s'agit non seulement de les mettre à même d'utiliser toute leur énergie musculaire et de l'interrompre au moment voulu, mais d'en graduer les nuances, de passer avec souplesse des actions rapides aux actions lentes et vice versa, et de créer dans leur organisme des automatismes propres à assurer l'indépendance absolue des membres de façon à faciliter la dissociation des mouvements. Les successions rapides de contraction et décontraction musculaires et les déplacements du poids du corps sont rendus plus aisés par des exercices de gymnastique pulmonaire tendant à développer la souplesse des mouvements diaphragmatiques et à assurer leur influence sur les divers actes de l'organisme.

Ces opérations s'effectuent d'une façon naturelle grâce à l'appui et à l'incitation d'une musique *ad hoc*. Elles ont pour résultat certain au bout de quelques années d'études de rendre l'enfant maître absolu de ses mouvements et de lui apprendre à voir clair en lui-même ; de créer en son esprit un grand nombre d'images motrices, de développer ainsi ses facultés imaginatives et de créer en lui le désir et la volonté de création. La méthode cherche à établir des relations étroites entre le **rythme** qui est une expansion naturelle des instincts vitaux et qui dépend du système nerveux et du tempérament, et la **mesure** qui est un moyen d'instaurer de l'ordre dans les rythmes corporels. A quoi servirait la Rythmique si les instincts qu'elle développe se manifestent d'une façon désordonnée ? A quoi servirait la Métrique si elle n'était pas vivifiée par les sentiments et les émotions, et par le besoin irrésistible de communiquer les vœux imaginatifs d'abord aux agents personnels d'expression dont on dispose, puis aux humains qui nous entourent et que l'on tient à convaincre et à émouvoir ?

Evidemment, les exercices nombreux inscrits au programme général de la méthode de Rythmique ne conviennent-ils pas également aux enfants des divers pays. Les exercices dits « d'incitation » n'ont aucune raison d'être dans les régions où le développement harmonieux de l'être est entravé par une exubérance de mouvements révélant un excès de tempérament. D'autre part, les exercices dits « d'arrêt », d'inhibition et de concentration sont inutiles quand l'éducateur se trouve avoir à faire à des élèves souffrant d'un excès d'intellectualisme en même temps que d'un état exagéré d'innervation musculaire. Certains enfants naturellement musiciens et témoignant de qualités essentiellement dionysiaques ont besoin d'être éduqués d'une façon « métrique ». Tandis que ceux qui possèdent de naissance des qualités d'ordre et de mesure requièrent de la part de l'instituteur un mode d'éducation tendant à développer leurs facultés d'expansion. Si le petit Français du Nord se meut avec souplesse et ordre et possède des facultés musicales innées, celui du centre et du midi est très souvent arythmique et dénué d'un sentiment musical complet. Le petit Anglais, lui — ainsi que le Scandinave — est métrique et naturellement souple et harmonieux, mais les facultés d'audition musicale lui font défaut, ainsi que celles de dynamisme expressif et de spontanéité. L'Allemagne, métrique aussi, parvient plus souvent à la maîtrise complète de soi et au nuancé expressif —

grâce à sa grande sensibilité musicale. Le Russe a des réactions superbes et des élans généreux en même temps qu'un sentiment lyrique intense, mais ces qualités sont contre-balancées par des accès de défiance de soi-même et de dépression... L'Italien et le Catalan sautent au cop à l'âne et se montrent tour à tour — souvent au cours même d'une leçon — ordonnés et indisciplinés, sensibles et indifférents, paresseux et excités. L'Américain est — lui aussi — divers et changeant, enthousiaste un jour, indifférent le lendemain, lâchant vite la proie pour l'ombre, sauf en certains cas où s'affirme toute la force neuve d'un tempérament qu'ordonnent et modifient en même temps des atavismes variés. De tous les enfants que j'ai eu l'occasion d'étudier et de connaître, ce sont les petits Israélites qui me paraissent avoir le plus besoin de l'enseignement de la Rythmique. Ils sont très souvent arythmiques et ont à lutter contre de très fortes résistances de tous ordres. Mais leur grande intelligence leur permet de se débarrasser de leurs inhibitions et de leur gaucherie. Quant à mes petits compatriotes, les Genevois, dont je suis l'éducateur depuis ma jeunesse, ils étaient à l'époque lointaine où je leur faisais chanter mes premières *Enfantines*, atrocement inhibés et en outre, dénués de toute faculté d'expansion motrice, d'audition musicale et d'interprétation vocale. Mais aujourd'hui, grâce à l'éducation scolaire et privée, ils témoignent d'une musicalité et d'une souplesse rythmique telles que l'on ne peut plus guère trouver exagérée l'opinion émise jadis par Herbert Spencer, « que le tempérament d'un peuple peut, grâce à l'éducation, être transformé en une quarantaine d'années » !

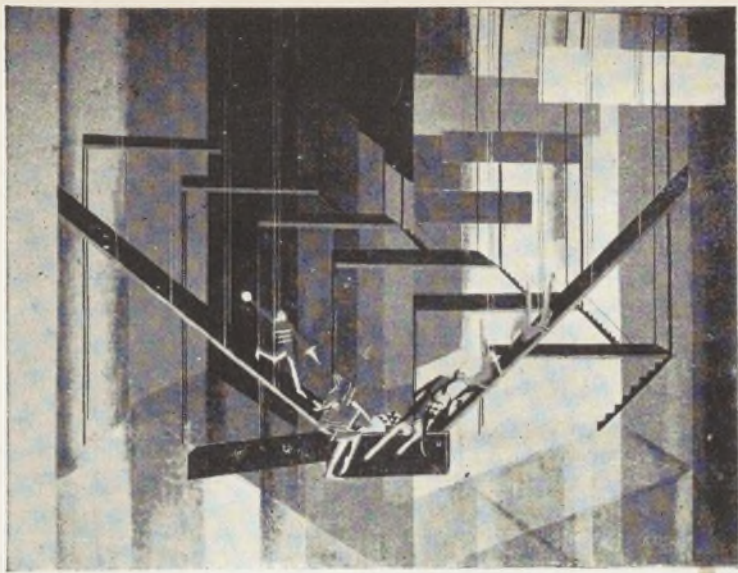


OTTO VAN REES

AVEZ-VOUS DANS VOTRE BIBLIOTHÈQUE...

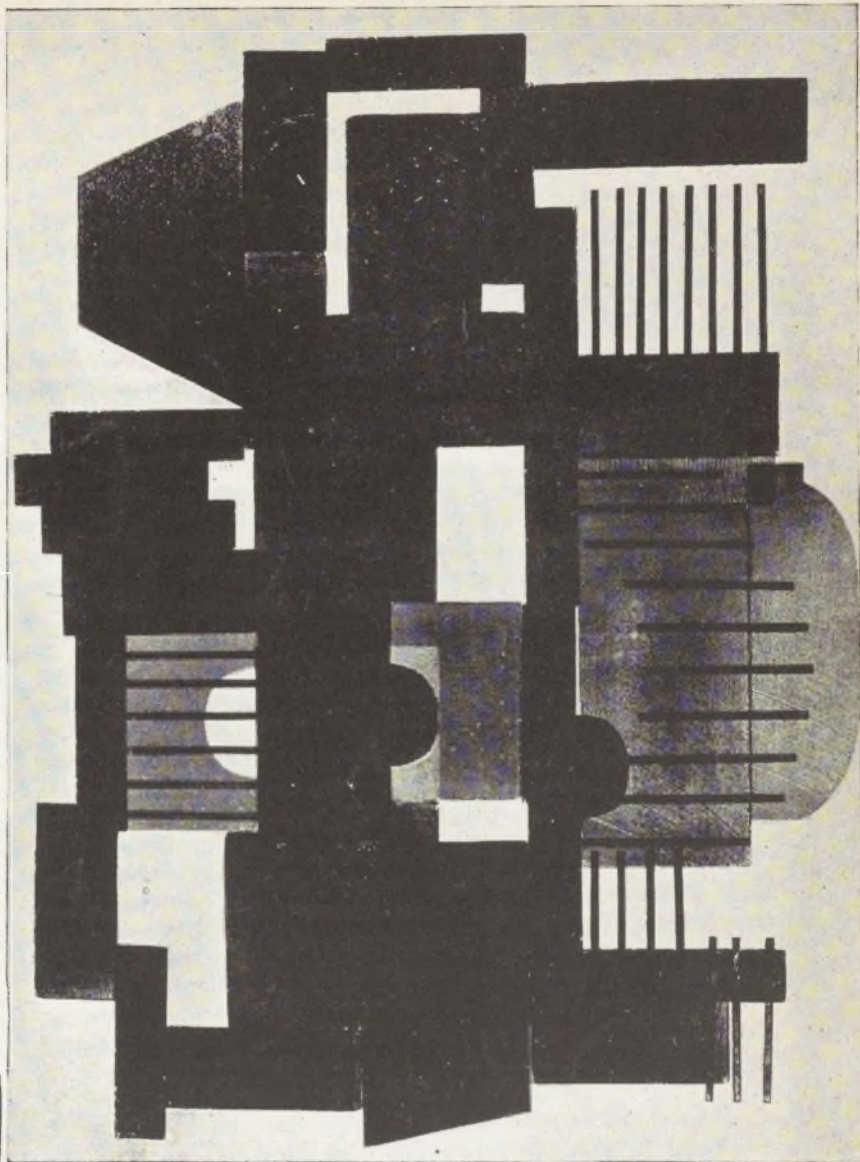
- Piet Mondrian : « Le Néo-plasticisme » (Paris 1921).
Georges Vantongerloo : « L'art et son Avenir » (Anvers 1923).
Hans Arp : « Der Pyramidenrock ».
M. Seuphor : « Lecture Élémentaire » (Paris 1928).
Arp et Lissitzky : « Les Ismes de l'Art » (1914-25).
F. T. Marinetti : « Les Mots en Liberté » (Milan 1919).
Adolf Behne : « Eine Stunde Architektur » (Stuttgart 1929).
Roh et Tschichold : « Œil et Photo » (Stuttgart 1929).
Kurt Schwitters : « Anna Blume ».
Tristan Tzara : « De nos Oiseaux » (Paris 1923).
Georges Linze : « Le Paysage Inventorié » (Liège 1924).
Amédée Ozenfant : « Art » (Paris 1928).
Les livres de Le Corbusier et Jeanneret, Moholy-Nagy, Gleizes, Jaworski...
Du 17 avril au 1^{er} mai, à la Galerie 23, 23 rue la Boétie : PREMIÈRE EXPOSITION INTERNATIONALE ORGANISÉE PAR LE GROUPE « CERCLE ET CARRÉ » — peinture — sculpture — architecture — théâtre — (Conférences).

Le second numéro de cette revue paraîtra le 15 avril. Il contiendra le catalogue de l'exposition du groupe, une importante étude inédite de Mondrian, des articles de Le Corbusier, Vantongerloo, etc..., ainsi que de nombreuses illustrations.



ALEXANDRA EXTER :

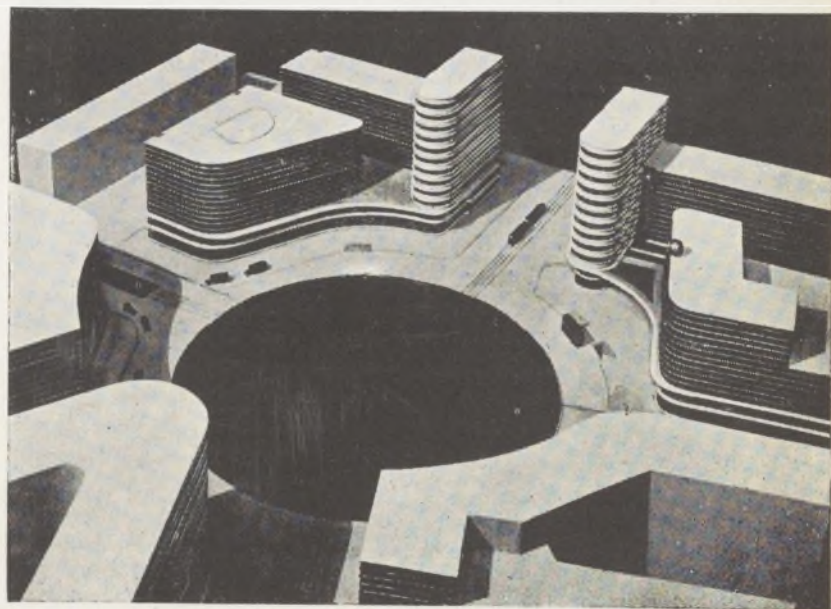
DÉCOR POUR BALLET



H. N. WERKMAN



ANTOINE PEVSNER



FRÈRES LUCKHARDT ET ANKER : PROJET DE TRANSFORMATION DE LA ALEXANDERPLATZ A BERLIN