



NUMERO 3 — 30 JUIN 1930

PARAIT SIX FOIS L'AN

PRIX DE CE NUMERO : 3 FR

ABONNEMENT :

FRANCE ET COL. : 20 FR

ETRANGER : 30 FRANCS

ORGANE DU GROUPE INTERNATIONAL «CERCLE ET CARRÉ»
RÉDACTION ET ADMINISTRATION : 5 RUE KLÉBER — VANVES-SEINE (FRANCE)

POÉTIQUE NOUVELLE

La littérature est une chose et la poésie est une autre chose. Il y a entre la littérature et la poésie un écart aussi grand qu'entre l'architecture et la sculpture, écart qui consiste en ceci : que la littérature tout comme l'architecture est en fonction d'un but pratique, est dépendante de circonstances particulières (politiques, sociales, économiques, atmosphériques, même psychologiques), est déterminée par des données imprévisibles accidentelles. . . et, ensuite seulement, établie esthétiquement suivant les lois immuables de la logique et de l'ordre, — tandis que la poésie, comme la sculpture, ne dépend d'aucune donnée pratique ou préconçue et ne fait que répondre aux exigences de ces lois immuables aux moyens desquelles on peut atteindre à ce qui est l'objet de toute oeuvre artistique : l'équilibre, l'unité. Loin de moi cependant de vouloir élever délibérément la poésie au-dessus des autres genres littéraires. Car il est clair, qu'on peut atteindre à l'art et à la perfection esthétique par n'importe quels moyenspourvu qu'on mette l'étoffe ! La poésie — du fait de ne dépendre que des seules valeurs esthétiques — n'est qu'une chose beaucoup plus simple, beaucoup plus modeste et beaucoup plus directe, disons «facile» si vous voulez, que les autres genres littéraires (tel que le journalisme par exemple qui est fort complexe, mais qui, à travers sa complexité, se développe magnifiquement pour devenir «la» littérature de l'avenir). La poésie n'emploie que les éléments primaires du langage humain : le son, le rythme, le mot.. dépouillé bien entendu de l'ornement des phrases et de l'atmosphère dont essaient de l'entourer le sujet et l'idée particulière. Mais pourquoi cette simplification extrême, cette totale mise à nu ? Parce que sans ce retour aux sources et à la simplicité premières il est impossible — surtout après les inextricables complications de l'art des 40 dernières années — d'atteindre une plus-value définitive de l'art baroque issu de la Renaissance, une plus-value qui, par sa volonté d'ordre et de simplicité, surclasse nettement les innombrables aspects du déformisme surréaliste et de l'art snob international, réalise clairement et pour la première fois, l'unité, l'équilibre en soi tels que notre sensibilité et notre intelligence d'hommes du vingtième siècle nous permettent de le concevoir et de le désirer. Et voilà bien ce qui distingue notre époque de celles qui l'ont précédée : mécanisation, esprit de synthèse. On mesure la force, la vitesse. On conserve la lumière, la chaleur, le froid et la force motrice, on les distribue, on les dose. Tout est systématiquement réduit à sa plus simple et plus forte expression, à son entité première, pure de parasites et de fanfreluches inutiles, gênantes. Ce qui avant peu n'était encore que moyen, force mystérieuse, est devenu pour nous une valeur claire, subtile, saisissable, une existence effective réalisée en soi. Je m'explique : la vitesse par exemple, qu'on ne pouvait concevoir que cachée sous les symboles du cheval ou du vent, qui s'exprimait aussi par le mouvement précipité, épuisant, des membres du corps humain, est devenue pour nous une entité toute nouvelle, qui, grâce au moteur, possède une existence pour soi, entièrement isolée de la nature animale. On ne se rend pas encore compte, spirituellement du moins, de l'importance de ces choses. Et c'est ainsi que l'on peut dire que l'auto et l'avion ont, à cause de leur naissance brusque et de leur rapide développement, un siècle d'avance sur la plupart de nos contemporains. Mais je ne parle pas ici de ceux qui font l'histoire d'une époque, de ceux qui contribuent à lui former une attitude spirituelle. En art, une même brusque conscience de la valeur de l'abstraction ; ce qui dans toute l'histoire de l'art n'avait été qu'un **moyen** habituel, employé de façon plus ou moins visible, pour rehausser l'expression, la force

du sujet : le rythme, l'équilibre, la recherche d'une unité, la substruction géométrique... est devenu pour nous l'art même et tout l'objet de l'oeuvre. Car nous savons, et on le découvre quotidiennement autour de nous, que tout ce qui forme la valeur art ou esthétique dans l'oeuvre dite d'art de tous les temps, n'est précisément que l'intuition (aujourd'hui **la conscience**) de ces facteurs universels du beau : le rythme, l'unité, l'équilibre. Et 100 fois par jour nous avons l'occasion de voir dans la vie citadine — et même dans la vie champêtre — les multiples manifestations de cette conscience, qui se précise, se clarifie

et prend un large essor en se basant sur les données honnêtes et sans caprices de la science, la connaissance vérifiée. Cela ne veut pas encore dire que la connaissance des mathématiques implique la capacité d'écrire des poèmes ou de peindre un tableau. Mais de toute façon la «Tour Eiffel», dans sa simplicité, vaut mieux et plus que les vers de Monsieur François Coppée qui, avec tant d'intellectuels et artistes, en son temps célèbres, avait jeté l'anathème sur la Tour en raison de son « inqualifiable laideur ». Et de nos jours encore un pont de Fraissinet, ou ses hangars d'Orly, contiennent plus d'art vrai que les écrits de vrais poètes dans la revue « Sagesse », « Le Divan », « Les Marges » ou « Montparnasse ».

Ce n'est pas sans raison qu'il devient ridicule aujourd'hui de parler de poésie, qu'il faut quelque courage pour oser la défendre. N'y a-t-il pas Maurice Rostand sur la place avec toute la lignée des poètes délicats et des fils à papa !

Il n'est cependant pas impossible d'écrire des poèmes qui apportent quelque chose de vivant et de frais à l'esprit de l'époque et qui nous permettent de jouir des éternelles beautés du rythme verbal et de la sonorité d'une langue, **mais à condition**, d'être aussi simple et aussi direct que l'ingénieur qui ne fait usage que de matériaux solides pour arriver par le chemin le plus court à l'unité la plus stable :

sinngé sanngé sinngé sanngé sinngé sanngé song
vaillance
sinngé sanngé—sinngé—sanngé—sinngé—sanngé—song
vaillance
vaillance
sinngé vaillance

Tout dans le poème est synthèse : efforts vers l'intensité du rythme par l'opposition aussi totale que possible des mots-sons ; volonté d'unité



de l'ensemble par l'organisation des données et leur développement logique dans le temps, sinon leur répétition simple, cadencée :

paralélioma—endicité
oh — oh
paralélioma—endicité
oh — oh
paralélioma—endicité
oh — oh
oh — oh

Le poème étant une tranche harmonisée du rythme universel où le concept maintient l'unité indivisible, le poème n'étant donc que synthèse, il ne pourra pas être jugé par comparaison, car il n'est évident que par lui-même. Il échappe ainsi à toute critique littéraire, à toute analyse étrangère à son auteur. En effet, le poème n'a-t-il pas passé par toutes les phases de l'analyse, du calcul mental abstrait, du sens critique propre à l'auteur lui-même, qui, à son tour, n'est que le résultat du développement constant de son éducation rythmique, de son évolution graduelle jusqu'à l'instant de la production du poème ?

fanny
voilà l'eau
voilà l'eau à ma gauche
voilà l'eau à ma gauche octavie
voilà l'eau
l'eau à ma gauche
et à ma droite
et à ma gauche
droite
une octave
oh phénoménie
oh vache
oh ficelle
faux-phili-photogène
hermance
adolphe
lucrèce

oh proserpine oh prose oh finistère
ou fanny
franche
fleur

Un poème, une œuvre d'art, constitue une approximation infinitésimale de l'unité indivisible, de l'harmonie absolue. Seul l'auteur, s'il est conscient — c'est-à-dire s'il domine son œuvre et ne se laisse pas aller aux pires désordres de l'instinctif — connaît toutes les données du concept, les chiffres de la pensée, si je puis dire, qu'il a organisées, transformées, clarifiées dans l'élaboration de l'œuvre. Le critique professionnel, le docte homme de lettres, partant à la recherche d'intentions inexistantes, de secrets impénétrables, de sensations troublantes et vagues, fera toujours fausse route... en poésie comme en tout art. Le rôle du critique en de telles choses devrait se limiter à « recevoir » sagement l'œuvre terminée, à l'assimiler si possible à sa sensibilité propre et, ensuite, à servir de trait d'union entre l'artiste et la grande masse du public en tâchant tant bien que mal d'éclairer celle-ci et de l'instruire. Mais à l'encontre du critique d'art tout homme possédant une sensibilité bien équilibrée (surtout non déformée par l'éducation ou par de funestes atouchements) peut devenir subitement un analyste et en quelque sorte un expert sévère et juste de l'œuvre établie par l'artiste ou par le technicien, et ce en se laissant guider uniquement par sa sensibilité fraîche, inaltérée, qui, à son tour, se base sur les pures données mathématiques, conscientes ou inconscientes, de l'ordre, du rythme, de l'harmonie, de l'équilibre — lesquels sont le bien spirituel de tout homme sain.

Car, mieux que les intellectuels à l'esprit déformé par la surculture moderne, par l'étude gloutonne et désordonnée où toute méthode, où toute pensée réelle est absente ; mieux que les érudits, que le bagage des connaissances aussi fausses qu'inutiles empêche de jamais avoir un jugement franc et libre ; mieux que d'illustres professeurs ou académiciens l'homme dans la rue participe de l'évolution constante de l'homme et de la société. L'homme dans la rue n'a pas le sourire timide, il ne fréquente pas les salons où s'exhibent encore aujourd'hui des poètes délicats et sentimentaux, il est sportif, il se sert habilement des moyens de locomotion, des ustensiles modernes qui perfectionnent et enrichissent son existence, qui étendent et décuplent son énergie ; il se distrait au

stade, au cinéma, au cirque ou dans la rue elle-même, et partout il fait preuve de son amour du vrai, de son adresse et de la justesse infaillible de son goût ; il ne lit ni Léon Daudet ni Madame de Noailles, il lit un quotidien quelconque qui lui donne tous les jours une bouffée de vie internationale ; c'est lui qui fait le roulement vital de la cité dont il soutient le perfectionnement par son travail, c'est enfin lui qui, mieux que de célèbres écrivains, fait usage de cet instrument : la langue. Il la maintient vivante, la recrée tous les jours par des locutions neuves ou des mots qu'il invente de toutes pièces et que les Académiciens de l'an 2000 (s'il en existe encore) discuteront en vue d'un dictionnaire.

L'homme dans la rue c'est l'homme tout court. C'est en somme pour lui que la société existe, que le monde évolue. Et il sera aussi le premier à comprendre et à aimer les apports d'un art nouveau, simple et clair dans ses accords quand le perfectionnement de la technique, c'est-à-dire la mécanisation entière de la production, lui permettra de consacrer de longues heures de loisir à une instruction méthodique et nécessaire, agrémentée de l'exercice paisible de ses facultés spirituelles, dans une ambiance allègre, ouverte sur la clarté.

Et cet avenir n'est peut-être pas si éloigné qu'on ne pense. Tout autour de nous l'annonce déjà, ...il est vrai de façon hésitante. Mais le germe y est et le germe est bon, et personne n'arrêtera la poussée ! Car l'évolution est une loi de croissance. Le monde, l'humanité et l'homme lui obéissent. Et la mort elle-même n'est qu'une mort partielle en face de cette marche constante et sûre de la vie vers la perfection, vers l'équilibre, vers l'unité.

(Extrait d'une conférence donnée à la « Galerie 23 »
rue la Boétie, le 30 avril dernier).

M. SEUPHOR

LA FONCTION PLASTIQUE DANS L'ARCHITECTURE FUTURE

L'évolution constante de la néo-plastique permet de prévoir pour l'avenir la possibilité de créer dans notre vie matérielle une ambiance plastique de la plus haute importance morale et sociale.

La néo-plastique qui a sa fin dans l'architecture réalisera alors un style collectif pur par l'opposition constante, dans l'espace, de plans rectangulaires colorés, de valeurs positives ou non, suivant les nécessités fonctionnelles, qui exigeront aussi d'autre part l'emploi de matériaux qui apporteront d'autres éléments plastiques, valeurs négatives pour le verre, destructives pour l'aluminium, et dynamiques pour le nickel et le miroir. La loi d'unité qui sera la base de la construction formera l'étai de la composition, qui pourra ainsi réaliser l'équilibre cosmique.

Ingénieurs, architectes, peintres et sculpteurs, travailleront en étroite collaboration, s'exprimant néanmoins chacun dans son propre domaine. L'architecture réalisera ainsi l'union intime de tous les arts plastiques se manifestant dans la plus grande pureté par l'abstrait. A ce moment, toute expression, toute création en forme d'objet d'art particulier basé presque toujours sur la propriété individuelle n'aura plus aucune raison d'être. L'architecture néoplastique réalisant dans l'ambiance même l'art collectif le plus pur.

Evidemment de telles réalisations n'existeront que dans le futur, quand l'homme, évolué, aura réalisé l'unification des classes. Ayant alors réalisé l'équilibre en lui et hors de lui, la nouvelle architecture créera l'ambiance adéquate à sa vie particulière et collective.

Un peu plus tard même, ce qu'on appelle art pourra disparaître comme étant un remplacement artificiel de la vie.

De nos jours, l'art nous est encore nécessaire, notre époque quoiqu'évoluant par le machinisme vers le collectivisme est encore trop déséquilibrée pour mériter de semblables réalisations.

D'autre part l'architecture actuelle, quoiqu'ayant fait de grands progrès depuis la découverte de Hennebique, n'est pas encore dégagée du formalisme décoratif qui entrave son évolution vers le vrai. Ce n'est que quand elle sera purement rationnelle et fonctionnelle que la couleur plastique interviendra pour créer l'équilibre matière-esprit.

Ainsi l'architecture correspondra aux besoins matériels et spirituels de l'homme intégral. De tous temps l'homme a eu besoin de contemplation plastique, mais l'homme des temps nouveaux l'exigera pure, dépouillée des moindres scories passéistes, et la néoplastique, purement abstraite, remplira exactement ce rôle dans l'architecture future.

J. A. GORIN

ARCHITECTURE ET URBANISME EN TOUT

Extraits de deux conférences improvisées données à Buenos-Aires (Faculté des Sciences Exactes) en octobre 1929. Tout en parlant le conférencier dessine au fusain et à la craie de couleur.

L'architecture, je l'ai dans mon cœur, placée au point le plus tendu de ma sensibilité. Je ne crois en fin de compte qu'à la beauté, qui est la vraie source de joie. L'art, produit de l'équation « **raison-passion** » est, pour moi, le lieu du bonheur humain. Mais qu'est l'art ? Je vous affirme que l'artifice est autour de nous, qu'il nous emprisonne. Je ne puis tolérer l'artifice : il cache la bêtise et les paresse, et l'esprit de lucre.

L'architecture est un acte de volonté consciente. Architecturer, « **c'est mettre en ordre** ». Mettre en ordre quoi ? des fonctions et des objets. Occuper l'espace avec des édifices et avec des routes. Créer des vases pour arbitrer des hommes et créer des communications utiles pour s'y rendre. Agir sur nos esprits par l'habileté des solutions, sur nos sens par les formes proposées à nos yeux et par les distances imposées à notre marche. Emouvoir par le jeu des perceptions auxquelles nous sommes sensibles, et auxquelles nous ne pouvons pas nous soustraire. Espaces, distances et formes, espaces intérieurs et formes intérieures, cheminement intérieur et formes extérieures, et espaces extérieures — quantités, poids, distances, atmosphère, c'est avec cela que nous agissons. Tels sont les événements en cause.

Dès lors je confonds solidairement, en une seule notion, architecture et urbanisme. Architecture en tout, urbanisme en tout.

Cet acte de volonté apparaît dans la création des villes. Et, surtout en Amérique, où la décision fut de **venir** et, étant venu, **d'agir**, on a créé les villes géométriquement, parce que la géométrie est le propre de l'homme. Je vais vous montrer comment surgit la sensation architecturale : par réaction à des choses géométriques.

Je dessine un prisme allongé, cet autre, cubique. J'affirme que là est le définitif, le fondamental de la sensation architecturale. Le choc s'est produit. Vous avez dit, dressant ce prisme dans l'espace avec ses proportions, « **voilà comme je suis** ».

Vous le sentez plus nettement, si le prisme cubique s'amincit et s'élève, si le prisme allongé s'aplatit et s'étale. Vous êtes en face de **caractères**, vous avez créé des caractères. Et quoi que vous ajoutiez à l'œuvre, en finesse ou en robustesse, en tourments ou en clarté, tout est ici déjà déterminé, vous ne modifierez plus la sensation première.

Admettez qu'il vaut la peine de se pénétrer d'une si imposante vérité. Et avant que notre crayon ne trace... n'importe quoi de ce que nous pourrions aimer des styles de toutes époques, répétons-nous : « **J'ai déterminé mon œuvre** ». Vérifions, méditons, apprécions, précisons avant de partir plus loin.

Et voici comment la sensation architecturale continue à agir incisivement sur notre esprit et sur notre cœur : Je dessine une porte, une fenêtre, une autre fenêtre encore. Que s'est-il produit ? Je devais ouvrir portes et fenêtres, c'était mon devoir, mon problème pratique. Mais architecturalement, que s'est-il produit ? Nous avons créé des lieux géométriques, nous avons posé les termes d'une équation. Attention alors ! Si notre équation était fautive, insoluble, je veux dire par là, si nous avions si mal placé nos fenêtres et nos portes que rien de **vrai** — de mathématiquement vrai — n'existât plus entre ces trous et les diverses surfaces de murs ainsi déterminées entre les trous ?

Considérez le **Capitole** de Michel-Ange à Rome. Première sensation cubique ; puis une seconde : les deux pavillons d'aile et le centre et l'escalier. Appréciez alors qu'une **harmonie règne entre ces divers éléments**. Harmonie, c'est-à-dire parenté — une **unité**. Non pas de l'uniformité, au contraire, du contraste. Mais une unité mathématique. C'est pour cela que le **Capitole** est un chef-d'œuvre.

Je me suis attaché avec une véritable passion à jouer avec ces éléments fondamentaux de la sensation architecturale. Voyez l'épure précisant les proportions de la villa de Garches. **L'invention des proportions**, le choix des pleins et des vides, la fixation de la hauteur par rapport à une largeur imposée par les servitudes du terrain, ressortissent à la création lyrique même : **telle est l'œuvre jaillie d'on ne sait quel profond stock de connaissances acquises, d'expériences et de puissance créatrice individuelle**. Aussitôt pourtant, l'esprit, curieux et avide, cherche à lire au cœur de ce produit brut en lequel la destinée de l'œuvre est déjà définitivement inscrite. Voici le résultat de sa lecture et des rectifications qui en découlent : une mise en ordre mathématique (arithmétique ou géométrique) basée sur la « **Section d'Or** », sur le jeu des diagonales perpendiculaires, sur des relations d'ordre arithmétique, 1, 2, 4, entre les bandeaux hori-

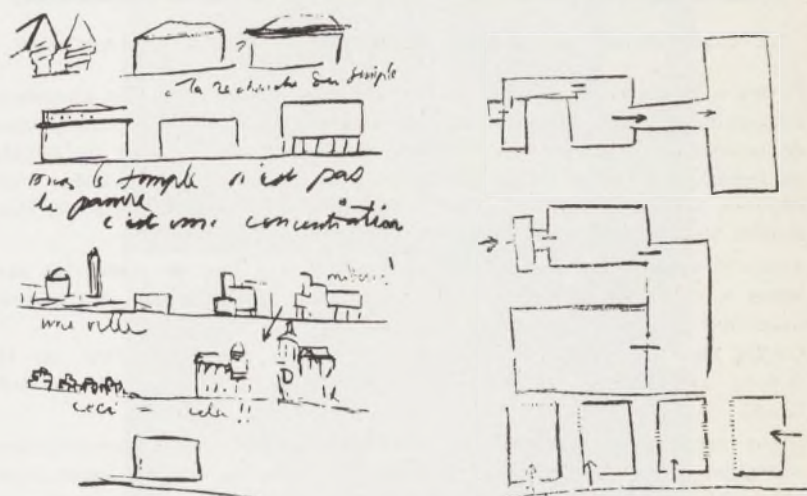
zontaux, etc... La précision a créé quelque chose de définitif, d'aigu et de vrai, d'inchangeable, de permanent qui est **l'instant architectural**. Cet instant architectural commande à nos regards, agit comme un maître sur nos esprits, domine, impose, subjugué. Tel est l'argumentation de l'architecture. Pour s'imposer à l'attention, pour occuper puissamment l'espace, il fallait d'abord une surface première de forme parfaite, puis une exaltation de la platitude de cette surface par l'apport de quelques saillies ou de trous faisant intervenir un mouvement avant-arrière. Puis, par le découpage des fenêtres (les trous des fenêtres sont un des éléments essentiels de la lecture d'une œuvre architecturale), par le découpage des fenêtres, se déclanche un jeu important de surfaces secondaires introduisant les rythmes, les distances, les temps de l'architecture.

Rythmes, distances, temps de l'architecture, dehors la maison et dedans la maison.

Une question de loyauté professionnelle nous oblige à vouer notre entière sollicitude à l'intérieur de la maison. On entre : on reçoit un choc, première sensation. Vous voici impressionnés par telle grandeur de pièce succédant à telle autre, par telle forme de pièce succédant à telle autre. Là est l'architecture !

Et suivant la manière dont vous entrez dans une pièce, c'est-à-dire suivant la situation de la porte dans le mur de la pièce, la commotion sera différente. Là, est l'architecture !

Mais comment recevez-vous la commotion architecturale ? Par l'effet des rapports que vous percevez. Ces rapports sont fournis par quoi ? par des



choses, par des surfaces que vous voyez et vous les voyez parce qu'elles sont **éclairées**. Et plus encore, la lumière du soleil agit sur l'animal humain avec une efficacité enracinée au fond même de l'espèce. Mesurez alors l'importance capitale du lieu où vous ouvrez une fenêtre ; surveillez la manière dont cette lumière est accueillie par les murs de la pièce. Ici, se joue, en vérité, une grande partie architecturale, ici prennent appui les impressions architecturales décisives. Vous voyez bien qu'il ne s'agit plus de styles ni de décors. Evoquez ces jours de premier printemps où le ciel est chargé de nuages balayés par les bourrasques ; vous êtes dans votre maison ; un nuage cache le ciel : comme vous êtes triste ! Le vent a chassé le nuage, le soleil entre par la fenêtre : comme vous êtes gai ! De nouvelles nuées vous ont replongé dans l'ombre : comme vous pensez passionnément à l'été qui va venir et qui vous donnera la lumière tout le temps ! Lumière sur formes, intensité lumineuse spécifique, volumes successifs, agissent sur notre être sensible, provoquent des sensations physiques, physiologiques, que des savants ont enregistrées, décrites, classées, spécifiées. Cette horizontale ou cette verticale, cette ligne en dents de scie brutalement brisée, ou cette molle ondulation, cette forme fermée et centrique du cercle ou du carré, voici qui agit profondément sur nous et qualifie nos créations et détermine nos sensations. Rythme, diversité ou monotonie, cohérence ou incohérence, surprise ravissante, ou décevante, saisissement joyeux de la lumière ou froid de l'obscurité, quiétude de la chambre éclairée ou angoisse de la chambre pleine de coins d'ombre, enthousiasme ou dépression, voilà le résultat de ces choses que je viens de dessiner, qui affectent notre sensibilité par une suite d'impressions auxquelles nul ne peut se soustraire.

Je suis en Bretagne ; cette ligne pure est la limite de l'océan sur le ciel ; un vaste plan horizontal s'étend vers moi. J'apprécie comme une volupté ce magistral repos. Voici quelques rochers à droite. La sinuosité des plages de sable me ravit comme une très douce modulation sur le plan horizontal. Je marchais. Subitement je me suis arrêté. Entre l'horizon et mes yeux, un événement sensationnel s'est produit ; une roche verticale, une pierre de granit est là debout, comme un menhir ; sa verticale fait avec l'horizon de la mer un angle droit. Cristallisation, fixation du site. Ici est un lieu où l'homme s'arrête, parce qu'il y a une symphonie totale, magnificence de rapports, noblesse. Le vertical fixe le sens de l'horizontal. L'un vit à cause de l'autre. Voilà des puissances de synthèse.

Je réfléchis. Pourquoi suis-je pareillement commotionné ? Pourquoi cette émotion s'est-elle en d'autres circonstances et sous d'autres formes produite dans ma vie ?



LE CORBUSIER & PIERRE JEANNERET : VILLA A GARCHES

J'évoque le Parthénon, son entablement sublime qui est une puissance écrasante. Je pense, par contraste, par comparaison, à ces œuvres pleines de sensibilité, mais comme avortées, non abouties : la Tour de Beurre de Rouen, les voûtes flamboyantes où tant de génie « amenaisé » s'est dépensé sans atteindre à l'éclat, à l'éclat des trompes d'airain du Parthénon sur l'Acropole.

Alors je dessine par deux traits seulement ce « lieu de toutes les mesures », et je dis, ayant comparé dans mon esprit nombre des œuvres humaines, je dis : « Voici, cela suffit ».

Quelle pauvreté, quelle misère, quelles limites sublimes ! Tout est là-dedans, clef des poèmes de l'architecture. Etendue, hauteur. Et c'est suffisant.

Étant partis à la recherche de l'architecture, nous voici parvenus aux domaines du simple. Le grand art est fait de moyens simples, répétons-le, inlassablement. L'histoire nous montre la tendance de l'esprit vers le simple. Le simple est l'effet du jugement, du choix ; il est le signe de la maîtrise. S'arrachant aux complexités, on inventera les moyens qui manifesteront l'état de conscience. Un système spirituel se manifestera par le jeu évident des formes. Ce sera comme une affirmation. Marche qui conduit de la confusion vers les clartés de la géométrie. A l'aurore des temps modernes, lorsqu'après le moyen-âge les peuples stabilisent leurs formes sociales ou politiques, une sérénité suffisante aiguise un vif appétit de clarté spirituelle. La grande corniche de la Renaissance tient à arrêter strictement sur la découpe du ciel le jeu des proportions appuyé sur le sol ; on a répudié l'équivoque oblique du toit. Sous les Louis et Napoléon, la volonté s'avère, de plus en plus fort, de rendre évident « le lieu des rapports ».

C'est l'époque classique, forte de son épicurisme intellectuel ; vouée à l'apurement des signes extérieurs de l'architecture, elle s'est éloignée de l'alerte loyauté gothique. Le plan et la coupe se sont dépravés ; l'impasse était proche. Nous y avons buté : l'académisme.

Le ciment armé apporte le toit-terrasse avec écoulement des eaux pluviales à l'intérieur (et bien d'autres révolutions constructives). On ne peut véritablement plus dessiner une corniche ; c'est une entité architecturale qui a cessé de vivre ; la fonction corniche n'existe plus. Mais il nous est venu la ligne aiguë et pure du haut de la façade coupant l'azur du ciel. Enfin, voici l'organe utile dont se saisit le plasticien : les pilotis. Moyen merveilleux de porter en l'air, en vue totale de ses quatre contours, le « lieu des rapports », le « lieu de toutes mesures » — ce prisme en l'air, lisible et mesurable comme jamais encore il n'a été lisible. Bienfait du ciment armé ou du fer. Ainsi le simple n'est pas le pauvre, mais le simple est un choix, une discrimination, une cristallisation ayant pour objet la pureté même. Le simple est une concentration.

La base fondamentale du taylorisme (œuvre profondément charitable et non pas cruelle) est de maintenir la constance des facteurs constituant un travail. La certitude fournie par l'expérience, c'est que des hommes qui souffrent du chaud ou du froid ont un rendement de travail inférieur et s'ils réagissent, ils se surmènent et s'épuisent vite.

Chaque pays bâtit ses maisons en fonction de son climat.

A cette heure d'interpénétration générale, de techniques scientifiques internationales, je propose : une seule maison pour tous pays, tous climats : la maison à respiration exacte.

Je dessine des planchers, coupe transversale, et les mêmes en coupe longitudinale. J'installe une usine à air exact. C'est une petite entreprise quelques petits locaux ; je fabrique de l'air à 18 degrés d'une humidification conforme aux besoins de la saison. Par un ventilateur, je souffle cet air dans des gaines judicieusement disposés. Des moyens de détente de cet air ont été créés annulant tout courant d'air. L'air émane. Ce régime à 18 degrés de température sera notre système artériel. J'ai disposé un système veineux. J'absorbe au moyen d'un second ventilateur la même quantité d'air. Un circuit s'établit. L'air respiré et rejeté revient à l'usine à l'air exact. Là, il passe par des bains de potasse où il perd son carbone. Il passe par un ozonificateur qui le régénère. Il vient aux batteries qui le... refroidissent, s'il est trop chauffé dans les poumons des habitants. Je ne chauffe plus mes maisons, ni même l'air. Mais un flot abondant d'air pur à 18 degrés circule régulièrement à raison de 80 litres par minute et par personne.

Et voici le second temps de l'opération :

Comment, questionnez-vous, votre air sortant à 18 degrés de « l'usine à air exact » conservera-t-il sa température en se dispersant dans les locaux s'il fait 40 degrés de froid, ou 40 degrés de chaud ?

Réponse : ce sont les « murs neutralisants » (notre invention) qui vont empêcher cet air à 18 degrés de subir quelque influence que ce soit. Ces murs neutralisants, nous avons vu qu'ils sont en verre, en pierre ou mixtes. Ils sont formés d'une double membrane laissant entre elles un vide de quelques centimètres. Je dessine sur le troisième dessin ce vide qui entoure la maison sous les pilotis, sur les façades sur le toit-terrasse.

Une autre petite usine thermique a été installée, chaudières et frigori-fères. Deux ventilateurs, un refoulant, l'autre aspirant. Un circuit. Dans cet étroit intervalle des membranes, on chasse de l'air brûlant si c'est à Moscou, de l'air glacé, si c'est à Dakar. Résultat : on a réglé de telle façon que la paroi interne, la membrane intérieure conserve une température de 18 degrés. Et voilà !

La maison russe, parisienne, de Suez ou de Buenos-Ayres, le paquebot de luxe qui traverse l'Equateur, seront hermétiquement clos. En hiver, il y fait chaud, en été il y fait frais, ce qui veut dire qu'en permanence, il y a 18 degrés d'air pur et exact à l'intérieur. La maison est hermétique ! Nulle poussière désormais n'y pénètre. Ni mouches, ni moustiques. Pas de bruit.

LE CORBUSIER



GEORGES LINZE :

Un phénomène irrésistible opère sous nos yeux, frôle nos sens et de temps en temps nous pénètre. Il n'a rien d'éternel, n'intéresse qu'un moment de l'homme. Les conditions anciennes de la vie viennent de s'effriter. Ce qui avait fait un rythme social assez équilibré vient de vieillir subitement. Un ordre ou un désordre — termes exactement semblables, tout dépendant du point de vue — suivra. Qu'on ne s'étonne pas de nous entendre demander qu'on tue toute tradition, tout passé s'il n'est point neutre ou simplement documentaire, qu'on détruise les idées ou les pierres inadaptables. Et d'un. Car une géométrie implacable nous attend, une précision de plus en plus dominante commence à nous solliciter.

On a beau croire que la Machine ne vaut pas ce que d'aucuns ont dit d'elle. A voir. N'est ce pas une chaleur nouvelle dans notre climat, une couche de notre géologie. Evidemment les derniers symboles, les dernières brumes religieuses mettent un siège impossible à tenir devant nos cités rien qu'humaines. Des faiblesses défaitistes comme des souvenirs tentent encore les médiocres. En tous cas la poésie qui a toujours un sens prophétique participe plus de l'avenir que du passé. Les temps qui s'annoncent la sustentent déjà. Elle continue à nous créer sans expliquer quoi que ce soit, bien au contraire.

RÉFLEXIONS SUR L'ARCHITECTURE

Extraits du livre de Adolf Behne : « Eine Stunde Architektur »
édité par Fritz Wedekind et Co., Akademischer Verlag, Stuttgart.

Ceux qui se font les défenseurs d'un nouveau principe de l'habitation doivent parfois se laisser dire par les gardiens de la tradition qu'il ne s'agit pas d'une façon nouvelle, mais d'une meilleure façon d'habiter.

Il existe en effet une sorte de désir du nouveau, pour lequel le fait d'être « neuf » prend plus d'importance que celui d'être « bien ». Mais en ceci nous n'avons rien à voir. Nous ne voulons pas habiter d'une façon nouvelle pour à tout prix habiter « autrement », mais seulement pour habiter « mieux ».

Ainsi l'ancienne façon d'habiter n'aurait-elle pas été bonne ? Elle n'était pas bonne pour la simple raison qu'elle n'était pas encore en fait un « habiter ». Il nous semble aujourd'hui naturel que l'on bâtit pour l'homme, que la maison est un instrument fait à la mesure de l'homme, si bien qu'il nous est impossible d'imaginer autre chose. Et cependant il est tout nouveau dans l'histoire de l'habitation qu'une tendance vers le « bien habiter », vers un instrument utilisable, ait vaincu une tendance ancienne, gênante, ennemie.

On pourrait objecter que dans d'autres époques l'homme était différent, qu'il exigeait autre chose, vraisemblablement beaucoup moins, de son habitation. Mais l'habitation étant à l'image de l'homme qui l'habite et l'homme à l'image de son habitation, il en reste de même que nous admettons que des demi-exigences de la part de l'homme furent entièrement satisfaites ou que des exigences complètes ne purent être satisfaites qu'à demi.

Le pôle vers lequel la construction s'oriente est le perfectionnement de l'instrument. Mais de quel autre pôle la construction s'éloigne-t-elle ? Avec quelle tendance ennemie l'instrument doit-il se mesurer ? Le but de la construction est la parfaite adaptation à la vie. La force contre laquelle elle doit lutter est celle de la non-vie, la stagnation, la raideur, la mort. Tout art se situe entre la mort et la vie. Les plus anciens vestiges de l'art sont des emblèmes de mort. Les monuments d'art les plus antiques, sont des pyramides, sont des emblèmes de mort.

Tellement la pyramide est autome, tellement elle est égoïste et impérative dans sa forme fermée, tellement elle est anorganique et refusant de se complaire à la moindre donnée pratique, qu'elle n'admet même aucun rapport avec sa propre raison d'être : la chambre tombale. Celle-ci est quelque part creusée dans la paroi de la montagne de pierre, jusqu'au culte des morts au l'action simple d'enterrer qui contiennent trop de vie encore pour cette forme étrange, géométriquement fermée et défectivement autonome.

L'art vient de la mort et se dirige vers la vie. Et si nous mettons près du but l'instrument parfait au service de l'homme, nous devons poser à l'autre bout la forme qui se suffit à elle-même et dont l'homme est ignoré. Or cette forme est un fétiche qui jusque dans le temps présent réclame ses offrandes.

Aussi longtemps que l'étréitesse et l'obscurité sont à l'intérieur d'une maison, même la plus pompeuse des façades ne sera jamais que la pierre tombale d'une chose morte par suite d'insouciance, la pierre tombale d'une chose qui n'a pas été amenée à sa solution vivante.

Comment il fut possible que les hommes se soumissent à ce fétiche ennemi de la vie, est une question à part. Nous nommons sa réponse « histoire de la civilisation humaine ».

On peut se rendre compte de l'énorme puissance de ce fétiche par la superstition toujours régnante de ce qu'on appelle « le bon vieux temps », par la supériorité incontestable, auprès de l'opinion publique, des artistes d'antan. Le sentiment courant n'est-il pas que la rue d'une grande ville moderne est laide, combien beau par contre le vieux château. Ah ! que nos architectes sont tombés bas !

Ceux qui pensent ainsi dans leur conscience de civilisés n'ont pour sûr pas fait autre chose que de constater d'une part un noble port du front ou de l'habillement, d'autre part une nudité offusquante de l'apparition. Les vieux châteaux sont très coûteux, très luxueux, et par là nous nous laissons aveugler, de sorte que nous admettons tacitement qu'ils ont dû accomplir quelque chose de très élevé.

Mais l'opulence et le faste des vieilles bâtisses s'inscrivent bien plus dans le d'un formalisme rigide que dans celui d'une fonction secourante. Grand est leur fétichisme de la forme, minime leur relation à l'homme. Dans leur indifférence en face des exigences élémentaires de la vie elles

sont encore, elles aussi, des pyramides dans lesquelles on aurait creusé des chambres mortuaires pour l'habitation.

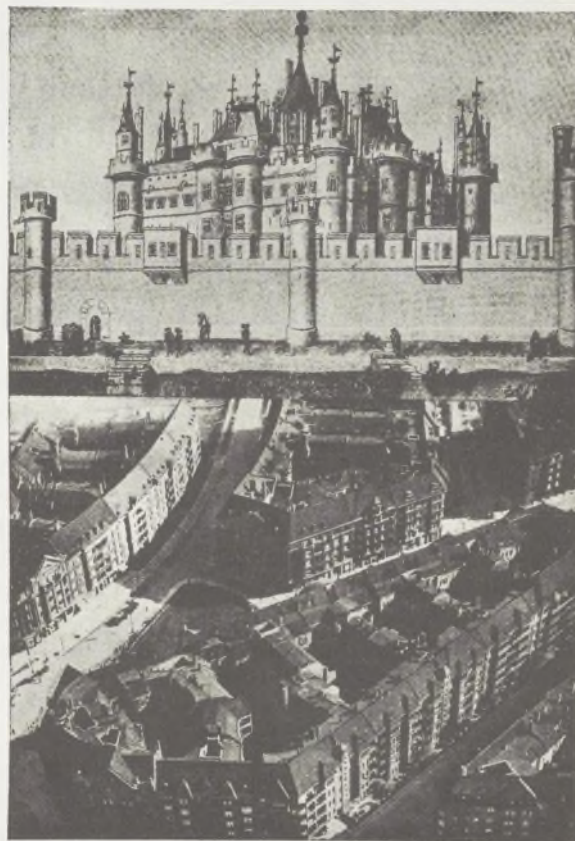
Même la plus petite des habitations dans une maison de rapport moderne, et dont le confort laisse encore beaucoup à désirer, réalise néanmoins — et pratiquement et culturellement — bien plus en faveur de l'homme que le vieux château.

Confort et luxe sont deux choses bien différentes. Notre histoire de l'art ne commence pas avec l'apparition de l'ornement sur l'outil, mais avec le premier outil même.

**

Nous rencontrons dans l'histoire de l'art ce qu'on appelle « un style » partout où nous rencontrons un système de classes, et même de façon plus apparente ou plus brillante suivant que ce système crée des différences de niveau plus cassantes et irréductibles. L'Égypte se trouve peut-être au point le plus élevé

çaïse, par contre, porta un coup mortel au style en Europe. La force de formation du style se voit, par la suite, de plus en plus paralysée. Le rococo est la dernière expression d'un style uni en Europe — et la dernière trace aussi du féodalisme. Et tous les historiens d'art de plus



er, parce que depuis ce temps nous devons nous débrouiller sans style, comme d'ailleurs aussi sans costumation régionale. Il est à peine describable combien fut grande la honte des gens de bien. Sans style les européens se sentirent à demi nus, comme des sauvages. Mais l'idée ne vint pas qu'on eut toutes les raisons de se réjouir, étant libéré enfin des tyrannies de la forme, voyant la route ouverte devant soi vers la réalisation directe et vraiment constructive des conceptions vitales de l'homme. Il va sans dire que personne ne doit se sentir empêché de donner à pareille réalisation le nom de « style », accompagnée de telle ou de telle autre épithète, mais il importe de ne pas oublier que dans ce cas on a remplacé la signification classique du mot « style » par une autre, toute nouvelle. Les styles historiques, en effet, contiennent moins une affirmation des nécessités vitales qu'une formulation des obstacles au développement harmonieux de la vie.

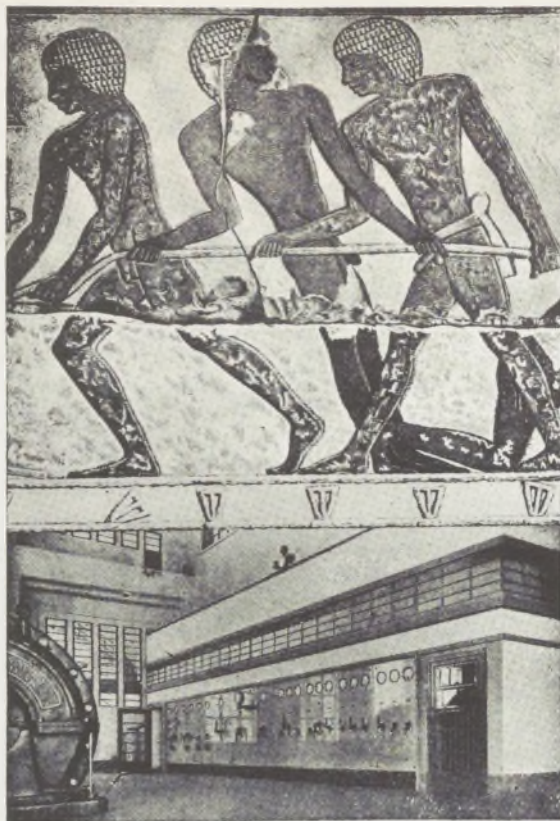
**

Devant un meuble ancien nous ne demandons pas tout d'abord après l'origine de son ornementation ou la classification de ses formes, mais, sans cependant vouloir mettre ces questions de côté, nous commençons enfin par vouloir nous rendre compte en premier lieu du résultat obtenu dans l'observation d'une fonction. Jusqu'à quel point une chaise est-elle déjà une chaise, jusqu'à quel point une chambre, une maison, une rue,

une image plastique sont-elles déjà semblables à leur fonction relative, à leur identité spécifique — voilà notre façon de questionner actuelle !

**

Nous savons que l'homme, quand il accomplit quelque besogne pour la première fois, est enclin à exagérer inutilement — et même souvent fâcheusement — tous ses gestes et mouvements. Combien ne se fatigue-t-il pas à ses débuts de nageur ou de rameur, et combien facile cependant,



combien économiquement juste deviennent ses mouvements à mesure qu'il apprend à mieux nager, à mieux ramer. Il en est de même, semble-t-il, pour l'activité totale de l'homme et non pas le moins pour l'architecture : ornementalisme au début — exécution simple de données claires bien plus tard comme fruit d'une discipline soutenue, progressive. Nous nous rappelons une pensée analogue de Le Corbusier : Dans la récénsion d'une conférence de L. C. à Francfort J. Gantner écrit : Il partit du principe élémentaire que, dans la production créatrice de l'homme, la forme primaire n'est pas d'une géométrie simple, mais d'une géométrie compliquée, et que la forme simple établit déjà le résultat d'une délibération artistique » (« Das neue Frankfurt » 1928. 4).

**

Le passé tout entier serait-il donc sans valeur et n'y aurait-il rien en lui à étudier et à admirer ? Il est clair que nos considérations ne doivent pas être interprétées de la sorte. L'étude du passé est importante et même indispensable. Mais le glorifier, lui accorder *a priori* un grand signe plus comme préfixe, voilà qui est déjà inquiétant. Mais Michel-Ange, Bramante, Bach ou Rembrandt n'étaient-ils pas des artistes incomparablement plus grands que des douzaines d'artistes d'aujourd'hui pris ensemble ? Cela est exact si nous n'entendons par art rien d'autre que la création individuelle, si nous n'admettons aucune autre mesure des valeurs que le degré du talent personnel. N'est-il pas exact aussi que César, Cromwell et Napoléon étaient des génies politiques qui dépassent de beaucoup des douzaines de nos politiciens actuels ? Un homme raisonnable en tire-t-il la conclusion que leurs méthodes, leurs tactiques et leurs visées sociales seraient aussi bonnes aujourd'hui qu'à leurs époques respectives ?

En matière d'art pareille conclusion est encore unanimement admise. On n'a pas encore compris que tous les arts — mais de façon plus évidente l'architecture — trouvent leur détermination dans le travail collectif rationnel. Il est bien vrai que le talent de Michel-Ange ou de Rembrandt est plus grand que celui d'un quelconque artiste de nos jours ; mais les œuvres de Michel-Ange et de Rembrandt sont, elles aussi, définies et limitées par l'Espace et le Temps, tout comme d'ailleurs l'action la plus géniale de César, la plus géniale construction du Brunelleschi.

Tout au long du cours du fleuve de l'histoire les vagues individuelles sont

de hauteur différente, mais combien minime est leur influence sur le destin de ce fluve. Et connaîtrait-on jamais la réalité de ce destin si l'on ne faisait qu'épier le retour d'une vague record ?

**

L'homme de l'antiquité mettait son orgueil dans le nombre de ses serviteurs. L'homme moderne, même riche, préférerait n'avoir aucun serviteur auprès de lui. Renoncer aux domestiques ne devient cependant possible que si tous les ustensiles et meubles deviennent une aide effective pour l'homme, si chaque armoire, table, chaise, et si tous dans leur jeu d'ensemble marchant de pair avec la maison tout entière, présentent et conçoivent dans toutes les circonstances un 100% d'armoire, de table, de chaise, de maison, de chambre etc.

Doivent ces instruments devront penser avec nous. Après que durant des siècles le goût a eu tout seul son mot à dire, la pensée fait aujourd'hui son entrée dans l'architecture. Ce n'est qu'à partir de maintenant que nous pouvons parler d'un « habiter », d'un intérieur-pour-vivre, d'une demeure faite pour l'homme et pensant avec lui.

Dans sa notion la plus simple construire signifie organiser les éléments d'une donnée, ce qui en principe démontre plus de parenté avec le simple cultivateur d'un champ (Ackerbau) qu'avec le musée.

La maison est l'instrument le plus complet de l'homme. Il importe donc de le juger, comme on juge tout instrument, d'après ses capacités de rendement. La tente des Normands, la maison de glace de Nanouk, sont ces constructions fort primaires il est vrai et sans grand enseignement pour nous, mais toujours sont-ils plus sains et plus humains que des monuments chauvinistes ou des souvenirs de batailles.

**

Comment le principe du 100 % de rendement se pose-t-il ? La maison peut très bien être désignée avec Le Corbusier comme une « machine à habiter », si du moins nous considérons la machine comme le prototype du rendement à 100 %. Mais une telle caractérisation devient néfaste dès que l'on commence à trouver dans la machine des nouvelles notions de stylistique, dès que l'on commence à croire que la bâtisse, l'habitation, le meuble doivent à tout prix être froids et brillants afin d'avoir autant que possible « l'aspect » d'une machine. Pareil constructivisme mal compris nous fait retomber dans un nouveau style « moderne », dans une nouvelle compétition du goût ou de la mode.

Il importe d'ajouter ici qu'il est naturellement facile de trouver une solution **passable** à un problème quelconque aux données courantes, que la routine et le formalisme étroit y peuvent même suffire puisqu'il ne faut qu'un peu de bon sens et de logique. Mais nous savons par expérience que nous voilà bien proches de platitude et de vulgarité. Or il s'agit en architecture de bien autre chose. Voir l'identité finale d'un objet, d'un instrument, avec des yeux nouveaux ; organiser entre eux tous les moyens en vue du but et faire fonctionner en même temps ce but comme moyen ; faire tout concorder pour enrichir l'homme de nouvelles capacités, pour perfectionner sa sensibilité et le conduire sur la route du vrai, voilà ce dont sont seuls capables ceux-là qui possèdent le sens de l'invention, qui sont doués d'imagination. Et il n'y a ici nullement question d'utopie, mais de réalités palpables qui appartiennent au temps présent et aux conditions vitales du pays ou de la planète qui est nôtre. Nous devons y puiser les forces saines pour nous défendre des erreurs et des complications de la tradition et de la convention.

Atteindre à ses fins pratiques ne signifie donc pas pour nous atteindre des fins égoïstes. Nous ne voyons par là qu'un moyen de nous rapprocher toujours de plus en plus de la Vie.

DR. ADOLF BEHNE



Vient de paraître : **PRAESENS** N° 2. Plus de 200 pages, magnifiques illustrations, collaboration internationale. Direction Sirkus, 38/13, rue Senator-ska, Varsovie.

HANS ARP : « Weisst du schwarz du ». Pra-Verlag, Karthausstrasse, Zürich.

WALTER GROPIUS :

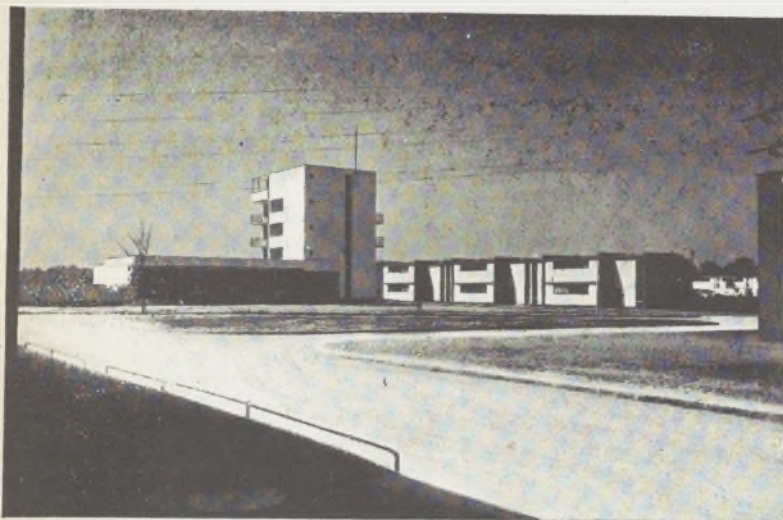
Une chose se définit par son essence. Pour la créer de telle sorte qu'elle remplisse bien ses fonctions — que ce soit un récipient, une chaise, une maison — il faut tout d'abord rechercher son essence ; car elle doit servir parfaitement, c'est à dire qu'elle doit remplir ses fonctions d'une façon pratique, pouvoir résister et être belle. En recherchant cette essence, on a été conduit à ce résultat que, si l'on tient strictement compte de toutes les méthodes de production, de fabrication, et de construction, on voit apparaître des formes qui s'écartent beaucoup des formes traditionnelles et qui souvent produisent un effet original et saisissant. Mais en revanche la recherche des formes nouvelles à tout prix, pour autant que ces formes ne naissent pas naturellement de la chose elle-même, doit être condamnée au même titre que l'emploi de formes purement ornementales, imaginées ou empruntées, qui seraient destinées à produire un effet seulement décoratif.



Etre capable de donner à un objet une forme « belle », c'est posséder une maîtrise absolue de tous les éléments économiques, techniques et esthétiques, qui conditionnent cet objet et dont il résulte organiquement. C'est de la façon dont le créateur humain ordonne les rapports qui gouvernent les masses, la matière et les couleurs de l'objet à créer, que dépend le caractère de cet objet, c'est dans les rapports des masses que réside la valeur spirituelle de l'objet, et non dans des éléments extérieurs et ajoutés, destinés à orner et décorer ces masses ou à en modifier le profil.

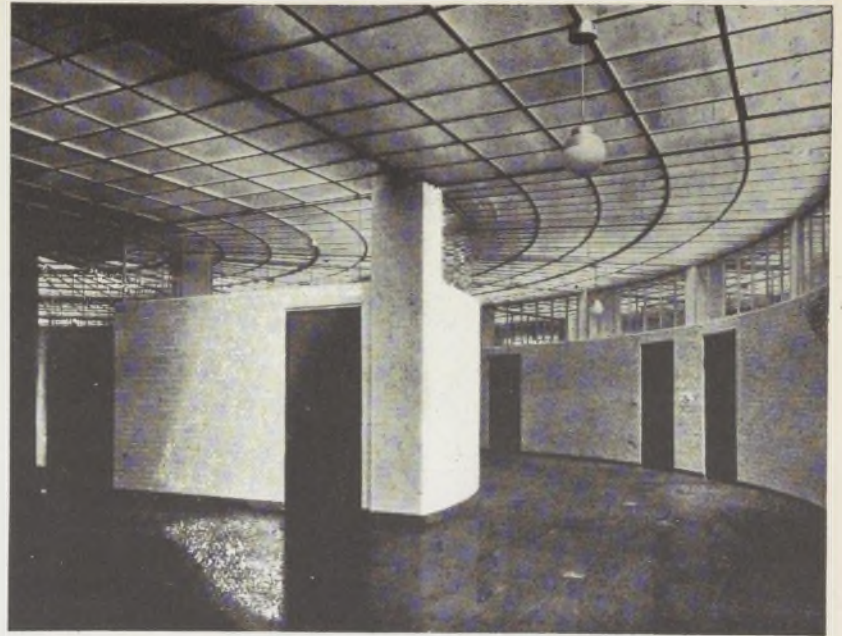
On s'accorde de plus en plus à reconnaître qu'une volonté vivante, appliquée à la création des formes, ne peut trouver racine que dans la société et la vie sociale prises comme un tout inséparable ; qu'elle ramène toute la diversité des créations humaines à un objet unique et unificateur ; — qu'elle commence et finit par l'architecte.

La volonté, si caractéristique de notre époque, de déployer un univers qui soit un, suppose qu'on désire aussi libérer les valeurs spirituelles de ce qui les limite à l'individu, et qu'on cherche à les élever sur un plan de valeur objective. C'est le plan spirituel commun qu'il s'agit de trouver, de manière à intégrer toutes ces valeurs et à substituer aux notions de spécialité l'idée de totalité. L'idée de tradition ne s'oppose en aucune façon à l'idée de transformation radicale, c'est à dire de transformation



W. GROPIUS : ENVIRONS DE DESSAU (ALLEMAGNE)

« qui remonte à la racine ». Il est tout à fait possible qu'un homme puisse agir en même temps d'une façon radicale et d'une façon traditionnelle. Avoir le vrai sens de l'innovation ce n'est pas se retirer dans sa tour d'ivoire pour s'y livrer aux caprices de son imagination, c'est vouloir ce qui est valable pour la collectivité, c'est chercher le standard qui est en mesure de contenter le plus grand nombre, qui est le plus riche de contenu et de qualités. Le type n'est pas en soi un obstacle au développement de la culture il en est précisément tout au contraire, une des condi-



W. GROPIUS : OFFICE DU TRAVAIL A DESSAU

tions. Il renferme un choix des meilleurs éléments et il fait le partage entre ce qui est purement personnel et ce qui est essentiel et impersonnel. Il est un signe d'ordre social et révèle un haut niveau de culture.

Construire, c'est donner une forme à certains phénomènes de la vie, et non pas accomplir une tâche qui serait ou purement esthétique, ou purement économique, ou purement technique.

Seulement il ne faut pas confondre les lois inhérentes à la construction et à la matière employée avec les lois de l'art lui-même. Une concordance parfaite entre la forme technique et la forme esthétique, une harmonie complète entre la stabilité du nombre et la stabilité de l'expression, c'est là sans doute, pour toute œuvre d'art, la suprême perfection — tout ce qui est pensée et action humaine ne tend-il pas à se rejoindre à ce but final — mais il faut d'abord une force considérable de volonté, avant d'amener l'une et l'autre à coïncider harmonieusement.

W. C. BEHRENDT :

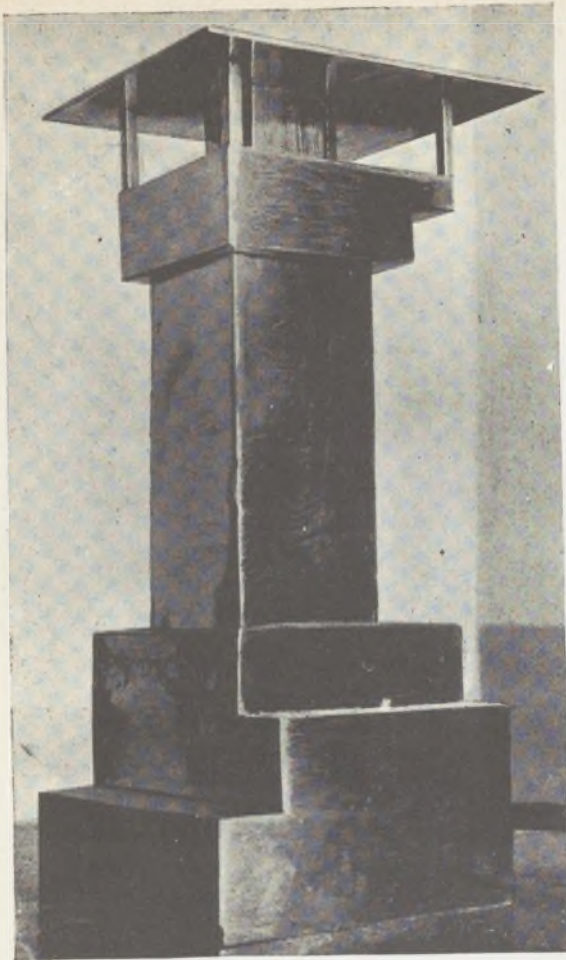
Sous l'action des puissantes énergies spirituelles, en qui s'incarne l'esprit productif de notre époque, il s'accomplit sous nos yeux un immense, un total bouleversement d'ordre plastique, et qui donne naissance à la forme de notre époque. Durant ce jeu dramatique au cours duquel on voit s'écrouler, convulsives, les traditions vieilles et vidées de tout sens, et apparaître de nouvelles conventions et de nouvelles façons de penser et de sentir, il s'est constitué dans l'architecture des formes jusqu'ici inconnues, des formes, qui, à en juger par certaines de leurs caractéristiques, peuvent passer à bon droit pour les éléments d'un style nouveau. (Der Sieg des neuen Baustils 1928).

G. VANTONGERLOO :

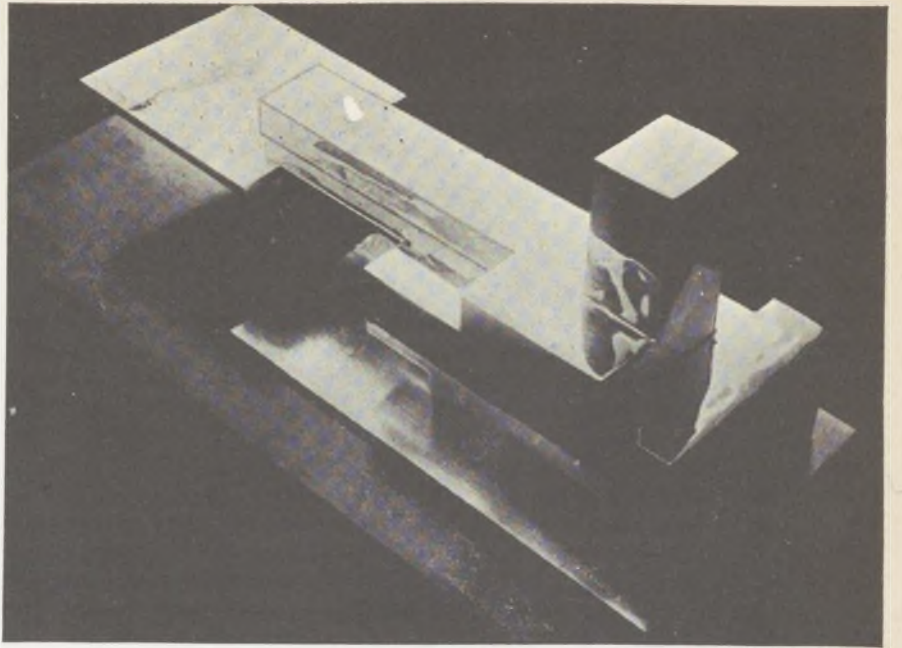
L'aviation se développant de plus en plus, on peut prévoir pour l'aviation le besoin de descendre en pleine ville. C'est, en effet, une perte de temps énorme que de descendre en avion à l'aérodrome du Bourget pour devoir ensuite venir à Paris en auto. Si donc les villes sont dotées d'un aéroport, les avions de gros transport pourraient atterrir à l'aérodrome du Bourget, et celui-ci pourrait même desservir les autres villes de France au moyen d'aéro-taxis.

Je soumetts trois types différents d'aéroports : Type A, série A, dont la partie porte-à-faux peut passer au-dessus des maisons ; Type A, série B, pour particulier ; Type B, série A, vaste bâtiment servant aussi comme garage des avions des particuliers.

Tous ces aéroports sont munis d'une installation la plus moderne : bureau de renseignements pour les voyageurs, restaurant, atelier de réparation, bureau de postes et télégraphes, T. S. F., tout ce qui est nécessaire à l'aviation. (Voir au verso de cette page).



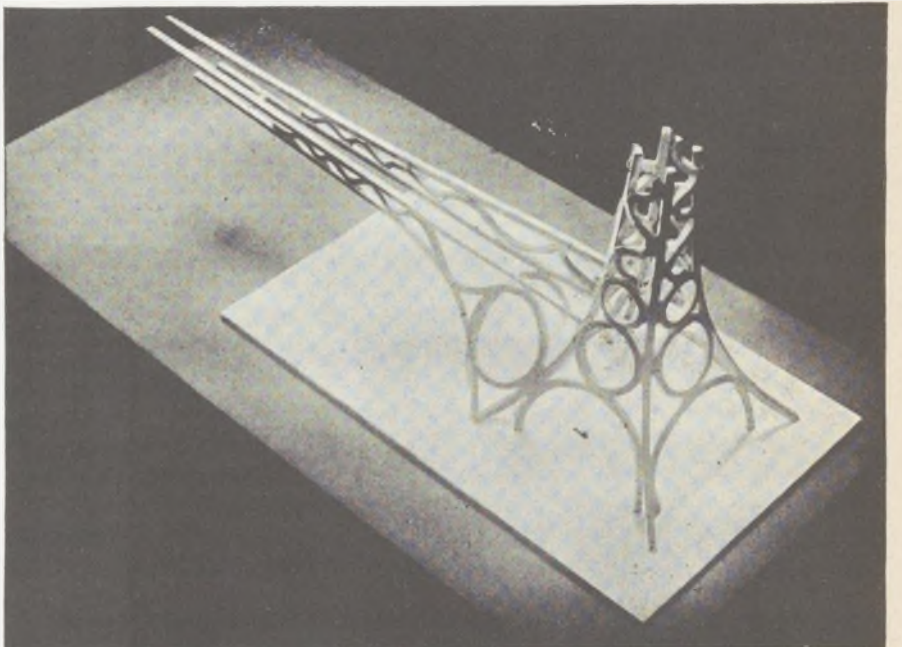
TYPE A, SÉRIE B



TYPE A, SÉRIE A.

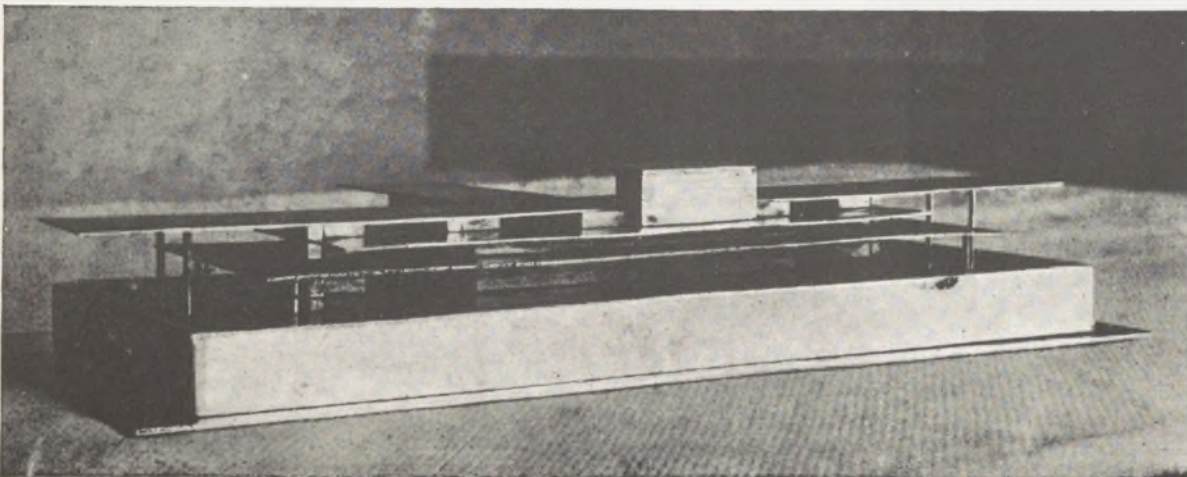
G. VANTONGERLOO:

PROJETS D'AEROPORTS POUR VILLE

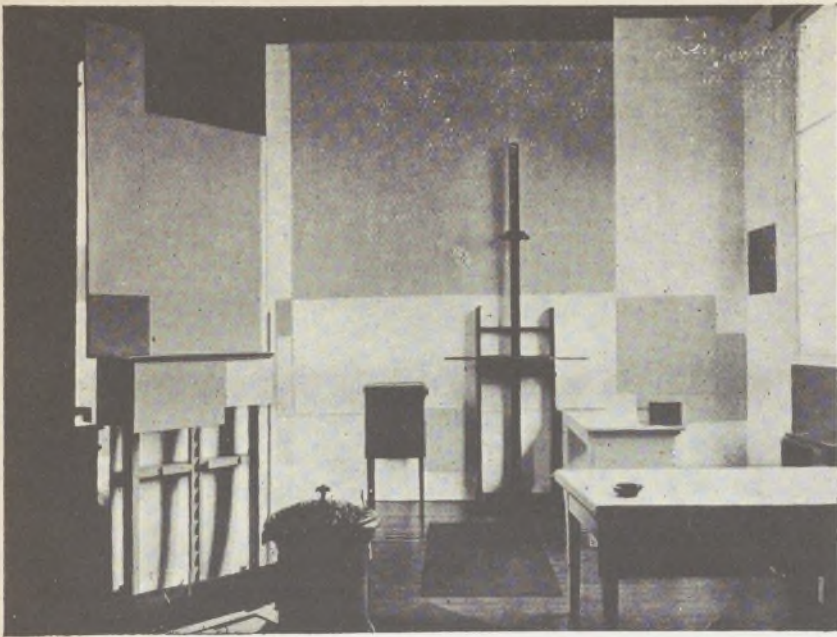


TYPE A, SÉRIE A.

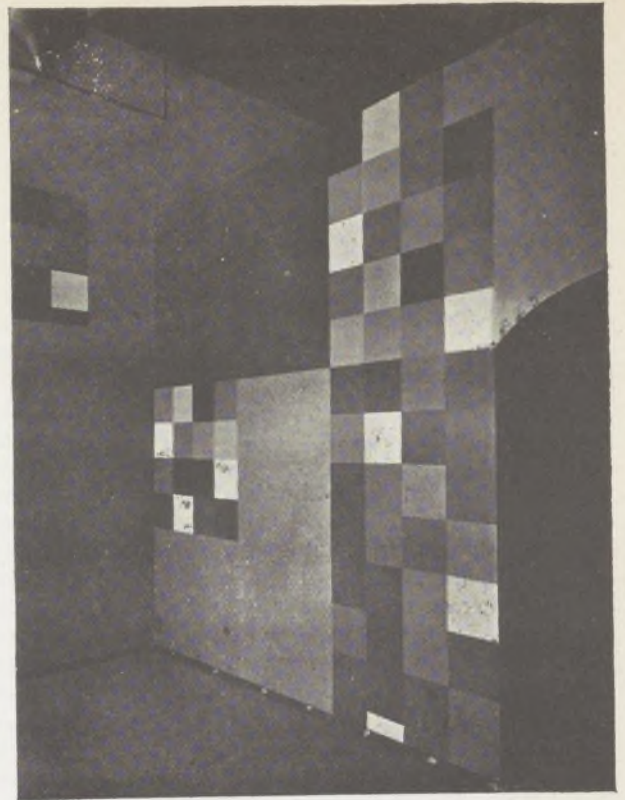
(ARMATURE).



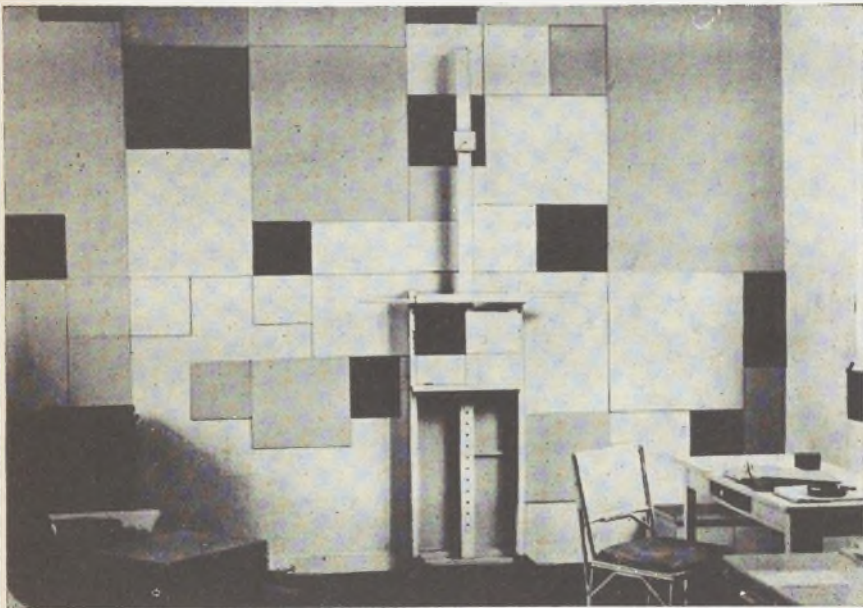
TYPE B, SÉRIE A.



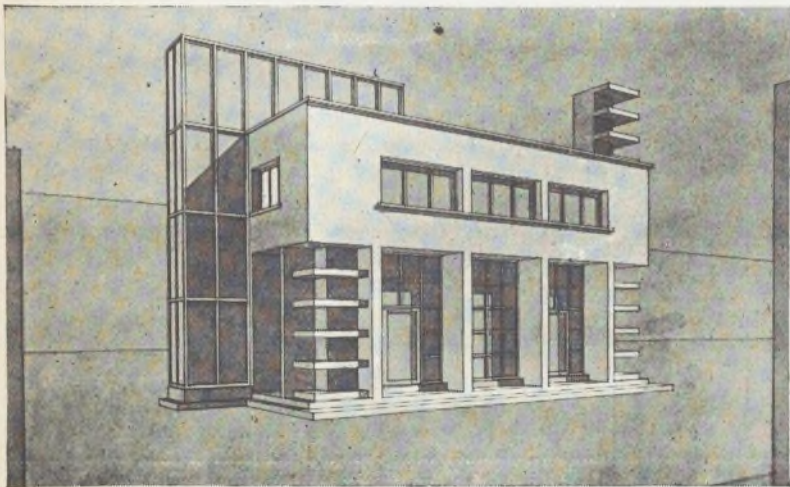
ATELIER DE MONDRIAN (EN 1925)



S. TAEUBER - ARP : BAR A STRASBOURG

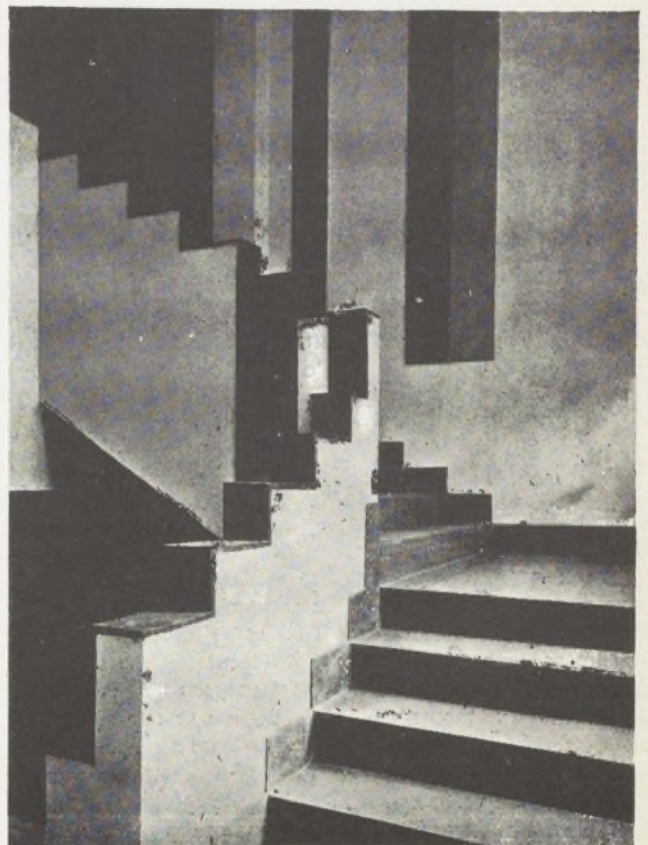


ATELIER DE MONDRIAN (EN 1930)



A. SARTORIS :

LA MAISON D'UN ARTISAN



HANS ARP :

ESCALIER A STRASBOURG

LE CINÉMA

L'OBJET EN MOUVEMENT

Qu'on s'imagine être obligé de voir un même film 60 fois, on remarquerait finalement des petites choses détachées, on « vivrait » des yeux des effets qui n'ont plus rien à voir avec la trame (trop connue maintenant), on sentirait, on serait obligé de sentir ce qui se passe sur l'écran derrière de scénario et malgré lui: **le phénomène du mouvement, la structure interne du film.** Le rythme, la cadence, le mouvement et la valeur plastique de la forme détachée s'imposeraient au spectateur.

Pareil sujet est aujourd'hui d'actualité, car nous avons déjà vu 60 fois, et plus de 60 fois, la grande majorité des films qui nous sont montrés. Il n'y a, en effet, que 5 ou 6 films types, qui sont projetés partout en d'innombrables répétitions, de telle sorte que le public lui-même commence à s'en apercevoir. La possibilité psychologique d'un renouvellement du film est ainsi donnée.

Le film nouveau repose sur la découverte des « lois naturelles de la cinématographique », sur la volonté d'opérer la rencontre du détail isolé et de la valeur plastique ou du mouvement. Le film nouveau repose ainsi effectivement sur ce qui jusqu'à présent ne perçait ci et là que par pur hasard, sur ce qui formait une concurrence insoupçonnée, présente derrière le jeu de l'acteur, la trame, le décor.

Mais, malgré tout, le problème du film n'était posé qu'à demi. Le mouvement devait encore être dépouillé de tout naturalisme, c'est-à-dire, qu'il devait encore être découvert **en soi.** Si je parle ici de mouvement je prends comme donnée une chose qui est en réalité inconnue, tellement inconnue qu'on n'y voit même pas de problème. On envisage généralement le mouvement comme l'accomplissement naturel automatique-mécanique dans le temps d'une activité quelconque, la fonction naturelle d'un objet naturel, comme par exemple : un homme court, un oiseau vole. Dans la nature courir et voler sont régis par les lois de la nature. Dans le film courir et voler sont régis par les lois du film.

3 pas en avant, 2 en arrière

6 pas en avant, 1 en arrière

12 pas en avant, 0 en arrière

serait dans la rue absolument idiot, mais non pas dans le film où cela signifie « forte tension ». Le retour rythmique des pas en avant et en arrière sont ici le moyen d'une expression graduée en crescendo, quelque dingo que cela paraîtrait dans le monde matériel.

Ce n'est en effet pas le mouvement **naturel** qui, dans le film, donne aux choses leur expression, mais bien le mouvement **artificiel**, c'est-à-dire le mouvement-en-soi rythmiquement ordonné avec toutes ses possibilités de gradations et de dégradations, de ralentis et d'accéléérés, de rapprochement des choses entre elles et d'éloignement, etc. etc.

Le mouvement qui est naturel dans la nature ne l'est plus dans le film. Je regarde comme par trop pessimiste l'opinion de René Clair disant que nous ne pouvons pas résoudre le problème du film en notre génération. Je crois plutôt que les plus grandes difficultés se trouvent dans la façon de poser aujourd'hui le problème du film, dans la manière de lui assigner sa tâche. Personnellement je suis d'avis que le film abstrait est doué de possibilités extraordinaires. 1. Parce qu'il confère à la volonté artistique une expression unique, libérée de toutes associations et de tout hasard. 2. Parce que dans le « signe » abstrait non-naturaliste nous possédons une forme de langage qui est le moyen d'expression le plus élevé de l'art.

HANS RICHTER

CRÉPUSCULE DU FILM

Le film tel qu'il nous est présenté dans tous les cinémas n'a rien à voir avec les possibilités optiques sur lesquelles il devrait réellement se baser. Il naît de la conception erronée de devoir ou de pouvoir faire de la concurrence au cinéma et à la littérature. Or les données élémentaires du film sont d'une nature toute différente. Même si tous les cinéastes prétendent que le film se base sur les moyens de rendre saisissants le motif, la narration, le moment psychologique, ce ne serait là pas encore une preuve que sa fonction réside dans la « représentation » toujours très mêlée de littérature ou dans l'exploitation d'effets dramatiques purement théâtraux. Or le tragique du verbe est très différent de celui du geste, le sens comique d'une fable est autre que le sens comique optique. Pourquoi Chaplin impressionne-t-il ? Parce que Chaplin réalise le comique optiquement, sans littérature. Chaplin ne joue pas du théâtre, il joue — à la façon de l'acrobate — avec

ses seules possibilités physiques. Puisque son geste résout par les propriétés du corps humain le problème du jeu dans l'espace et celui du mouvement cinématique tout entier, Chaplin n'est pas un psychologue, mais un des premiers physiologues du monde. Chaplin voit de tous ses membres, il sculpte en quelque sorte dans l'espace.

Disons-le haut et clair : un film ne peut pas être le résultat de l'emprunt de scènes théâtrales avec insertion de beaux paysages. Il s'agit tout d'abord d'une structure, d'une composition optique faite d'analogies et de contrastes entre les formes, les objets, les mouvements. Le film ainsi né pourrait être en quelque sorte une expédition autour du visage des choses, ou bien une réalisation purement optique d'effets de lumière obtenus par une diversité de matériaux plus ou moins transparents ou plus ou moins opaques. L'outil du film n'est que le mouvement des formes dans la lumière. Le suédois Viking Eggeling (mort 1925) fut le premier à saisir le sens réel du cinéma. Son film « La Symphonie Diagonale », entièrement composé de formes abstraites en mouvement, est une création unique en son genre et qui reste inimitable malgré les essais de Ruttmann et de Richter. (Extrait d'un article paru dans la revue allemande « A bis Z », Cologne, avril 1930).

RAOUL HAUSMANN

CINÉMA ABSTRAIT

Le cinéma abstrait c'est le cinéma rythmique. Le passage le plus abstrait dans Emak Bakia de Man Ray est la danse du faux-col sur un disque en mouvement. Le rythme du disque a tué la réalité des trous pour les boutons de col. Dans le Ballet Mécanique de Léger toutes les compositions géométriques sont banales, mais la femme qui grimpe l'escalier après la troisième apparition devient complètement abstraite.

Quand j'ai monté mon film — La marche des machines — une chose qui était insupportable, qui m'a fait souffrir, c'étaient les visages des ouvriers derrière les machines. Visages avec le nez immobile et les yeux braqués comme les fusils.

La formule du cinéma abstrait d'aujourd'hui se trouve dans les dessins animés sonores. Le rythme musical transmis par les images.

EUGEN DESLAW

PETIT SCÉNARIO POUR AMATEURS

Un point se sépare d'un autre. Il fait des cabrioles, franchit le Tibre, devient sonore, éclate. Il était blanc, trop blanc pour demeurer.

J'ouvre une porte, je traverse une pièce. J'ouvre une porte, je traverse une pièce. J'ouvre une porte, je traverse une pièce. Est-ce toujours la même pièce que je traverse ? Voilà une fenêtre, j'ouvre la fenêtre, j'enjambe la balustrade du balcon, je marche dans le vide. Je réalise tous mes désirs, je réalise en sourdine tous mes désirs. J'ouvre la fenêtre, j'enjambe la balustrade du balcon, je marche dans le vide et tout à coup je pars comme un bolide, je disparaîs dans l'infini. Je disparaîs à l'endroit même où quelques étincelles viennent se rejoindre pendant qu'un petit nuage de fumée se forme avec une odeur de cuisine.

L'écran est noir, mais l'odeur de cuisine reste, devient pénétrante et finalement se transforme en musique confuse, qui se fait rythmique progressivement, puis tout à coup fortement cadencée. Un point blanc, trop blanc, apparaît à droite, s'avance lentement sur la cadence musicale, semble un peu ahuri, salue cependant, salue très gentiment. On dirait que c'est un œil. Mais non, il a des pieds ! Il chante maintenant, il vocaïse, mais on comprend qu'il n'est pas musicien. Il danse, il cause, il chante, il marche, il pense, il salue. Et cependant ce n'est qu'un petit point blanc ! Comment fait-il ? On ne sait, mais on devine. Il disparaît à gauche et tout de suite réapparaît à droite, toujours s'avançant vers la gauche sur le rythme musical. Il chante encore et subitement disparaît.

3, 100, puis 100000 flèches traversent l'écran de gauche à droite. Un anneau tombe d'en haut et reste suspendu sans qu'on ne voie corde ou ficelle. Un second, un troisième, puis 156 anneaux tombent d'en haut et restent suspendus. Que viennent-ils faire ces anneaux ? Ils sont absolument inutiles ! Ils ne sont pas plus inutiles qu'autre chose. 2, 10, puis tous les anneaux tombent, sauf un qui reluit plus que les autres. Un crochet descend, le tire en haut. Un autre crochet monte, le tire en bas. L'anneau se déforme. Deux autres crochets, à gauche et à droite, l'étirent encore. Les crochets disparaissent. L'anneau, beaucoup agrandi, se tord, danse, s'enroule, vibre, gesticule, se replie, prend toutes les formes imaginables. Un trapèze volant descend et l'anneau y fait les exercices les plus acrobates, d'abord lentement, puis de plus en plus vite jusqu'à ce que tout s'embrouille.

Foule qui regarde en l'air Place de l'Opéra, Plaza del Sol, Piazza del Mu-

nicipio, Potsdamerplatz. Toutes ces foules ne forment qu'une seule foule. La foule dit « oh ! », la foule dit « ah ! », la foule applaudit, il y a des élégances parmi la foule, la foule sent l'ail, la foule hurle, hurle, la foule rit aux éclats. La foule fait place à un endroit. L'anneau descend sur son trapèze. Il saute à terre et devient simple roue d'automobile, seulement un peu plus brillante que les autres. L'auto disparaît au fond d'une avenue.

J'ouvre une porte, je traverse une pièce, j'ouvre une fenêtre, j'enjambe la balustrade du balcon, je marche dans le vide. Je réalise tous mes désirs, tous mes désirs un à un : vulgaires, subtils, sonores, sadiques, platoniques, pratiques et mélodramatiques. Je disparaîs comme un bolide. Je ne suis qu'un point... trop blanc pour demeurer.

M. SEUPHOR

POUR LE FILM ABSTRAIT

Si l'on se propose d'écrire un scénario abstrait, on a le choix entre deux méthodes : soit de se laisser entraîner par la fantaisie et de faire de celle-ci le principe unique de la création, soit d'admettre l'existence d'une norme qui enchaîne les images dans une construction artistique. La première méthode est celle des surréalistes. Les scénarios de Desnos, Artaud, Picabia, Bunuel ou Man Ray ne sont que le jeu de la fantaisie et du hasard.

Les « cristallisations », c'est-à-dire les films du mouvement des cristaux, les figures géométriques etc., dans les compositions de Chomette, de Sandy ou de Richter, se placent entre l'une et l'autre méthode, mais leur caractère essentiel est toujours le hasard.

A part la « Symphonie diagonale » de Vicking Eggeling qui date de 1922 et certains travaux fragmentaires de Hans Richter, il n'existe pas de film abstrait dont la construction ne dépende plus ou moins du hasard. L'influence de l'anarchie surréaliste règne ici entièrement. Et pourtant les artistes de l'art nouveau devraient s'efforcer de créer un film abstrait solidement construit.

Le caractère essentiel d'un film, c'est la suite des images à peu près identiques, qui, projetées sur l'écran, donnent l'impression du mouvement. Le même principe doit présider à la création du film abstrait ; il faut seulement qu'il soit dépourvu d'anecdote. Ainsi nous enchaînons les « cinéformes » (c'est-à-dire les images plastiques débarrassées de l'anecdote) sur la base de l'identité des tableaux.

Nous transformons un tableau, qui se compose p. ex. de 4 cinéformes (A, B, C, D) en un autre, dans lequel nous changeons une ou deux de ces formes. En changeant une seule forme nous arrivons aux combinaisons suivantes : ABCE, ABED, AECD, EBCD. La forme E a remplacé une des quatre formes du tableau. En changeant deux ou trois formes nous arrivons à une quantité innombrable de combinaisons.

Il fallait trouver encore le principe qui indiquerait par quelles formes on peut remplacer celles qui existent déjà dans le tableau. Il y aurait là de nombreuses possibilités : changer les formes primaires du tableau en des formes nouvelles qui s'apparentent aux premières ou bien faire passer celles-ci en des formes tout-à-fait opposées, qui jouent par la force du contraste. P. ex. on changera le cercle en un bouclier rond ou en un cercle à autres dimensions ou à autre caractère (vibrant, effacé, étincellant) ou transformer graduellement le cercle en un visage humain. On peut enfin remplacer un rond par un arc ou par un quart de rond (arc tendu). On peut obtenir aussi des résultats très curieux en changeant un tableau en un autre de telle façon qu'on augmente ou qu'on diminue le nombre d'éléments.

En regardant un film abstrait, ou nommé tel, nous éprouvons quelquefois un sentiment de soulagement en voyant qu'une forme suit la précédente sans heurt ni cassure. Nous l'avons évidemment souhaité. Cette sensation résulte d'une tendance interne des formes à s'exprimer rythmiquement en une suite logique d'images. Quelquefois on peut se servir de cette donnée, quoique non sans danger, en choisissant un moyen intuitif c'est-à-dire dépourvu de contrôle objectif.

J'ai voulu indiquer quelques possibilités, qui peuvent servir à réaliser un scénario abstrait dans un principe d'ordre. Le choix est ici secondaire. On peut même faire usage de plusieurs méthodes en même temps. L'essentiel est de suivre une logique de construction abstraite.

Cercles.

Cercles inscrits en des carrés.

Cercles circonscrits à des carrés.

L'écran se divise en deux parties :

Les cercles se transforment en sphères	Les carrés passent en losanges rhomboédriques.
Formation des anneaux pareils à ceux de Saturne. Les anneaux sont	Les losanges passent en carrés. Grands carrés. Menus. Vibration.

comme des bandes de brume.

Cercles-lunes menus.

Les cercles s'alignent dans l'ordre de grandeur

Formation des anneaux de brume autour des carrés.

Les carrés s'alignent dans l'ordre de leurs dimensions.

Les deux parties de l'écran s'avancent et se couvrent l'une l'autre, de façon que les cercles se décrivent en carrés.

Il reste 7 cercles alignés dans l'ordre de grandeur.

Les carrés se rompent en certaines parties. Les lignes des côtés deviennent courbes, elles passent en arabesques et enfin en lettres très maladroitement tracées.

Une inscription se forme au-dessus de chaque cercle : Mars, Venus, Terre, Mercure, Netune, Jupiter, Saturne, Uranus, Soleil.

Les inscriptions s'effacent.

Les cercles grandissent ou diminuent d'une telle façon qu'ils arrivent à la dimension du cinquième cercle.

Un brouillard léger. Après sa disparition — 9 visages humains.

9 visages sur des socles démesurés. Comme des sculptures. Au fond se dessinent des contours de murailles. A gauche décor suprématisiste, à droite décor expressionniste.

La fumée d'une explosion.

Un ange descend du ciel.

Ses ailes se transforment en mains. La robe blanche devient noire. On voit pousser sa barbe noire. L'ange sort d'une poche un miroir. Sa barbe devient blanche.

Sur la robe colorée de l'ange on voit les têtes-sphères astronomiques, telles qu'on les a vues sur les socles.

L'Ange-Astronome prend les têtes peintes sur sa robe de chambre et souffle dessus, comme sur des bulles de savon. Les têtes volent en l'air comme des ballons de kermesse.

L'Ange met les têtes dans sa valise et écrit quelque chose avec une craie blanche sur un petit tableau noir.

Les caractères sur le tableau forment une inscription quelconque.

L'Ange traverse une rue en portant une petite valise. Bousculé par les passants il descend au métropolitain. Un train arrive à la station. Cette image passe comme un mouvement de tiroir qu'on ouvre lentement.

L'Ange sort de la valise un échiquier, ensuite il en tire une première tête humaine, la bénit et la tête diminue jusqu'aux dimensions d'une petite figure du jeu d'échecs. De même avec la deuxième, et ainsi de suite. D'une valise, qui pourrait à peine contenir une seule tête, il en sort 32 et les met sur l'échiquier.

L'échiquier devient un plancher, dont les carrés sont en pierres de deux couleurs. Des têtes à la Louis XIV, mises sur des petits bâtons dansent un menuet.

32 personnages changés en soldats modernes pendant une parade.

On voit se pencher les têtes coiffées de bonnets phrygiens. une valise.

Entre une jeune femme, qui les embrasse avec exaltation et les met dans une valise. Une femme appuyée au poteau d'une lanterne. Devant ses yeux passent des paysages exotiques ; palmiers, bateau, forêt, eucalyptus, les sauvages de l'Océanie, attaque, combat, maisons, palissade, bourriques... enfin une petite devanture portant une enseigne :

Fruiterie.

L'enseigne s'arrête devant les yeux de la femme. La vieille marchande s'agenouille et offre une pomme à la jeune femme :

Oh ! Entre, belle reine d'Ohelanie !

Deux voyous : l'un en chapeau haut de forme, chaussé de bottes, l'autre en quasquette d'apache avec un cache-nez bigarré. Ils attaquent la femme. Pendant que le premier essaie de l'étrangler, l'autre veut lui arracher sa valise.

La femme change en vieillard-ange. Elle prend ses adversaires par la main et tous trois font des révérences comme les acteurs à la fin d'une pièce.

Les trois figures font toujours des révérences. On ne peut plus distinguer les traits des visages. Lentement ils se changent en trois mannequins cubistes, qui se balancent au rythme des révérences.

Le rythme des révérences change et se trouble.

Nous saluons...

Changement de rythme.

Vous saluez...

Deux mannequins disparaissent.

Je... ?

Le mannequin cesse de faire la révérence. Autour de lui se forme une sorte d'anneau mouvementé fait de figurines. Des figurines se détachent et vibrent séparément. Elles atteignent la grandeur d'homme.

Ecran peuplé. Trouble de révolution. Au-dessus de la foule flotte une pièce de toile dont on ne voit que les contours.

Elle flotte sur le vent comme un étendard. On la voit au premier plan.

Après quelques moments, pendant lesquels on essaie avec peine de mieux définir la chose, on arrive à distinguer les dentelles d'une combinaison de femme à la mode d'il y a 20 ans.

Une main brutale déchire l'étoffe.

Jetés sur les flots de la vie, ah ! que sommes-nous ? Un jouet dans la main de...

La combinaison se gonfle comme une voile et se transforme en voilier qui part lentement vers un disque argenté mis sur l'horizon. Il le perce dans un endroit situé au N-NE. (où auparavant était placée la main qui déchira l'étoffe). L'horizon se déchire comme un papier. Le vide noir augmente et s'étend à tout l'écran.

JAN BRZEKOWSKI

N O T I C E S

A PROPOS DE L'EXPOSITION « CERCLE ET CARRÉ » il est intéressant de noter que notre effort n'a trouvé aucun défenseur sur la place de Paris. Malgré un très beau succès parmi le public (la vente au numéro de notre revue dépasse tous les espoirs que nous nous en sommes formés) la presse parisienne, toujours encore à ses frivolités, à son snobisme et à ses jeux d'esprit, est unanime à nous condamner ou à ne pas nous prendre au sérieux. Citons pour le palmarès :

J. L. Touttain dans « La Patrie » : « Piètre nouveauté, et ne serait-ce pas le cas de parodier une fois de plus le mot fameux de Paul Alexis, en s'écriant : « Cubisme, pas mort ! » ? ...Aucune composition ne se rachète, même par un certain caractère drôlatique ; c'est dommage. »

Paul Fierens (qui n'a pas hérité de la belle jeunesse ni de la générosité de son père — on a du le constater bien souvent déjà) dans le « Journal des Débats » : « Un exposé qui se veut avancée, mais qui n'apporte rien de vraiment neuf ». Il faut dire que M. Paul Fierens a fait sa critique sans avoir visité l'exposition, puisqu'il cite parmi celles qu'il aurait vues « avec plaisir » les œuvres de Prampolini — or Prampolini, figurant toutefois sur le catalogue, n'a pas envoyé les toiles annoncées. Il est vrai que ce brillant Monsieur Fierens, surtout depuis qu'il est professeur à Liège, ne doit plus visiter les expositifs dont il parle dans son journal : il a tout vu, il sait tout.

Maurice Raynal dans « L'Intransigeant » : « Il semble que la « néoplastique » soit surtout le revenant d'une tentative que l'on croyait morte depuis longtemps. Il faut croire qu'à Paris l'on a la mort bien dure ». Le grand défenseur du cubisme ignore-t-il donc que les réalisations qui se basent sur l'entendement sain, qui s'efforcent avec ténacité et désintéressement vers le vrai, quelque utopique qu'il puisse être, conservent éternellement leur caractère d'intégrité exemplaire ? Que dire, par contre, des théâtrales gesticulations surréalistes, que dire de ces artistes lanceurs de modes et qui ne font que jouer dans les cartes du pompiérisme international, que dire de ces picassiens qui, dans le mépris des Lois et la complète insouciance des vérités acquises non encore surpassées, n'entendent rechercher que le neuf-à-tout-prix, le neuf quel qu'il soit pourvu qu'il y ait du mouvement dans la boutique — alors que malgré et contre tous le « vrai » demeure notre seule nourriture... spirituelle ?

Il est vrai que la presse étrangère a consacré à nos manifestations des articles autrement importants et autrement sérieux, il est vrai aussi que nous avons notre propre organe pour nous défendre et développer nos idées, — mais malgré cela nous ne sommes pas consolés de l'outrageante indifférence de la critique parisienne. Nous demandons à Messieurs Zervos, Raynal et leurs consorts, s'ils jugent à jamais impossible à Paris de se tenir par principe hors du commerce des « pourboires », de refuser de se mêler à l'admirable organisation des « combines » entre artistes, critiques et marchands d'art ? S'il nous faudra finir par n'avoir d'estime que pour Camille Mauclair ?

Maurice Raynal, critique d'art, s'est contenté de 7 à 10 minutes pour juger les 140 œuvres de l'exposition « Cercle et Carré » et en rendre compte à ses lecteurs ; Pablo Picasso, peintre d'art, a eu besoin d'une heure pour s'en rendre compte à lui-même.

Un groupe d'artistes qui se nomme « Raison d'être » nous envoie un petit manifeste qui, comme s'il y aurait là des intentions précises, énonce des idées qui sont magnifiquement aux antipodes des nôtres : « Nous estimons que la pensée doit se libérer de la raison, pour permettre l'expression véritable de soi. Nous luttons contre toutes les systématisations abstraites, idéalistes ou matérialistes, qui nous cachent les réalités du monde et de l'homme, les aspects majeurs de la Réalité, de la Poésie. Comme on le voit il ne s'agit pas de se complaire dans une érudition fastidieuse, un verbalisme sans portée ou une attitude, séchement théorique ; il s'agit de faire œuvre vivante, d'être ». La chose est très importante, puisque bannir catégoriquement la raison du cerveau humain ne signifie pas autre chose que de nous abaisser (ou de nous élever) au niveau de la bête (sauvage ou

domestique). Mais que devient dès lors notre « raison d'être » sinon la seule satisfaction de nos sens, la seule réalisation de nos instincts... majeurs ! ? Serait-ce cette souriante facilité, cette solution radicale à toutes les complications de l'intelligence, que les profonds philosophes de « Raison d'être » appellent « pensée » ? Quant aux « aspects majeurs de la Réalité », qu'ils aillent donc se confesser chez les surréalistes ou, à défaut, chez les sous-surréalistes, qui sont fort nombreux et fort gentils.

« Style », revue de recherches sur la morphologie comparée des arts, Nr. 1.

Effort très louable d'expliquer les styles de l'histoire par le langage abstrait du rythme et de la composition. Malheureusement la vue fort instruite de M. Lehel semble s'arrêter à l'époque impressionniste. Aussi en cherche-t-il tous les échos possibles (déformistes, illusionnistes, sensualistes) dans l'art d'aujourd'hui. Et, en effet, ces échos ne manquent pas !

La revue «Europa» de Varsovie nous fait parvenir le projet d'organisation d'un « congrès international des intellectuels, auquel prendraient part les savants et les hommes de lettres du monde entier. En seraient cependant exclus tous les politiciens actifs, comme ceux par exemple qui, ayant chaque jour affaire aux solutions pratiques, ont perdu le piétisme et les scrupules envers la réalité et ont été imprégnés d'une sorte de cynisme et du superficiel ». Dans son sympathique et intéressant exposé l'écrivain polonais Charles Irzykowski dit entre autres : « Si les congressistes voulaient seulement abandonner leur pudeur et la crainte d'être ridicules aux yeux des gens de la foule « éclairée », ils prendraient pour sujet de leurs débats la question la plus générale, « banale », utopique. Ils se demanderaient : Pourquoi y a-t-il du mal dans le monde alors que chacun veut le bien ? et cela spécialement eu regard : 1) à la question de la paix universelle, 2) à la question sociale. — Même si le congrès n'obtenait pas de résultats « positifs » — ce qui est plus que probable de par sa nature, si l'on prend ces mots au sens vulgaire, — même, dis-je, les résultats « négatifs » seraient fort symptomatiques et seul le fait qu'il se soit réuni serait un précédent pour l'avenir. Parmi quelques dizaines de congrès qui se réunissent chaque année, ce n'est certes pas celui-là qui serait le moins utile. — Le congrès fonderait une institution permanente, un tribunal intellectuel de l'humanité, dont la tâche serait de faire la critique et d'exercer le contrôle — tout deux de manière platonique — sur l'activité de la Société des Nations ainsi que d'autres institutions internationales ». L'auteur termine en se déclarant « prêt à indiquer plus tard les hommes et les doctrines qui lui ont inspiré ce projet et dont il n'est que l'humble interprète ».

Le deuxième Salon des Surindépendants, mieux encore que le premier, nous prouve que l'ère des grandes expositions d'ensemble n'est pas close encore. En effet il serait difficile de trouver un aperçu plus brillant, plus concis et plus clair des diverses orientations de l'esprit contemporain, que celui qui nous est donné dans ce langage muet des formes et des couleurs. On y trouve toute notre époque avec ses volontés nouvelles et ses lâchetés, avec son désir de simplification et de perfection, et aussi la réaction inévitable à se désir : l'instinct au grand sourire ironique.

Des « nous » tels que Severini, Herbin, Luçat, Survage, Valmier, Oz-nfant. Les nouveaux favoris de Léonce Rosenberg : Picabia et Rendon ; et les poulains d'à côté (rue La Boétie) : Vinès, Borès, Suzanne Roger, Gounaro, qui participent de ce vaste mouvement réactionnaire (je veux dire en réaction contre la recherche de netteté et de rectitude des modernistes authentiques) qui s'appelle « surréalisme ». Vezelay, Schwarz, Knutson, Blandin, Viollier, Constan, Ghika, Engel Rozier sacrifient voluptueusement à cette peinture d'instinct et d'abandon. Il y a là aussi cette minutie naturaliste qu'affectionnent tant les surréalistes et qu'ils appellent peut-être « flore des rêves » et « faune du subconscient ». Elie Coen, Fasini, Hayter, Husband et Peinado sont plus solides et réfléchis sans doute, mais en fin de compte ils font corps avec les premiers nommés. Fasini est le plus sympathique de ce groupe imposant. Il est d'une brièveté fort originale et d'une sensibilité aigue, très clarifiée.

L'autre versant de la pensée moderne est représenté par Freundlich, Olson, Cupera, Doesburg, Tæuber-Arp, Stazewski, Carlsund, Tutundjian.

Torrès-Garcia, Prampolini et Charchoune sont trois « cas » — individuellement bien différents — d'hésitation entre l'invention intuitive à jet continu et la construction pure.

Graham, Volska et Tillmanns sont de bons peintres. Jellet et Hone font du Gleizes à s'y méprendre ; Adam fait du Léger. Et jusqu'à Campigli qui trouva un imitateur appliqué dans Olss et un second, moins « pur », dans Paresch. Faut-il en conclure que les fresques à l'antique et les frusques désuètes font leur marché à Paris ? Mais ne disons pas de mal de Campigli : il se développe effectivement, c'est-à-dire qu'il simplifie, qu'il rythme sa peinture. Et c'est au grand avantage de celle-ci.

Un nouveau venu, Brignoni, expose une grande toile magnifiquement équilibrée, d'une simple et austère mise-en-page. **S.**

Faute de place plusieurs clichés ayant trait à l'architecture et au cinéma ont dû être remis au prochain numéro.