L·C

A R T

NUMERO HORS SERIE DE L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI

Cité de l'architecture & du patrimoine
BIBLIOTHèQUE



Cité de l'architecture & du patrimoine
BIBLIOTHèQUE

NUMERO HORS SERIE DE L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI

JANSEN

DÉCORATION

9 RUE ROYALE

PARIS

NEW-YORK - BUENOS-AIRES - LA HAVANE



CHAQUE BON DE LA LIBÉRATION
QUE VOUS SOUSCRIVEZ
C'EST UNE PIERRE QUE VOUS APPORTEZ
A LA RECONSTRUCTION DU PAYS



29, Avenue Kléber, 29
P A R I S

ENSEMBLES
MODERNES

dominique



RENÉ PROU ET Cie

DÉCORATEURS

50, FAUBOURG SAINT-HONORÉ - PARIS
ANJOU 07-76

SALLE A MANGER DU PAQUEBOT COLOMBIA
DE LA COMPAGNIE TRANSATLANTIQUE

Roger Le Manach

77, BOULEVARD DU MONTPARNASSE
LITTRÉ 27-62



BAHUT EN PALISSANDRE CIRÉ
BRONZE DE JEAN DEBARRE
(Photo Chevojon)

PAUL DUMAS S.A.

cretonnes
papiers peints

67, Rue Robespierre – MONTREUIL-SOUS-BOIS
Avron 26-01 et 26-02

LISIÈRES FLEURIES

PAPIER PEINT
DE
GOUT

P.G
PARIS

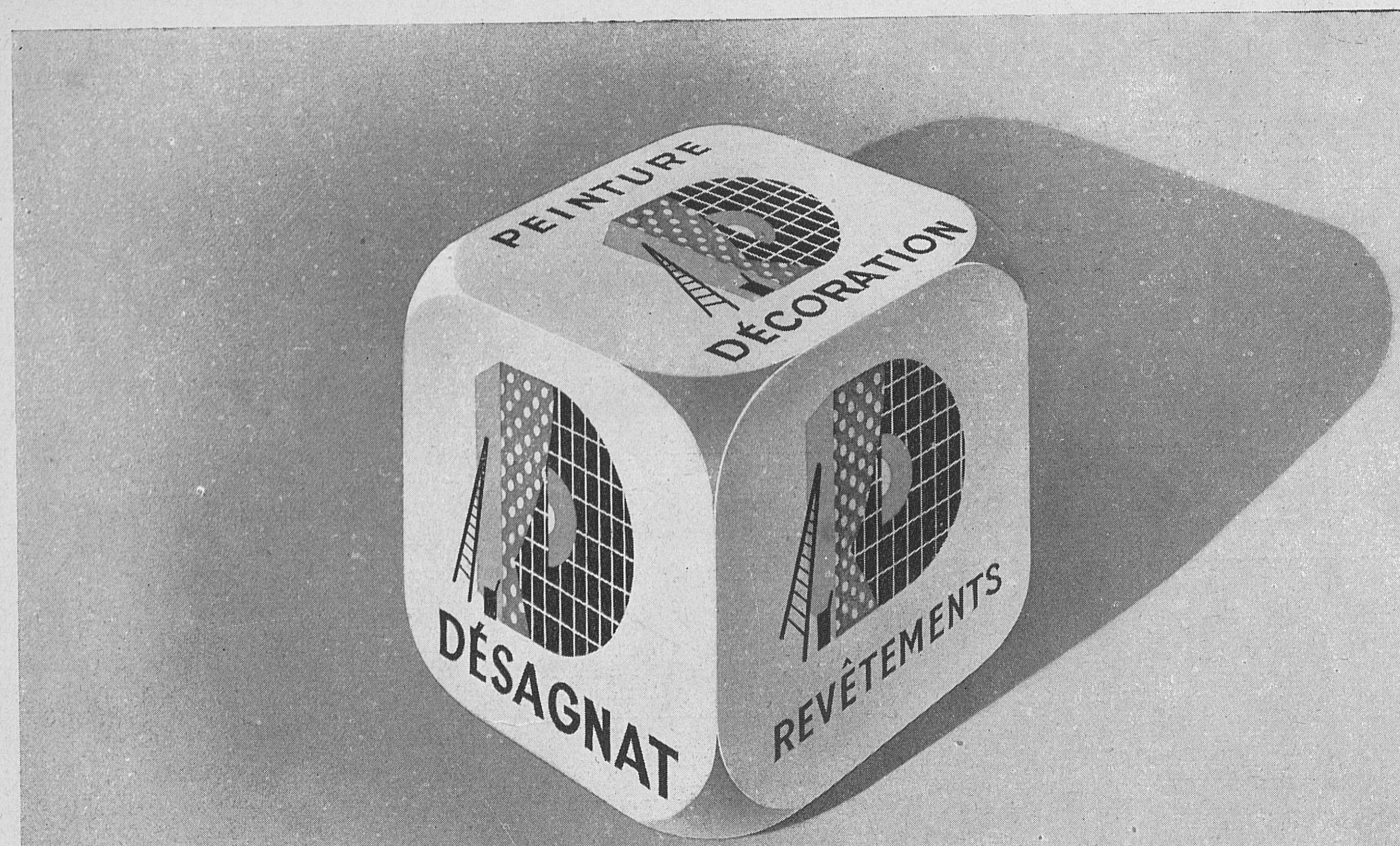
PAUL GRUIN S.A

4 PLACE DAUMESNIL

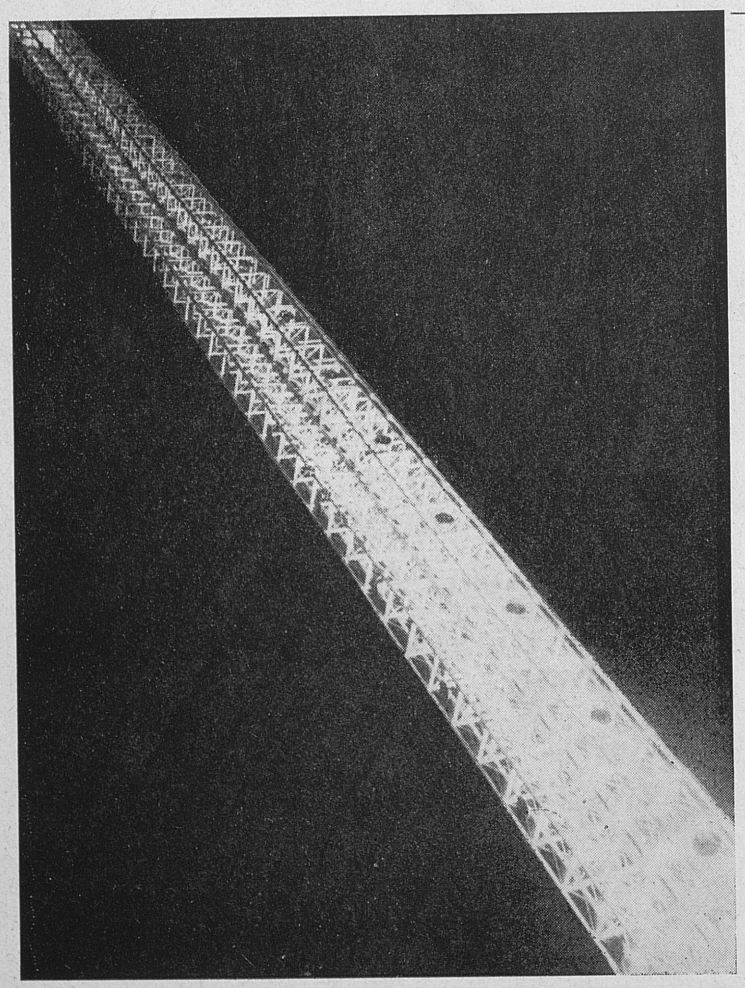
"Les Impressions du Landy"

Papiers peints et toiles pareilles
fabriqués par

Gaillard-Motel
73 Avenue Gambetta à Paris



DÉSAGNAT 54, RUE D'ANJOU, PARIS (8e) - TÉLÉPH. ANJOU 88-40 ET LA SUITE



ÉTABLISSEMENTS

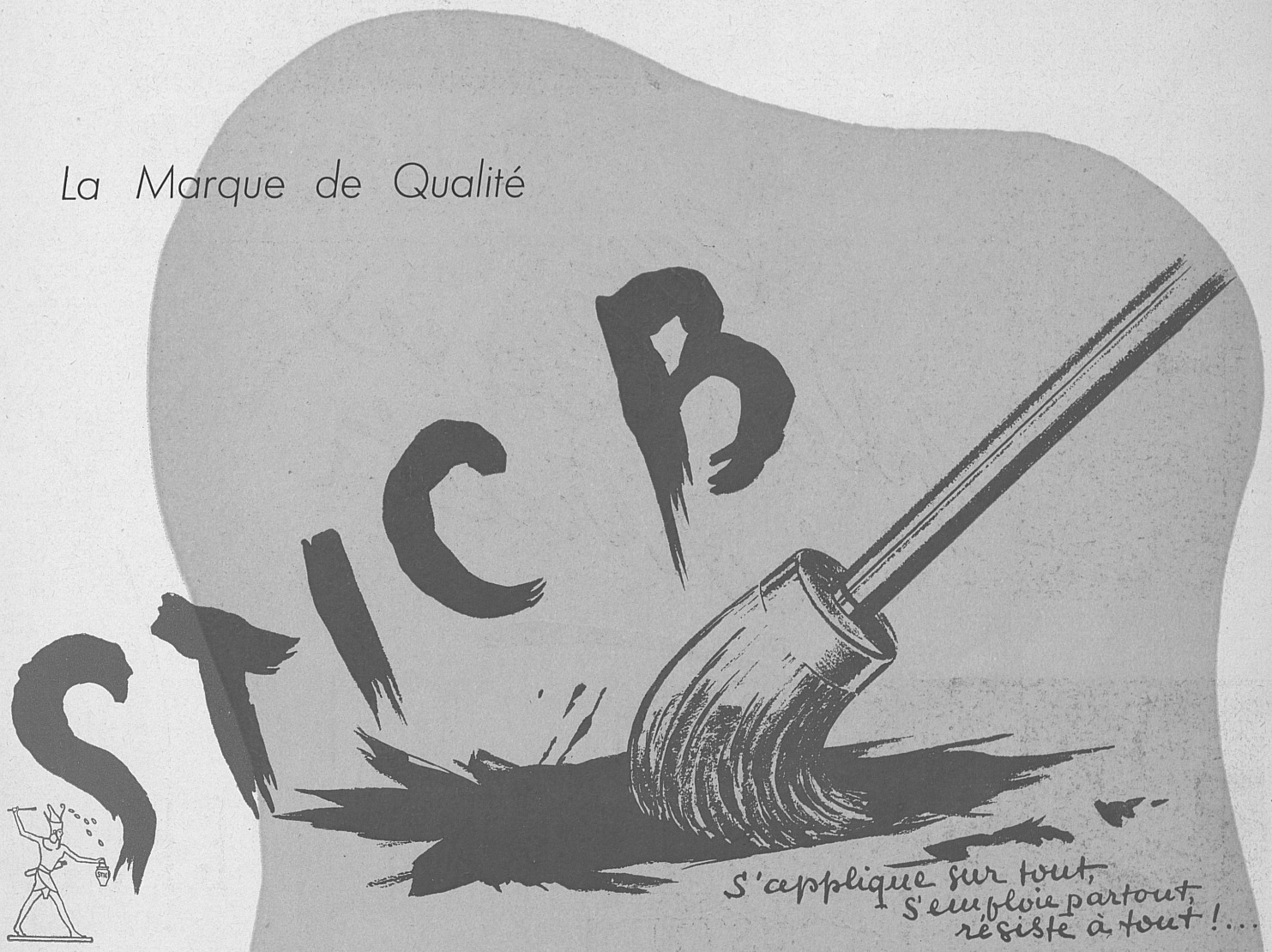
HENRI NIEPCE

DÉCORATION
MENUISERIE
CHARPENTE
EXPOSITIONS

4, Bd DE LA RÉPUBLIQUE - BILLANCOURT
Molitor 98-24 et 36-56

Signal composé d'un pylone de 45 m. de hauteur construit au moyen de montants et traverses de 3 cm² haubanes par fils d'acier tendeur.

La Marque de Qualité



PEINTURE LAQUÉE MATE PRÊTE A L'EMPLOI

ÉTABL[TS] P. BERTIN & A. LAPEYRE S. A.

2, AVENUE FÉLIX-FAURE - NANTERRE

TÉLÉPHONE : LON. 08-07, MAI. 13-50, MAI. 13-13

Les plus beaux portraits

STUDIO
HARCOURT
49, AVENUE D'IÉNA
Tél. : Kléber 41-64

DRAEGER

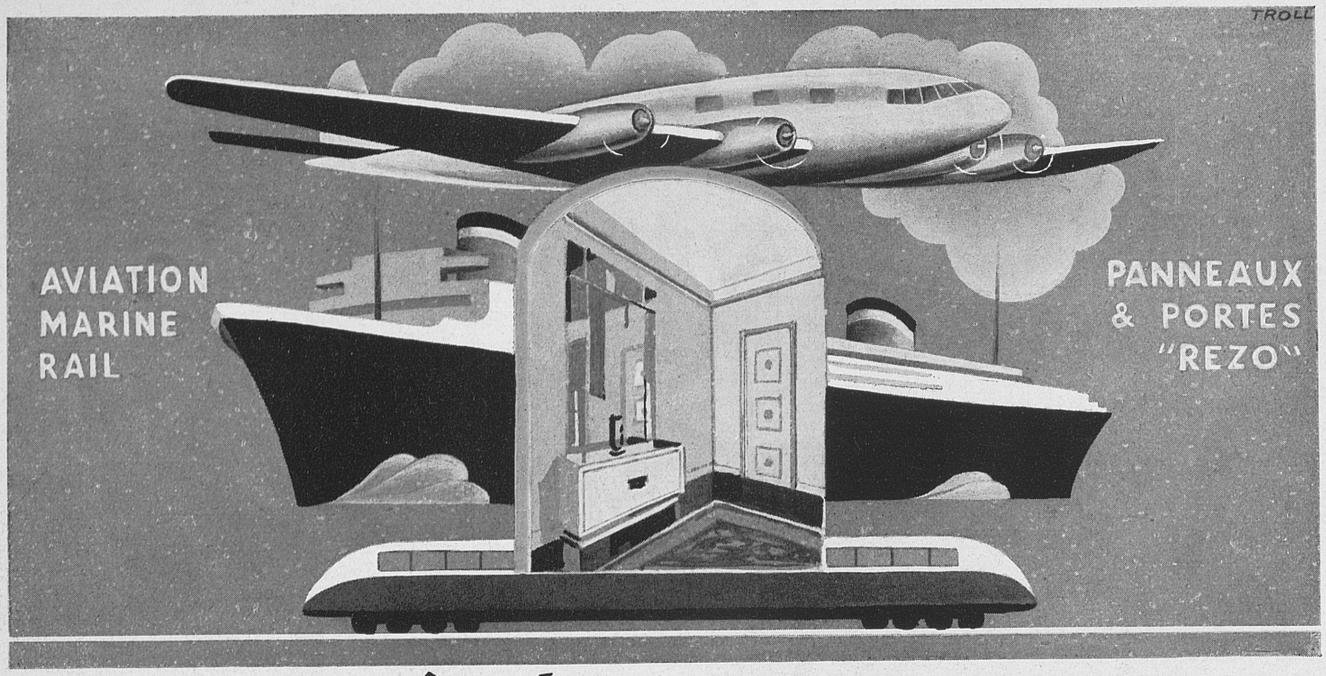


LELEU

DÉCORATEUR

65, AVENUE FRANKLIN D. ROOSEVELT

PARIS



SOCIÉTÉ ROUSSEAU

ENTREPRISE GÉNÉRALE D'AMÉNAGEMENTS

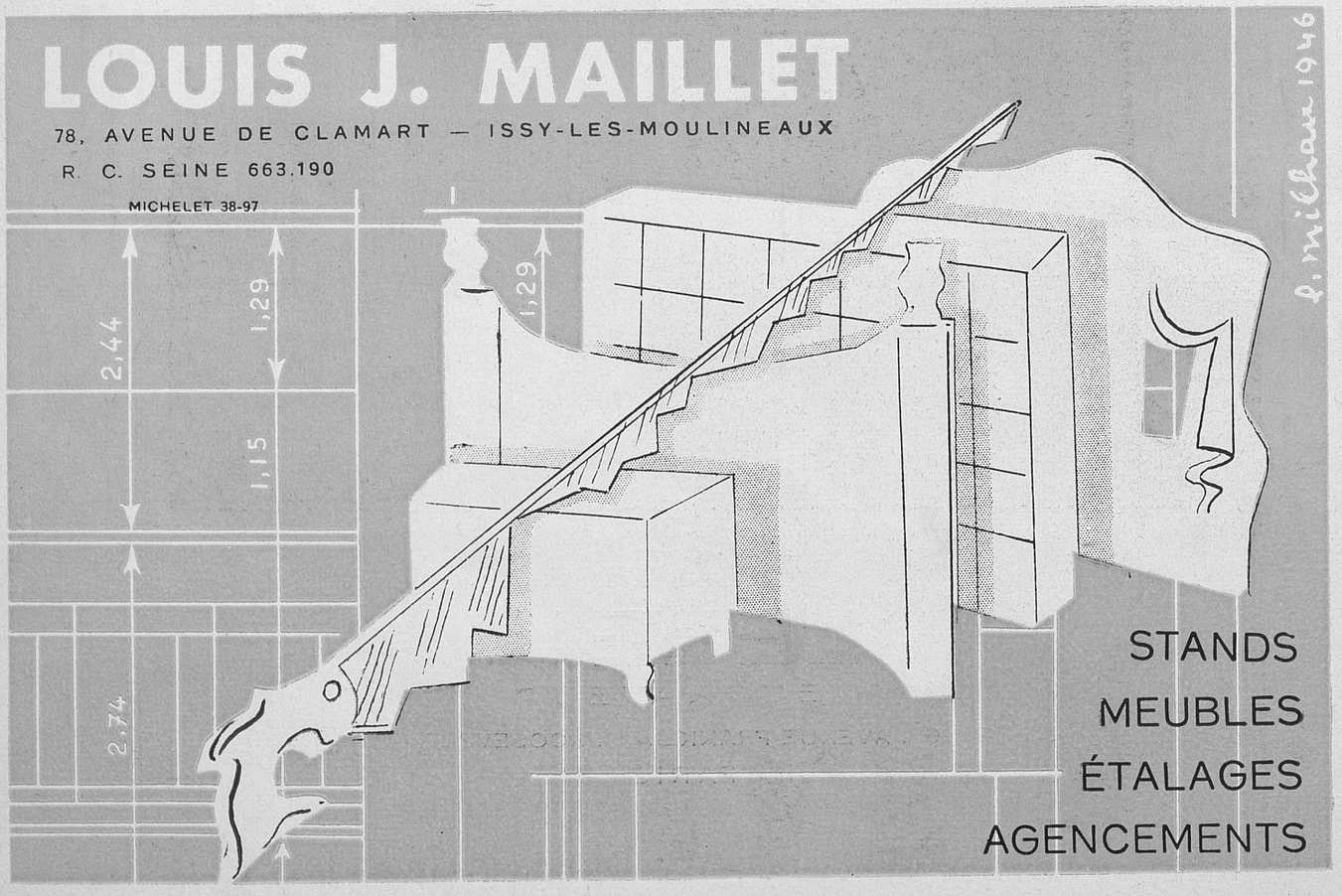
6, RUE LACAILLE, PARIS 17e - TÉLÉPHONE: MARCADET 66-40 & 41

LOUIS J. MAILLET

78, AVENUE DE CLAMART — ISSY-LES-MOULINEAUX

R. C. SEINE 663.190

MICHELET 38-97



STANDS
MEUBLES
ÉTALAGES
AGENCEMENTS

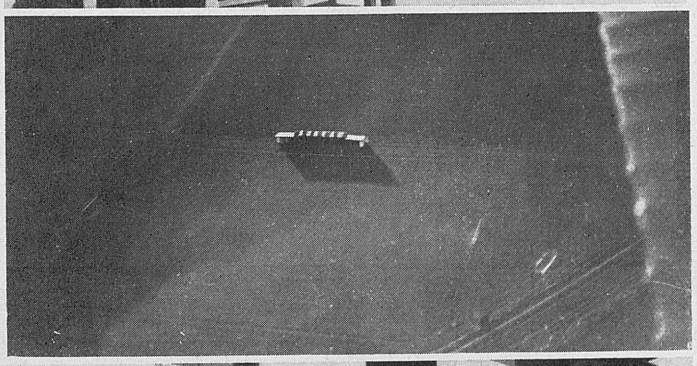
L'ART DE LA RUE

PAR LA PLUS GRANDE MANUFACTURE FRANÇAISE

DEWEZ

L. BERANGER, Succr







ENSEIGNES, LETTRES
TUBES LUMINESCENTS

SIGNALISATION, PUBLICITÉ

STORES EN TOILE
VOLETS ROULANTS BOIS

210, RUE SAINT-DENIS, PARIS (2e) - GUTENBERG 30-20 et 21

PUBLICITÉ L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI

SOCIETE FRANÇAISE DES PAPIERS PEINTS

137, RUE DU FAUBOURG SAINT-DENIS, PARIS - TÉL. : NORD 97-65

DEMANDEZ SA MARQUE

"SANITEX"

(MARQUE DÉPOSÉE)

PAPIER PEINT LAVABLE A L'EAU ET AU SAVON

LES 7 AVANTAGES DE SANITEX

1 - LUMINOSITÉ
2 - ECONOMIE
3 - LAVABILITÉ
4 - FACILITÉ DE COLLAGE
5 - HYGIÈNE
6 - SOLIDITÉ A LUMIÈRE
7 - PRIX

LA LUMIÈRE ET LA GAITÉ DANS LA MAISON

LA LUMIÈRE ET LA GAITÉ

LA LUMIÈRE ET LA GAITÉ

LA MANUFACTURE DE PAPIERS PEINTS

J. GRANTIL

CHALONS S/ MARNE — FRANCE

S'EST RÉSERVÉ L'EXCLUSIVITÉ DE L'ÉDITION
DES
"PLANCHES DE MONTIGNY"

LA LUMIÈRE ET LA GAITÉ DANS LA MAISON

LORY

PEINTURES
et
VERNIS

GRAS
SYNTHÉTIQUES
CELLULOSIQUES



POUR LE BATIMENT

LA PLUS PUISSANTE ORGANISATION

★

USINES

VILLEPARISIS (S.-&-M.) - MARSEILLE - LE HAVRE

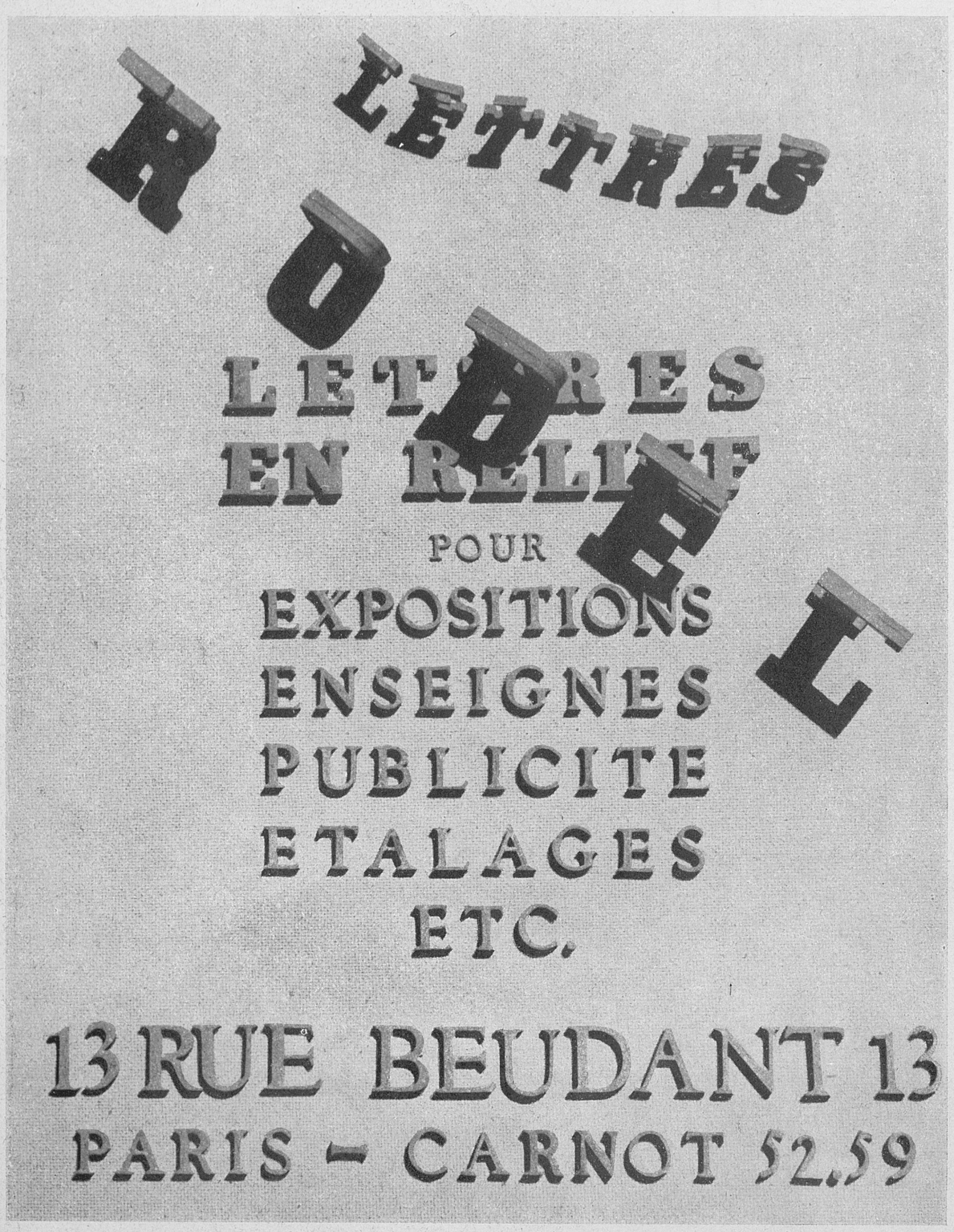
BARCELONE - MILAN - BRUXELLES - BUDAPEST

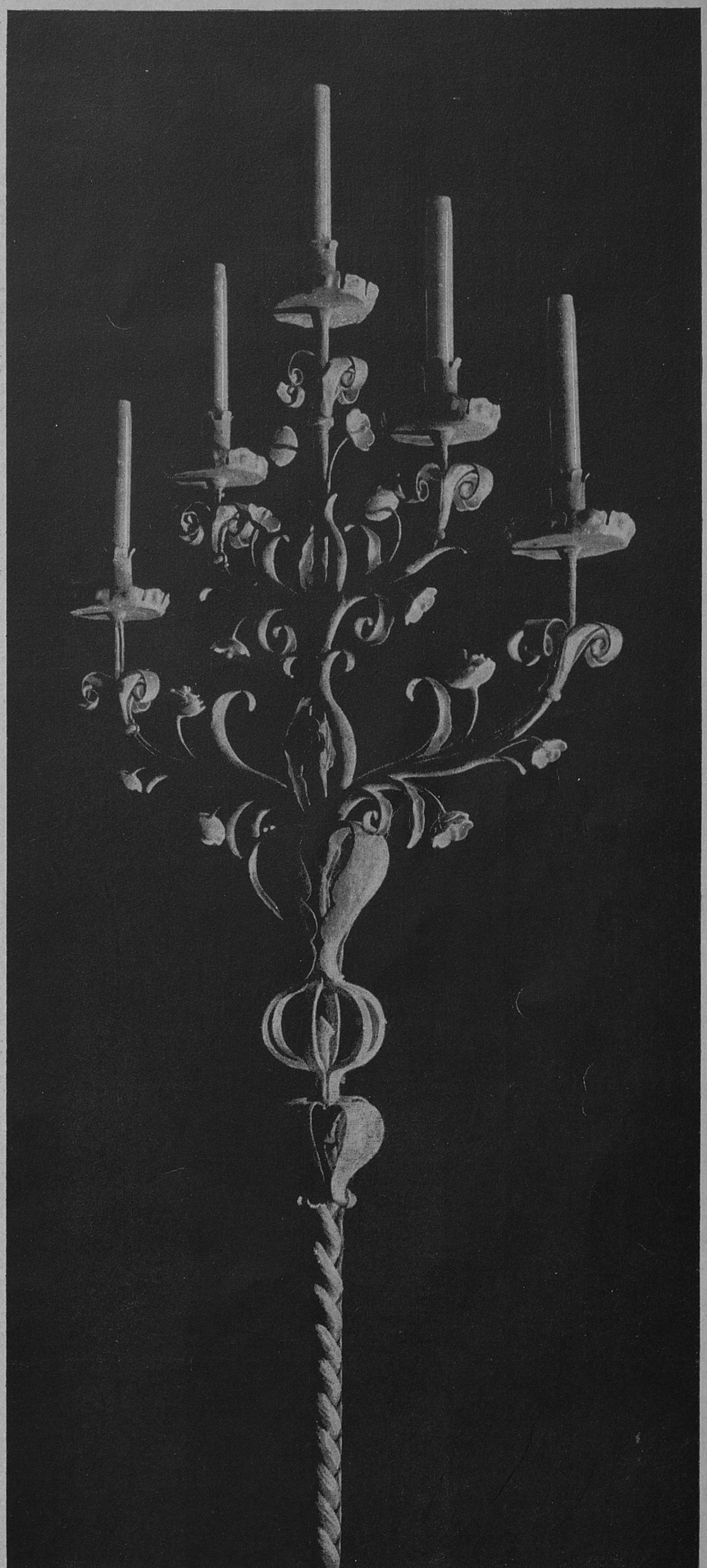
★

ÉTABLISSEMENTS LORY
SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE PEINTURES ET VERNIS

SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 16.500.000 FRANCS

SIÈGE SOCIAL: 31, RUE JOUBERT, PARIS (9e) — TÉLÉPHONE: TRINITÉ 35-85


LETTRES
ROBEL
LETTRES
EN RELIEF
POUR
EXPOSITIONS
ENSEIGNES
PUBLICITE
ETALAGES
ETC.
13 RUE BEUDANT 13
PARIS – CARNOT 52.59



Baguès

57, Avenue Raymond Poincaré
Paris. 16e



HENRI MATISSE. Dessin

ART

NUMERO HORS-SÉRIE DE L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI

5, RUE BARTHOLDI, BOULOGNE-SUR-SEINE

ARCHITECTURE

MAISON, poème de .... Pierre GUEGUEN
L'ESPACE INDICIBLE ..... LE CORBUSIER
HARMONIES ARCHITECTURALES . H. TREZZINI
L'ARCHITECTURE ALLÉGORIQUE ..... MARCEL JEAN
FORMES INSPIRÉES, FORMES CONCRÈTES ..... R. LE RICOLAIS
L'ARCHITECTURE NATURELLE ..... Jacques COUELLE
FORMES AÉRODYNAMIQUES ... Paul ARZENS

SCULPTURE

LA SCULPTURE DEVANT L'ARCHITECTURE ..... Maurice RAYNAL
VISITE A BRANCUSI ..... Paul HERBÉ
ŒUVRES DE BRANCUSI, PICASSO, HENRI LAURENS, LIPCHITZ, MANÈS, DOMINGUEZ, V. BRAUNER, GIACOMETTI, ADAM, SAVINA, PRINNER, S. VITULLO, LOBO, ZADKINE, CSAKY, CONDOY, JEAN MATISSE, SEBASTIEN, GESTALDER, LIPSI, ANDRÉ BLOC.
LES MOBILES DE JEAN PEYRISSAC ..... André MARCHAND
SCULPTURES DE CALDER

PEINTURE

RESPECT DU MUR ..... Jean CASSOU
ŒUVRES DE PICASSO, Fernand LEGER, LE CORBUSIER, MAGNELLI, JUAN GRIS, BRAQUE, HENRI MATISSE, ANDRÉ MARCHAND, R. DUFY, L. FERNANDEZ, KANDINSKY, KOSNIK-KLOSS.
SUR QUATRE MURS ..... Jacques KOBER
LES PEINTURES MURALES SURRÉALISTES DE SAINTE-ANNE ..... F. DELANGLADE

TAPISSERIES

ŒUVRES DE PICASSO, Jean LURCAT, JOAN MIRO, Raoul DUFY, Marc SAINT SAENS.

DESSINS D'ENFANTS ET DE PEINTRES AUTODIDACTES AUX SOURCES DE L'ART ... F. DELANGLADE



PICASSO
Dessin
Col. Galerie Pierre

EXEMPLAIRES NUMEROTÉS : 1.000 FR.
EXEMPLAIRES ORDINAIRES : 500 FR.

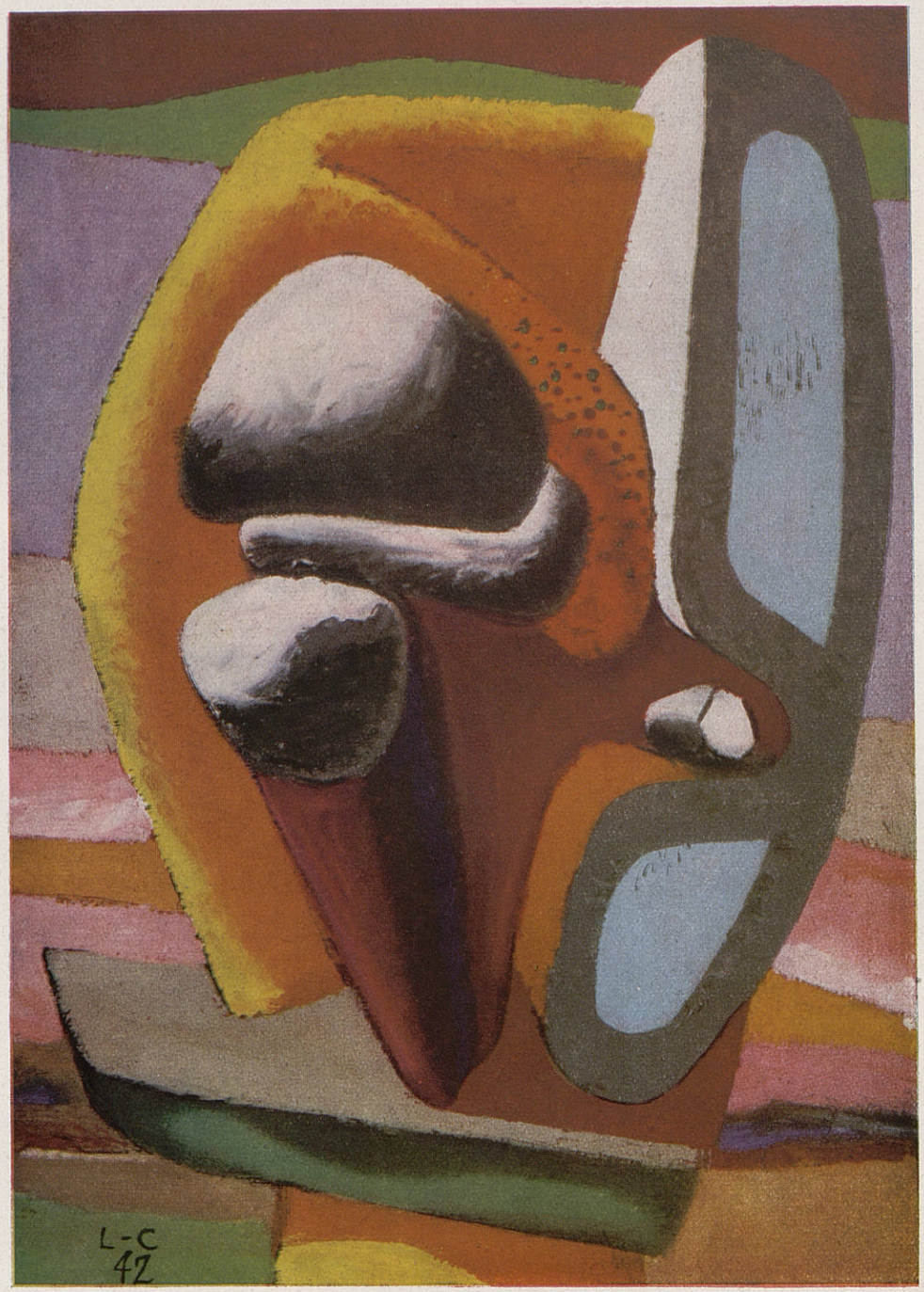
DISTRIBUTEUR, POUR LES ÉTATS UNIS :
WITTENBORN AND COMPANY.

PRINTED IN FRANCE



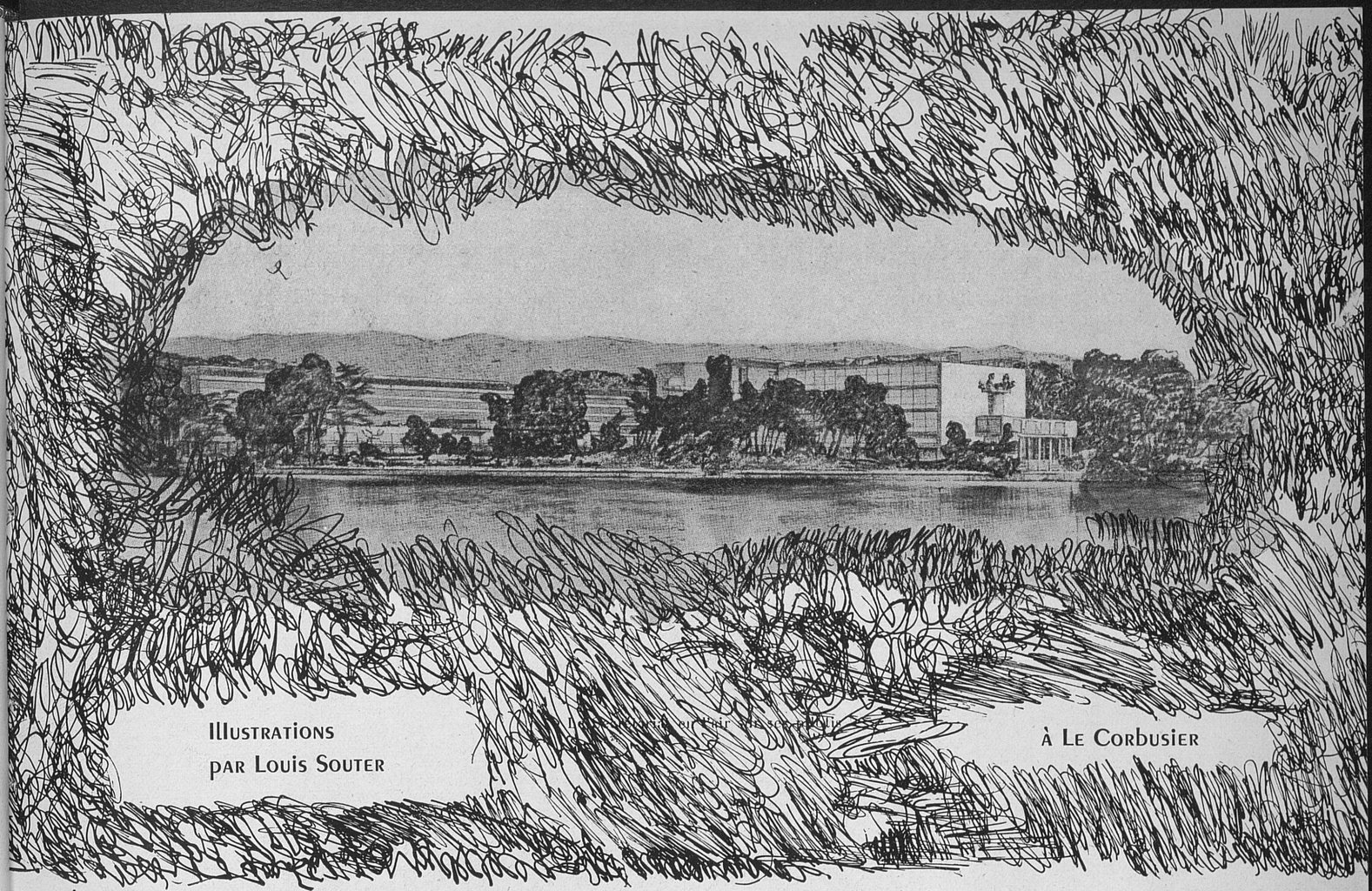
GRAVURE ORIGINALE. LOUIS FERNANDEZ

ARCHITECTURE



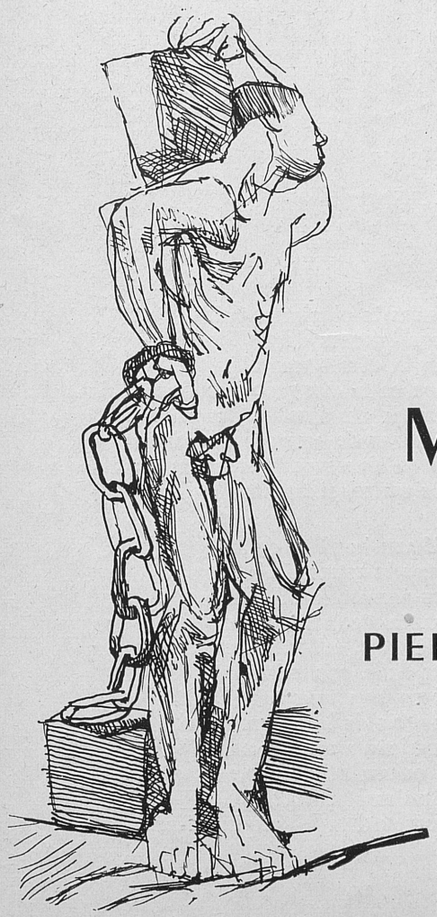
LE CORBUSIER

UBU I^er^



Illustrations
par Louis Souter

à Le Corbusier



MAISON

POÈME DE

PIERRE GUÉGUEN

La table ovale était le monde zodiaque blanc
Les convives tenaient arthurien conseil
Père selon les rites sous les regards du clan
Découpait une viande avatar de soleil
Non sans avoir versé aux géants débonnaires
Des propos bien coulants dans la commère oreille
Un soleil ruisselant dans l'oreille des verres.

J'étais le petit roi nigousse de céans
Je buvais chaque mot, j'admirais les géants
Car ceci se passait dans ma maison d'enfance
Dont le grand lis des champs pâlissait la colline
Au cœur des chambres blanches, chutes de mousseline
Des rideaux à ramages dissimulaient des anges.

Palais pauvre mais cher palais plein de trophées
Tu haussais ta carrure au-dessus des jardins
Arche des vents d'hiver que berçaient les sapins
Vaisseau de chaux voguant sur les belles journées.

De tes marches bleuâtres à travers les pilastres
Du temple aux dômes verts des marronniers
A l'heure où s'illuminent les branches les plus basses
Je guettais sur la route les travaux et les fastes
Dorés par les rayons royaux d'un grand coucher.

Vers Juin passaient les foins aux fluettes tigelles
Trombes de graminées emportant la prairie
En montagne odorante où l'origan s'allie
A la flouve et à l'angélique des ombelles.

En août c'était l'antique blé, l'épeautre rouge
Amoncelant aux chars l'or des lingots gerbés
Pour le porter à l'aire où l'on frappe monnaie
Pendant que le billon en une buée bouge.

Mais les charrois d'automne étaient charrois de sable
Humide encore du pleur des mers
Qui venait amender de sa fumée friable
L'arable noire des hautes terres.

Leurs tombereaux au ciel bombant tombes d'argent
Par chapeaux à rubans la route sillonnée
Formaient l'arroi funèbre d'un roi de Domnonée
En marche vers des monts dignes de son gisant.

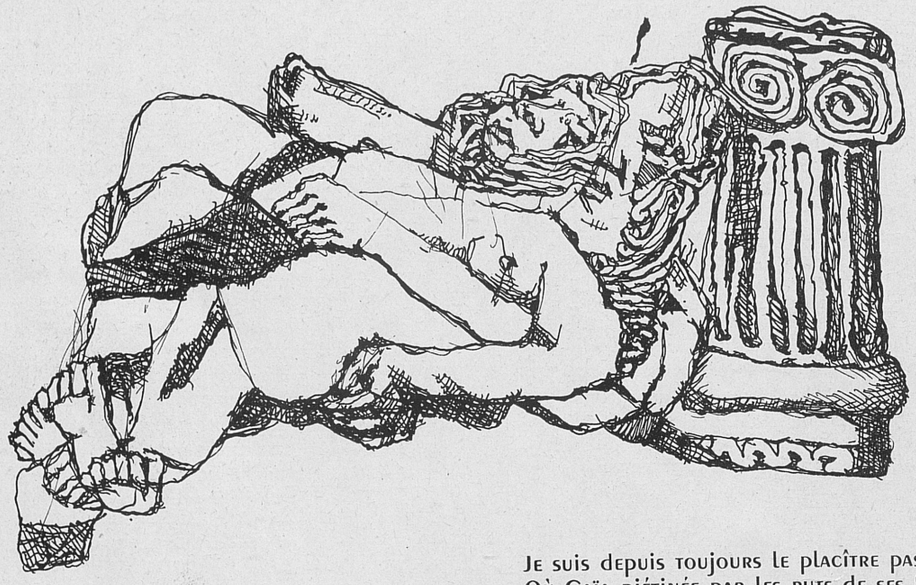
Qu'ils me laissaient troublé dans mon palais du bourg
Rêvant aux horizons marins, ces échancrures
Taillées pour respirer plus librement l'azur!
D'ennui je lacérais ta feuille corbeille d'ours
Velours végétal des bordures.

Père nommait ainsi de travers chaque plante
Sans qu'aucune jamais se permît de sourire
Elles-mêmes ne devaient plus se souvenir
Et j'héritai de la mémoire capricante.

Ébranlé par l'appel de tant d'humaines tours
Tours de drap, tours de nerfs et d'animal amour
L'espace ainsi foulé, ce carré de planète
Se révélait soudain une trappe secrète
Par laquelle happée, invitée au plaisir
Gaïa la Grande Terre est sommée de surgir.

Terre-Mère qui vas par le vide initial
Rêvant à Ouranos ton époux étoilé
Dont tu reçois bouquet l'aérolithe ailé
Rien n'a pu refroidir le feu de tes entrailles
Et pendant que tu vires autour de ton soleil
De l'énorme Ouranos millionième orteil
Ton feu cherche partout un sournois soupirail.

Il ne le trouve pas seulement aux cratères
Qui jadis empourpraient de pavôts cette terre
Mais aussi dans les champs où le coutre et le soc
D'Adam incestueux ferrailleurs le provoquent ;
Dans ses puits affouilleurs et leurs savants forages ;
Dans le bélier suant de ces branles sauvages.



Je suis depuis toujours le placître passif
Où Gaïa piétinée par les ruts de ses fils
Manifeste qu'elle est la déesse terrible
Ripostant coup pour coup aux trop humaines cibles.
Plus bas que la cascade des épaules, des ventres
De la fourche caudine et du marteau des jambes
Je suis le pantelant qu'on meurtrit et qu'on tasse
Cœur, esprit, corps entier, si je sauve la face!

Aussi je persévère à nommer faussement
Paradis le poignant désert de mon enfance
J'étais un gros enfant aux joues enluminées
Aux doigts courts et carrés, pesants d'assouvissance
J'étais la terre brute à longtemps piétiner.

J'étais la terre nue de ces chaumières neuves
Où les arbres coupés et replantés en meubles
Savent s'enraciner quand les danseurs des bourgs
Tassés en un seul corps, forêt de pilons sourds
Enfoncent leur désir par des sabots qui claquent
Dans l'argile femelle aux noyaux scoriaques.

Moi cet écorché vif aux bouffées de sang cru
Je dois compter menu le temps de la clepsydre
Me coller à l'espace parasite de l'hydre
Et supporter tourments connus ou inconnus
Pour que gouttes de mots, frêles bocaux d'images
Stalactites sourdant de la roche inspirée
Muent ma passivité en un vivant passage.
Mais qui donc se soucie de la grotte fermée?
Qui viendra quelque jour me voler mes joyaux
Briser les derniers quartz où dorment les cristaux
Saluer avec moi la majesté pétrée?
Je n'en ai cure, heureux d'un monde indifférent



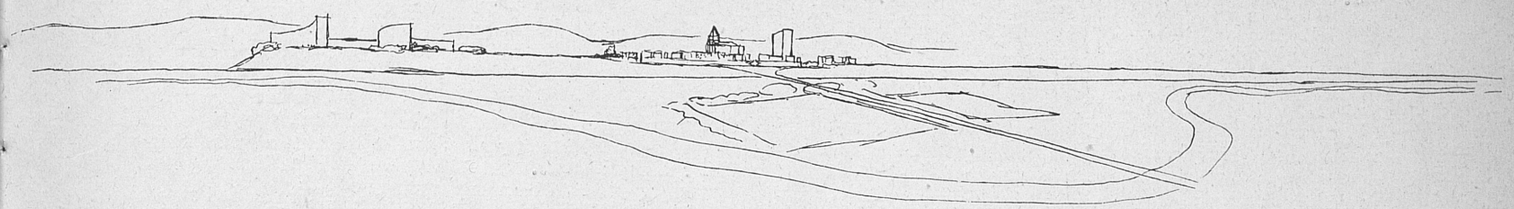
Où l'on peut anonyme aimer la créature
Et gardant en ses yeux des marées de printemps
Trembler toujours d'espoir au bord de l'aventure.
Seulement je n'ai plus asile en la Maison
Où sur la dalle bleue et les planchers du Nord
Mon Âme tressaillait et prenait tant d'essors
A moi seul plus fiévreux que ces fous à foison
Enfonçant dans le sol le clou de leur ivresse.
O murs manteaux d'amour protégez ma détresse!
Jadis quand je quittais mon palais après Juin
Pour épeler de près ce que sont les lointains
Et les voir en oncles sévères convertis
Dans des maisons dont on n'épouse pas les plis
Comme j'applaudissais au retour des vacances
A mon laiteux manoir dans le soir de Septembre.

Si cher que cependant puisse être l'habitat
Qui brise par ses baies un pays en éclats
Il n'est point de bonheur sans l'amer d'une larme
Ni plafond sans anneau pour un lustre de larmes
Et les terroirs que diadème l'horizon
Ne nous offrent jamais qu'éphémères maisons
Avec en quelque enclos la terreuse apostume
Où nous irons pourrir au pourrissoir posthume
Mais choses d'ici-bas ne sont que les figures
De ce qui est Ailleurs plus parfait et plus saint
Par delà l'antichambre brève de la nature
Dans ce vide internel qui seul sonne le plein.
Là nos désirs élytres lourds de nos idées
Voient leur extase en archétypes dépassée
Là nos œuvres sauvées par quelque beau débris
S'avèrent prescience d'un Grand Œuvre infini
Là mon père n'est plus l'homme oublié mon père
Il est le Roi des Rois de la Grande Armillaire
Celui dont les soleils bûchers bougeants des cieux
Sont des pollens trop mûrs sous ses talons de Dieu.

Maîtres d'œuvres! haussez des maisons irisées
Pour nos rêves humains et nos rêves divins.
Qu'elles brillent bulles géantes de rosée
Au bord des poumons verts d'un végétal chemin.
Leurs terrasses si pures en feront des autels
Pour les noces limpides de la terre et du ciel
Pendant que la montagne, la mer ou la forêt
Sera le chœur chantant le cosmique verset
Et les buissons de verre des Villes Radieuses
Le credo prophétique des Sions bienheureuses.

(Le Vésinet — Pâques 1945)





1. UNE PETITE CITÉ ANCIENNE SE RÉVEILLE... LE NOUVEAU QUARTIER D'HABITATION ; L'INDUSTRIE NOUVELLE ; AU CŒUR DE LA CITÉ, LE NOUVEAU CENTRE DES FORCES CIVILES ET CIVIQUES.

L'ESPACE INDICIBLE

PAR LE CORBUSIER

Ce texte doit être situé par le lecteur à sa juste place.
L'an 1945 compte des millions de sinistrés sans abri, tendus désespérément vers l'espoir d'une transformation immédiate de leur situation.
On parle dans les lignes qui vont suivre, d'une perfection absolue à atteindre dans l'occupation de l'espace ; de villes neuves entièrement préconçues, on s'élève à des problèmes de plastique désintéressée, recherches qui touchent plus au sacré qu'au frivole mais qui, dans le malheur des temps, pourraient être amèrement taxées d'inactuelles, de désinvoltes, voire d'insolentes.
Il ne faut pas se laisser dérouter par l'apparence. Ce texte s'adresse à ceux qui ont pour mission d'aboutir à une juste et efficace occupation de l'espace, seule capable de mettre en place les choses de la vie, et par conséquent, de mettre la vie dans son seul milieu vrai, *celui où règne l'harmonie.* N'atteint l'harmonie que ce qui est infiniment précis, juste, sonnant et consonant; que ce qui ravit en fin de compte, à l'insu même de chacun, le fond de la sensibilité; que ce qui aiguise le tranchant de l'émotion.

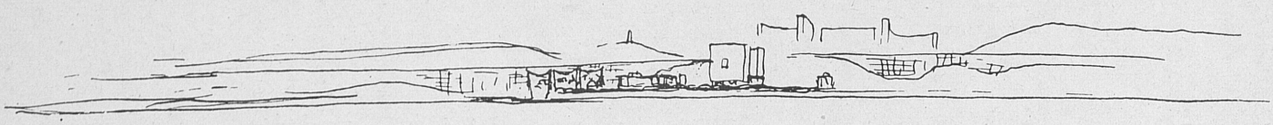
Prendre possession de l'espace est le geste premier des vivants, des hommes et des bêtes, des plantes et des nuages, manifestation fondamentale d'équilibre et de durée. La preuve première d'existence, c'est d'occuper l'espace.

La fleur, la plante, l'arbre, la montagne sont debout, vivant dans un milieu. S'ils attirent un jour l'attention par une attitude véritablement rassurante et souveraine, c'est qu'ils apparaissent détachés dans leur contenu mais provoquant des résonnances tout autour. Nous nous arrêtons, sensibles à tant de liaison naturelle ; et nous regardons, émus par tant de concordance orchestrant tant d'espace ; et nous mesurons alors ce que nous regardons irradie.

L'architecture, la sculpture et la peinture sont spécifiquement dépendantes de l'espace, attachées à la nécessité de gérer l'espace, chacune par des moyens appropriés. Ce qui sera dit ici d'essentiel, c'est que la clef de l'émotion esthétique est une fonction spatiale.

Action de l'œuvre *(architecture, statue ou peinture) sur l'alentour : des ondes, des cris ou clameurs (le Parthénon sur l'Acropole d'Athènes), des traits jaillissant comme par un rayonnement, comme actionnés par un explosif ; le site proche ou lointain en est secoué, affecté, dominé ou caressé. Réaction du milieu : les murs de la pièce, ses dimensions, la place avec les poids divers de ses façades, les étendues ou les pentes du paysage et jusqu'aux horizons nus de la plaine ou ceux crispés des montagnes, toute l'ambiance vient peser sur ce lieu où est une œuvre d'art, signe d'une volonté d'homme, lui impose ses profondeurs ou ses saillies, ses densités dures ou floues, ses violences ou ses douceurs. Un phénomène de concordance se présente, exact comme une mathématique — véritable manifestation d'acoustique plastique ; il sera permis ainsi d'en appeler à l'un des ordres de phénomènes les plus subtils, porteur de joie (la musique) ou d'oppression (le tintamarre).*

Sans la moindre prétention, je fais une déclaration relative à la « magnification » de l'espace que des artistes de ma génération ont abordée dans les élans si prodigieusement créateurs du cubisme, vers 1910. *Ils ont parlé de* quatrième dimension, *avec plus ou moins d'intuition et de clairvoyance, peu importe. Une vie consacrée à l'art, et tout particulièrement à la recherche d'une harmonie, m'a permis, par la pratique des trois arts : architecture, sculpture et peinture, d'observer à mon tour le phénomène.*



3. ALGER 1933 (PROJET B)

La quatrième dimension semble être le moment d'évasion illimitée provoquée par une consonance exceptionnellement juste des moyens plastiques mis en œuvre et par eux déclenchée.

Ce n'est pas l'effet du thème choisi mais c'est une victoire de proportionnement en toutes choses — physique de l'ouvrage comme aussi efficience des intentions contrôlées ou non, saisies ou insaisissables, existantes toutefois et redevables à l'intuition, ce miracle catalyseur des sapiences acquises, assimilées, voire oubliées. Car dans une œuvre aboutie et réussie, sont enfouies des masses d'intention, un véritable monde, qui se révèle à qui de droit, ce qui veut dire : à qui le mérite.

Alors une profondeur sans bornes s'ouvre, efface les murs, chasse les présences contingentes, accomplit le miracle de l'espace indicible.

J'ignore le miracle de la foi, mais je vis souvent celui de l'espace indicible, couronnement de l'émotion plastique.

On m'a autorisé à parler, dans ces notes, en homme de laboratoire, traitant de ses expériences personnelles effectuées dans les arts majeurs si malheureusement dissociés ou désunis depuis un siècle. Architecture, sculpture, peinture, la marche du temps et des événements les conduit indubitablement, maintenant, vers une synthèse.

Celui qui touche à l'architecture (celle que nous entendons et qui n'est pas celle des académies) se doit d'être un impeccable plasticien et un connaisseur vivant et vivace des arts. Aujourd'hui où l'architecte remet à l'ingénieur une part de son travail et de sa responsabilité, l'accession à la profession ne devrait être consentie qu'aux individus dûment dotés du sentiment de l'espace, faculté que la méthode synthétique de diagnostic de l'individualité se charge de déceler. Privé de ce sens, l'architecte perd sa raison d'être et son droit à exister. Œuvre de salubrité sociale que de tenir alors de tels candidats à l'écart de la chose bâtie.

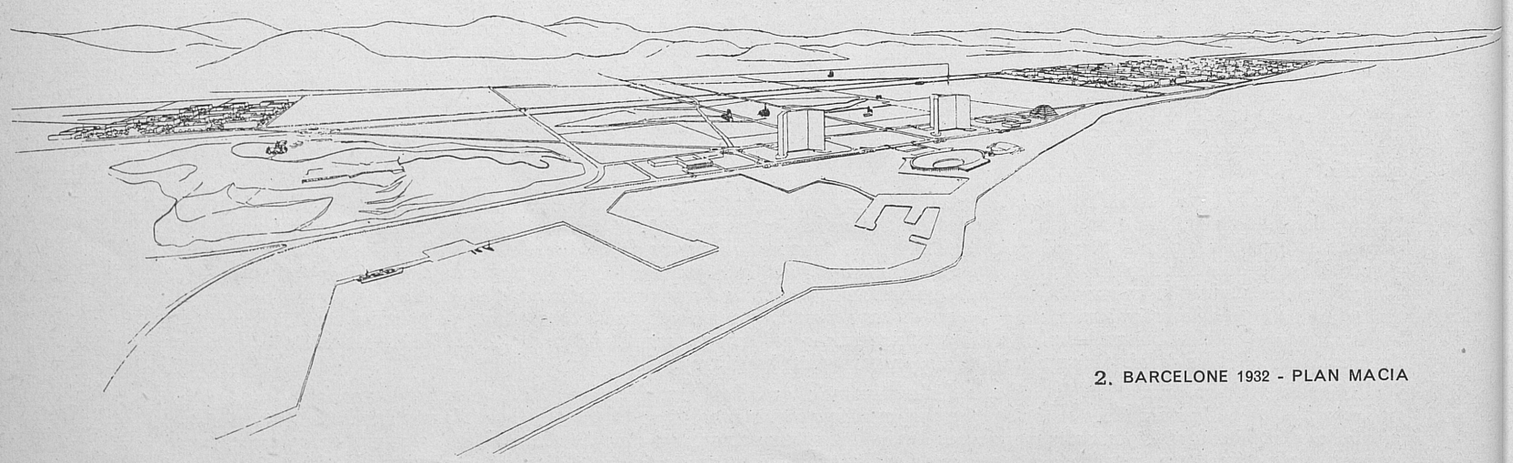
Les images motivant ces notes vont témoigner de l'incessant désir de prendre possession de l'espace par la mise en œuvre des architectures et des urbanismes, de sculptures et de peintures, tous susceptibles d'y atteindre sous la pression jamais relâchée d'une invention permanente.

* * *

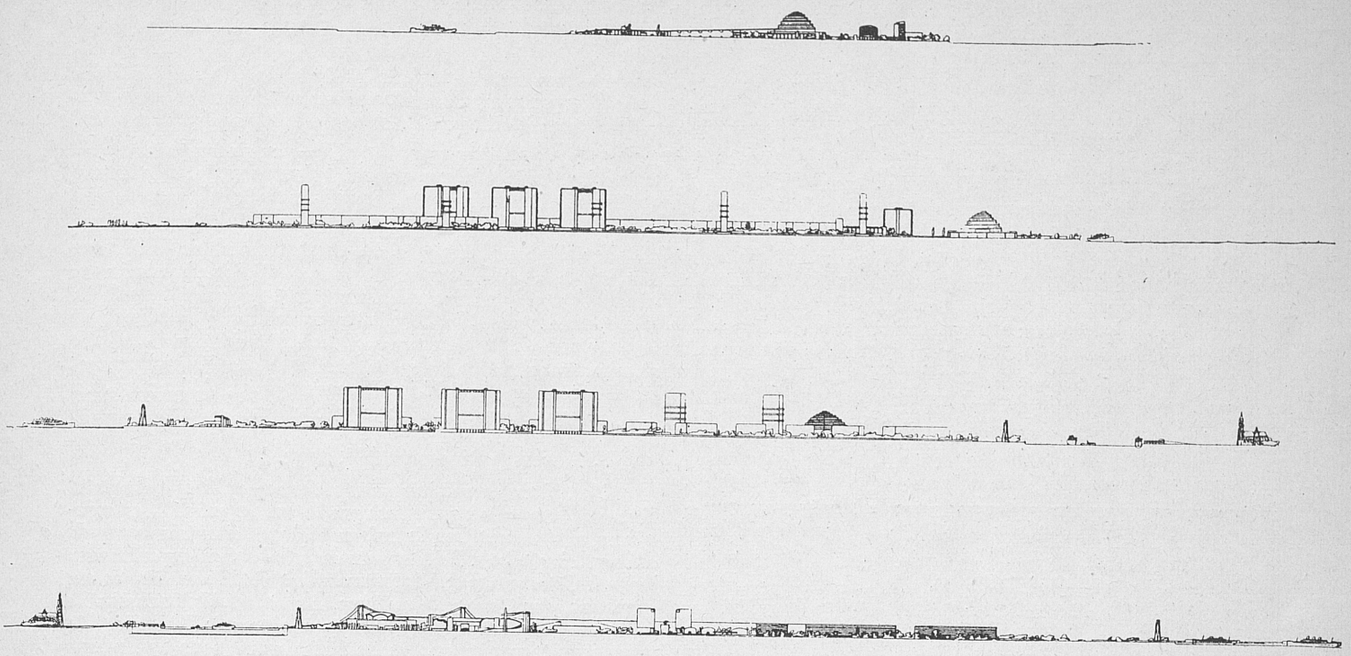
1. Année 1945. *Apparition d'industries nouvelles et modernes au milieu d'une région jusqu'ici agricole, touristique, thermalique. Une vieille cité subitement réveillée. Premier geste : ne pas craindre d'ajouter au volume de la cathédrale la réplique du prisme net du* centre des forces civiques, *organisme moderne de la vie civile : mairie avec ses salles et ses bureaux, groupement des locaux des commissions de toutes sortes, sport, conférences, musique, théâtre, clubs de jeunesse des adolescents comme des adultes, hommes, femmes, etc... Au sommet de l'édifice, les réservoirs d'eau constituant l'un des relais de l'adduction.*

Les industries nouvelles dont on parle ici ne seront installées, souhaitons-le, que sous la surveillance du Ministère de l'Urbanisme. Un « statut du terrain » fixera les moyens adoptés. On envisagera, par exemple, la venue de deux grands établissements industriels équipés au complet et de toutes pièces (voir Ascoral, Les 3 établissements humains, *l'usine verte) réalisant chacun une unité industrielle de grandeur conforme (1) ; 1.000 à 1.500 ouvriers y seraient employés, représentant une population, famille comprise, de 4.000 à 5.000 personnes à laquelle devront être assurées des conditions d'habitation non seulement suffisantes mais parfaites.*

(1) 1945-ASCORAL-Sections 5a-5b, 7e vol. : une civilisation du travail. « *Les trois établissements humains* », chez Denoël, PARIS.



2. BARCELONE 1932 - PLAN MACIA



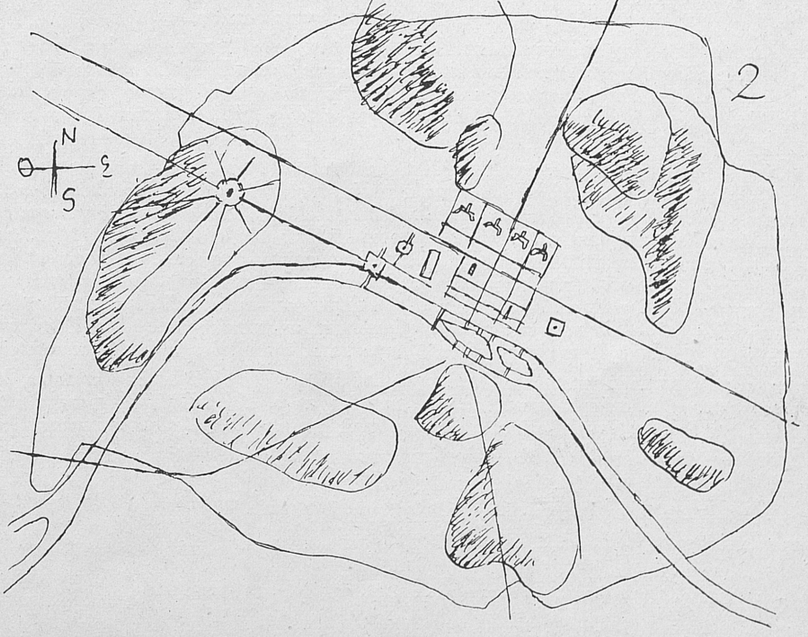
4. ANVERS - RIVE GAUCHE-1933 (PROFILS SELON 4 DIRECTIONS).

A l'ouest, en proue du plateau, est un terrain disposant de vues admirables sur les quatre horizons. On ne saurait hésiter. C'est en ce lieu qu'on doit rassembler les trois unités d'habitation *nécessaires, munies de leurs services communs et des prolongements du logis* (1).

Or, ceux du pays nous avertissent que des vents violents soufflent ici. Qu'à cela ne tienne ! les bâtiments seront hermétiques au vent sur la face intéressée. Soleil, vue et vent coopèrent dès lors à modeler la juste forme des bâtisses. Il est bon de le mettre en valeur : la prise de possession de l'espace façonne une harmonie indiscutable, soude l'entreprise humaine au site, aboutit à un événement plastique architectural et urbanistique de haute portée émotive.

2. *Le « plan Macia » de Barcelone, de* 1932, *fait fleurir un organisme urbain. Le lieu géographique est éminent, apte depuis toujours à abriter et à combler de bienfaits une grande cité. La ville d'autrefois « faisait l'œuf » dans ses murailles. Une explosion urbanistique, le plan de* 1850, *couvre la plaine et fait de Barcelone une grande cité du monde. Le port s'agite et se gonfle ; l'industrie pullule. Il faudrait apporter de l'ordre à tant d'initiatives, discerner le destin de Barcelone port, de Barcelone industrie et de Barcelone tête de Catalogne. Catalogne libérée, Catalogne grande, courageuse, optimiste, projette d'ouvrir ses grandes autostrades, de dresser sur la mer les deux hauts édifices de son administration privée et publique, de grouper le port touristique et le centre civique, d'instituer*

(1) Voir ASCORAL - Section 1 - idées générales : *Manière de penser l'urbanisme*, chez Denoël, Paris et par ailleurs, chez Bourrelier, éditeur, Paris, " *Propos d'urbanisme* ", collection " Perspectives ".



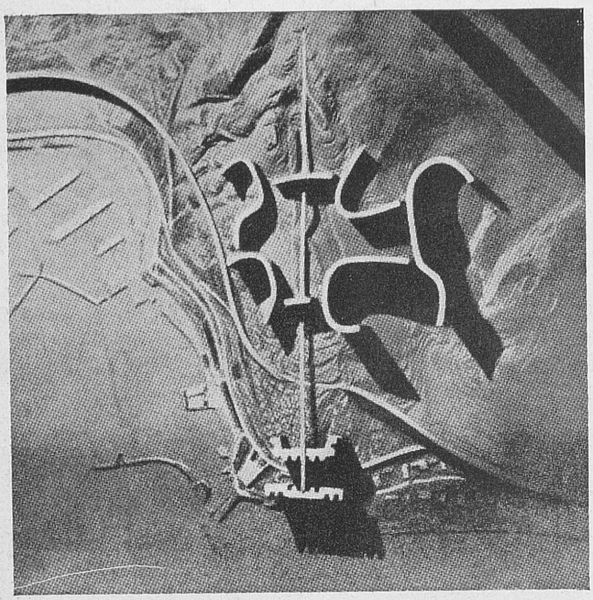
5. PARIS 1945.

les conditions d'habitation les meilleures. Le corps étalé dans la plaine devant ses montagnes, la tête levée devant la mer, les mains ouvertes sur le port, toute la vie rassemblée dans une forme organisée, un être vivant est créé, un vrai plan d'urbanisme est fait, respirant à l'aise dans son espace naturel.

3. *" Alger la belle ", " Alger la Blanche " s'est laissé anéantir lors de ce boum tout récent de la bâtisse où la hâte, la spéculation et l'inconscience ont consommé le crime d'anéantir des beautés naturelles si douces, les recouvrant d'une croûte brutale de pierres et de macadam, de maisons sur rues-corridors et sur cours, et y installant une vie désorganisée par la défaillance de l'urbanisme.*

J'ai travaillé (gratuitement) pendant treize années à l'élaboration de projets successifs, cherchant non seulement à sauver la ville mais à la magnifier. Sur le méridien de Paris, Alger plante la tour glorieuse de ses affaires, Alger capitale de la France d'Afrique, ses yeux sur les monts de Kabylie, sur l'Atlas, sur la nappe infinie des eaux, et couchée sur l'oreiller de sa puissante terre rouge, de sa verdure d'eucalyptus, de palmiers, d'asphodèles.

Cette longue recherche urbanistique africaine fut une lente découverte des ressources possibles d'une topographie hostile aux solutions paresseuses. Quand le sol est si exigeant (falaise, humidité aux lieux bas, victoire sur les hauteurs...) l'idée se trouve comme moulée dans une matrice impérieuse. Les organes apparaissent, dénichent leur insertion au lieu utile, leur forme spécifiquement valable. Et le milieu s'intègre en une plastique qui en est comme le réceptacle acoustique. Messieurs les plasticiens, messieurs les poètes, que vous faut-il ? Messieurs les édiles, vous avez peur, vous appréhendez la grandeur, la noblesse vous blesse, l'architecture vous fait peur ? Vous avez préféré, au cours de votre voyage de noces, courir admirer, selon Baedecker et Joanne, ce que d'autres avaient fait autrefois, qui s'étaient trouvés comme vous, un beau jour, en face de problèmes semblables : ils avaient foncé, s'étaient colletés avec choses et gens, ils avaient persévéré, ils avaient créé l'œuvre... à Rome, à Florence, à Paris, à Stamboul, à Venise. Édiles, édiles détenteurs de la clef de grandeur !



8. LE REDENT DE FORT L'EMPEREUR. ALGER 1931-32 (PROJET A)

4. Anvers " Rive-gauche ", 1933.

L'architecture met au monde des organismes vivants et harmonieux comme nous l'enseigne la nature même. Ces organismes sont debout sur le sol, ou debout tenus au-dessus du sol par leurs pilotis. Ils sont face au soleil qui est un événement frontal. Ce sont eux qui apprêteront le spectacle urbain, ce que l'œil voit, subit, supporte ou aime. Du dehors, ils établissent la silhouette ; du dedans, (et comme par la poussée d'une sève), le jeu savant, correct et magnifique des formes sous la lumière.

Tout a été analysé, mesuré, dosé, construit, proportionné; des organismes sont apparus, dressés ou étendus dans la ville.

On mesure bien que l'urbaniste, gérant tout aussi bien la troisième dimension — la hauteur — que les deux premières — l'étendue —, détient la mystérieuse destinée gracieuse ou magistrale de la ville. Il est le maître du grand théâtre de la beauté. Merci à l'urbaniste qui répond par des propositions objectives et courageuses à tant de gravité attachée à sa fonction.

5. Paris *a foiré dans ses banlieues, Paris est moisie dans son cœur. Paris est, entre les plus belles, celle qui, sous le ciel recouvrant la Seine, rayonne d'espace indicible.*

Paris peut reprendre possession de son sol, de son site, de son poste de commandement, et étaler toute grande une page nouvelle de magnificence. Préparons aux générations qui viennent cette occasion et l'honneur de faire de la ville, une fois encore, " l'Aimée ".

Ce sobre croquis, sans apprêt dans sa nette réalité topographique, établit une vérité urbanistique : l'harmonie entre nature et homme, entre nature du milieu et entreprise déférente et courageuse des hommes.

6. *L'architecture met au monde des organismes vivants. Ils se présentent dans l'espace, à la lumière, se ramifient et s'étendent comme un arbre ou une plante. La liberté est recherchée aux entours de chaque partie. Le sol lui-même a été quitté afin d'être disponible pour toute la circulation désirable des piétons ou des autos. Manifestation spatiale portée à son maximum. La maison (ici, le Palais du Ministère de l'Industrie légère, construit à Moscou de 1928 à 1933) est devenue un être vivant, une fois encore, sur un sol, et il ne fait qu'y prendre appui.*

7. *Le Palais des Soviets était destiné à commémorer le Plan Quinquennal* (1932). *Nos études pour cette construction immense avaient été prises en considération pour l'exécution quand une véritable révolution esthétique éclata là-bas, consacrant l'art dit " gréco-latin " promu au grade précis d'expression naturelle de l'esprit de l'U.R.S.S.. Notre cliché révèle une symétrie qui pourrait n'avoir été que gratuite au départ de la composition. Les faits sont tout autres : pendant des mois, en* 1932, *sur les planches à dessin de notre atelier, naquirent successivement des organes précis (les divers locaux du palais) : ils suivaient la marche évolutive de l'invention qui procède du dedans au dehors et ils atteignaient enfin à la pureté extérieure de l'œuf, tous détails intérieurs étant rangés, hiérarchisés selon l'économie, l'efficacité et l'harmonie : salle de* 14.000 *auditeurs réalisant une orthophonie proche de l'absolu, théâtre de* 6.500 *spectateurs, bibliothèque, diverses salles de conférences et de commissions..., enfin l'esplanade des manifestations de plein air rassemblant* 50.000 *personnes dans des conditions parfaites de circulation, de stationnement, d'audibilité.*

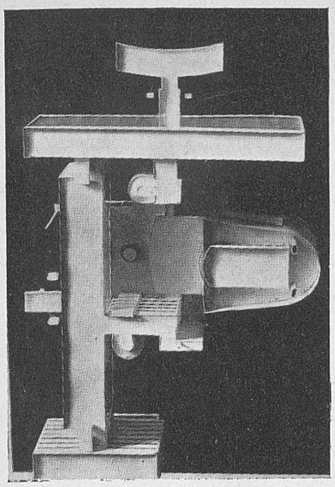
Comment, ici encore, ne point parler d'être vivant, puisqu'on aperçoit sur les plans et les maquettes, les tendons et les os de support et d'accrochage, les nappes musculaires et les viscères contenant les foules. Une telle biologie, incontestable, résulte. Tel est le fruit d'une juste prise de possession de l'espace interne et externe, éclairée par une volonté plastique inlassablement aux aguets.

8. *A l'occasion de l'image de ce projet* A *d'Alger* 1931, *voici, reproduite, la légende qui l'accompagne dans " La Ville Radieuse "* (1) :

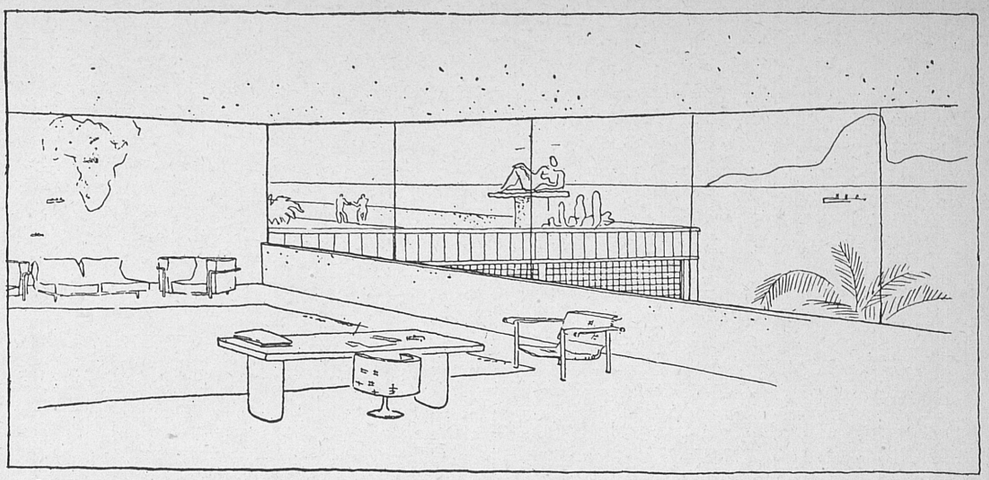
" Une ville des temps modernes. Fonctionnement et splendeur architecturale. "

" Pourquoi ces formes courbes au redent de Fort l'Empereur ?

(1) *La Ville Radieuse*, en 1935, éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine.



6. MINISTÈRE DE L'INDUSTRIE LÉGÈRE A MOSCOU (1928).



9. PALAIS DU MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA SANTÉ PUBLIQUE A RIO-DE-JANEIRO, 1936. LE CABINET DU MINISTRE CAPANEMA.

" 1° *Pour chercher en tous sens les vastes horizons.*

" 2° *Pour rechercher, dans les vallonnements, les fonds les plus bas afin d'augmenter le volume des constructions.*

" 3° *Pour répondre à une invite du paysage, événement créatif d'ordre plastique : la réponse aux horizons porte plus loin ; la réponse aux vents, au soleil est plus vraie. Événement lyrique en vérité. Ce qui compte éminemment, ce qui couronne une démarche rationnelle. (L'enceinte intérieure du redent,* 1.200 *m.* × 800 m., *redevient un espace naturel, un paysage).*"

9. *L'architecture (on le sent bien, mais en vérité, on ne le sait plus, car les enseignements ont effroyablement menti, pervertissant ceux de la vocation, les architectes, et faussant la vocation), l'architecture n'est pas façade ; il n'y a pas de façade ; qu'est-ce qu'une façade ? Dans la discussion moderne, on dit qu'une façade est un mensonge : Landru, Stavisky, Pascal ou l'enfant ont-ils une façade, ont-ils des façades ? Ils ont un dedans et un dehors. Et, au bout du compte, du dehors on reconnaîtra le dedans (pour celui qui sait lire).*

Or, la maison est comme l'intégrale de l'homme : son cœur et son corps sont dans la maison et ont fait la maison. Le dedans et le dehors ne font qu'un, et si les choses s'y prêtent, le dedans, le dehors et l'alentour ne font qu'un. Prise de possession du milieu. Et le milieu c'est l'espace saisissable.

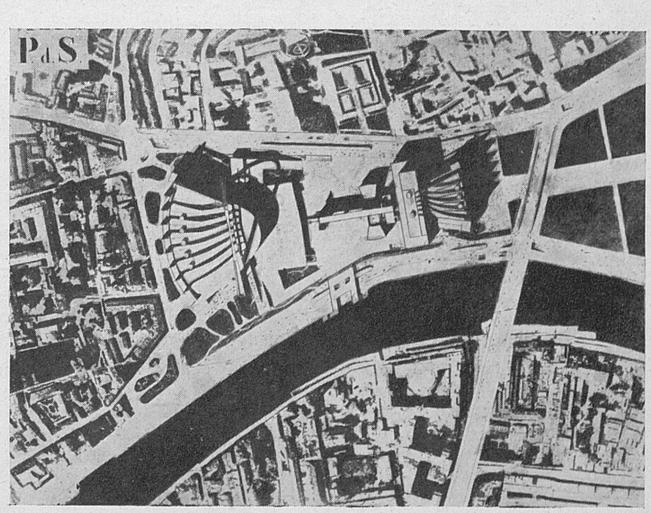
Ici, au Ministère de l'Éducation Nationale et de la Santé Publique de Rio-de-Janeiro (1936) (1), *où est le point de rupture possible entre l'effigie, la stature, l'espacement, la matière des grands monts de granit rose et de la mer lisse, et l'attitude, la complexion, le dedans et le dehors du palais, son grand dallage extérieur de granit et sa grande statue de même pierre, ses glaces limpides, ainsi que les majoliques bleu et blanc qui revêtent (comme à Lisbonne, mère-patrie) certains murs extérieurs et intérieurs ? Il n'y a pas de rupture, il y a alliance, il y a scellement, il y a unité, éclatement vers le dehors et pénétration dans le dedans.*

10. *Nous étions jusqu'ici demeurés dans la limite esthétique des nombres (proportions), dans l'indicible d'une concordance recherchée entre les géométries matérielles des créations architecturales humaines et la mathématique immanente qui règle l'univers. Plus près de la réalité quotidienne, l'homme rattache son corps à son esprit, ses sens à sa sensation, et des figurations objectives le rapprochent alors directement de ses frères à qui il s'adresse de son œuvre qui apporte à l'architecture, la chair de la sculpture, les volumes significatifs, symboliques, voire descriptifs qui peuvent être les mots de la parole qu'il adresse à autrui.*

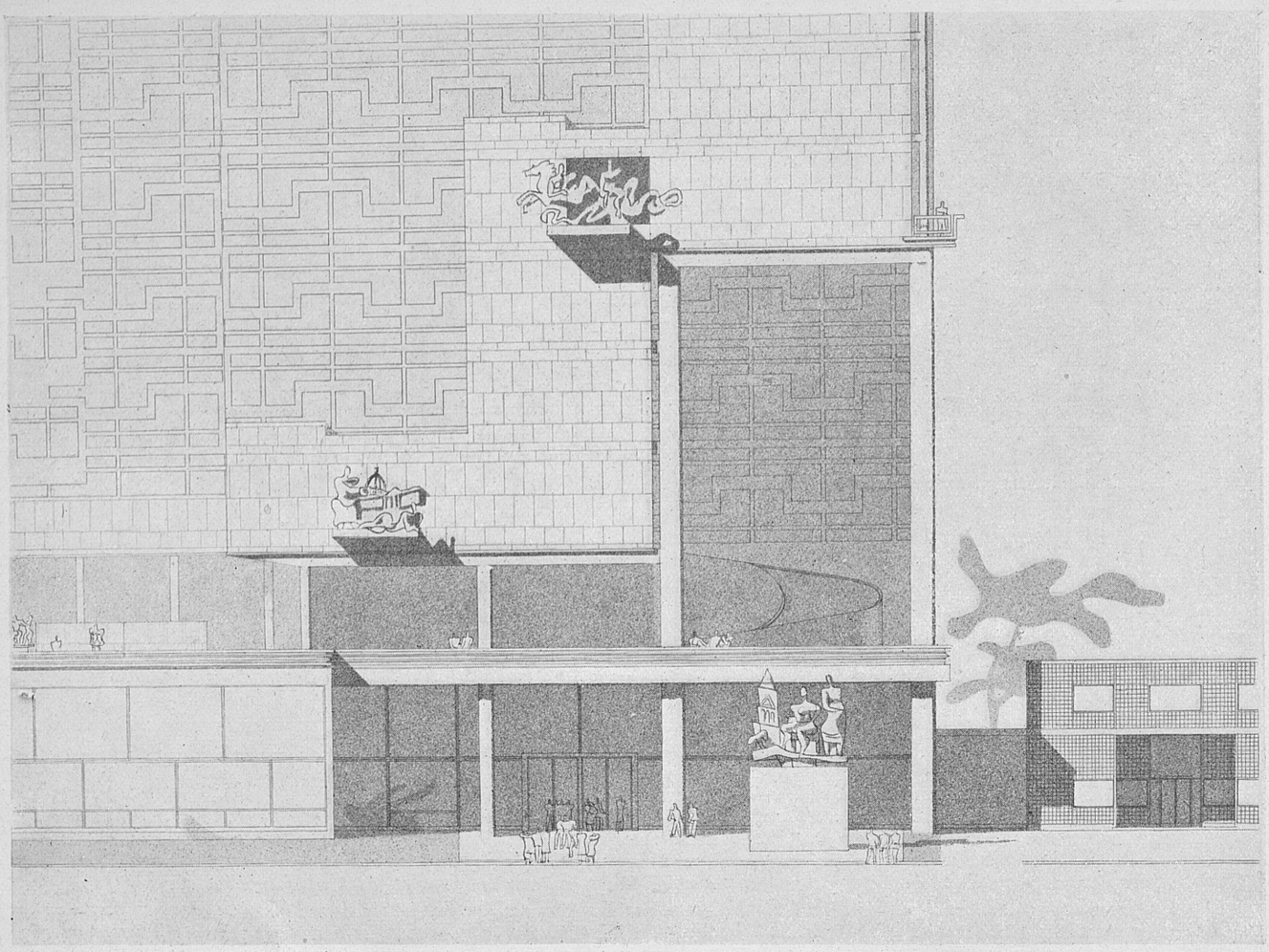
L'an 37 *ou* 38. *A la bifurcation de la route d'Italie, à l'entrée de Paris, un monument devait être élevé à la mémoire de Vaillant-Couturier. Concours public où je fus recalé, bien entendu. Notre projet étonna et déçut, à l'époque, mon ami Fernand Léger et nos camarades de New-York auprès desquels il se trouvait alors. Le contraire se produit aujourd'hui, après huit années ; le Museum et Modern Art de New-York qualifie d'exemplaire cette création et la propose aux U. S. A. comme prototype des " mémorials " de guerre.*

Ce grand mur de " meulière " parisienne aurait eu vingt mètres de haut. L'homme, l'orateur et l'écrivain étaient évoqués par des images directes d'une dimension inattendue et que j'eusse réalisées moi-même en charpentes de bois recouvertes de feuilles de cuivre battues (technique du coq de clochers villageois).

(1) 1er projet sur un terrain magnifique que la politique dérobe en dernière heure obligeant à se contenter d'un emplacement fâcheusement urbanisé.



7. PROJET POUR LE PALAIS DES SOVIETS, 1932.



PROJET POUR LE MUSÉE D'ART MODERNE.
LA FAÇADE SUR LE QUAI DES ÉTATS-UNIS. **11.**

L'extraordinaire porte ouverte par le cubisme sur un infini disponible de la manifestation plastique ne se referme nullement sur les trésors de la réalité. Le champ s'étend entre deux extrêmes du support plastique, l'éminemment représentatif et le totalement abstractif. Les flèches qui, de l'œuvre, partent vers l'inconnu des sensibilités peuvent faire mouche et décréter certains états de grâce.

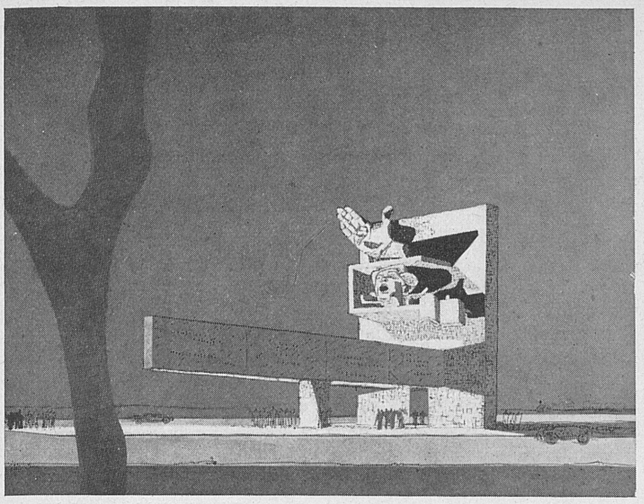
Ainsi en 1942, *retrouvant, après vingt années, Rodin dans son musée, étais-je saisi du désir violent d'avoir un jour l'honneur de situer quelqu'une de ces statues pétries de vie, dans son architecture, la certitude m'habitant que la pureté et l'étincelance de nos aspirations actuelles seraient précisément capables de faire parler lentement l'œuvre palpitante du maître qui n'avait pas trouvé son architecture et dont on voulut si souvent faire un art de salon (avec un grand S et un petit s).*

11. *Groupes statuaires dans notre proposition rejetée de Musée de la Ville et de l'État au quai de Tokio* (1935). *Possibilités, encore, de se saisir de l'espace comme Rodin, par exemple, l'avait fait avec ses " Bourgeois de Calais " et comme les étrusques le firent aussi dans leurs grandes terres-cuites en ronde bosse, par le moyen de suggestions directes : femmes, cathédrales ou ponts ?*

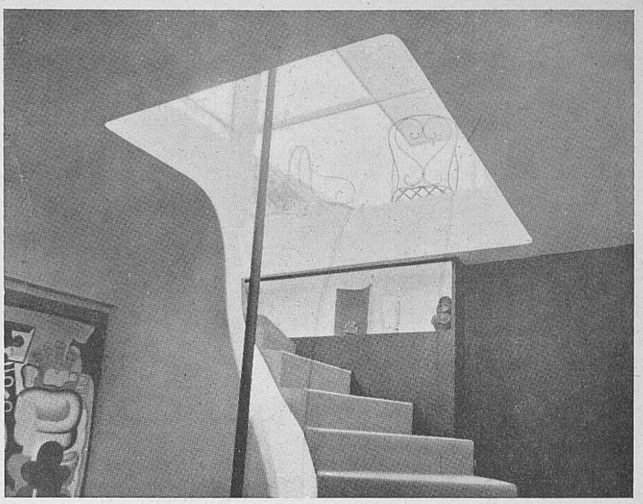
12. *On voit bien ici à quelles sources puise l'émotion plastique : il n'y a pas de petits ou de grands thèmes ; il y a des présences opportunes, entretien, colloque de formes, symphonie, musique d'éléments affectés de densités, d'épaisseurs, de compacités différentes — musique et parole où le rien devient tout — par exemple ici, cette humble courbe, à la main (la main d'un maçon doué tenant truelle). Ici règne véritablement la puissance plastique faisant abnégation de tous moyens de pression sur l'intellect : la dimension (l'escalier n'a que quatre-vingt centimètres de large), le matériau (c'est un enduit uni peint à l'huile), l'objet même (la dernière volée d'un escalier de service de huit étages en ciment ordinaire) offrant ses gradins, ses parallèles, sa spirale (Cézanne : sphères, cônes et cylindres)...*

13. *L'image du Moscophore (l'an* 500 *avant J.-C.) arraché ici par la polychromie à son linceul plâtré de fantôme académisé d'une société qui fut agile, active, passionnée (la geste d'Homère, la geste homérique), est resplendissante de son corps rouge, de son manteau bleu pâle. La vie est affirmée par la couleur, la statue s'agite par sa polychromie. Aux antipodes du fantôme, la chair criante. Le sculpteur (on le voit) a apprêté la manifestation. Mais le mur de moellons qui est derrière, mais le bout de tapisserie de Fernand Léger qu'on voit apparaître, sont de même potentiel, de même sang, de même force : vivants et par conséquent tous contemporains. Je sacrifierai tout à la vie, ne pouvant supporter ni les cadavres, ni les femmes en cire, ni les fantômes. Je marquerai même le coup en cet endroit précis, en disant : je suis cubiste et je ne suis pas surréaliste, voulant opposer le sentiment de construction, de marche le regard en avant, à une considération du défunt, du défuntement, du souvenir ; voulant opposer, ici, demain naissant à hier s'estompant, évoquant derrière ces deux termes la vertu des arts qu'ils ont illustrés à l'origine, le cubisme, le surréalisme. Les deux termes, d'ailleurs, sont faux ou sommairement attribués ; qu'importe, l'histoire les a engagés, tels, dans son circuit !*

14. *(La planche en couleur.) Le dénommé Ubu* I^er^, *le débutant d'une série née, sans aucune préméditation, de la défaite de* 1940 *et baptisée en* 44 *seulement : les Ubu* 1^er^, *Ubu deux, Ubu trois, et ainsi de suite. Mon subsconscient avait certainement repéré*



10. MONUMENT A LA MÉMOIRE DE VAILLANT-COUTURIER 1937-1938



ESCALIER DE L'APPARTEMENT LE CORBUSIER 12.

la présence, dans l'atmosphère de ces années étranges, de figures morales ou physiques particulièrement impérieuses et sujettes à se proposer, à s'imposer ; on en discernait un peu partout aux rouages de notre société convulsée. Mon intention n'avait jamais été de les rencontrer, voire de les démasquer. Je poursuivais même une autre démarche : avec des cailloux, des bouts de bois, éléments mis en composition, je cherchais à faire naître le sentiment poétique ; ce ne devait pas être une nature morte, et non plus un homme. Ce fut un être au-dessus de la vie ; quelque chose d'un peu tabou, mais non exotique, un objet médium pour mettre en rapport avec les lointains de la sensation et de la sensibilité pour ouvrir l'espace. J'ai, sans prétention, mais dans le sentiment de la responsabilité



LE MOSCOPHORE ET UNE TAPISSERIE DE FERNAND LÉGER 13.

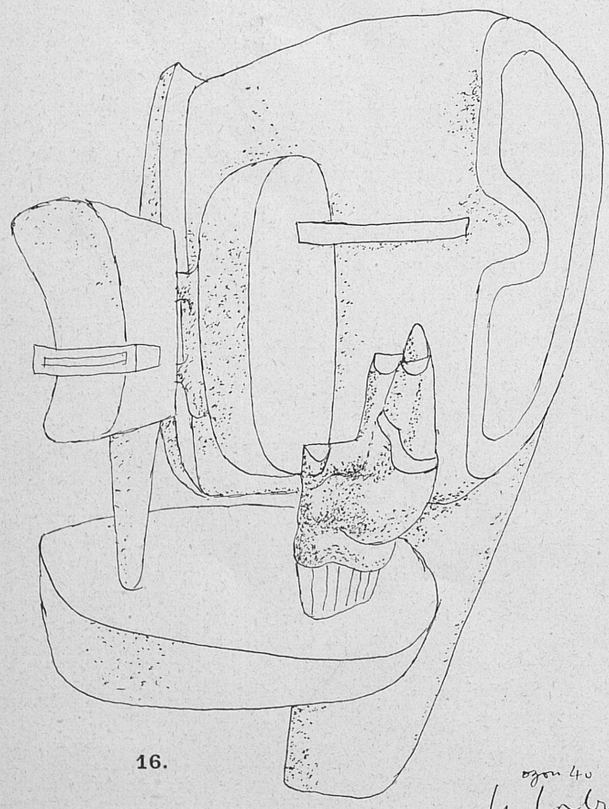


15.

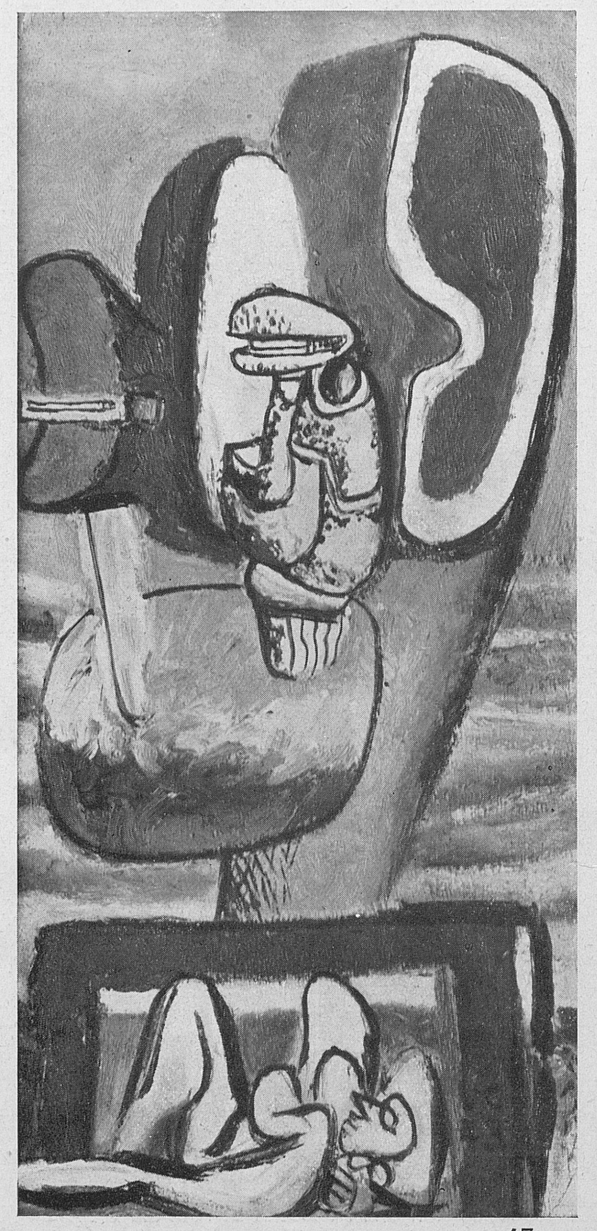
des actes du peintre, ressenti ou subi la pression des possibilités plastiques et lyriques : les proportions ou nombres, l'activité des couleurs, la symbolique des formes et des lignes, la possibilité toujours latente de hausser le diapason au-delà des faits divers. Des dieux rôdent autour de nous et tiennent boutique et, au prix du simple effort personnel, ils livrent aux hommes les grandes choses de l'esprit, de la vertu, du mystère, du paradis et de l'enfer. Ils sont prêts à nous tendre la main et l'œuvre peinte arrachée au niveau du terre à terre est en possibilité d'atteindre une altitude valable.

*Cette préoccupation et cette disposition de l'esprit ouvrent les voies aux faits plastiques en prise directe avec l'espace et capables peut-être de conduire à l'indicible. De là une forme qui s'éloigne de l'à-plat pour exprimer le volume et pour aboutir (quand tout est fini du débat intuition-contrôle qui dure pendant tout le temps de la fabrication de l'œuvre), à une espèce de plastique peinte selon les exigences de la toile (deux dimensions) mais exprimant le plein volume selon les exigences de l'esprit. Et c'est l'apparition d'une statuaire polychrome apte à manifester sa puissance sous la modeste forme d'un objet à tenir dans la main comme aussi sous celle d'un monument dressé dans le ciel ou agissant sur les éléments d'une architecture combinée pour en recevoir les bienfaits (***15**, objet ; **16**, dimension à volonté ; **17**, monument).*

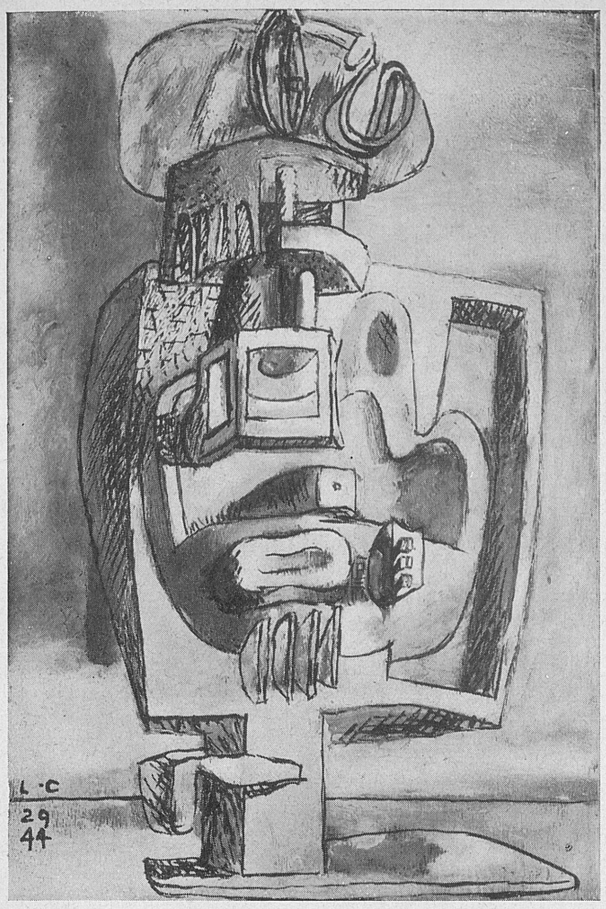
***18**. réclame horizon des terres ou murailles d'architecture. Horizon infini où vont s'enfoncer les ondes irradiées, murailles d'architecture*



16.



17.



18.

disposées pour faire écho, pour rendre vivant ce phénomène acoustique temps-espace évoqué aux premières pages de ces notes.

* * *

On découvre alors une vérité substantielle après le long circuit d'une sérieuse évolution qui nous a détachés des temps accomplis, celle de la synthèse aujourd'hui possible des arts majeurs : architecture, sculpture, peinture sous le règne de l'espace. Les perspectives " à l'italienne " n'y peuvent rien ; c'est autre chose qui se passe. Cette chose, on l'a baptisée quatrième dimension, et pourquoi pas ? puisqu'elle est subjective, de nature incontestable mais indéfinissable, pas euclidienne ; découverte qui sabrera des affirmations hâtives et superficielles très à la mode, par exemple celle-ci : la peinture ne doit pas trouer le mur, la sculpture doit être attachée au sol...

Il n'y a pas, je crois, d'œuvre d'art sans profondeur insaisissable, sans arrachement à son point d'appui. L'art est science spatiale par excellence. Picasso, Braque, Léger, Brancussi, Laurens, Giacometti, Lipchitz, peintres ou sculpteurs, tous ensemble se sont dévoués à la même conquête.

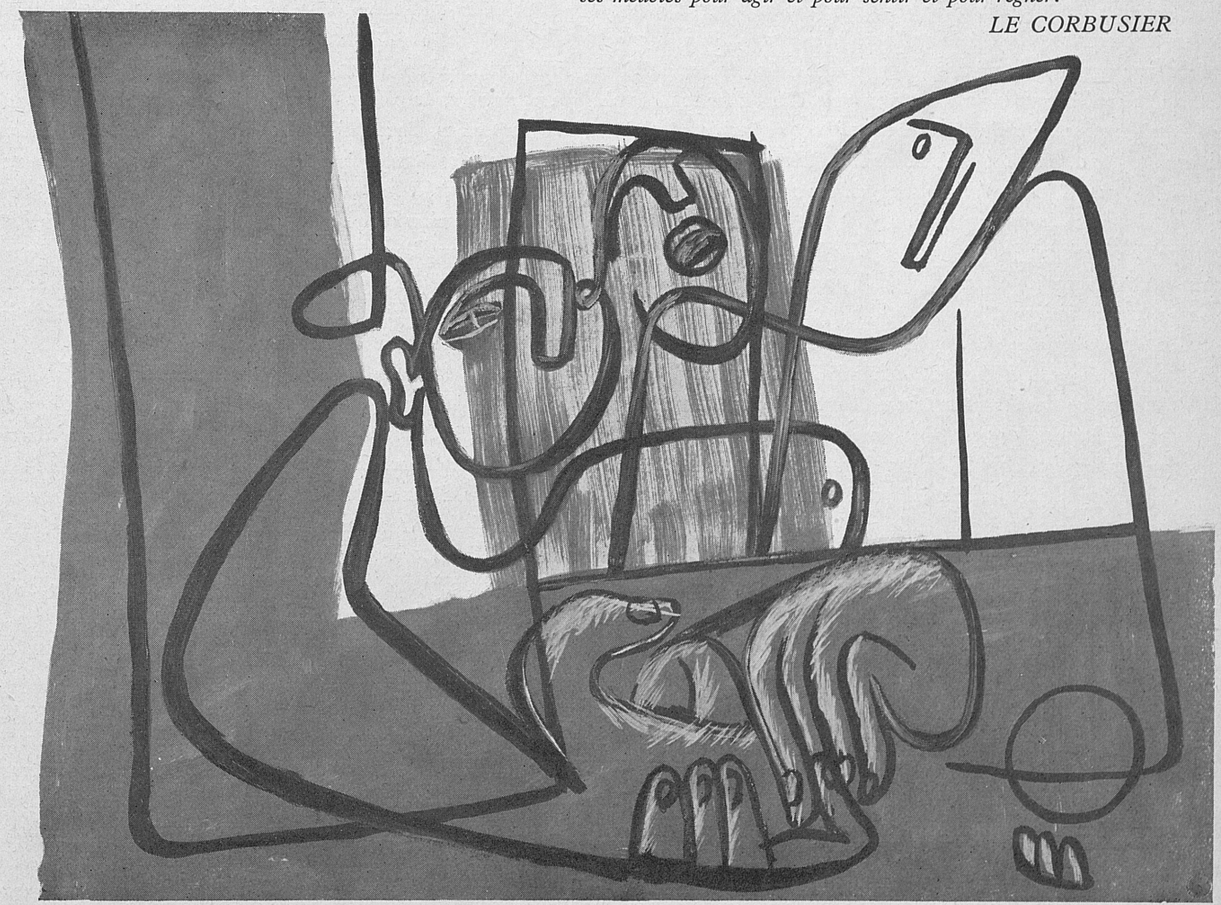
On comprend maintenant quel mariage peuvent fêter les arts majeurs liés à l'architecture : unité aussi solidement maçonnée qu'un Cézanne.

Il y a dans l'air du temps des possibilités extraordinaires enivrantes, stimulantes, une rencontre de la Porte-Dorée des arts majeurs. L'un aidant l'autre, ils dissiperont les brouillards qui noient et les idées et les artistes, laissant sur leurs positions acquises (et non contestées) les métopes, les frontons, les tympans, les trumeaux de la tradition. L'alliance sera autre. L'urbanisme dispose, l'architecture façonne, la sculpture et la peinture adresseront les paroles de choix qui sont leur raison d'être.

Il est singulier d'observer que ce sont les événements qui sont en marche et que ce sont les hommes qui, ahuris, les regardent passer, oublient de prendre le coche et d'être à l'heure au rendez-vous.

Le rendez-vous est aujourd'hui d'importance, dans un monde qui fait peau neuve, pour accueillir une société machiniste liquidant ses stocks de premier établissement et désireuse de se mettre dans ses meubles pour agir et pour sentir et pour régner.

LE CORBUSIER



HARMONIES ARCHITECTURALES

PAR H. TREZZINI

Geminus, historien des sciences du 1er *siècle A.C., dans un fragment que Proclus nous a conservé, écrit que* Pythagore transforma l'étude de la géométrie et en fit un enseignement libéral, car il remonta aux principes supérieurs et rechercha les théorèmes abstraitement et par l'intelligence pure : c'est lui qui découvrit les grandeurs incommensurables et la construction des figures du Cosmos. *Geminus ne vise ici que la contribution purement géométrique de Pythagore ; en réalité l'apport du Maître et de ses disciples fut immense et déborde largement le domaine des mathématiques.*

La musique primitive était essentiellement vocale, les premiers instruments produisant surtout des bruits rythmés : mais avec les instruments à plusieurs notes commençait aussi l'analyse des sons, analyse purement empirique, par l'oreille, qui devait fixer les premiers sons consonnants c'est-à-dire agréables. Dans la secte religieuse, que Pythagore fondait à son arrivée à Crotone, en Grande Grèce, il était fait grand cas de la musique ; si la légende des marteaux et de leurs poids rapportée par Jamblique ne résiste pas à l'examen, il est certain que l'attention de Pythagore dut être attirée par le rapport des longueurs des cordes de la lyre et qu'un lien fut établi entre cette observation et la proportion dite par la suite "musicale" que, d'après le même auteur, le Maître rapporta de Babylone et qui s'exprime par les nombres 12, 9, 8, 6 $\left(a : \frac{a+b}{2} :: \frac{2ab}{a+b} : b\right)$. *En effet, dans les tetracordes disjoints accordés au mode dorien, les cordes fixes correspondent à la tonique, à la quarte, à la quinte et à l'octave ; ces rapports jusque-là empiriques devenaient précis et exacts, et du même coup objectifs et universels. C'est dans la démarche de l'esprit autour de cette découverte qu'on peut saisir ce passage du qualitatif au quantitatif, du concret à l'abstrait, des appréciations esthétiques à une technique, en quoi on voit la marche vers la science. En même temps, contrairement à l'opinion courante qui en attribue la création à Platon, était fondée l'esthétique, laquelle à ce moment n'était encore que la musique, la première en date des quatre sciences pythagoriciennes.*

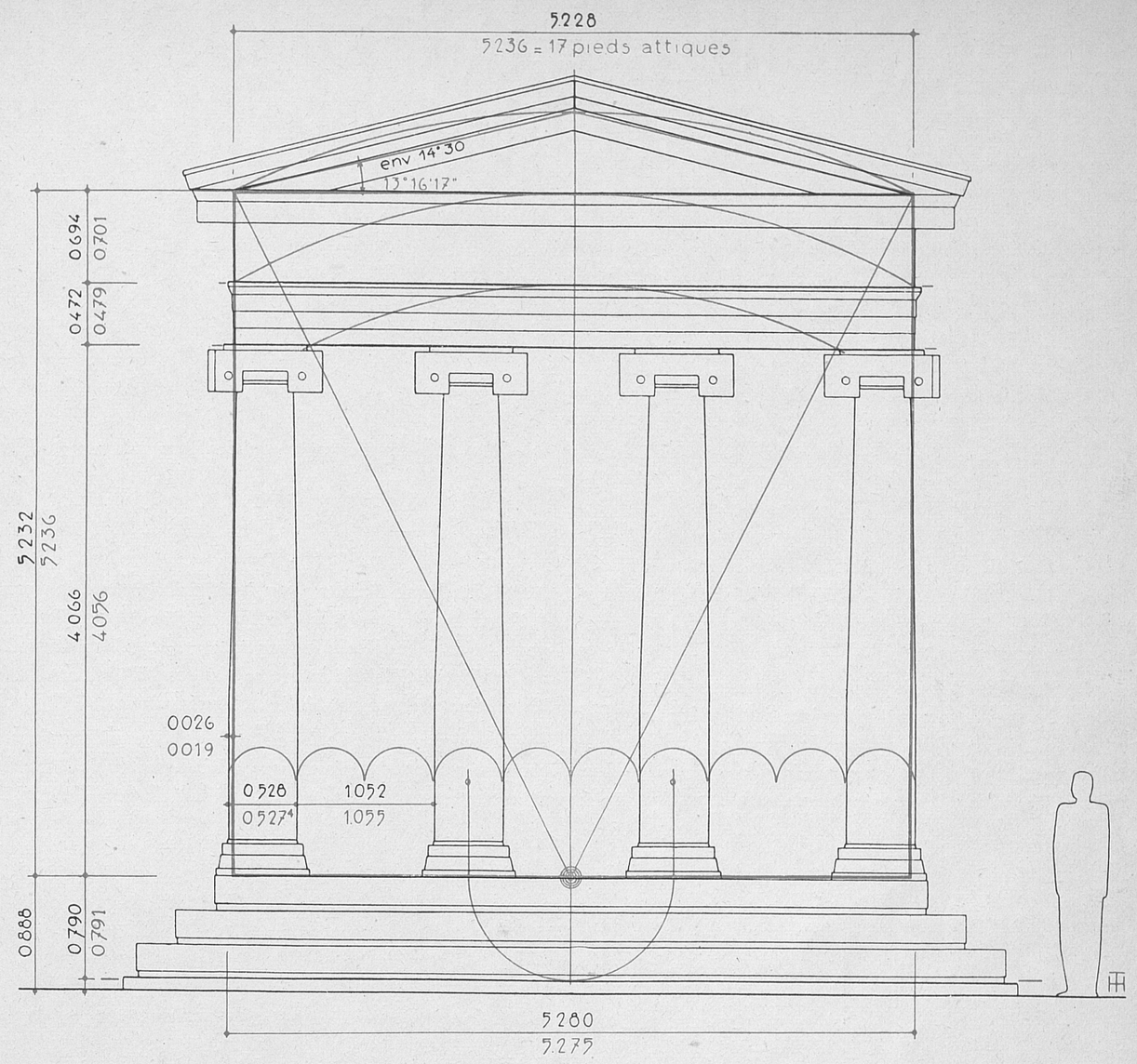
La légende qui fait de Pythagore un élève d'Anaximandre est peut-être fausse, mais il est certain que le Samien devait connaître les théories de ce dernier et notamment son principe de l'Apeyron. Pour lui, fondateur d'une secte religieuse, philosophe (le mot est de lui), la question de l'origine du monde se posait ; sa réponse, c'est la théorie des sons qui allait la lui suggérer. La constatation expérimentale, du fait que la qualité et les rapports des accords musicaux sont constitués par des nombres, permettait, par analogie, l'hypothèse hardie mais combien féconde qu'ils pouvaient être constitutifs d'autre chose, et même de toutes choses. Le nombre informe la matière, les choses sont nombres ; en opposition à l'apeyron, à l'indéfini, la seule réalité est le nombre. L'étude des nombres par les initiés du degré le plus élevé, les mathématiciens, devenait un facteur de l'explication de l'univers, par une réduction des propriétés générales de toutes choses à la quantité, c'est-à-dire, soit à la grandeur pour les choses continues, soit au nombre pour les discontinues. Cette quantité pouvait être considérée comme relative, absolue, statique et en mouvement, ce qui nous donnait la classification quadripartite : musique, arithmétique, géométrie et sphérique. La mathématique était née afin d'établir une physique où les choses sont nombres. L'esthétique et la mystique ont été les deux chaînons qui nous permettent d'expliquer le passage de la logistique à la science pure.

Au début, aucune allusion n'était faite aux applications pratiques, mais, dans l'extrait de Geminus rapporté par Proclus sur le "Classement des Mathématiques", division d'essence platonicienne, la caractéristique fondamentale était la distinction entre les sciences qui concernent les choses intelligibles et celles qui traitent des choses sensibles *et la possibilité d'appliquer les premières aux secondes. Celles-là sont l'arithmétique et la géométrie ; parmi celles-ci, à la place de la musique, nous trouvons la Canonique qui était définie comme* l'étude des rapports expérimentaux des longueurs harmoniques et la recherche des divisions des canons. *Entre Pythagore et Platon, de la fin du VI*e *au début du IV*e *siècle A.C., pendant tout le V*e *siècle, il y a eu évolution ; non seulement la Canonique, c'est-à-dire l'esthétique, avait élargi son objet, mais elle était devenue science appliquée.*

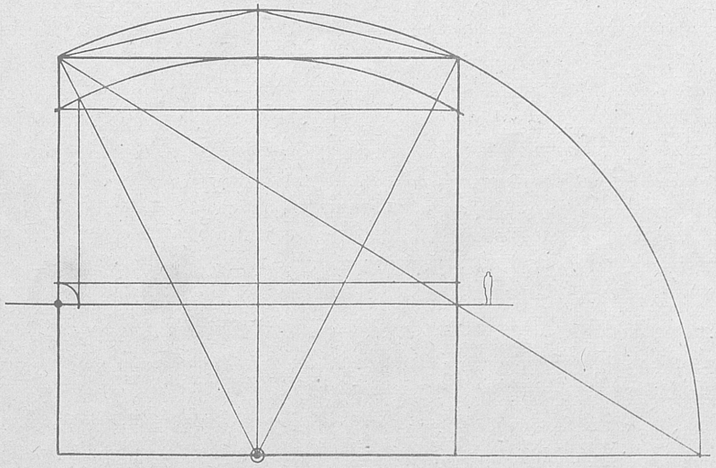
C'est dans la secte pythagoricienne qu'a pris naissance cette théorie, à la fortune si étonnante, qui fait du semblable la cause de l'harmonie. Empédocle en a tiré toute sa substance et Platon en a fait la base de sa théorie de la réminiscence et de son explication de l'univers. Plus près de nous, la sympathie *de Jouffroy, l'*analogie *de Thiersch, l'*Einfühlung *de Lipps n'ont été que des illustrations de la même doctrine. D'après les* Vers dorés, *le nombre permettait de connaître* les différences de toutes choses et les liens qui les unissent... la nature en tout semblable à elle-même. *Si les choses sont nombre, la raison d'être de la consonance, de l'agréable, est la proportion, l'*analogia. *Celle-ci est donc principe d'harmonie et ainsi, non seulement le nombre pénètre les mystères naturels, mais il atteint aussi l'âme humaine. En fait,* l'harmonie par le semblable *était la première réponse au problème qui domine toute l'antiquité ; réponse incomplète sans doute, mais dont les résultats nous étonnent encore ; c'était la réponse au problème posé par la découverte de la non-localisation du plaisir de la vue et de l'ouïe, au problème du beau.*

C'est en Grande Grèce que l'architecture dorienne, née en Grèce même, eut son plus ample développement avant d'atteindre à son apogée en Attique. Les colonies italiques, enrichies par le négoce, pendant que la mère-patrie luttait contre l'Asie, se couvraient de temples somptueux. C'est entre 550 *et* 450 *A.C., dans l'espace d'un siècle, que Paestum, Selinonte, Agrigente voyaient se dresser la plupart de leurs temples, et les découvertes pythagoriciennes devaient trouver là un premier champ d'application.*

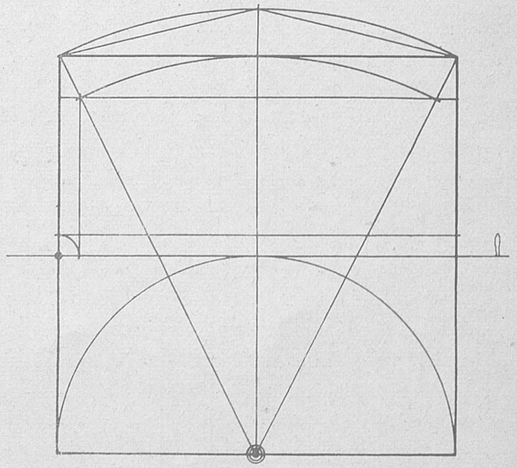
*Le nombre, qui régissait l'harmonie musicale se mit à régir l'harmonie de l'architecture, cette musique figée. C'est vers la fin du VI*e *ou le début du V*e *siècle A.C. que dut se constituer cette théorie de l'harmonie, improprement appelée modulaire, dont Vitruve nous a conservé les traces. Par leur numération et leur système de mesure, les Grecs, comme d'ailleurs les Egyptiens et les Chaldéo-Assyriens, étaient tenus aux nombres entiers et à leurs parties aliquotes. Le module n'était qu'une notation, qui permettait de donner différentes valeurs à l'unité. Ce que Vitruve nous livre n'est qu'une doctrine abâtardie : sa définition de la proportion est fausse, celle-ci n'est pas la* commodulatio *c'est-à-dire la subordination des membres au*



VICTOIRE APTÈRE

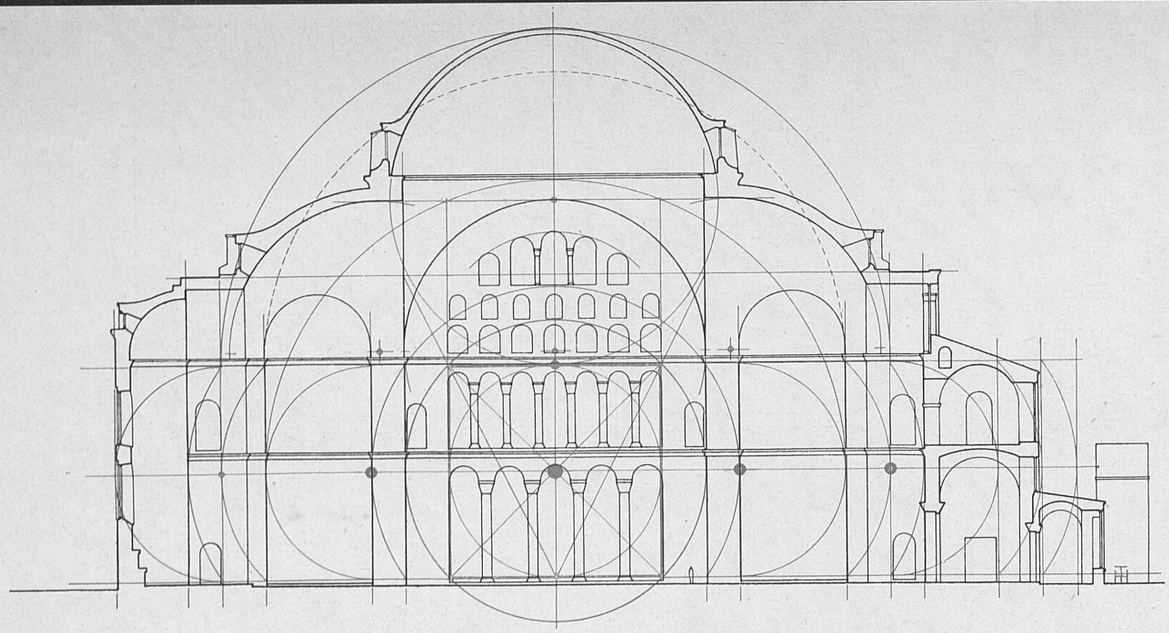


PROPYLÉES



PARTHÉNON

Relevé d'après Bühlmann.

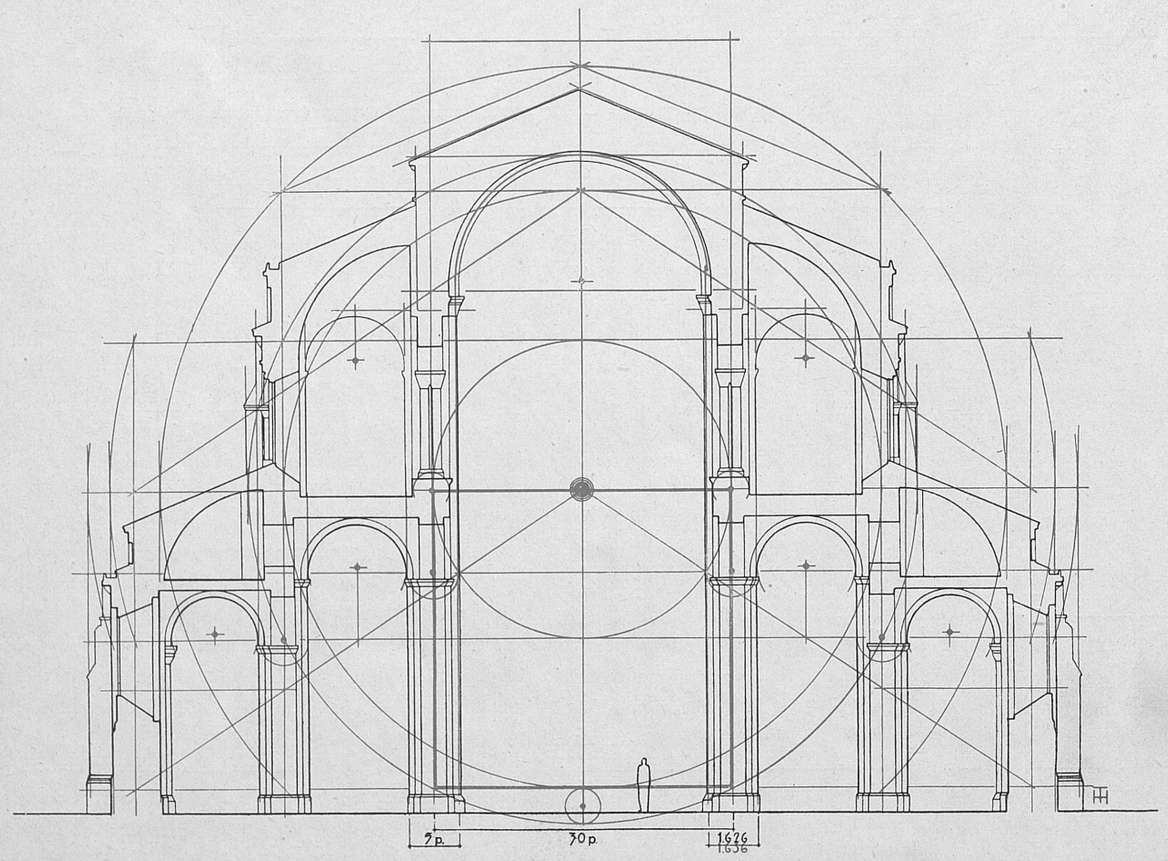


SAINTE-SOPHIE

module, mais bien l'analogie, *c'est-à-dire l'égalité des rapports, car un rapport n'a pas de sens esthétique par lui-même mais seulement par son milieu harmonique.*

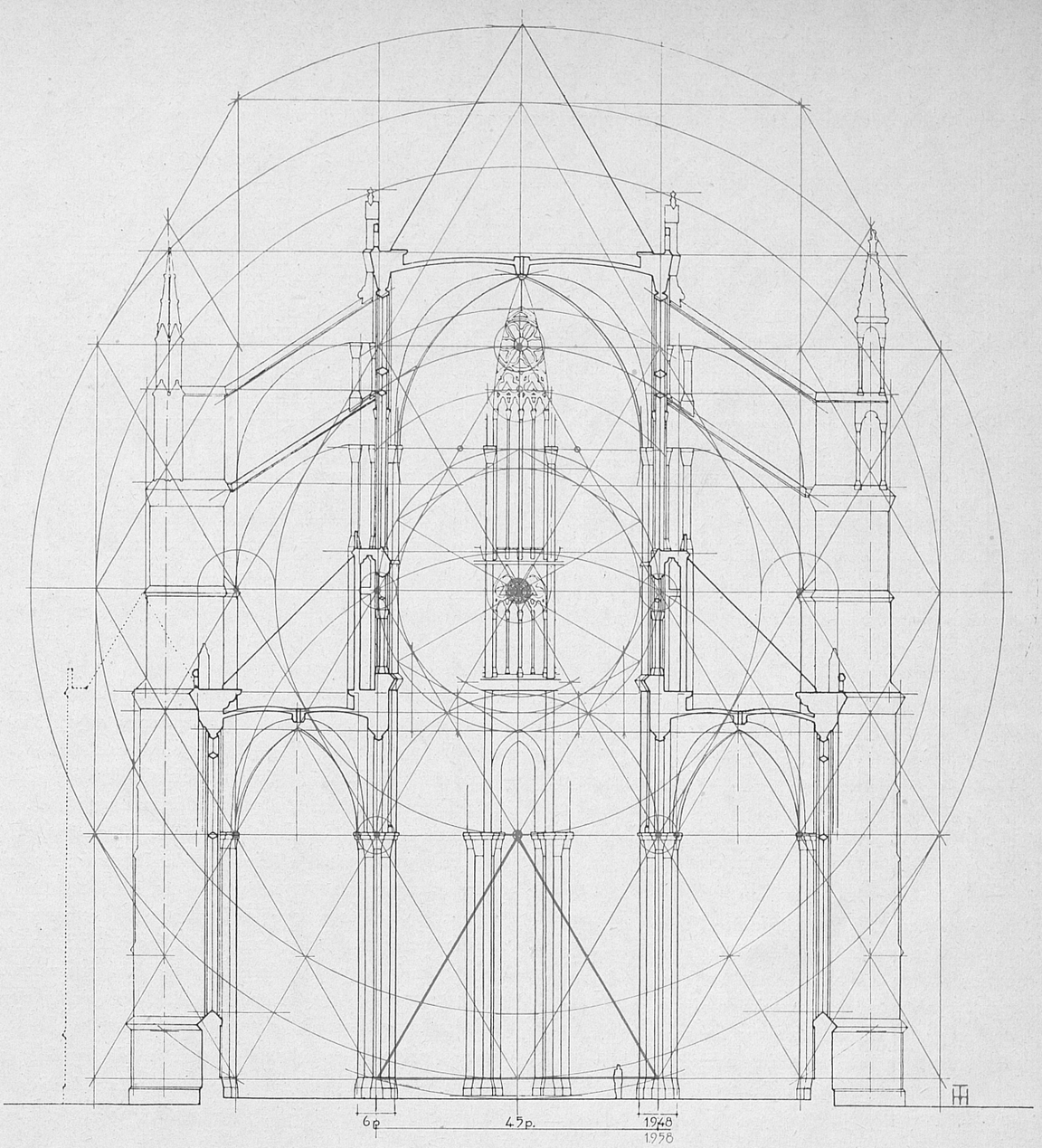
" Les Pythagoriciens, a dit Porphyre, définissent la symphonie ou consonnance par le rapport numérique intelligible ; quand il devient sensible, ils le définissent par la fusion ; d'autres disent sympathie, unité... " On voit donc admises concurremment deux définitions de l'harmonie, la première par la proportion, l'analogie ; *la seconde, d'après Philolaus, par* l'unification du multiple composé et l'accord du discordant. *C'est par la géométrie et l'irrationnelle que cette dernière définition prendra corps et qu'on pourra étendre son application à l'architecture, car les possibilités d'application de l'analogie au temple grec étaient très restreintes.*

L'analogie exprime la loi du semblable, *mais l'irrationnelle ou plutôt sa construction géométrique allait permettre la découverte de nouveaux liens entre les formes. En partant du* carré, *la construction*



Relevé d'après Viollet-le-Duc.

SAINT-SERNIN



Relevé d'après Reynaud.

CATHÉDRALE D'AMIENS

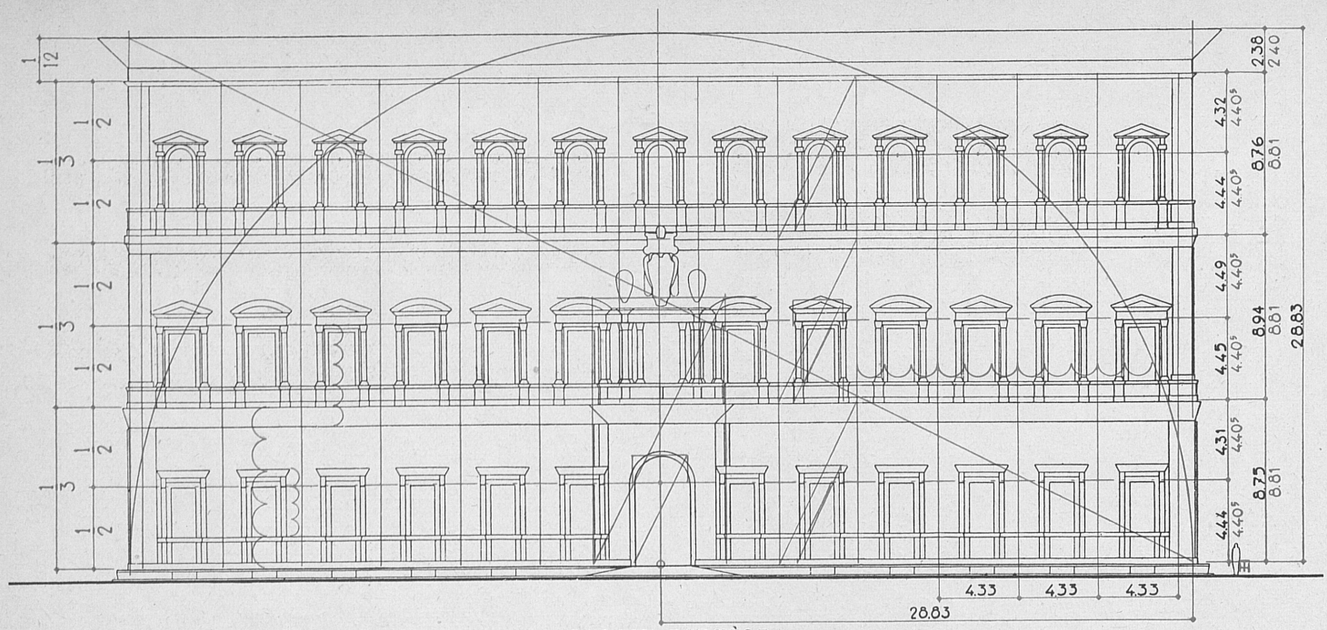
avec le compas détermine de nouvelles formes qui ont avec le carré fondamental des liens de structure, une parenté, dont le résultat est aussi une harmonie. Quant à l'unité, elle s'obtient naturellement par la subordination du tout à la forme fondamentale.

Ainsi furent créés les tracés harmoniques, ou, comme on les appelle aujourd'hui, les tracés régulateurs. Il est assez difficile d'en suivre l'évolution, les documents faisant défaut et l'obligation du secret étant absolue dans les corporations.

Toutefois, si les documents sont rares, il nous reste les œuvres, et c'est par l'analyse de celles-ci qu'on peut arriver à en déterminer l'emploi. On ne peut pas savoir exactement sur quel monument on s'en servit pour la première fois, mais les architectes de l'Acropole en usèrent et avec une pleine maîtrise. Les tracés grecs étaient tous construits avec le carré, comme figure de base, le côté de celui-ci étant donné par la longueur de l'architrave. Le temple grec étant vu surtout de l'extérieur, le tracé déterminait d'abord les éléments de la façade qui était inscrite dans le carré de base, pour se rabattre ensuite sur le plan.

C'était aussi sur le carré que les Romains établissaient leurs tracés, la seule dérogation connue étant le temple de la Minerva Medica, dont le plan est un polygone à dix côtés. Mais à Rome, dans beaucoup d'édifices, c'était l'intérieur qui comptait; l'espace primait le volume, et c'était celui-là qu'il s'agissait d'organiser. C'était donc la coupe qui était déterminée en premier lieu par le tracé, le plan et la façade ensuite, mais au lieu de servir d'enveloppe, le carré fondamental servait ici de noyau et l'édifice s'ordonnait autour, la figure de base devant toujours être perceptible pour que le tracé garde ses propriétés esthétiques.

Après leur emploi dans les premières églises chrétiennes, on retrouve les tracés dans l'architecture byzantine à Ravenne et à Constantinople; à Sainte-Sophie, on a le cas assez rare d'un tracé appliqué à une coupe longitudinale. Ici la figure de base a été fixée par l'inscription



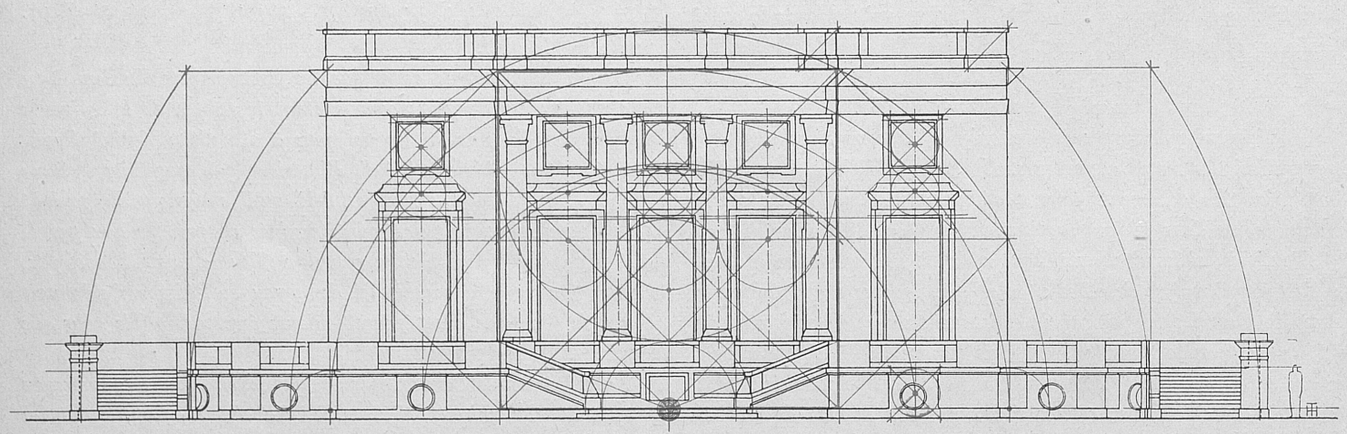
Relevé d'après Letarouilly.

PALAIS FARNÈSE

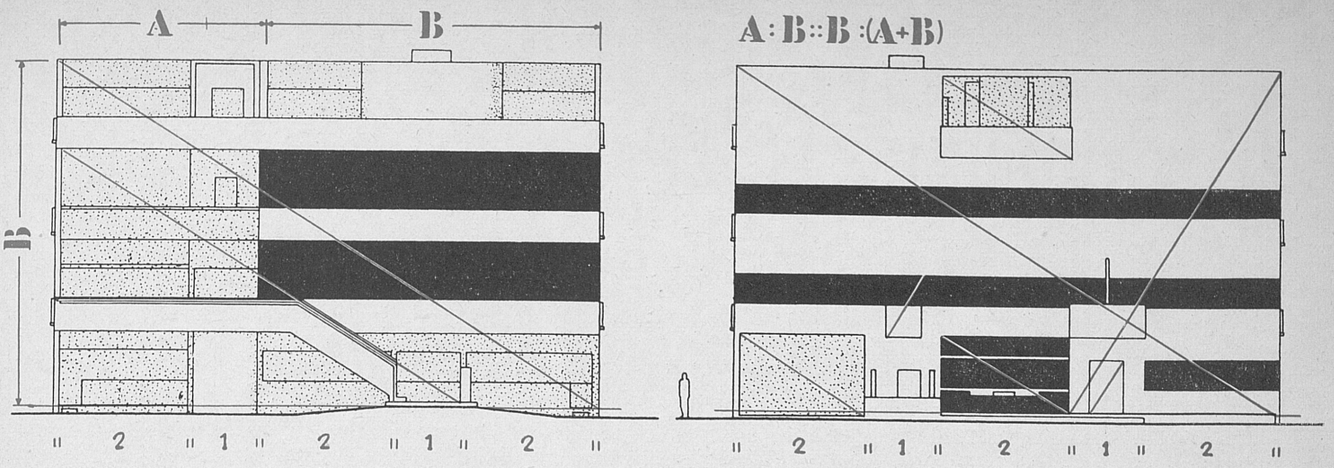
du carré dans le cercle déterminé par la projection des pendentifs.

A l'époque romane, le tracé abandonnait le caractère purement esthétique qu'il avait gardé jusqu'alors. Il devient plus constructif et, au point de vue de l'esthétique, seule l'unification du multiple *importait encore, l'unité formelle étant aussi nécessaire que l'unité organique ; l'effet recherché par les architectes romans n'était plus la consonance, l'agréable, mais l'éveil d'une émotion mystique, apte à renforcer l'idée religieuse.*

L'évolution s'accentuait à l'époque suivante, l'émotion du sublime, si proche de l'émotion religieuse, devenait le but cherché par les maîtres d'œuvres des cathédrales, et ce qui leur permit de l'atteindre ce fut la leçon de Sainte-Sophie transmise par les croisés. En effet, si à Salonique les contreforts intérieurs sont apparents et produisent une impression rassurante, à Constantinople, les murs à fenestrage des collatéraux dissimulent l'existence des contreforts ; ceci joint à l'effet de la voûte qui paraît suspendue dans les airs à cause des innombrables ouvertures qui la percent à sa base donne une impression de déséquilibre qui, ajoutée à l'impression de grandeur que fait ressortir la multitude des détails, ajoutée encore à l'étonnement provoqué dès l'entrée par le contraste avec le double portique, sombre et de dimension réduite, suscite le sentiment du sublime : ce sublime que Kant a analysé et dont la définition fut confirmée depuis par tous les psychologues, de Ribot jusqu'à Delacroix. Les architectes gothiques employèrent les mêmes moyens, mais avec leurs données propres. A l'extérieur, les effets de surprise et de grandeur ont été obtenus par les arrivées tortueuses, l'étroitesse du parvis, le contraste entre les maisons basses et la hauteur vertigineuse des tours accusée encore par tous les artifices de l'échelle. A l'intérieur, la profondeur de la nef avec sa grande hauteur, accentuée encore plus par l'étroitesse du vaisseau, donne aussi l'impression de grandeur à laquelle s'ajoute celle de déséquilibre provoquée par la réduction des points d'appui et la dissimulation des butées. C'est à cette volonté de pro-



PETIT TRIANON



LE CORBUSIER. VILLA A GARCHES

duire un effet que l'on doit les contreforts rejetés à l'extérieur et cette poussée vers la hauteur qui ont caractérisé toute l'évolution de l'architecture gothique.

C'est probablement aussi cette tendance à faire toujours plus haut qui a provoqué l'apparition d'une nouvelle forme fondamentale pour les tracés, le triangle équilatéral ; celui-ci, en effet, détermine des formes plus élancées. Ce nouveau mode de tracé que Cesare Cesariano signalait comme étant more germanico *a dû naître dans la région rhénane et, d'après les signes lapidaires, à Cologne ou dans les environs. Il se répandit surtout en Allemagne, dans le nord de la France et en Italie du Nord. Les cathédrales d'Amiens, Cologne, Beauvais, la Sainte-Chapelle sont au mode triangulaire ; Strasbourg, Laon, Saint-Ouen à Rouen au mode carré. En Italie, la cathédrale de Sienne est au mode carré, alors que le Dôme de Milan est " more germanico ". A partir de cette époque, le secret dut être moins bien gardé, car les documents, quoique rares, ne feront plus défaut. L'album, tant de fois cité, de Villard de Honnecourt, les annales de la Fabrique du Dôme de Milan (1392-1398), le dessin de Stornaloco (1391), le Vitruve de Cesariano (1521), le Vitruve traduit en allemand par Rivius (1548) où dans le commentaire le triangle et le carré sont désignés comme les figures fondamentales de l'architecture, prouvent, d'une façon nette et sans équivoque, l'existence et l'emploi des tracés régulateurs.*

Le renouveau de Vitruve, le De Re Aedificatoria *de L. B. Alberti (1452), remirent à l'honneur, au début de la Renaissance, le tracé modulaire ou plutôt* l'analogie, *dont nous avons un exemple d'application remarquable au Palais Farnèse ; mais les deux autres modes continuaient à avoir leurs adeptes. Santa Maria del Fiore a été tracée au mode carré et Saint-Pierre de Rome au mode triangulaire.*

La publication du De Divina Proportione *(1509) de Luca Pacioli di Borgo provoqua, par son succès, l'adoption d'une nouvelle figure de base, le pentagone ; celui-ci qui, jusque-là, sauf à la Minerva Medica citée plus haut, avait surtout été employé comme symbole (car si les Grecs s'étaient servi du rectangle dont les côtés ont un rapport de moyenne et extrême raison, ils ne le considéraient dans le tracé que comme un dérivé du carré fondamental) fut surtout adopté par les peintres. Seul Vignole, ce théoricien impénitent mais peu bavard, s'en servit à la Villa de Pape Jules et au château de Caprarola où il poussa la fantaisie jusqu'à adopter un plan pentagonal. En fait, on peut estimer que le nombre d'or, malgré ses propriétés mathématiques qui sont nombreuses, n'a pas encore acquis, en architecture, ses lettres de noblesse.*

Par contre, le mode triangulaire était peu à peu abandonné. En France, seul le tracé au mode carré subsistait avec le tracé modulaire qui dut probablement être importé par les architectes italiens de la Renaissance. Mais si l'obligation du secret existait toujours pour le premier, le second était pour ainsi dire tombé dans le domaine public. Cependant la formation des architectes n'était déjà plus aussi homogène qu'auparavant. Il y avait ceux qui faisaient leur apprentissage et dont l'initiation était assurée ; et ceux qui s'instruisaient en architecture en fréquentant l'Académie nouvellement créée, où seul Vitruve et le tracé modulaire étaient enseignés. Le nombre de ceux-ci augmentant sans cesse, les possesseurs du secret des tracés anciens ne furent bientôt plus que quelques isolés. Parmi eux, une dynastie d'architectes, les Gabriel. Ange-Jacques Gabriel usa du tracé au mode carré, le tracé des Grecs et du Parthénon, et son chef-d'œuvre, le Petit Trianon, en porte les traces. La dernière grande œuvre connue, exécutée avec un tracé, fut l'Arc de l'Etoile, mais il est aujourd'hui difficile de dire si le mérite en revient à Chalgrin, à Goust ou à Huyot.

Le secret se perdit, mais on en gardait le souvenir, et bientôt le désir vint de le retrouver. Depuis environ un siècle, en Allemagne d'abord avec Hoffstadt et Henszlmann, en France ensuite avec Aurès et Viollet-le-Duc, les recherches commencèrent et se poursuivirent avec des fortunes diverses. Le Corbusier, un des premiers, passa à l'application, et aujourd'hui un peu partout le tracé harmonique reprend la place qu'il avait perdue.

Après avoir nié son existence, douté de son pouvoir, il ne faut cependant pas tomber dans l'excès contraire et en exagérer les mérites. Un tracé régulateur établi d'une façon correcte permet de satisfaire à une des conditions de la beauté, mais à une seule, l'harmonie. Il ne faut pas non plus oublier que si une loi esthétique peut s'exprimer par des nombres, la réciproque n'est pas vraie, et que les propriétés mathématiques du nombre ne donnent pas obligatoirement naissance à une loi esthétique. En conclusion, si l'on croit, et nous le croyons fermement, que la beauté architecturale n'est pas l'effet d'un heureux hasard, mais bien le résultat d'une volonté consciente, on peut estimer que la loi harmonique, dont le tracé régulateur est l'expression, est une des conditions nécessaires de cette beauté, sans, pour cela, être une condition suffisante.

L'ARCHITECTURE ALLÉGORIQUE

PAR MARCEL JEAN

L'architecture peut être considérée comme le « jeu correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière » (Le Corbusier). Il s'agit alors avant tout de conventions, du genre de celles qui régissent la musique. On combine les volumes suivant certaines règles considérées comme justes, de même qu'on assemble les notes de la gamme d'après les axiomes musicaux. Activité purement consciente, donc, et soumise, est-il besoin de le dire, à toutes les entraves et partis-pris de la conscience. Les systèmes des gammes et des modulations, musicales ou architecturales, changent dans le temps et l'espace, et, si de tels systèmes entraient seuls en ligne de compte dans l'architecture, les monuments du passé nous seraient, à coup sûr, aussi inintelligibles que la musique chinoise ou arabe.

D'autres ont vu,ont rêvé de faire de l'architecture un « rêve réalisé ». Les plus sensationnelles constructions de ce genre sont certainement celles du facteur Cheval, son « Palais Idéal » à Hauterives (Drôme), construit caillou par caillou au cours d'années de patient et acharné labeur. Il y a aussi l'architecture modern'style, les entrées du métro parisien, et Gaudi : la cathédrale de la Sacrada Familia à Barcelone, par exemple. Mais le palais du facteur Cheval est inhabitable (comme l'a voulu son créateur), la Sacrada Familia inachevée. Tel quel, le rêve ne s'adapte que très partiellement à la nécessité de tous les jours.

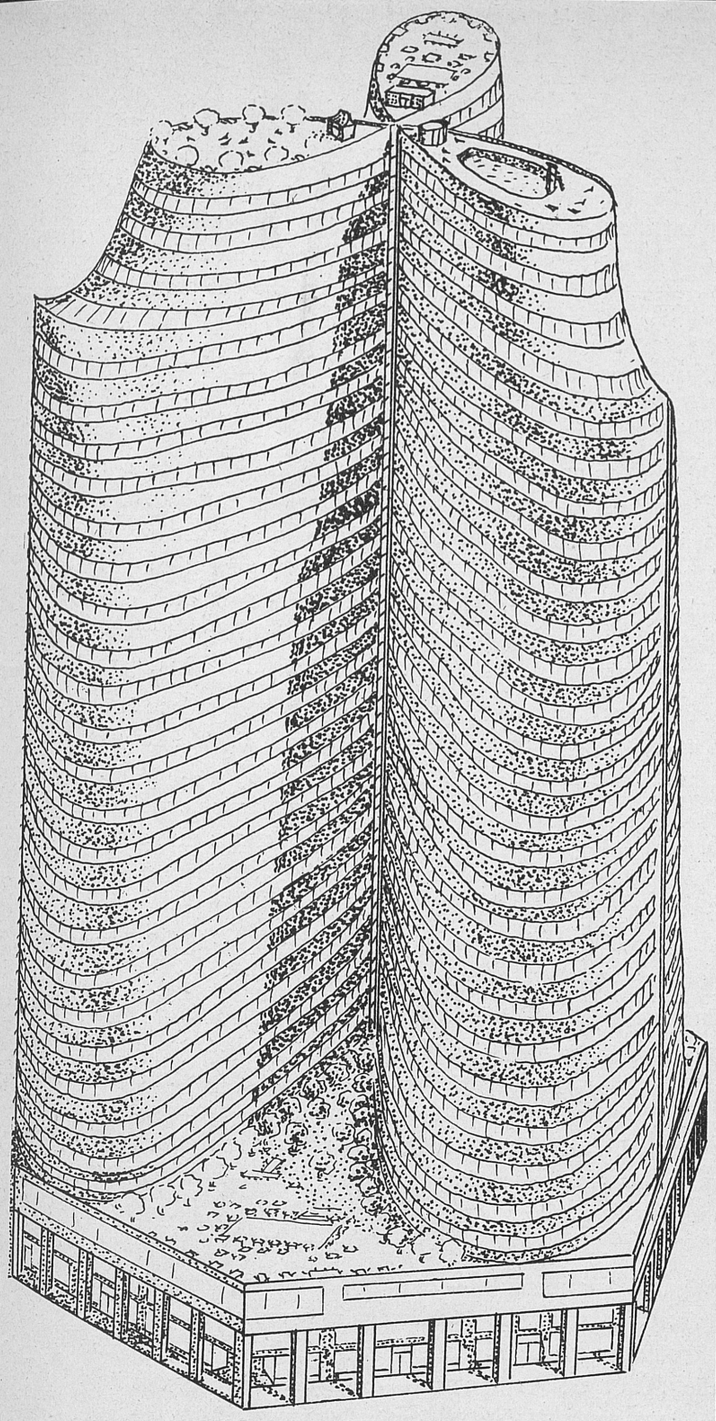
C'est dans le sens d'une recherche de synthèse entre les nécessités pratiques, que doit aussi résoudre l'architecture, et les besoins lyriques, faussés par le « jeu », d'autant plus rigoureux qu'il est plus gratuit, des prescriptions conscientes, que nous avons établi les esquisses qui suivent (avant-projets à un **Plan de reconstruction d'une capitale européenne,** en préparation). A cet égard, on peut qualifier de « surréaliste » notre entreprise — encore qu'il existe déjà une architecture purement surréaliste : on la découvrira dans les toiles de Chirico, dont toute l'œuvre peut passer pour une série de vues de la Ville Surréaliste. Dans les monuments de cette ville rêvée, les fresques seraient exécutées par Picasso, bien sûr, l'aménagement intérieur des appartements serait confié à Marcel Duchamp, qui a déjà inventé une « porte à la fois ouverte et fermée ».

Nous ne proposons ici des solutions qu'à des problèmes plus limités : un immeuble d'affaires, un monument public, un immeuble de résidence.

Nous avons voulu donner quelques réponses qui ne se plient pas forcément à la syntaxe, pour ainsi dire, traditionnelle. Car les plus hardis novateurs parmi les architectes contemporains ne semblent guère se soucier de développer les possibilités modernes de construction.

Par exemple, on doit constater que l'avènement du ciment armé périme complètement des axiomes tels que : « L'architecture repose sur la ligne droite ». Le ciment armé (voir le globe et la pyramide de la dernière exposition internationale de New York) permet la construction de gigantesques surfaces courbes ou inclinées. Or, nul architecte ou urbaniste, à notre connaissance, n'a proposé, ne serait-ce que sur projets, une large utilisation de telles possibilités. Au reste, on pourrait avancer que le trait dominant, caractéristique, des grandes architectures, ne réside pas seulement dans le choix d'un certain jeu de lignes droites ou d'angles, d'une « modulation », mais dans l'emploi systématique d'une ligne ou d'un volume **courbe,** qui en est l'expression profonde, plastiquement exprimée. Exemple : la colonne dorique, la coupole byzantine, l'ogive — et nous ne parlons pas des volutes du baroque, ni des cônes flamboyants de l'Inde, ni de la Tour Eiffel. On n'en persiste pas moins à nous accabler de plans (et parfois, ce qui est plus grave, de réalisations), où les angles et les lignes droites se recoupent et se multiplient avec une subtilité maniaque ; dans leurs plus grands efforts lyriques, ces bâtisseurs vont jusqu'à abandonner l'angle droit et les cubes et à nous proposer des pyramides. Mais cela est exceptionnel. On pourrait alors prévoir que, dans une centaine d'années, ou avant, nos villes seront devenues mortellement désespérantes : « Comme on va pouvoir s'ennuyer là-dedans ! » s'écriait André Breton, il y a déjà longtemps. Ces villes étant « urbanisées », elles n'auraient même pas le désordre pittoresque et **vivant** de New-York.

Mais il faut, justement, faire confiance à la vie. Celle-ci finit toujours par avoir raison des urbanistes.



UN IMMEUBLE D'AFFAIRES

Interprétation de l' « allure de la fonction elliptique P' (U) pour G2 = 0 et G3 = 4 » (1). 30 étages. Le socle du bâtiment comprend 3 étages, une galerie à arcades avec magasins. L'étage et les terrasses supérieurs réservés aux infirmeries, nurseries, salles de repos, bains de soleil, piscines et terrains de jeux. Ascenseurs au point de jonction et au bord extérieur des feuilles du trèfle, éclairés et aérés de bout en bout. Le soleil et l'air pénètrent jusqu'au centre de l'immeuble, sur toute sa hauteur. Sur les terrasses et dans les étages inférieurs, restaurants.

Les surfaces courbes assurent une individualité spéciale à chaque pièce ou groupe de pièces à aménager sur le plan d'un étage.

Les gratte-ciel peuvent être juxtaposés en ligne, comme ici, ou disposés régulièrement ou irrégulièrement suivant diverses orientations (voir vue générale).

(1) Cf. **Cahiers d'Arts,** n° cité.

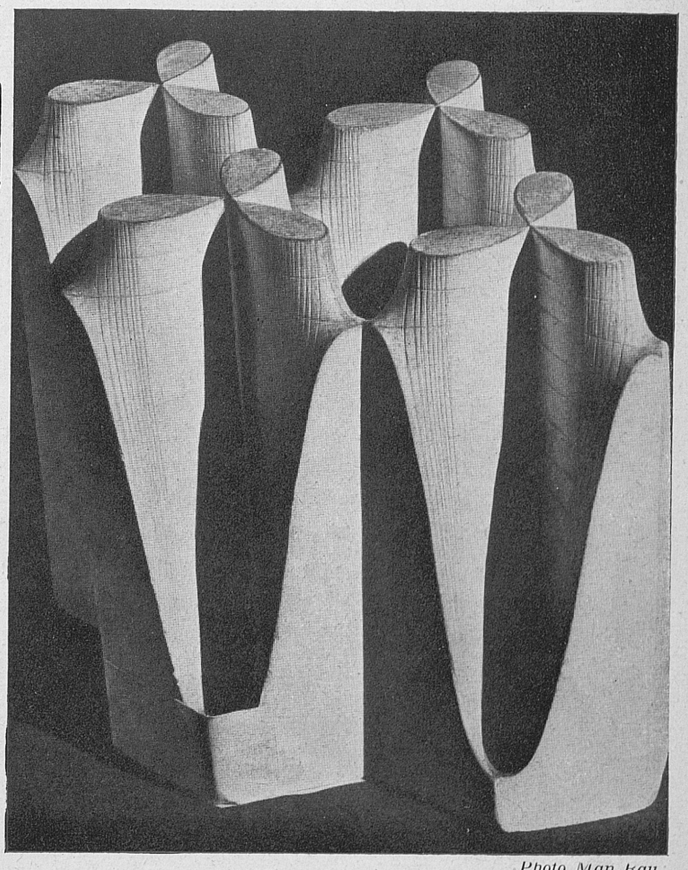


Photo Man Ray

ALLURE DE LA FONCTION ELLIPTIQUE P' (U) pour G 2 = 0 et G 3 = 4

L'histoire de la ville de Washington, à cet égard, est significative : les plans en furent établis par un Français, le Major Lenfant, suivant toutes les règles de l'art. Devant le Capitole que l'on construisit en conséquence, la ville s'étendait idéalement avec ses avenues droites se coupant à angle droit. Or, la cité, contre toute attente, se développa en sens diamétralement opposé au plan indiqué ; de sorte qu'aujourd'hui, le Capitole tourne le dos à la ville, ou plutôt, c'est la ville qui tourne le dos aux projets de l'urbaniste ; ce qui n'empêche pas son plan d'être universellement admiré.

La vie dans les civilisations a deux aspects : d'une part, la découverte de l'ordre, d'autre part, la création de labyrinthes. En entreprenant la tâche grandiose de reconstruire les villes d'Europe et du monde, il faudrait songer à ne contrarier nulle de ces deux tendances basiques, mais bien à les synthétiser.

Nous ne nous dissimulons pas le caractère très subjectif des projets que nous présentons, dans lesquels nous avons cependant recherché, sinon une synthèse — le mot est bien ambitieux — du moins une combinaison des tendances antithétiques. Nous les avons établis avec le souci du confort social et individuel, mais nous avons obéi aussi à une préoccupation de dépaysement — plutôt que de distraction — du citadin. On jugera alors que nous avons été amené à créer un décor de jardin zoologique ou de Luna-Park. De tels lieux sont, en effet, des endroits de plaisir, d'amusement, et le constructeur moderne ne s'intéresse pas à ces aspects de la vie : il construit des machines, des « machines à habiter », qu'il suppose, sans doute, habitées par des « machines à vivre ».

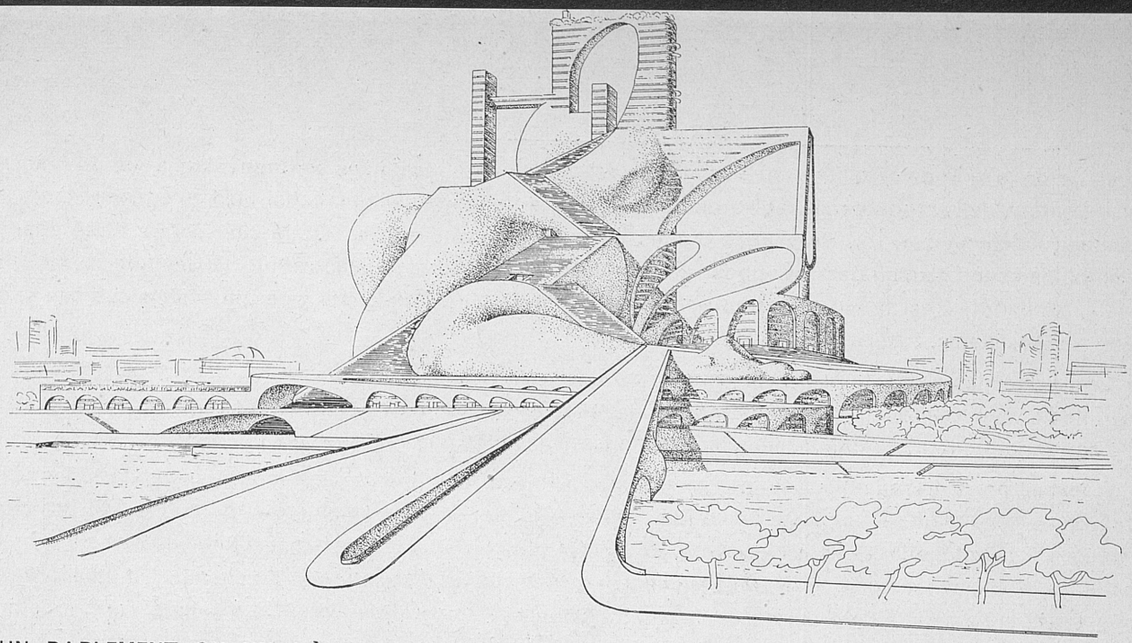
Pourtant, nous n'avons pas la phobie des machines. Et nous concevons parfaitement qu'une voie puisse être droite (quand ce ne serait que pour faire valoir une rue courbe) et qu'une maison puisse être cubique. Et nous savons aussi que l'architecture, si elle peut se libérer de la ligne droite, devra toujours utiliser l'**horizontale.** Mais, ce que nous avons voulu montrer, et peut-être quelques-uns de ceux qui verront nos planches les considéreront ainsi, c'est un signal — un signal d'alarme. La maison n'est pas seulement une machine ; au volant d'une voiture, on peut avoir plus de plaisir à évoluer dans une rue sinueuse qu'à « se traîner à toute vitesse » sur des autodromes désolés ; un palais ou un building, enfin, peuvent ne pas avoir forcément l'aspect d'un gigantesque morceau de sucre percé de fenêtres, mais revêtir aussi des formes plus « humaines » — concrètement humaines — ou plus abstraites — « concrètement abstraites » — formes qui uniraient la sculpture et l'architecture.

C'est ainsi que nous avons utilisé, pour construire notre ville, des éléments directement empruntés à l'anatomie humaine, d'une part, et, d'autre part, des « objets mathématiques » : figurations plastiques, à trois dimensions, de problèmes mathématiques, parfois multidimensionnels. On en trouvera les originaux reproduits dans la revue **Cahiers d'Art** (nº de juin 1936, consacré à l'objet), avec leurs définitions scientifiques. Nous avons choisi l'un d'entre eux, légèrement modifié, pour établir l'aspect d'un building d'affaires. La rigoureuse construction mathématique nous a fourni une solution intéressante des problèmes d'aération, de circulation, de variété d'orientation, dans un immeuble à étages multiples : nous avons obtenu le gratte-ciel en trèfle, à surfaces courbes.

Humaines ou totalement dépouillées — et retrouvant par là leur humanité — ce sont des formes allégoriques que nous propose de construire l'architecture de demain. Ce ne sont pas seulement des rêves réalisés, c'est l'apparition de véritables allégories sculpturales et architecturales qui pourraient exprimer, par la richesse infinie de leurs formes, l'être profond, social, de l'agglomération. On a dit que la coupole exprimait la royauté, et les psychanalystes ont vu dans l'ogive un symbole sexuel. Sans doute. Mais que ne pourra-t-on pas faire dire au ciment armé, qui permet de traduire en formes grandioses les complexes subjectifs ainsi que les conséquences plastiques les plus inattendues de rapports non-euclidiens?

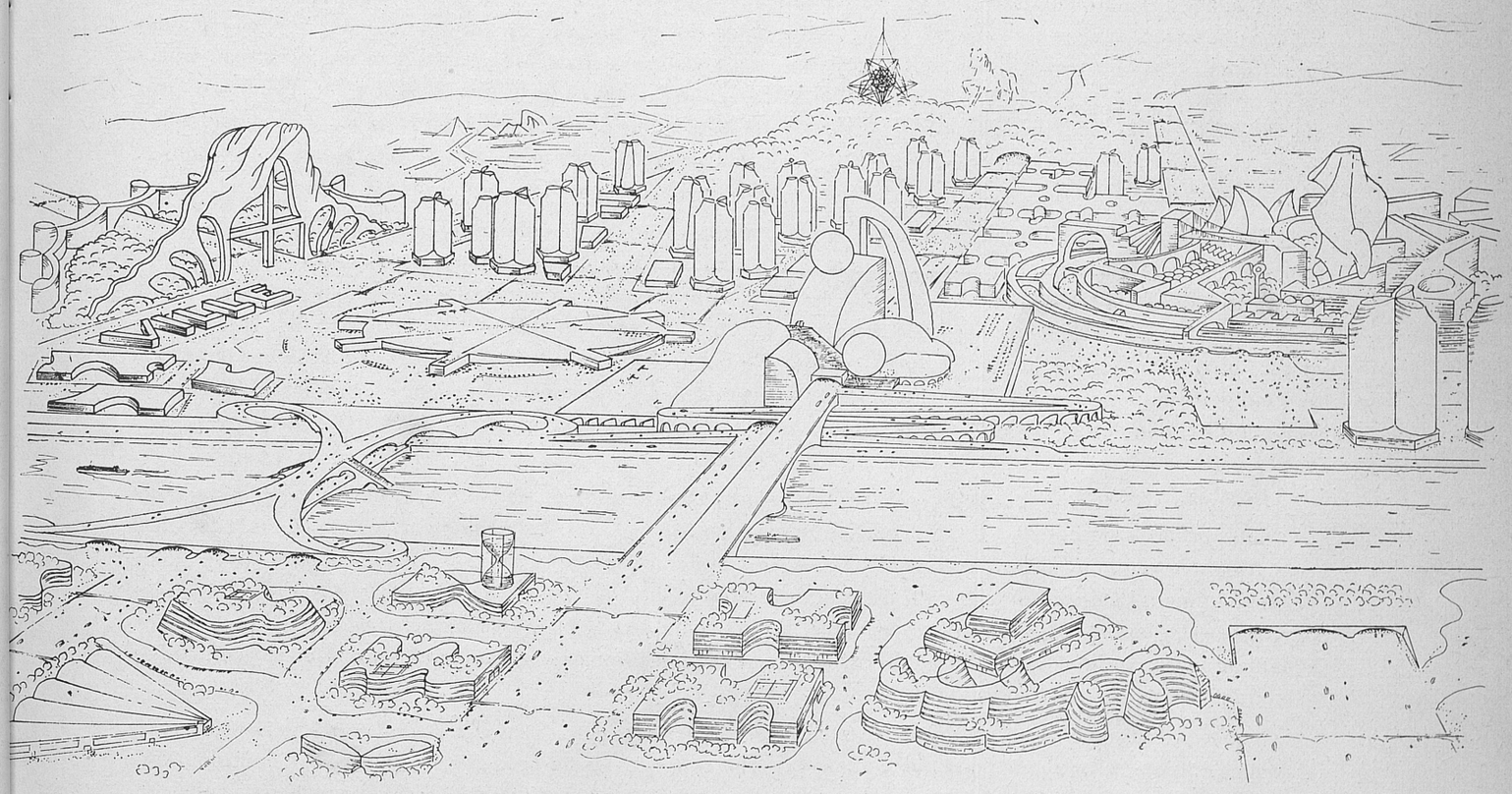
Un dernier argument contre de telles tentatives : cela coûte cher. Il est vrai, un peu plus cher que les cubes. Mais à ce compte, le gothique flamboyant aussi « coûtait cher », et les dorures de Versailles — et il était peut-être follement dispendieux de réaliser en marbre du Pentélique un bâtiment conçu suivant les principes de la construction en bois. — A ce compte, nous irions loin. Cela coûtera moins cher en tout cas qu'une guerre, ou que l'entretien d'une armée en temps de paix — et peut-être des villes **nouvelles** pallieraient, dans une certaine mesure, aux catastrophes psychologiques et autres, que prépare à l'humanité une « reconstruction » misérable dans son esprit comme dans ses moyens.

MARCEL JEAN



UN PARLEMENT OU UN SIÈGE D'UNION DE SYNDICATS, OU UNE BIBLIOTHÈQUE D'ÉTAT, etc...

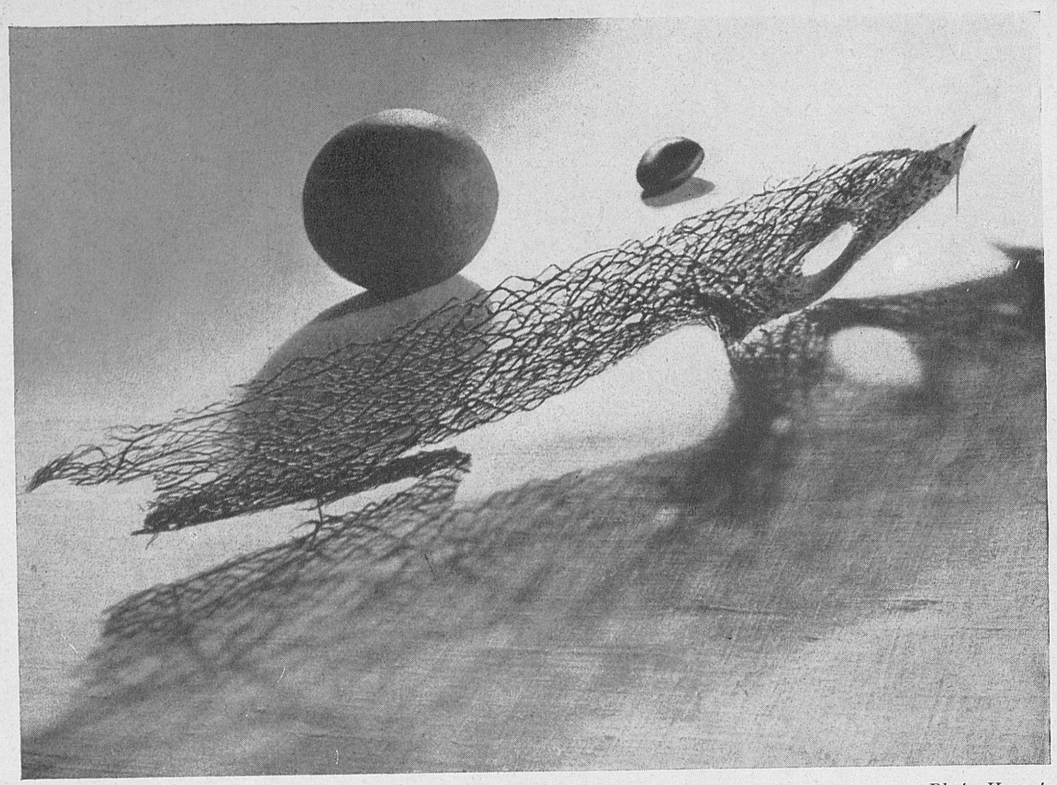
Double pont sur le fleuve menant à différents étages du monument. Rampes d'accès bordées de magasins. Escaliers monumentaux permettant l'ascension extérieure jusqu'au faîte, le panorama de la ville environnante se développe au fur et à mesure de la promenade. Dans les parties supérieures de la construction, bureaux et appartements. Jardin suspendu au sommet. A l'intérieur des surfaces courbes, on peut prévoir salles de séances, salles de lecture, de concert, cinémas, magasins, etc... Passerelles panoramiques à différentes hauteurs. A gauche, garage d'autos sous le terrain d'aviation.



AVANT-PROJET POUR UNE VILLE MODERNE

Pas de plan rigide, mais d'immenses places, d'immenses ponts et monuments. La circulation automobile pourra alors être à la fois intense et rapide (passerelles pour piétons sur toutes les grandes avenues). Le nom de la ville est inscrit sur le sol en lettres formées par des lignes d'immeubles (lumineuses la nuit), signalant aux avions la proximité de la gare centrale aviation-chemins de fer (solution proposée déjà anciennement par Le Corbusier). Les ponts traversent les monuments ; une avenue passe sous une colline surmontée d'un monument polyédrique auquel fait face un gigantesque cheval en cristal. Le symbolisme de ces figures est trop clair pour que nous y insistions.

La porte qui s'ouvre sur la ville est une fenêtre ou un rideau ou une chevelure. Des lignes d'immeubles « en festons » serpentent dans la verdure. Un pont à double étage en X évite les croisements et, surtout, procure en pleine ville des virages de grande route. La circulation, par contre, est à dessein, étranglée aux alentours du Labyrinthe (à droite), lequel est ceint de plusieurs spires continues d'immeubles d'habitation, la complication des constructions dans ce quartier devant s'accentuer à mesure qu'on approche de son centre. On y remarque des ponts sans destination précise, des coupoles, des pyramides spirales, un monument mathématique (« surface à courbure constante négative d'Euneper, dérivée de la pseudo-sphère »). Tous ces bâtiments sont habitables.

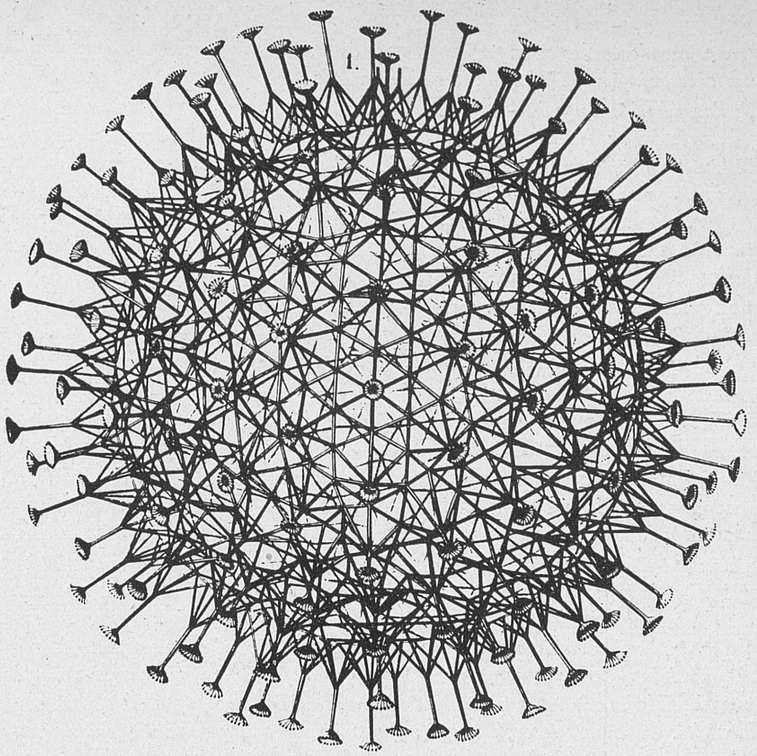


GALETS ET STRUCTURE VÉGÉTALE

Photo Henrot



LAMPE A PÉTROLE. PEINTURE DE DOMINGUEZ



FORMES IMAGINÉES FORMES CONCRÈTES

PAR ROBERT LE RICOLAIS

« *Vue du dehors, la nature apparaît comme une immense efflorescence d'imprévisibles nouveautés ; la force qui l'anime semble créer avec amour, pour rien, pour le plaisir, la variété sans fin des espèces animales et végétales ; à chacune elle confère la valeur absolue d'une grande œuvre d'art ; on dirait qu'elle s'attache à la première venue autant qu'aux autres, autant qu'à l'homme.*

« *Mais la forme d'un vivant, une fois dessinée, se répète indéfiniment ; mais les actes de ce vivant une fois accomplis, tendent à s'imiter eux-mêmes et à se recommencer automatiquement. Automatisme et répétition qui dominent partout ailleurs que chez l'homme, devraient nous avertir que nous sommes ici à des haltes, et que le piétinement sur place auquel nous avons affaire n'est pas le mouvement même de la vie ; le point de vue de l'artiste est donc important mais non pas définitif. La richesse et l'originalité des formes marquent bien un épanouissement, dont la beauté signifie puissance, la vie manifeste aussi bien un arrêt de son élan et une impuissance momentanée à pousser plus loin, comme l'enfant qui arrondit en volte gracieuse la fin de sa glissade* ».

Henri Bergson. — L'Énergie spirituelle.

Pour qualifier la beauté, la langue chinoise dispose de deux termes : Elle distingue celle qui résulte d'un mouvement, d'une action, d'un geste : la beauté, par exemple, d'une bataille ; un terme différent définit celle qui s'applique à un ordre immuable, résultant d'une volonté sereine, d'immobilité, de permanence : celle d'un ciel étoilé, de rocs abrupts et dénudés.

Une semblable discrimination est valable pour décrire les formes par lesquelles cette beauté s'exprime : la courbe fugitive décrite par l'oiseau, la courbe calme d'un vase.

Ainsi nos sens nous font participer à cette écriture même de la vie qu'est le mouvement, ou à cette image même de la mort qui est l'immobilité. Cette distinction, cette opposition même entre la durée et l'instant, entre les structures cristallines dont les équilibres statiques fixent la pérennité et la dynamique de l'atome montre la coexistence troublante de deux univers dont l'un est fait d'éternité et l'autre de vitesses.

Depuis des millénaires, l'humanité avait la conscience de cette opposition. Celle-ci se révèle par les symboles affrontés de la swastika solaire et du sceau de Salomon ou hiérogamie, image de la fixité. Cette étoile à six branches

inscrite dans un hexagone n'est-elle pas la projection en plan d'un octaèdre ou double pyramide, cette dernière étant associée à la coexistence des quatre éléments : Eau, Terre, Air, Feu, considérés jadis comme fixes et irréductibles.

Aujourd'hui, de tels schéma symboliques nous paraissent désuets ; le sens critique occidental et les méthodes expérimentales qui en résultèrent nous ont enseigné qu'en fait ces éléments n'étaient ni simples ni irréductibles. Mais, ne l'oublions pas, nous sommes toujours à la merci d'images lorsque nous parlons de formes et celles-ci peuvent souvent conduire à des raisonnements controuvés par l'expérience sans cesser d'être un moule commode pour fixer des pensées. Rien n'est plus complexe que l'aboutissement dont la forme est la résultante, si au début il s'agit de perceptions géométriques élémentaires, celles-ci se compliquent par l'interaction des forces physiques qu'elle conditionne et le problème devient rapidement inextricable.

On ne peut en gros que prévoir le sens suivant lequel s'opèrera la transformation et qui est donné par celui d'un minimum d'énergie. Ces formes finales tendent généralement à évoluer vers des structures stables, les plus homogènes, les plus symétriques, et ceci n'étant valable que dans l'univers-machine, c'est-à-dire en exclusion des structures vivantes.

Il importe également de se souvenir du caractère tout relatif qui nous fait opposer ordre à désordre, continu à discontinu. Nous ne percevons le déroulement des phénomènes que par des appareils sensoriels grossiers et imparfaits.

En écrivant ceci, j'ai sous les yeux des galets ramassés sur une grève. Qui pourra dire l'histoire de leurs formes si simples, de leurs volumes convexes si pleins et si doux au toucher s'il ne connaît l'histoire de leurs aventures depuis le glacier qui les a roulés de la montagne jusqu'au berceau de la mer.

J'ai parlé plus haut d'images comme résultante de la sensation de la forme, je voudrais maintenant aborder le problème d'explication de la forme, vaste domaine d'hypothèses, où la vraisemblance peut être opposée à la vérité, de cette vérité vite effarouchée et qui ne permet pas à tous son approche et qui, lorsqu'on suppose la tenir, fuit entre vos mains ; de cette vérité qui, ainsi que le rappelait M. Georges Pascal dans une chronique du Monde *en citant Platon, est si contraire à la nature de l'homme qu'elle nous convainc moins que la vraisemblance, et je me demande pourtant si cette vraisemblance n'est pas un sentier détourné parfois trompeur mais qui peut toutefois nous mettre sur la piste de la vérité. On a peut-être ,de nos jours, une tendance trop dogmatique à écarter l'erreur des autres, sinon à fuir la sienne propre dans le lent acheminement de la connaissance.*

L'erreur n'est-elle pas une forme d'approximation, d'où mille vérités subsidiaires peuvent jaillir. Je parle, bien entendu, des erreurs d'hypothèses de bonne foi et non de celles méprisables, celles-là qui dénaturent l'expérience pour la faire coincider avec une théorie arbitraire.

En 1939, *j'avais considéré des analogies qui me paraissaient frappantes entre des structures géométriques de réseaux réticulés à trois dimensions et certaines structures particulières de radiolaires. Aujourd'hui, je récuse cette conclusion trop hâtive. La génération géométrique de ces spécimens naturels est beaucoup moins simple que je ne l'avais précédemment supposé. Cette pseudo-ressemblance illustre une fois de plus que les schémas que nous offre la nature ne sont transposables qu'avec d'infinies précautions. L'échelle est toute différente et c'est faire injure à la création que de lui copier ses thèmes. Copier l'oiseau ne suffit pas pour voler.*

C'est ici sans doute que l'industrie de l'homme s'identifie à l'art, car pour l'une et l'autre le but n'est pas une copie servile de la nature mais une interprétation, puis une transposition des éléments ou des forces extra-humaines à l'échelle propre de l'homme. En somme, un geste divin de création qui renouvelle chaque fois le mythe prométhéen où l'homme substitue sa propre puissance aux forces obscures de l'univers.

Dans le domaine de la création de formes imaginées, l'artiste dispose à son insu de puissants moyens qui échappent à l'analyste. L'artiste se meut librement dans un monde idéal, asservi seulement par les nécessités de sa technique.

Féeriques domaines aux fontaines jaillissantes de sources intérieures, renouvellements perpétuels des formes prenant appuis sur un tout-puissant inconscient, soumis au rappel des rythmes d'une humanité primitive et sensible. C'est ainsi que l'artiste compose sa symphonie musicale ou plastique qui n'a que faire des dures exigences de la création scientifique et au fond de laquelle se trouve inscrits ses désirs et ses espoirs.

C'est, il faut le dire, dans la peinture non-figurative que préside cette riche éclosion de formes et de rythmes colorés. Celle-ci joue dans nos sensibilités un rôle trop important pour que nous n'envisagions pas son effort et que nous ne nous efforcions pas d'analyser son étrange envoûtement.

Dans une spirale cyclopéenne, le peintre Dominguez invente des solutions d'équipartition.

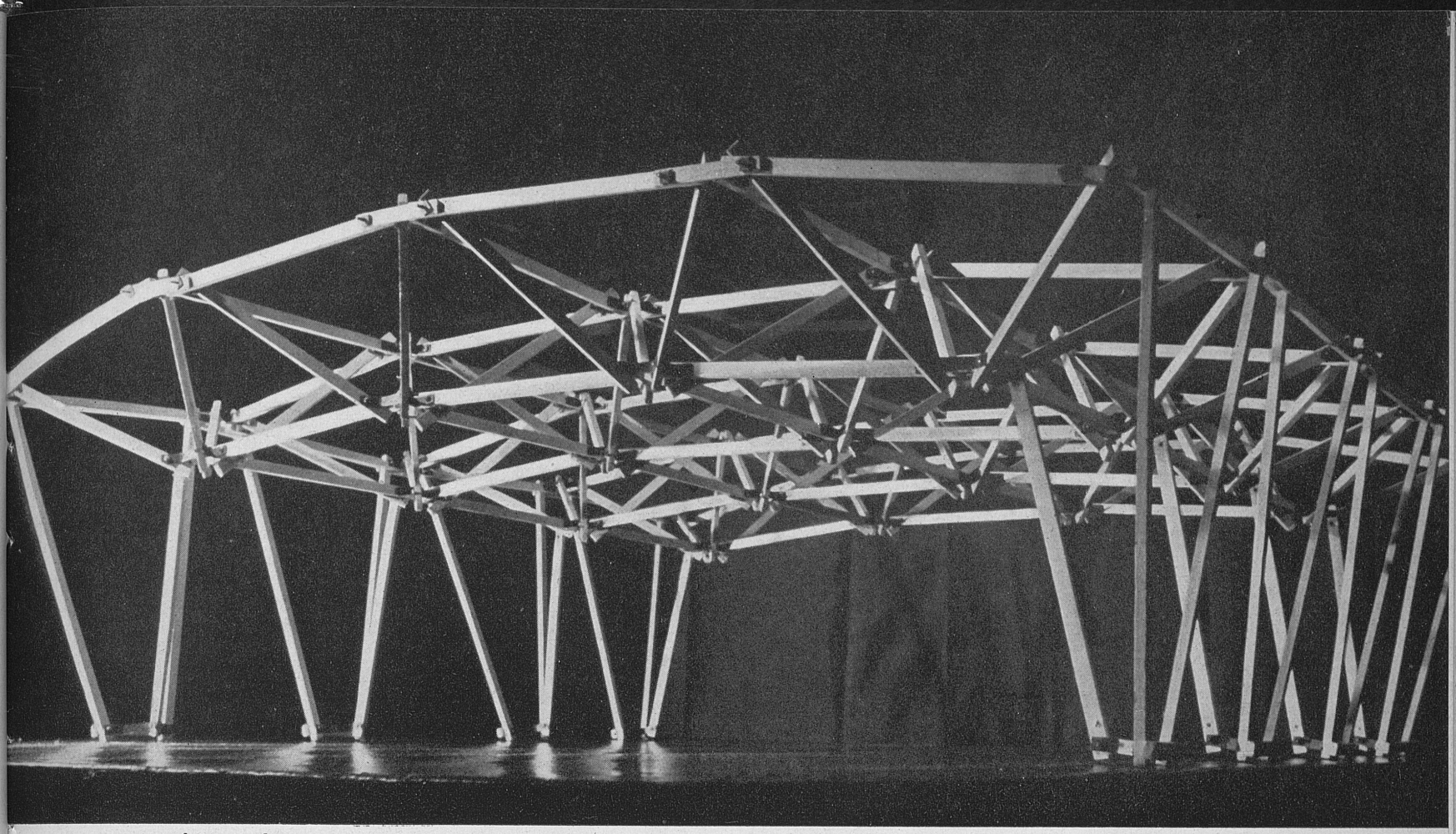
De telles anticipations ne sont pas choses nouvelles. Féru d'abstractions géométriques et plastiques parmi bien d'autres, l'art musulman ne nous enseigne-t-il pas, ainsi que le fait remarquer M. Luc Benoist, que « jamais n'a été poussé aussi loin la science de la combinaison des polygones dont l'assemblage crée chaque fois un rythme original, véritables fonctions mathématiques et symboliques qui se déroulent sous les yeux du contemplateur ».

* * *

Formes imaginées d'abord, puis formes concrètes, telle semble être la démarche de l'esprit en quête de connaissance.

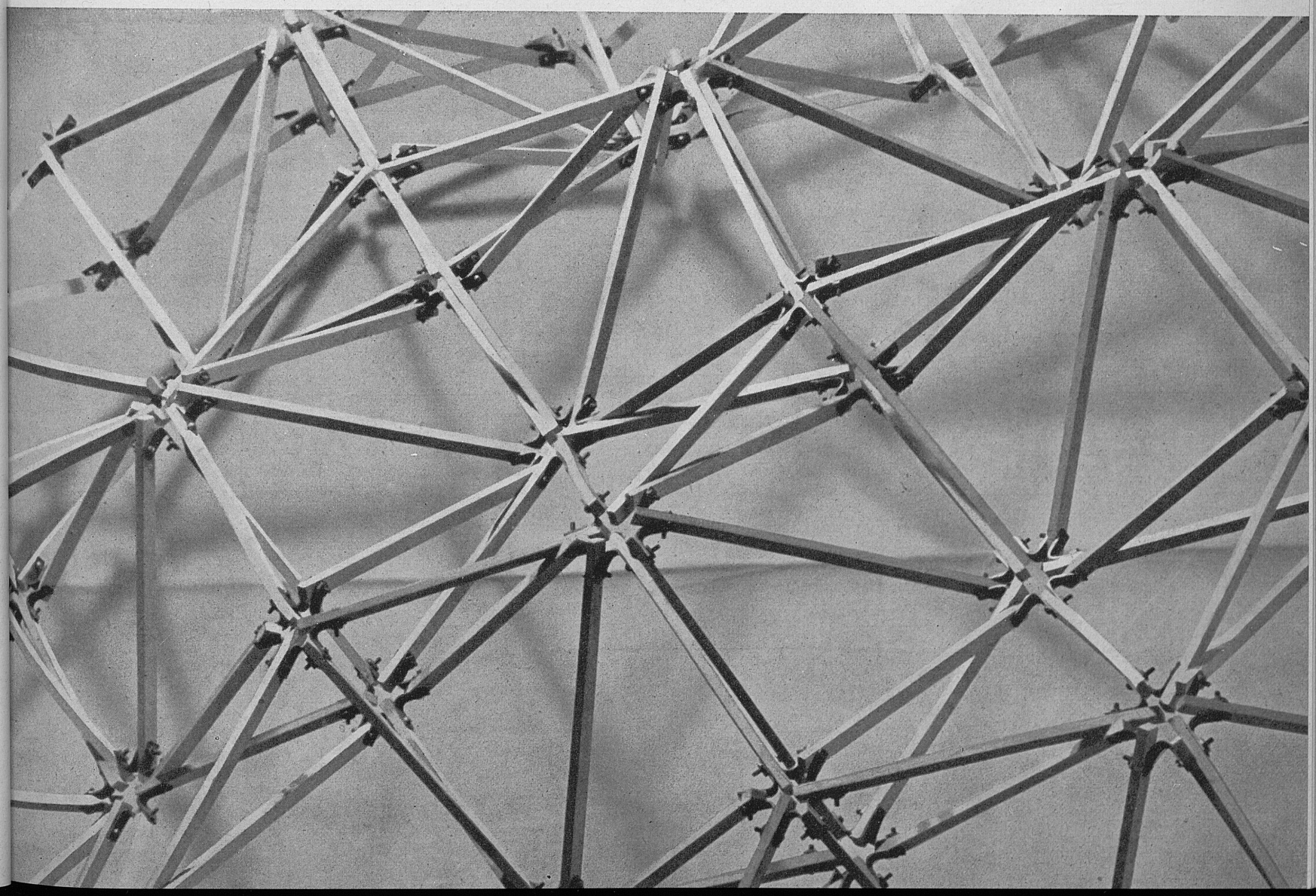
La nature apparaît donc ainsi une sorte de matrice enfermant la pluralité et la diversité des rythmes individuels et subjectifs.

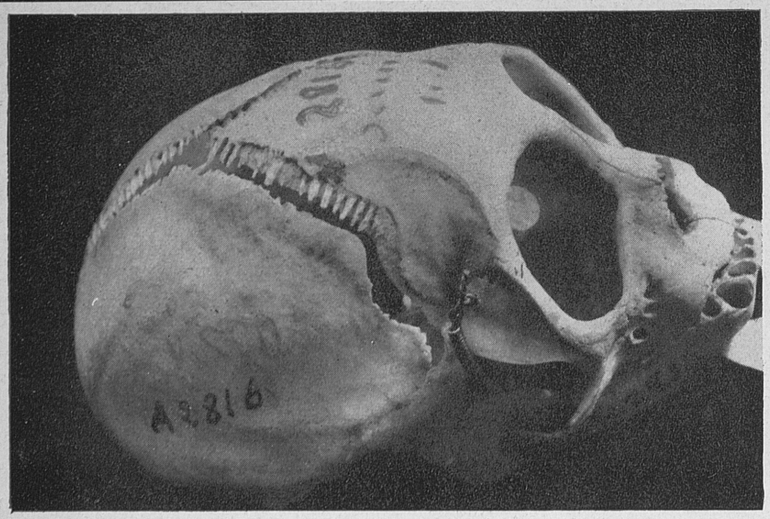
Apprendre à nous connaître est davantage que le commencement de la sagesse, c'est le principe même de notre savoir.

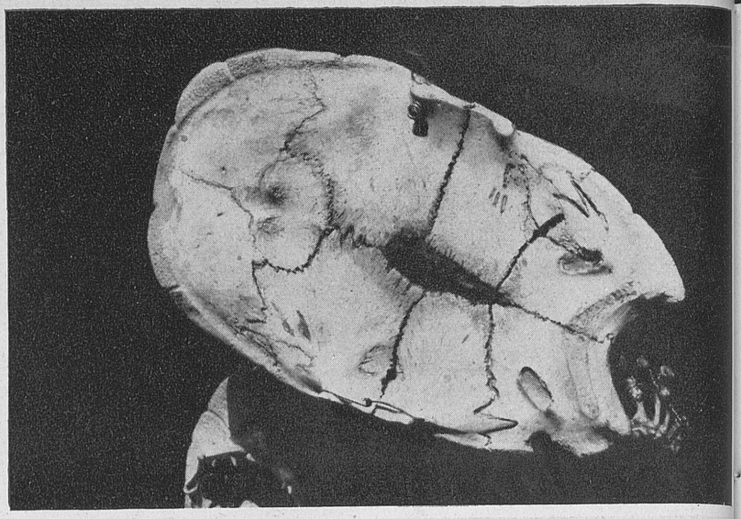


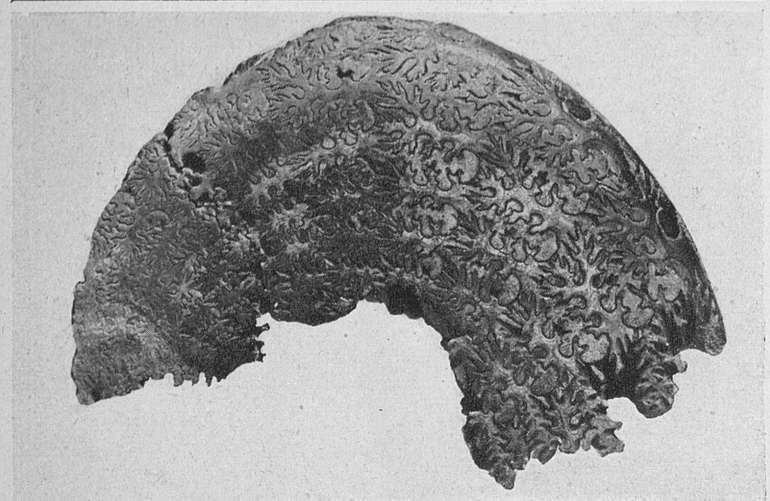
CHARPENTES RÉTICULÉES DE ROBERT LE RICOLAIS

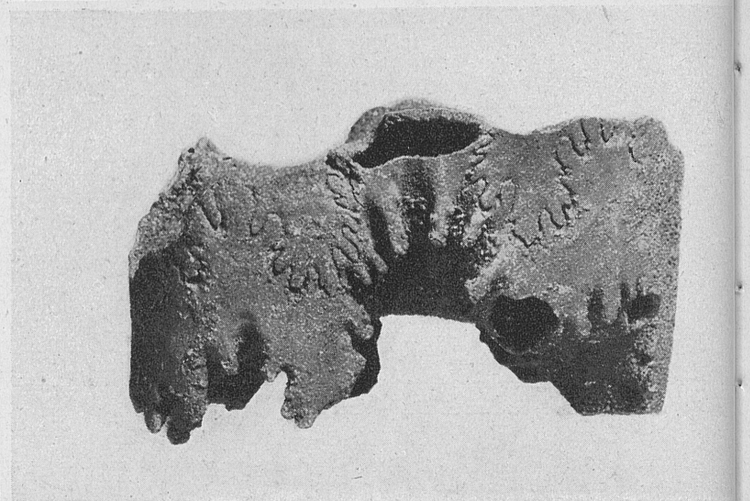
Photos Henrot

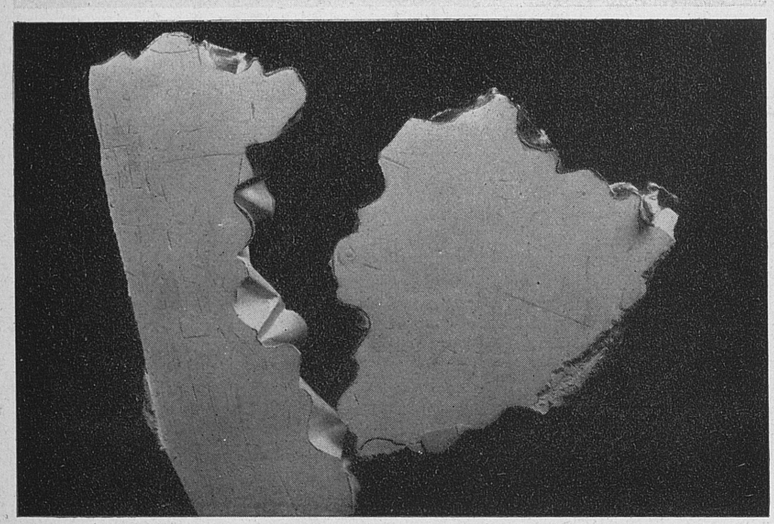


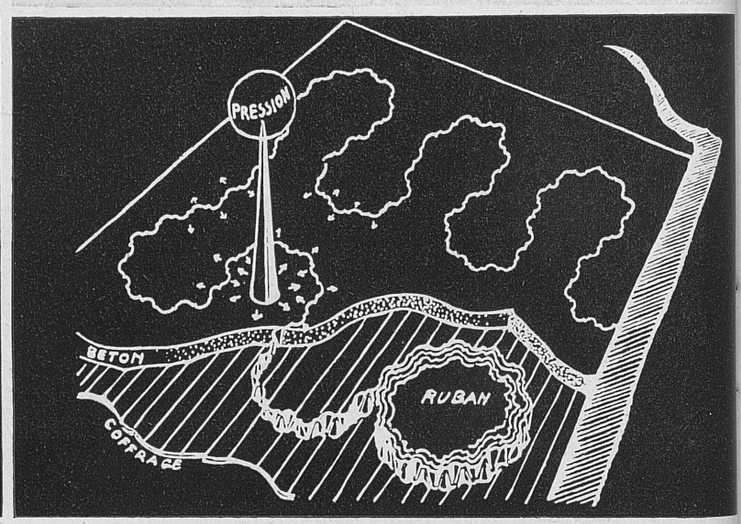












1. *Crâne de Chimpanzé.*
2. *Ammonite.*
3. *Zone de fracture artificielle.*
4. *Sutures d'une carapace ventrale de tortue (face interne).*
5. *Fractures de cloison de coquille fossile montrant la complexité des emboitement*
6. *Schéma montrant la disposition des zones de fractures artificielles obtenu au moyen d'un ruban de carton gaufré disposé dans l'épaisseur du béton.*

Certaines fractures naturelles semblent avoir une raison déterminante dans la répartition des fatigues.

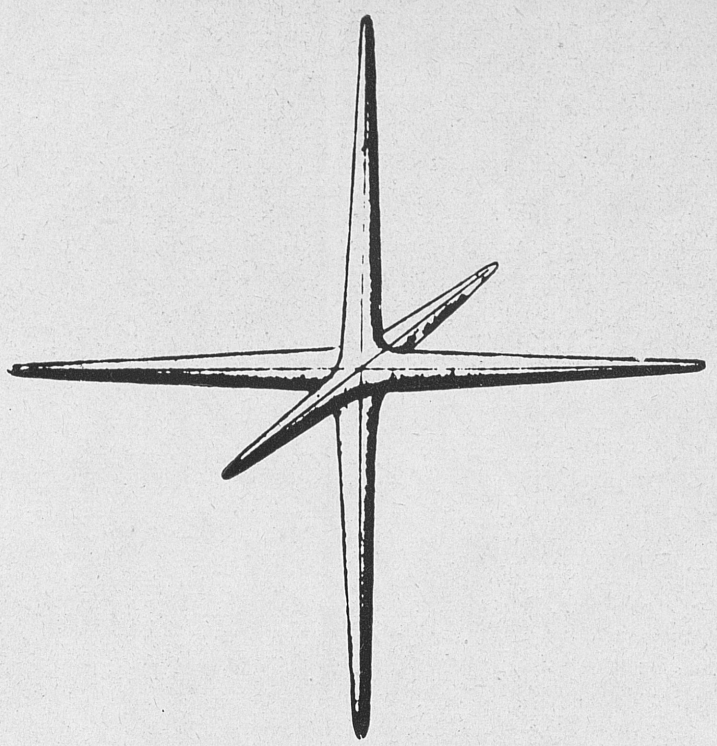
Elles constituent, d'après la théorie Jacques Couëlle, un véritable changement de direction des efforts.

Des failles géologiques, orientées dans des sens différents, permettent aux plafonds des carrières ou des grottes, de franchir d'énormes portées sans le secours d'aucun pilier.

Les boîtes crâniennes absorbent en un point des pressions qu'elles répartissent sur l'ensemble du système osseux, grâce à la disposition des zones de fractures. Il en est de même pour les carapaces des tortues et de multiples coques de défense et de protection.

De là à adapter dans la construction ces particularités et à créer de véritables zones de fractures artificielles, il n'y a qu'un pas.

Les expériences poursuivies permettent de constater une dispersion des chocs et des efforts qui, dans certains cas, créera une véritable stéréotomie, pure (qui peut seulement être obtenue par l'interposition d'une zone de fracture déterminée dans une couche de ciment, par exemple), ou absorber de tels chocs qu'elle constituera un véritable blindage.



L'ARCHITECTURE NATURELLE

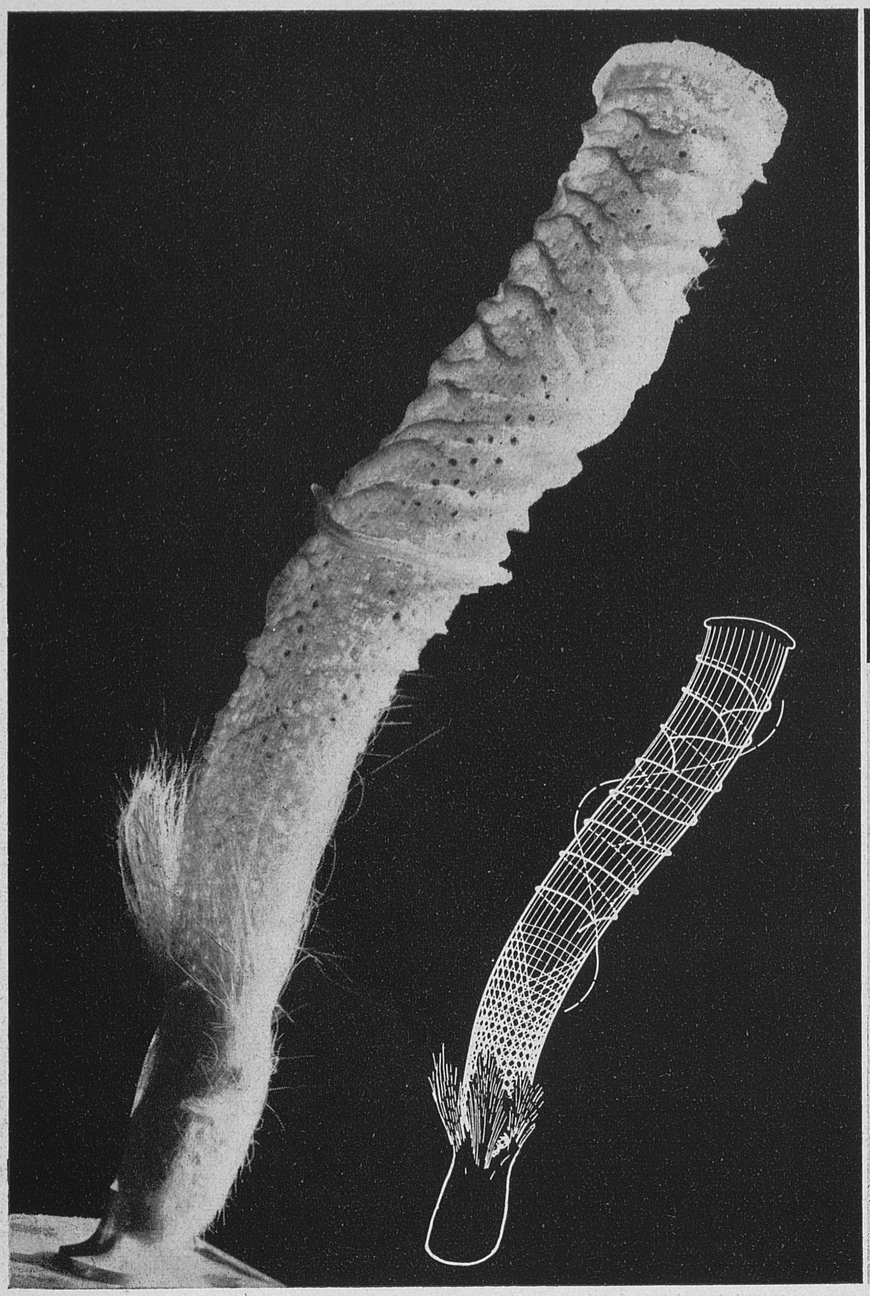
PAR JACQUES COUËLLE

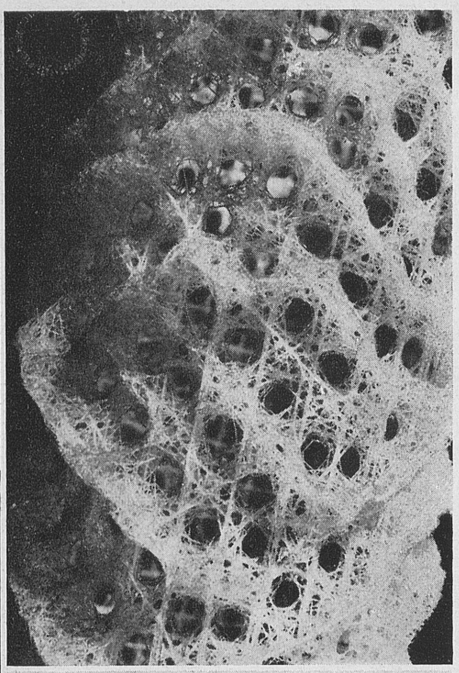
L'architecture naturelle trouve son expression depuis l'atome, considéré comme un agrégat d'électrons en équilibre, jusqu'aux groupements sidéraux. Des investigations hors de l'échelle humaine, obligent à la prudence ; mais si l'observation approfondie des phénomènes sensibles peut dépasser en apparence les limites du rationnel, elle éclaire d'un jour singulier l'importance de sa recherche.

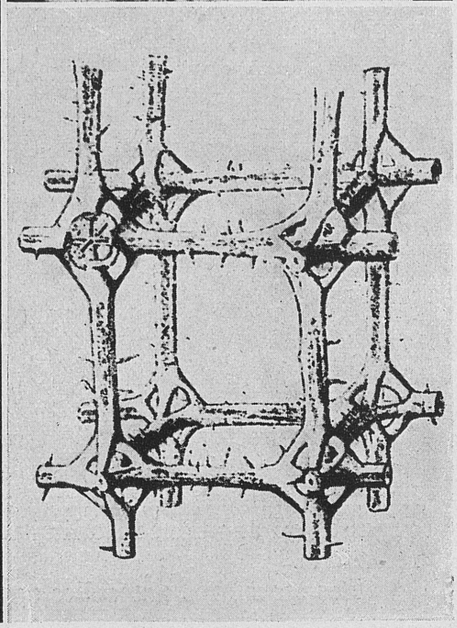
Les structures naturelles apparaissent d'une logique de fonction implacable. L'étude de leurs clauses premières et de leur comportement trouve une correspondance dans tous les domaines de la création humaine ; leur formation est dépendante d'une géométrie de mouvement qui ne sacrifie jamais l'essentiel qui est la vie, à l'absolu qui est une spéculation inhumaine du nombre.

Un essai de schématisation peut sembler dangereux. Il laisserait cependant pressentir une sorte d'esthétique fondamentale, faite de l'harmonie mystérieuse des « gestes » physiques et métaphysiques. Manifestations qui procèdent de phénomènes particuliers, allant du statique au dynamique et tendant à l'expression mathématique sans jamais y parvenir.

Les êtres vivants inférieurs, voués aux seules sollicitations du milieu, réalisent le mieux les conditions parfaites de l'existence. Leur vie est intimement liée aux événements extérieurs et n'est modifiée que par une cause accidentelle. Sans force d'intervention, les êtres inférieurs adaptent leurs qualités et leur forme aux conditions de leur espèce et à leur lieu d'élection. Leurs changements de structure ne peuvent être dus qu'à des bouleversements géologiques profonds ou à des influences telluriques entraînant des perturbations de climat. Leur évolution peut présenter des modifications considérables, inappréciables, en un temps très court. Il semble qu'il n'y aurait que rarement dégénérescence dans le monde naturel, mais modification et inadaptation momentanées à de nouvelles conditions de vie.





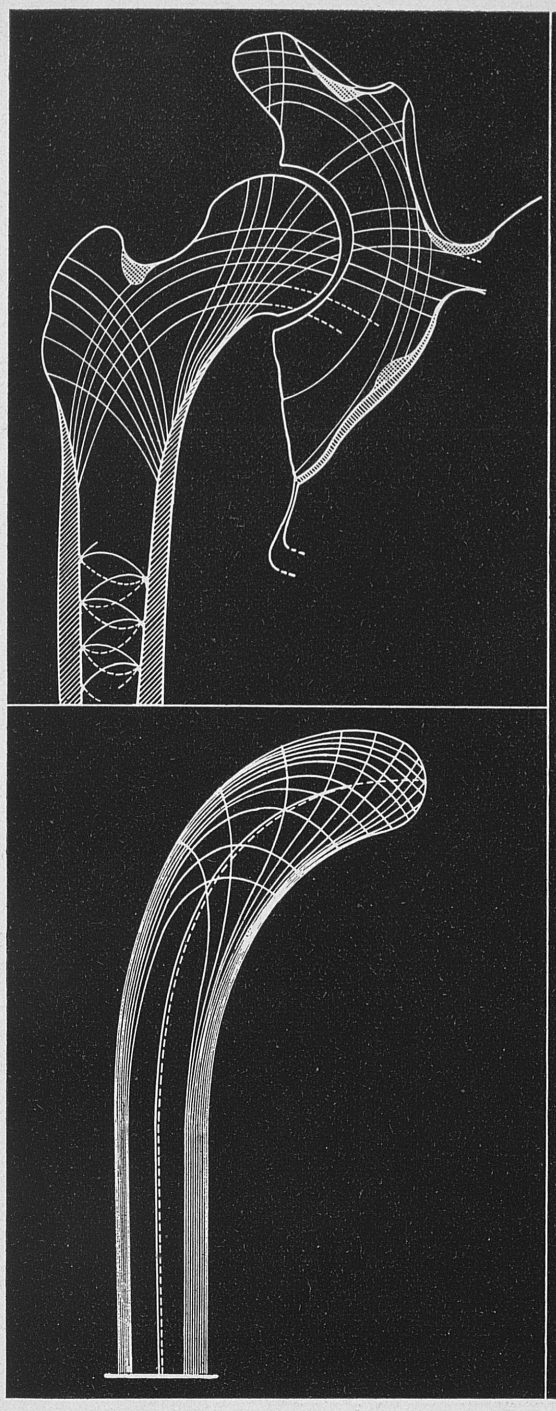


CHARPENTE DE SPONGIAIRE SILICEUSE, fragile d'apparence, semblable à du verre filé, rendue rigide par une succession de nervures extérieures en forme d'anneaux non fermés, s'emboîtant les uns dans les autres (Document C. R. S. N.).
Photos Henrot

EN HAUT : Agrandissement d'un détail de spongiaire siliceux.
EN BAS : Élément d'un tissu d'éponge fossile, d'après Cayeux.

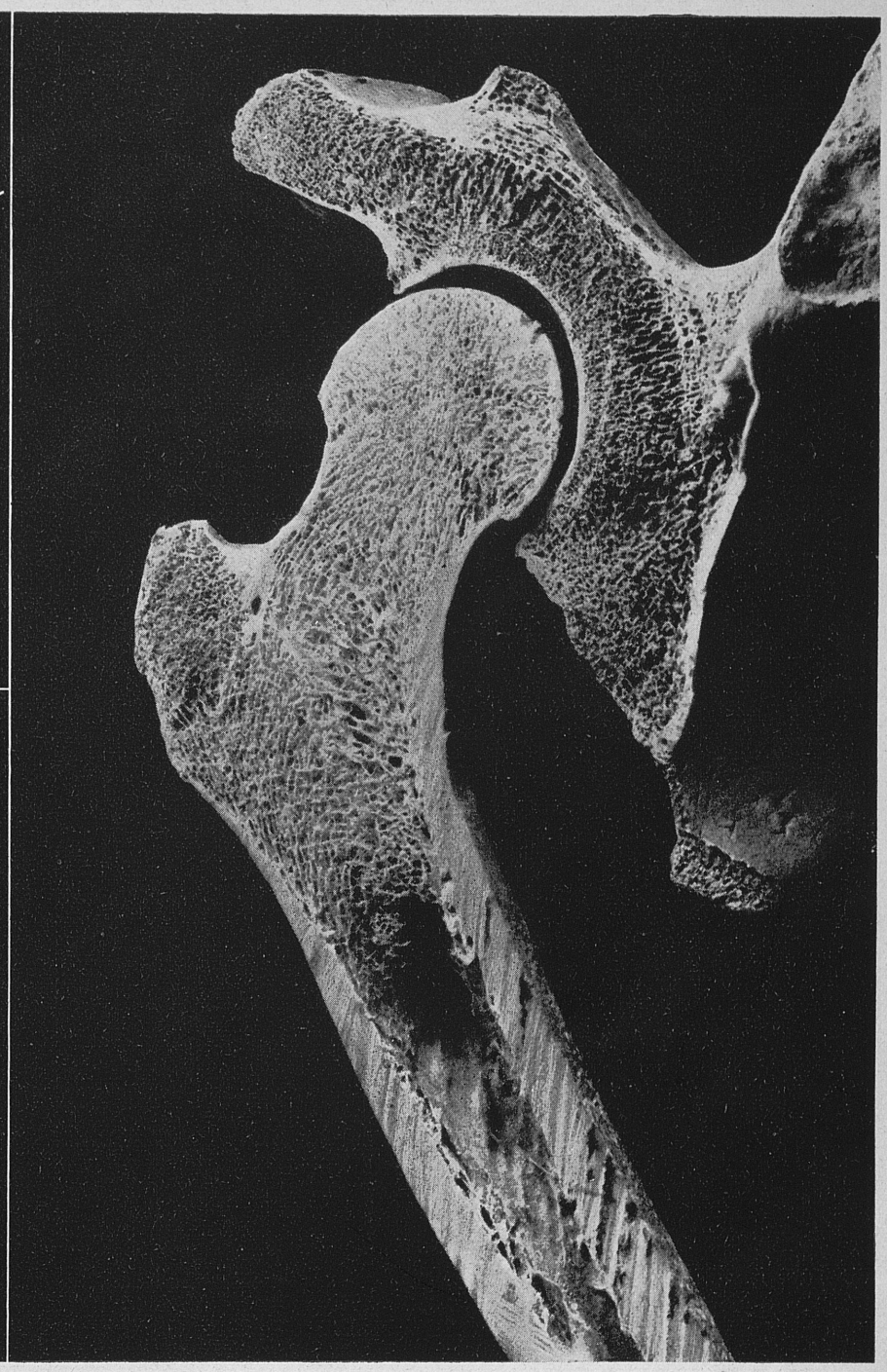
Pour l'homme, l'évolution dépend aussi du jeu de l'intelligence. Elle donne naissance à une valeur esthétique qui peut être considérée comme un mouvement précipité en dehors du temps.

L'art de bâtir, l'esthétique des constructions ne devraient pas, dans leur évolution, avoir à s'inquiéter davantage d'abatardissement. L'erreur ne serait que la rançon de problèmes mal posés et de la révolution qui modifie constamment sa vie. L'homme bouscule inventions, moyens et valeur du temps, dangereusement, presque inconsciemment. L'exigence de ses créations et de leur évolution dépasse presque toujours la raison des valeurs négatives, avant de s'exprimer par de nouvelles formes. Les conditions, qui ont permis la stabilisation apparente de l'architecture naturelle, ayant toutes des raisons suffisantes ou satisfaisantes à l'extrême, devraient être à l'origine de ces observations.



Dans la structure des os, le système des travers du tissu spongieux est orienté suivant les trajectoires des forces (Document C. R. S. N).

EN BAS : Schéma de Cullmann montrant la direction des courbes de pression et de traction dans une grue arquée comparable à l'extrémité fémorale supérieure.



COUPE DE L'OS COXAL ET DE L'EXTRÉMITÉ SUPÉRIEURE DU FÉMUR (Document C. R. S. N.).

Les êtres du monde vivant inférieur suivent de plus près les lois de développement naturel.

Les madrépores sont des colonies animales que l'on peut sans danger taxer de privées d'imagination. Ils réunissent un nombre important d'individus dont les besoins sont soumis aux règles de la vie. Les madrépores se développent sur une structure minérale qu'ils sécrètent ; fixés en un point, leur direction de croissance est déterminée par les conditions du milieu. Ils sont un exemple de cette architecture naturelle que l'on pourrait appeler architecture ambiante où se trouvent exprimées, d'une façon parfois embryonnaire mais souvent parfaite, des conditions analogues aux besoins essentiels des constructions des hommes.

Souvent la réunion de ces colonies prend des proportions considérables et crée de véritables récifs et des îles dont la disposition constitue une expression d'urbanisme naturel.

Pour ces récifs coralliens, c'est l'influence mécanique des vents qui est dominante sur

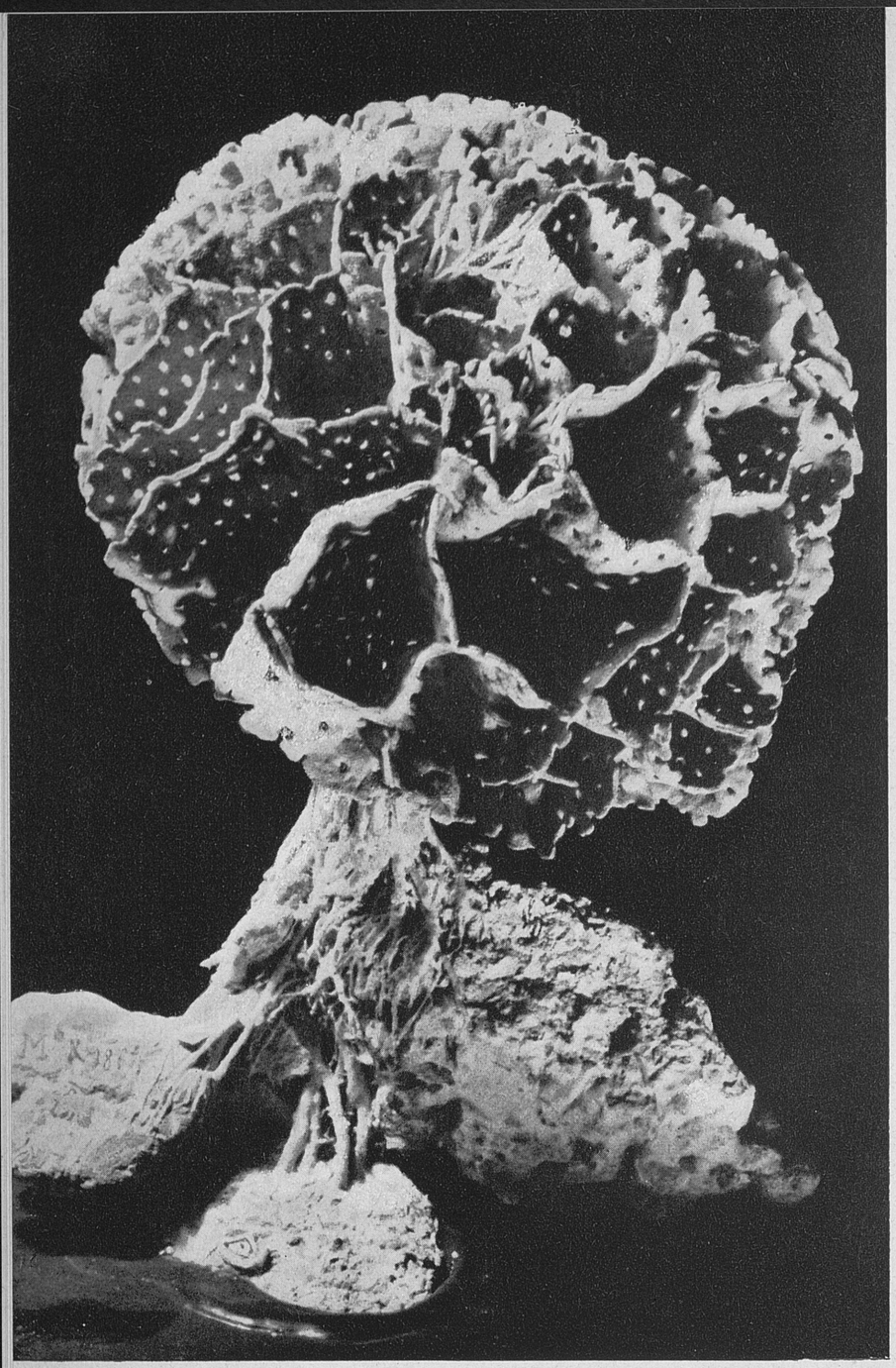
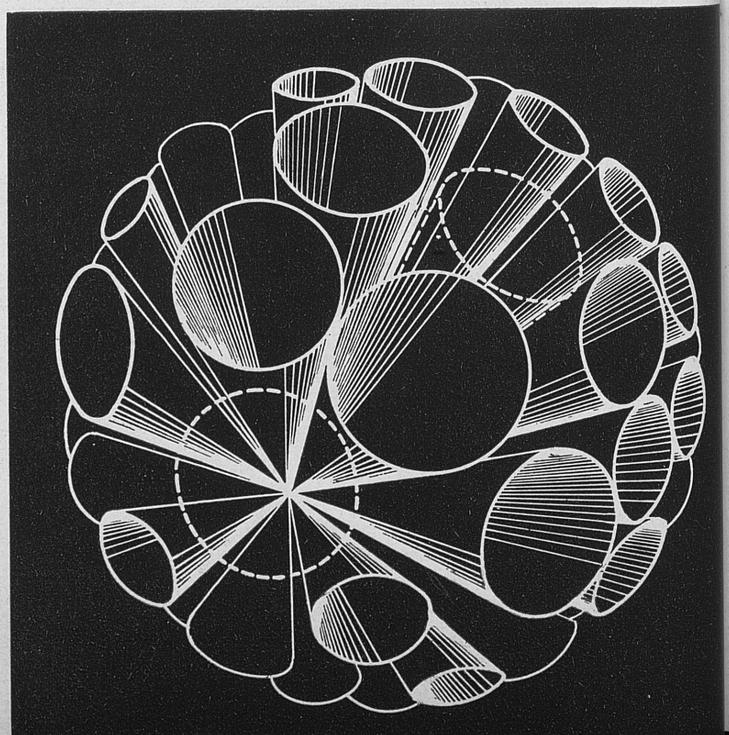


Photo Henrot

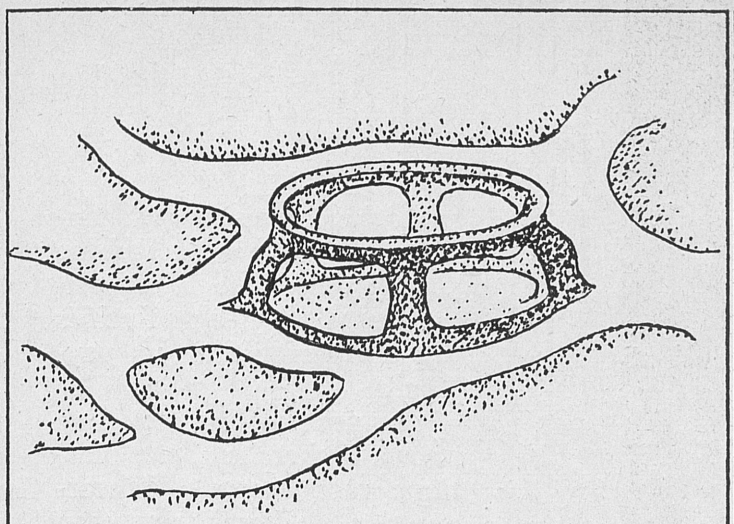
MADRÉPORES

SCHÉMA D'ORIENTATION DES OUVERTURES
Position du centre organique en fonction du milieu bénéfique.

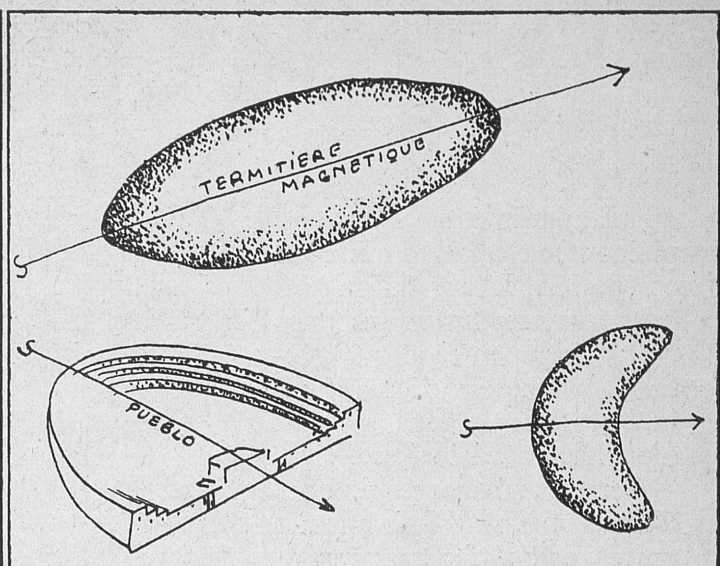


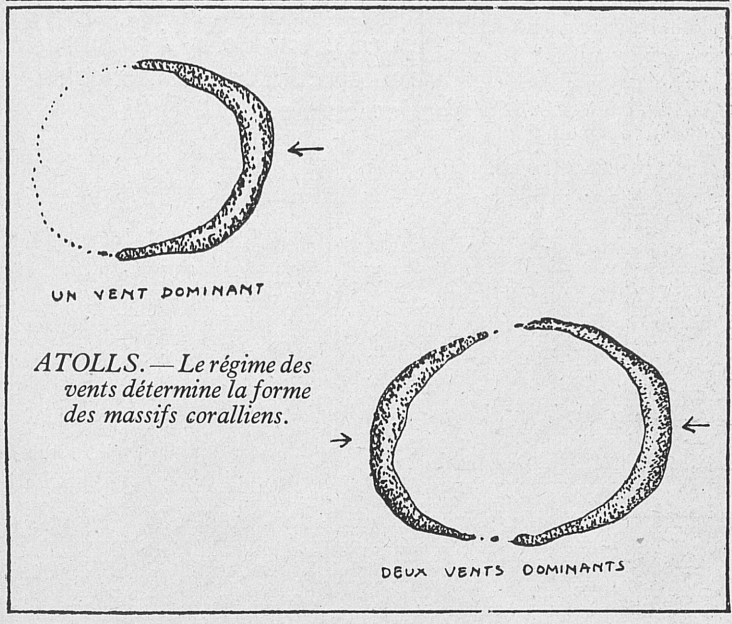
l'accroissement de la colonie ainsi que la composition chimique des eaux plus ou moins renouvelées. Le récif prend une forme de fer à cheval lorsqu'un vent seulement est dominant ; il affecte une forme d'anneau lorsque la direction des vents s'oppose avec les saisons et constitue ce que l'on appelle des Atolls.

Les voies de cheminement des êtres vivants supérieurs représentent un sujet d'étude également précieux ; elles ne sont pas forcément le plus court chemin d'un point à un autre, mais dépendent de facteurs plus compliqués et qui répondent toujours à un besoin.

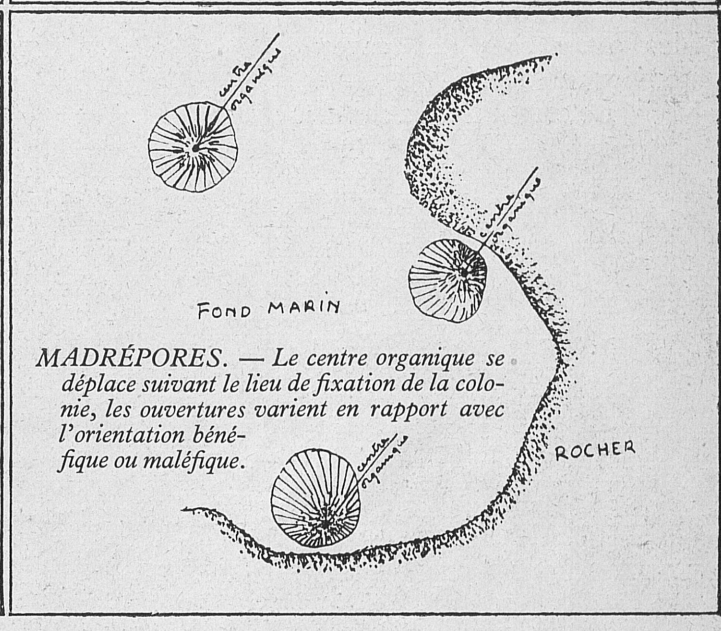


Donjon d'une taupinière.





ATOLLS. — Le régime des vents détermine la forme des massifs coralliens.



MADRÉPORES. — Le centre organique se déplace suivant le lieu de fixation de la colonie, les ouvertures varient en rapport avec l'orientation bénéfique ou maléfique.

« L'habitation instinctive » (des terriers aux nids) présente, chez les collectivités animales, un intérêt particulier. Les termitières dites méridiennes ou magnétiques de l'Océanie, par exemple, sont édifiées sur un plan elliptique très allongé, les deux pointes orientées du nord au sud, pour soustraire à l'action perpendiculaire de la chaleur les plus larges surfaces possibles. Suivant d'autres emplacements, des termitières ont une façade concave au couchant et convexe au levant, afin de maintenir une température à peu près constante. De nombreuses cases indigènes s'apparentent au premier cas ; pour le deuxième, les pueblos du Mexique présentent les mêmes caractéristiques. Ils sont implantés en forme d'amphithéâtre, la partie convexe orientée vers le sud, privée d'ouverture et couverte d'un stuc blanc et poli : cette partie réfléchissant la chaleur solaire. Lorsque le climat l'exigeait, l'orientation était modifiée : la partie convexe était dirigée vers le côté « maléfique », comme un bouclier, et la partie concave bénéficiait de la chaleur du soleil pendant sa course.

Les fantaisies apparentes du monde naturel ne sont pas sans raison. La monstruosité physiologique n'est qu'un accident. La forme d'une fleur, le dessin d'une aile de papillon, la disposition des parures des animaux ont une valeur certaine : moyen de défense, signe d'épouvante ou de séduction, dont la perception n'a plus de résonance pour des sens évolués. On peut y voir une similitude avec les signes de peur des boucliers, les tatouages de guerre des peuples primitifs ou la disposition des parures.

La correspondance mystérieuse des lignes ou des couleurs semblerait, par une comparaison troublante, déterminer des « analogies de choc » dans certaines œuvres de créations artistiques, produits d'expressions authentiques.

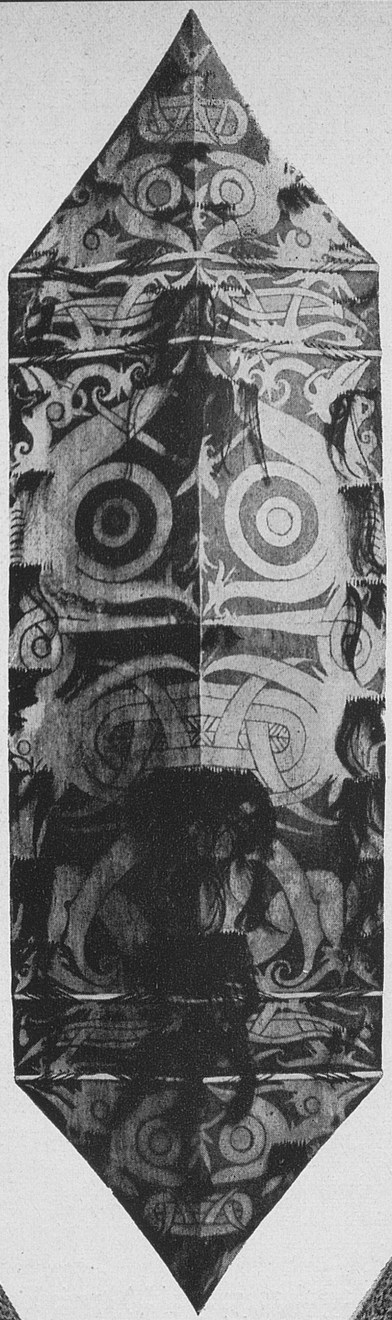
MIMÉTISME

Le mimétisme est un phénomène trop connu pour en parler. L'intégration des constructions humaines dans un paysage procède quelquefois d'un besoin de les dissimuler, mais le plus souvent d'un hasard géologique.

Certains villages troglodytes d'Amérique ou d'Asie ont des portes et des fenêtres reproduisant, d'une façon voulue, les ouvertures des cavernes environnantes.

Le camouflage a sa valeur stratégique, mais seule l'adaptation de moyens de défense au sol, détermine la disposition des vieux villages fortifiés et leur volume dans un paysage.

On pourrait ne conclure que la recherche d'une plastique monumentale, l'incorporation de l'architecture au monde extérieur, ne devraient être que l'aboutissement logique de l'étude de la fonction, du milieu et d'une esthétique fondamentale.

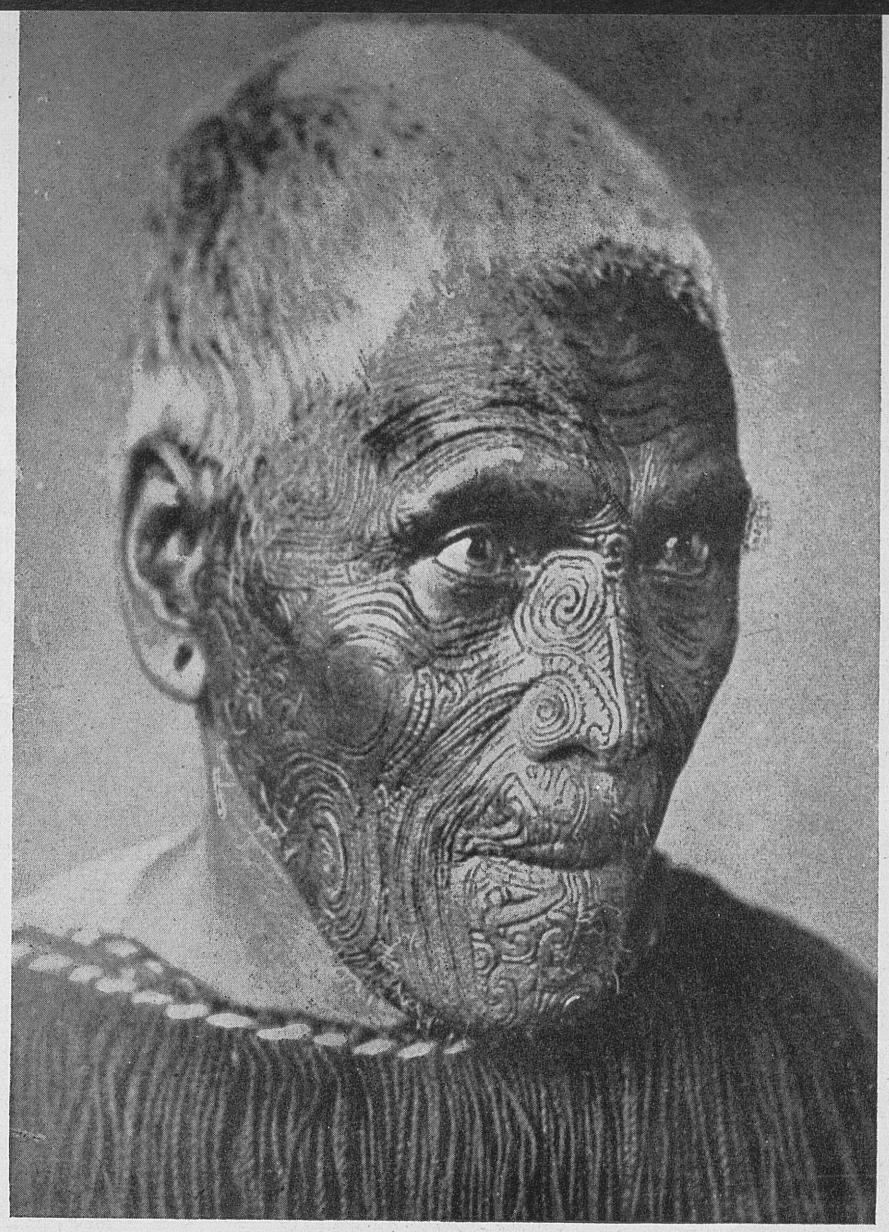


BOUCLIER POLYCHROME
(Bornéo). Musée de l'Homme.



PAPILLON ACANTHOCAMPA
(Document du Centre de Recherches des Structures Naturelles)

Photo Henrot



Chef maori (Nouvelle-Zélande) — *Photo Musée de l'Homme*

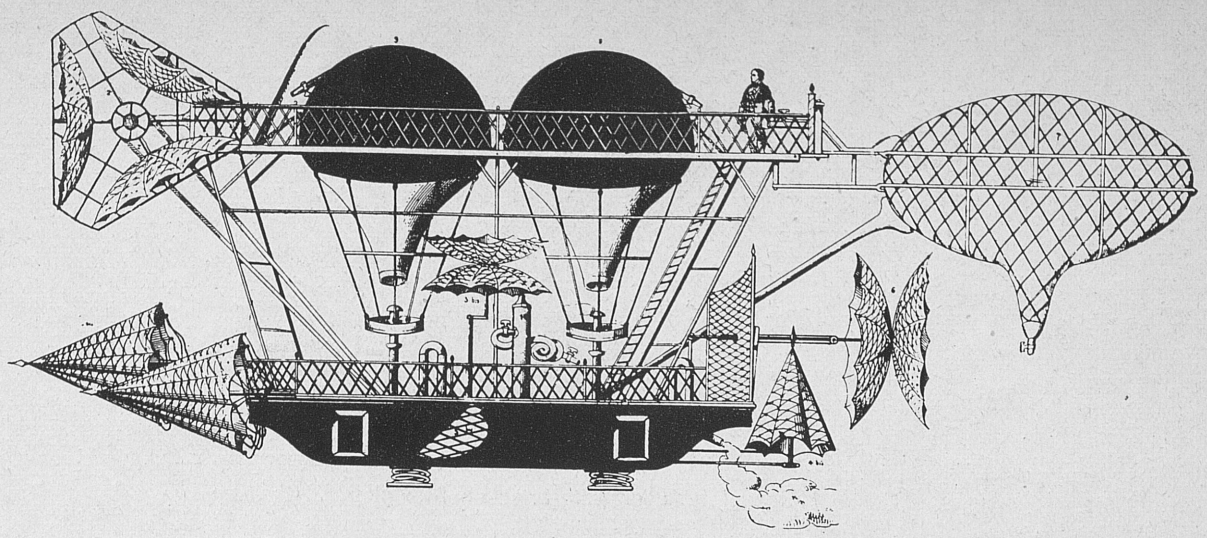
MIMÉTISME

PAPILLON BRAHMAEA Conchiféra
(Archipels du Pacifique)
Document C. R. S. N.



Photo Henrot





FORMES AÉRODYNAMIQUES

★

PAUL ARZENS

L'étude des formes aérodynamiques semble à première vue relever bien plus de l'art de l'ingénieur que de celui du plasticien. Pourtant, si les constructeurs d'automobiles, de matériel roulant et d'appareils volants se sont appliqués à l'étude des surfaces et volumes en fonction de la vitesse, ils sont loin d'avoir résolu le problème esthétique. Celui-ci après avoir été d'abord purement négligé a été ensuite abordé mais sans méthode et par des gens peu qualifiés. Nous n'avons qu'à regarder les voitures automobiles les plus récentes pour nous convaincre de la médiocrité des solutions. Rarement autant d'audace technique n'a suscité aussi peu d'imagination.

Pourtant, un artiste se consacre en France depuis quelques années à la recherche de solutions plastiques à la fois harmonieuses et rationnelles. Il a travaillé longtemps, silencieusement et avec efficacité. Peut-être l'avez-vous vu passer dans les rues de Paris au volant d'une de ses voitures, mais vous avez alors été simplement étonné de voir un véhicule de forme inaccoutumée. Les travaux de Paul Arzens méritent cependant plus d'attention.

Ancien élève de l'Ecole des Beaux-Arts, Paul Arzens, peintre et sculpteur ne s'est sans doute pas assez dégagé de l'enseignement qu'il a reçu, mais Paul Arzens, plasticien de son siècle a su concevoir des véhicules aux formes hardies. Il s'est révélé un véritable architecte sachant s'évader de tout arbitraire, de tout formalisme pour résoudre à la fois en technicien et en artiste le problème de l'aspect des véhicules à déplacement rapide.

A une époque où tout manquait, il construisait lui-même avec des moyens de fortune, mais avec des matériaux modernes et un esprit neuf, plusieurs engins automobiles dont le plus curieux, peut-être, est la minuscule voiture ovoïde connue de bien des Parisiens. Longue de 2 m. 20, entièrement en aluminium et Plexiglas, elle ne pèse que 70 kilos sans ses accus. C'est une parfaite réussite et l'on s'étonne que les constructeurs n'aient pas encore songé à réaliser en série cette voiture d'une extrême simplicité.

On verra dans cet ouvrage la reproduction de deux autres voitures de Paul Arzens aux formes allongées, à la fois élégantes et massives.

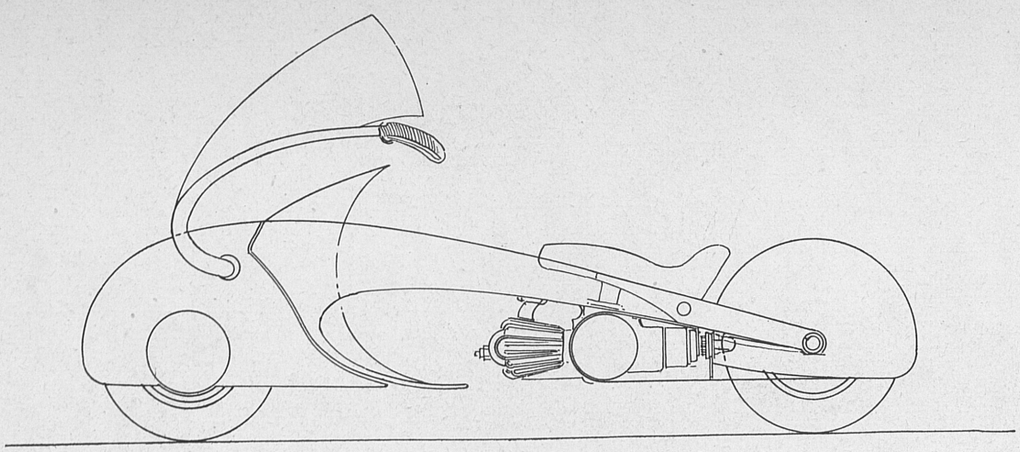
L'imagination d'Arzens n'était pas encore satisfaite par l'audace de ses premiers véhicules routiers. De nombreux autres problèmes l'ont sollicité. Pour la S.N.C.F. il étudie actuellement des véhicules ferroviaires, des postes de signalisation... et même des gares.

Il a aménagé l'avion du général Kœnig. Mais, anticipant sur les progrès de l'aviation, il nous propose des véhicules amphibies, des autos volantes et navigantes, un hydravion transatlantique, sorte d'aile volante susceptible de transporter 500 passagers. Il s'est attaqué aussi aux véhicules marins, nous suggère un yacht ultra-rapide et un puissant navire de haute-mer.

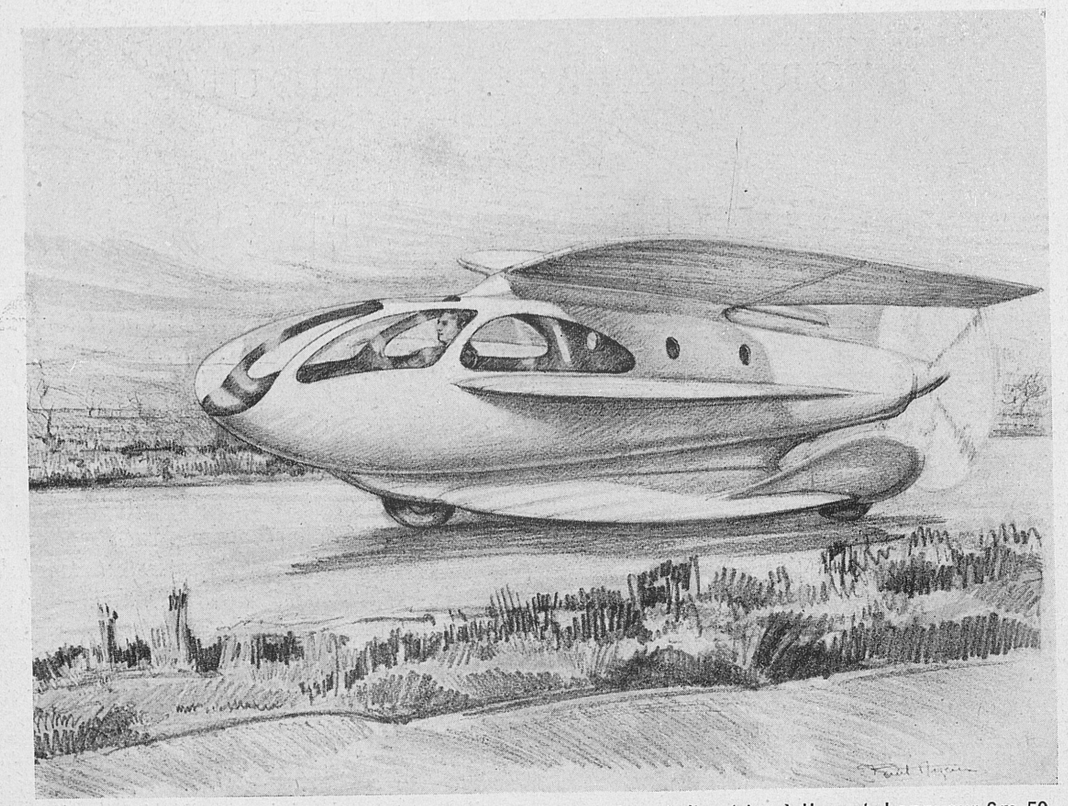
Paul Arzens est un poète. Il sait rêver, mais il sait aussi traduire ses rêves sous une forme concrète qui ne les diminue pas. Nous avons été heureux de pouvoir mettre sous les yeux de nos lecteurs ses projets et ses premières réalisations.

Paul Arzens aurait aimé trouver à côté d'elles des reproductions de ses peintures et de ses sculptures. Nous avons pensé qu'il fallait d'abord insister sur son œuvre d'architecte qui s'inscrit plus solidement dans le cadre de notre siècle.

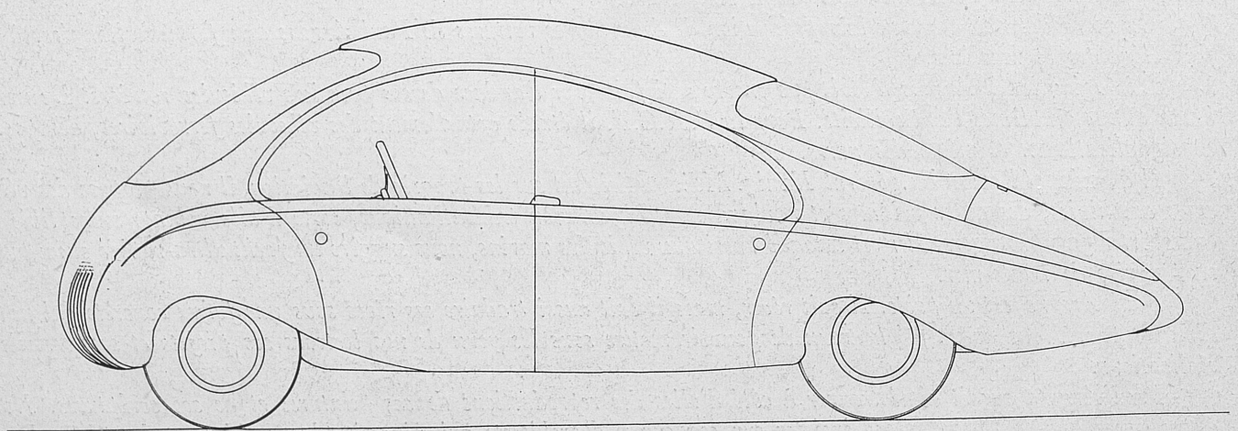
← *Photo Robert Doisneau*



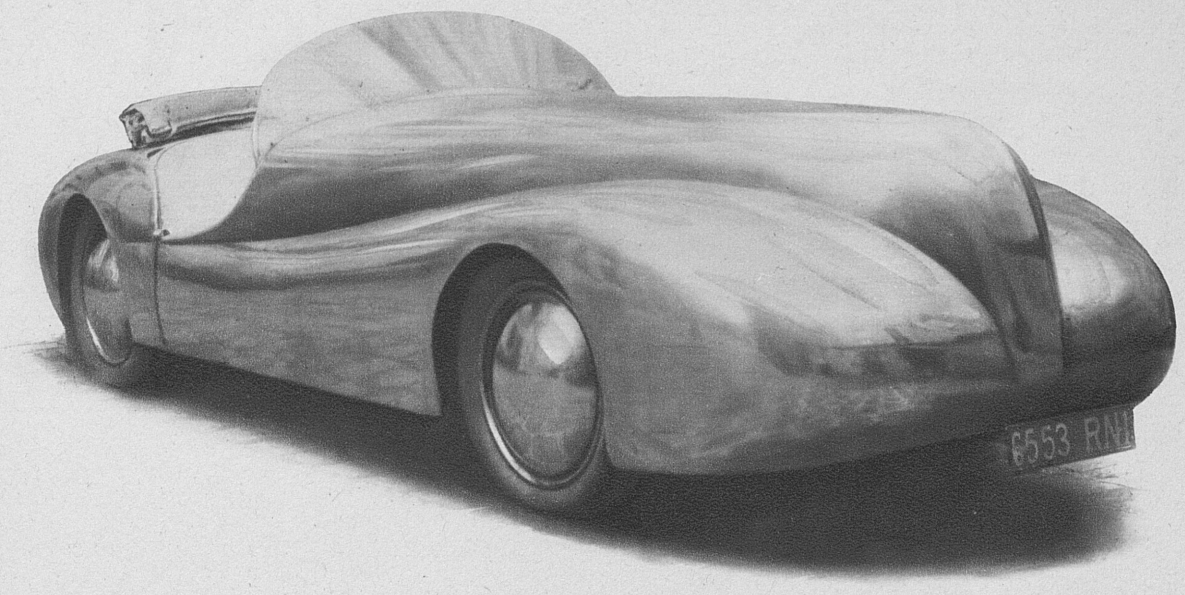
Motocyclette avec pare-brise en Plexiglas



AUTO VOLANTE TRIPLAN (Air-Terre-Eau). Roue motrice et directrice à l'avant. Longueur 6 m. 50. Largeur de la voilure 3 m, 50. Aile inférieure formant flotteur.

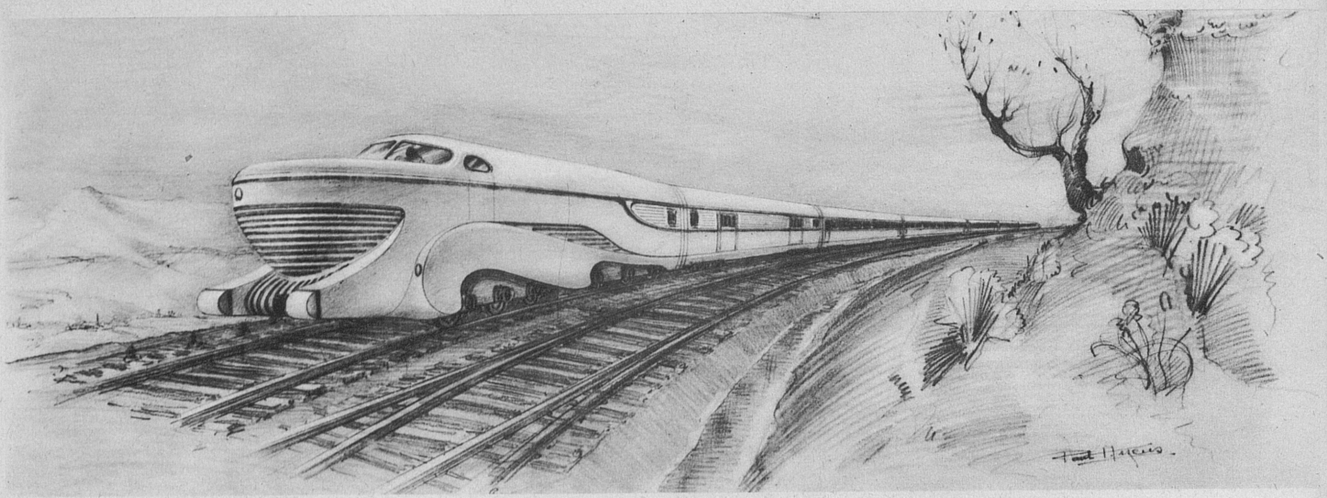


Auto " La goutte d'eau "

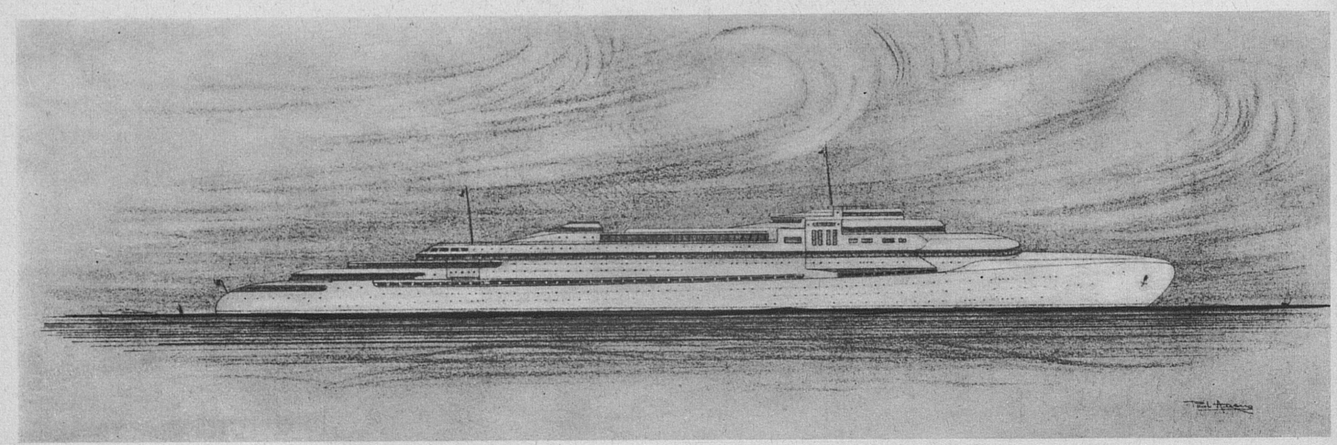


Deux prototypes de voitures. (Carrosserie Aluminium et Plexiglas). Construits par Paul ARZENS.

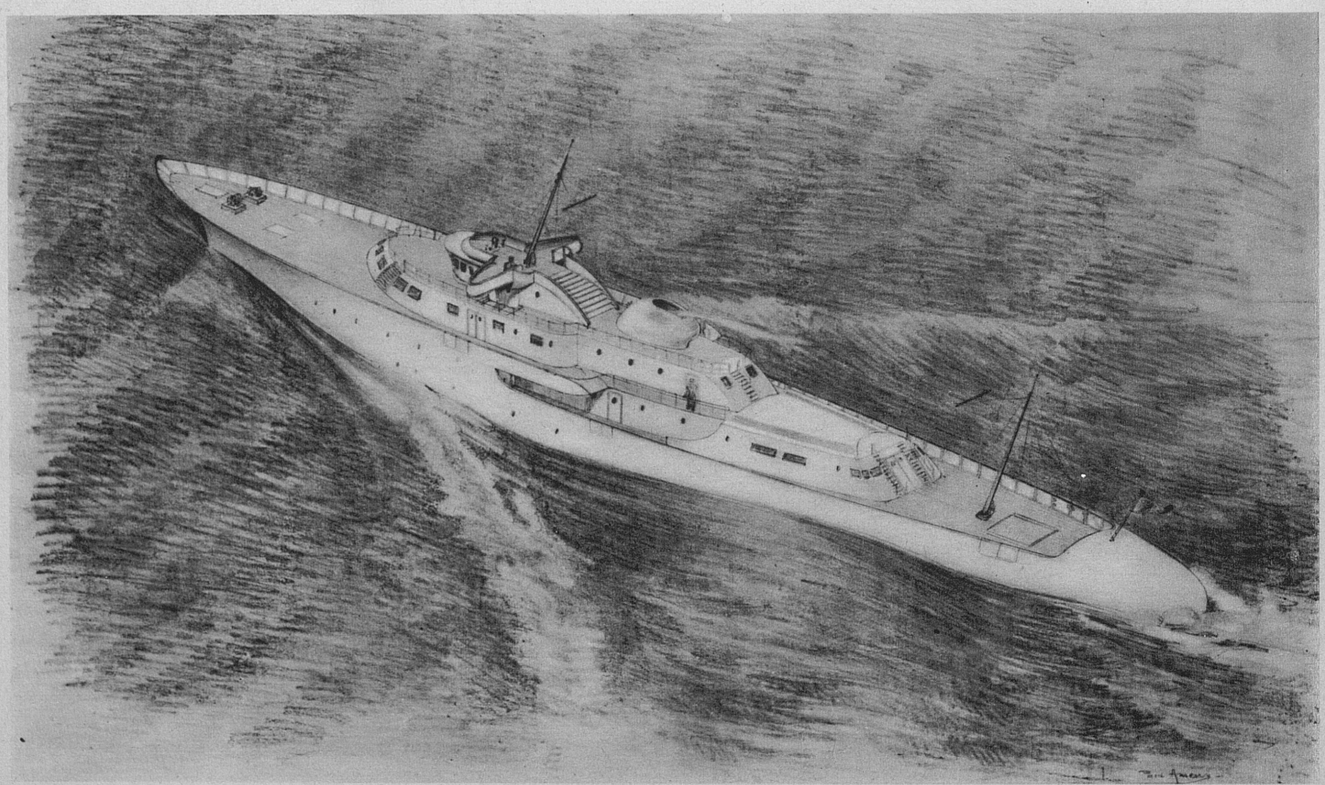




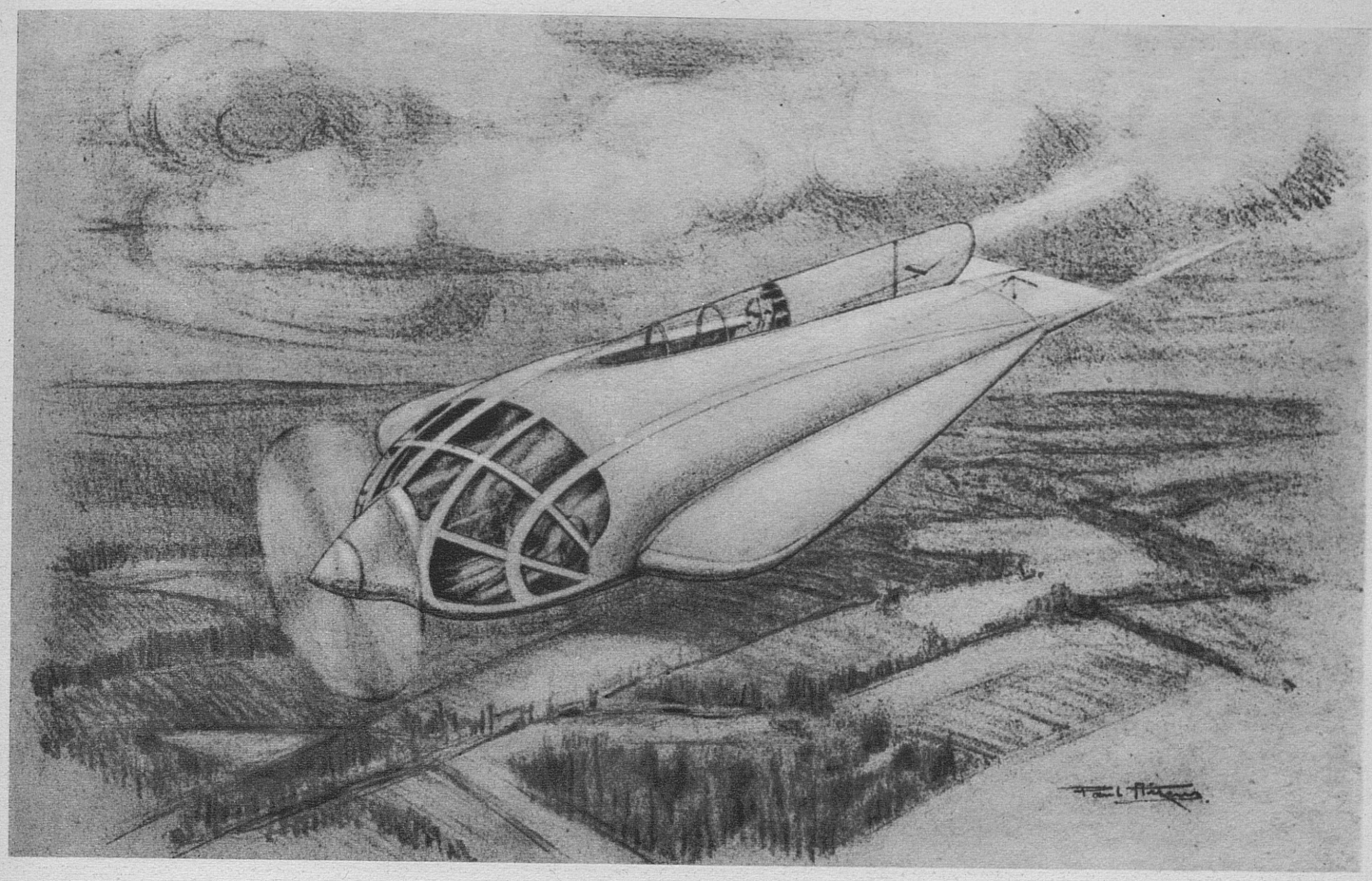
LOCOMOTIVE ELECTROTHERMIQUE. 200 km.-h. Eau-Forte de Paul ARZENS.



TRANSPORT 35.000 TONNES. Longueur 200 m.

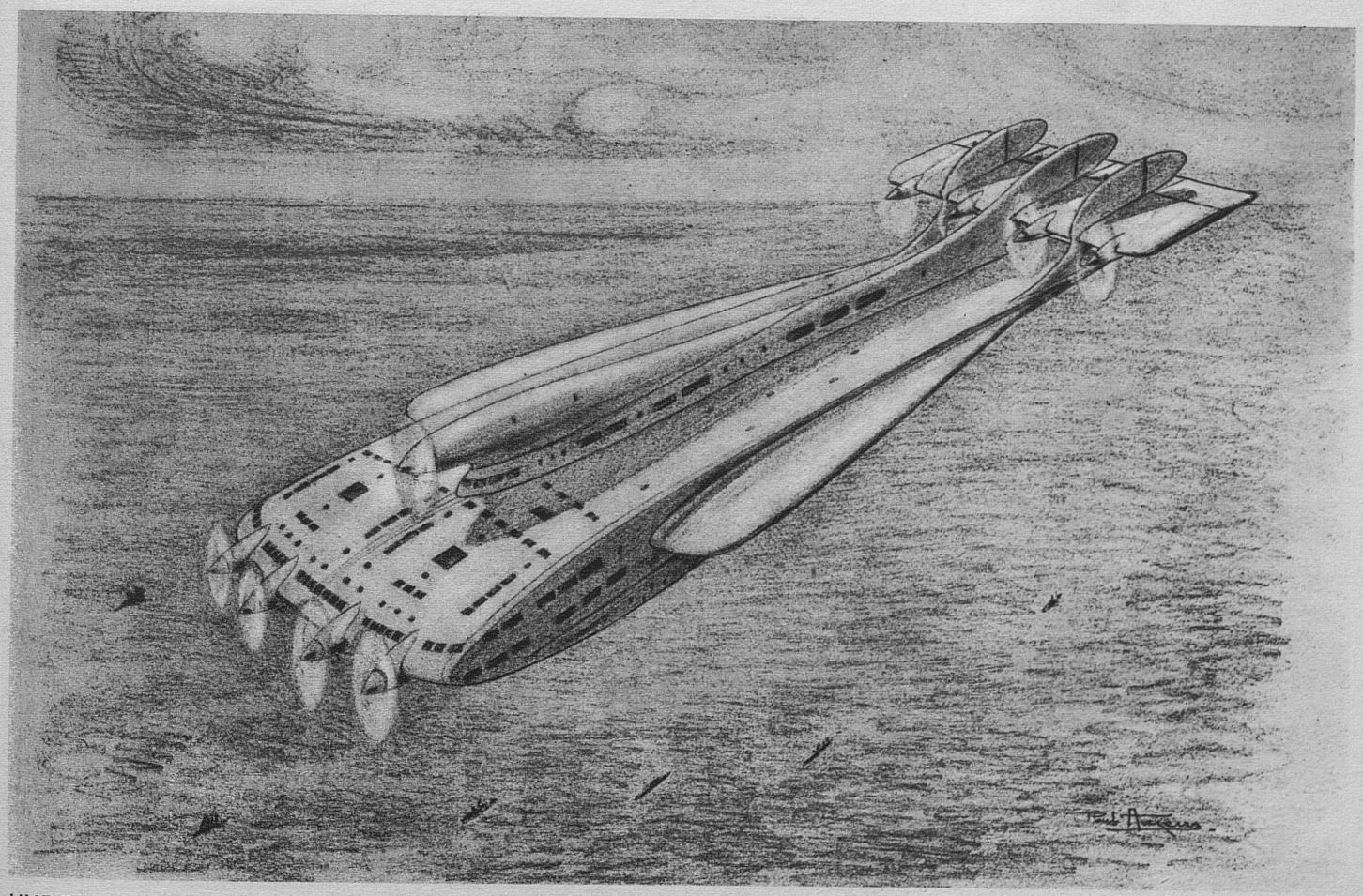


BATEAU 700 TONNES. PETITES TRAVERSÉES. COTES ANGLETERRE-FRANCE.
Longueur 70 mètres. Largeur 9 m. 40. Vitesse 40 nœuds.



AVION A AILES RENTRANTES. Vitesse 1.000 km. à l'heure.

ESQUISSES DE PAUL ARZENS

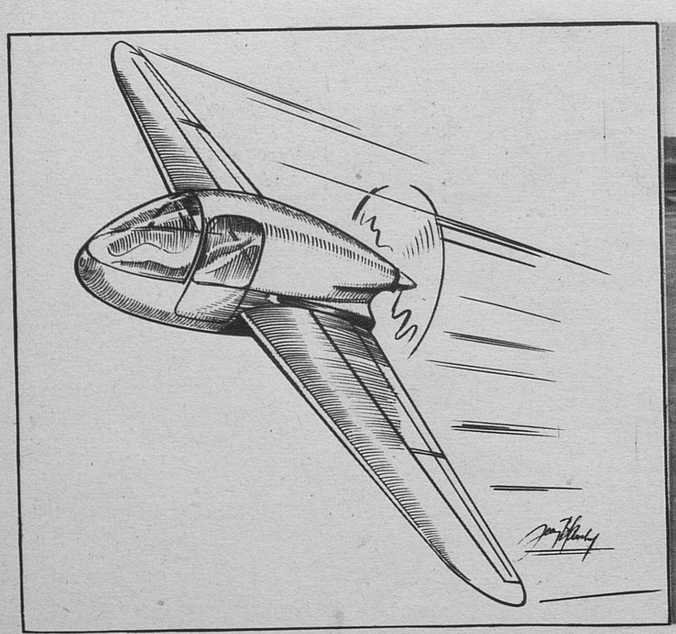


HYDRAVION.



De Haviland « VAMPIRE ».

Copyright « The Aeroplane » England.

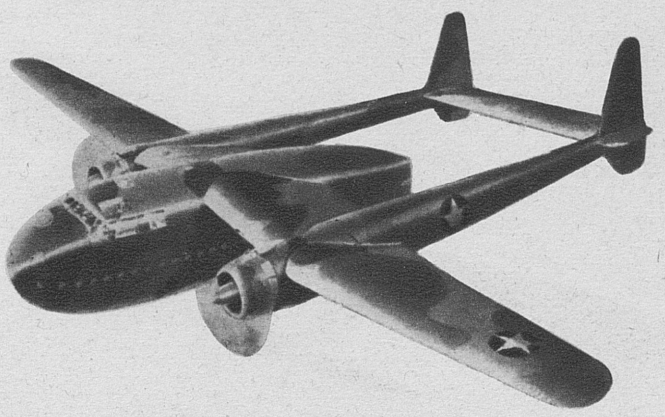


Avion biplace d'études ECA 20.

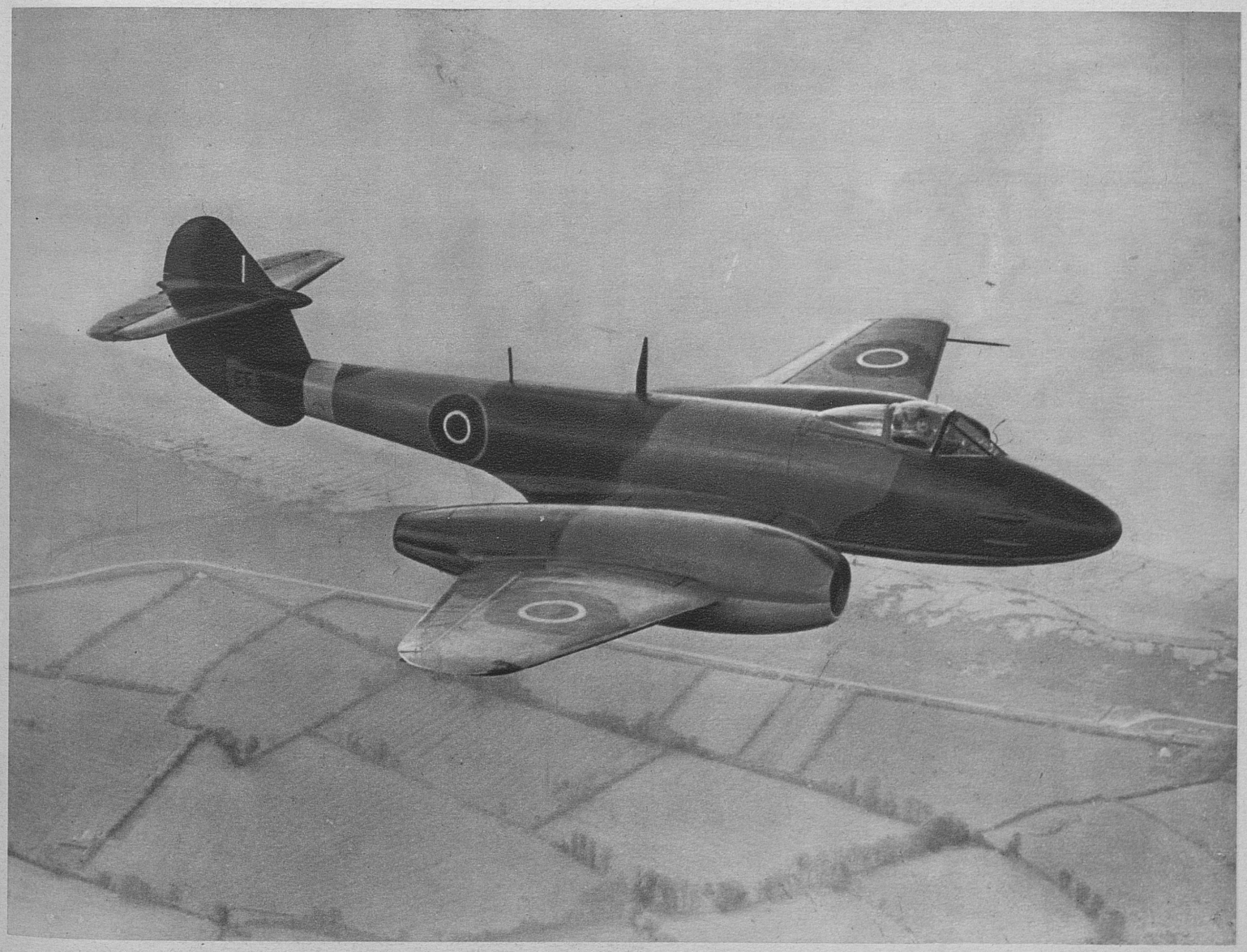


Aile Volante SE 2.100. Service cinématographique de l'Air.

QUELQUES AVIONS PARMI LES PLUS MODERNES.

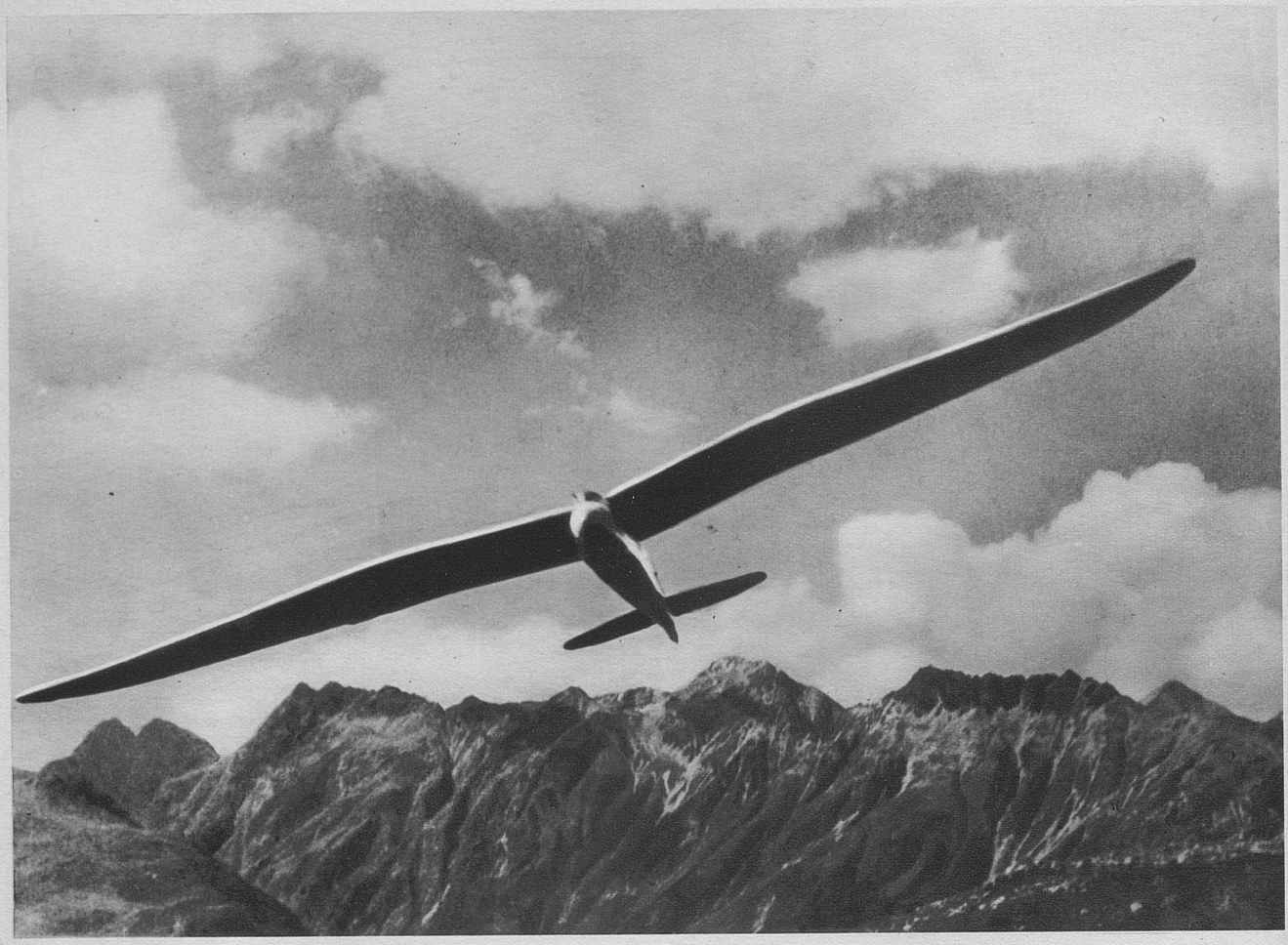


GLOSTER METEOR.



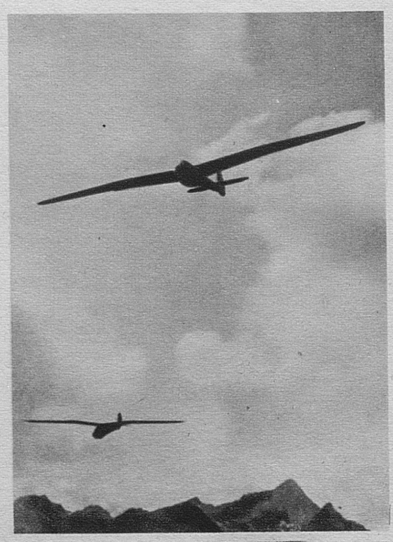
Transport militaire. FAIRCHILD.

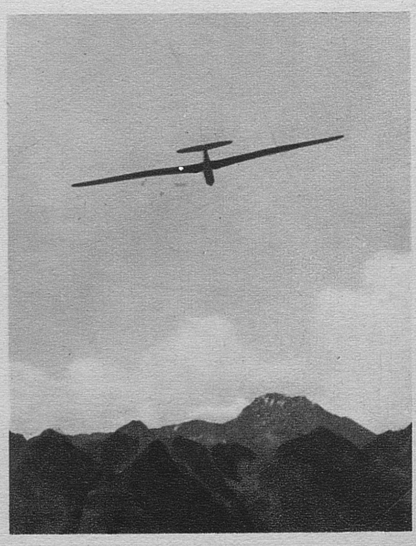
Copyright « The Aeroplane » England.



PLANEUR. (Photo Service cinématographique de l'Air).

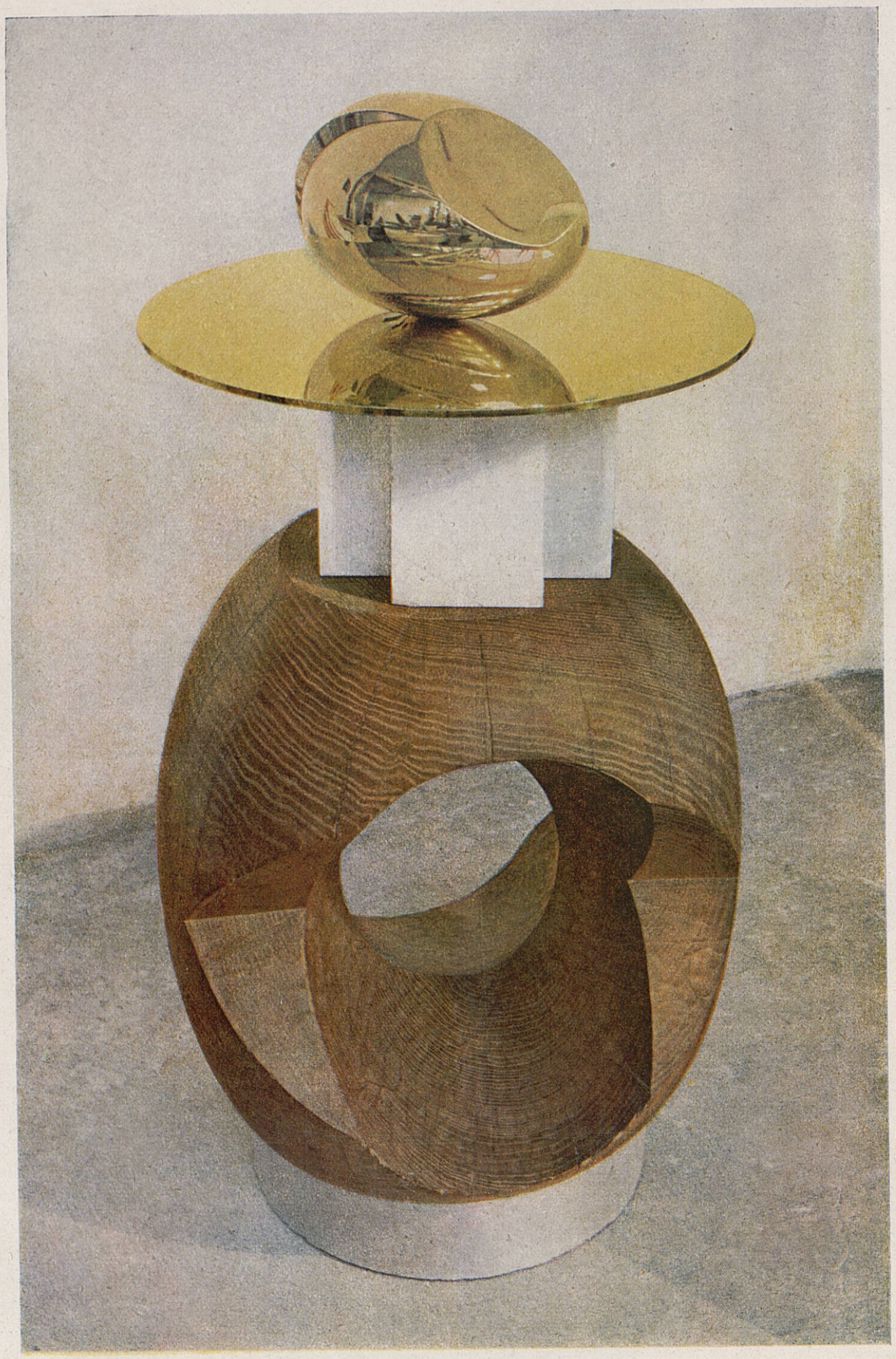






PLANEUR SUISSE MOSVEY.

LA SCULPTURE



BRANCUSI. Le Nouveau-Né.

LA SCULPTURE DEVANT L'ARCHITECTURE

PAR MAURICE RAYNAL

La condition humaine n'est pas tellement reluisante que l'on puisse passer sous silence ce fait assez touchant que c'est aux temps des plus grands désordres de l'histoire que le besoin se fait soudain sentir de reconsidérer sérieusement les règles et les avantages de l'harmonie. Et le fait est que depuis quelque trente ans, pour la plus grande gloire de l'architecture, toutes les valeurs décoratives d'autrefois, depuis les festons et astragales du poète, les corniches, les balustres ou l'or en bosse, la sculpture pour étranges étagères et les tableaux pour chevalet dont l'apogée avait fait du XIX^e siècle l'âge d'or de la punaise ont vu la tyrannie tumultueuse de l'accidentel soumettre son bric-à-brac organisé à la discipline d'éléments durables construits sur des fondations ordonnées et dont la rigueur apparente devait hausser au contraire au point le plus aigu les vrais élans du lyrisme plastique. Si bien que de nos jours, il n'est plus guère de sculpteurs, ni d'autres artistes, qui si romantiques ou si partisans d'un pathos individuel soient-ils, qui n'aient constamment aus lèvres ce terme d'architecture, qui, s'il excuse à bon compte, et souvent, trop de gestes, en sauve d'autres à bon escient. Bien sûr, c'est par une corruption terminologique dont la philologie abonde en exemples que le terme d'architecture désigne le plus souvent les moyens nécessaires aux hommes pour construire leurs abris à la façon dont celui de gastronomie décore les confections du gargotier. Corruption, sans doute, mais louable quand même, à tout prendre, puisqu'elle tend déjà à réaliser un désir d'harmonie et de lyrisme et à l'imposer à des nécessités d'ordre vulgaire. La fameuse condition humaine marque ici, et déjà, un point assez sérieux. Dionysos n'a obtenu que la dignité de demi-dieu alors qu'Apollon s'est vu décerner le titre de dieu, tout entier. L'ambition de l'esprit ne le cède pas aux petites misères physiologiques. Et parallèlement à cette généreuse intention, ce fait, montre l'homme aux prises avec une nécessité un peu plus relevée quand même, si au fond elle reste d'ordre humblement pratique, celle de ramener la nature et toutes les manifestations physiques à cette mesure humaine qui non seulement les choisit, les amende, les contient, mais les magnifie, les amplifie, les hausse à la dignité des conceptions de l'esprit. Il suffira, pour exalter cette intention à son plus haut période, de dépasser vigoureusement ce modeste premier stade en ne considérant plus l'architecture comme un moyen, mais comme un but. Dès lors, le sculpteur et tous autres artistes partiront d'une notion qui n'est certes pas accessible à la petite classe, à cause de la pureté et des sacrifices qu'elle exige, mais qui demeure la source la plus féconde, le carrefour le plus rayonnant, le fond le plus authentique pour tous les élans possibles du lyrisme.

Il faut donc affirmer que le travail d'épuration entrepris par l'architecture contemporaine a permis au sculpteur de fournir à son œuvre le cadre où elle peut donner le cours le plus libre à son imagination. Désormais, sculpteurs et architectes unissent leurs efforts pour une même cause, dans un même but, pour avoir, dès l'origine de leur tentative, connu les mêmes inquiétudes et renoué avec cette antique tradition que les plus grands architectes ont été les plus grands sculpteurs et réciproquement.

Je me souviens qu'une de mes plus hautes impressions d'art fut celle que j'éprouvai lorsque, le front héroïquement renversé en arrière, je considérai pour la première fois la coupole de Michel-Ange à Saint-Pierre du Vatican. Jamais un ciel libre, si pur, si haut ou si tumultueux fût-il, ne me donna à ce point la révélation de la grandeur de l'infini céleste. Pour le plus parfait réajustement de l'inhumain à la mesure humaine, la nature et l'art, la sensibilité et l'esprit, montraient ici un exemple de cette confluence inéluctable sans quoi il n'est pas d'œuvre grande. Et l'architecte ici était sculpteur. Et le sculpteur avait parlé ce langage mathématique qu'il avait si parfaitement assimilé et digéré. Et je songeai à ce pythagoricien, Timée de Locres, qui soutenait que le tétraèdre représentait le feu ; le cube : la terre ; l'octaèdre : le vent ; l'icosaèdre : l'eau et le dodécaèdre : l'enveloppe du monde. Quelle poésie ! Et comment légitimer de façon plus excellente l'étymologie de ce terme : géométrie, qui décrit si fructueusement pour l'art l'union de nos attaches terrestres avec les sollicitations des données de l'esprit. Et comme quoi l'espace, s'il n'est héroïquement soumis à des règles qui le contiennent quand il faut, pour mieux l'exalter encore, n'est plus l'espace, mais le vide. Tout cela parce que la géométrie, armature de la sculpture et de l'architecture n'est pas une gangue étroite mais un moyen de la plus extrême souplesse, pourvu que l'on sache en la pratiquant substituer constamment la conception de l'esprit à celle de la lettre. Songez, par ailleurs, à la puissance exaltante d'un petit bout de phrase strictement synthétisé de Pascal, ou à celle d'un rigoureux alexandrin de Mallarmé. Aussi répèterai-je, sans craindre de lasser ni de rebuter, que la géométrie demeure le langage inéluctable qui gouvernera les proportions et l'harmonie plastique du palais et du monument, du temple et de l'allégorie, de la chaumière ou de la figure. Toutes œuvres qui se rejoignent dans cette mission de magnifier, d'exalter, de consacrer, de solenniser l'espace pour la plus libre expression du jeu des formes dans la lumière. Et ceci parce que l'espace est en réalité le mur, le mur indispensable qui n'est ni une clôture, ni un abri, ni une défense, ni un obstacle, mais ce fronton sur quoi lancer la balle, cet écran à projection sans quoi il n'est pas d'acte humain ni valable, ni possible.

Et puisque nous avons parlé de mur, pensons d'abord au mur réel, au mur qui signifie le symbole même de notre abri qu'il soit individuel ou collectif, qu'il soit celui du palais ou de la maison. Si l'union tant souhaitée entre l'architecte et le statuaire se réalise, le mur n'est plus le parent pauvre d'un intérieur. On ne le cache pas sous le dérisoire papier peint, il offre sa page blanche radieusement éclairée non plus comme un rempart contre le voisin, mais comme une surface spatiale posee là comme un pan de ciel, comme un horizon, qui agrandisse l'espace vital de l'intérieur. Pour le sculpteur, il ne s'agit donc pas de le réduire, de le morceler, de le fragmenter à l'état de puzzle par d'incohérents bibelots, mais de le traiter par le jeu des volumes des pleins, des creux, des ajourements, des transparences, comme les façades de tant de palais, de temples ou de maisons en ont donné traditionnellement l'exemple. Suivant la superficie de sa surface et les possibilités de son éclairage, du jour en plein ou frisant, le sculpteur opte pour des compositions plus ou moins denses, plus ou moins transparentes ou plus ou moins lumineues. Une véritable complicité s'organise.Le mur ne supporte ni d'être minimisé par un bibelot qu'il aura tôt fait d'écraser sans profit ni pour l'un ni pour l'autre, ni de voir ses nobles proportions galvaudées par quelques groupes fantaisistes trop décoratifs, ni d'être étouffé par tel morceau hors de proportion avec les siennes. Puisque les volumes sont des surfaces assemblées, les dites surfaces et celle du mur sont le plus divinement proportionnées possibles. C'est ici que

jouent les miracles lyriques de la géométrie conjuguée avec l'imagination et le sens des valeurs pour la trouvaille des effets les plus justes, c'est-à-dire les plus savoureux. La lumière intérieure n'étant pas celle du ciel nu, le sculpteur évite les plans de lumière et d'ombre de dimensions excessives. Sans quoi, il en résulte des fautes de valeur qui se soldent par des trous. La sculpture intérieure est toute de nuance et de finesse de modelé. Suivant cette mesure, sculpture et mur voient lumière et air circuler entre eux selon des modulations propres à l'harmonie discrète exigée d'un intérieur et une intensité modérémnt soutenue qu'il ne sera plus de mise d'exiger lorsqu'ils s'affronteront sous la lumière solaire et l'air libre. Le sculpteur se garde donc ici de compositions trop tumultueuses, trop dynamiques tout au moins, pour conserver aux intérieurs des rythmes sobres imposés par les atmosphères reposantes, mystérieuses ou hiératiques, conformément à la destination de l'édifice. C'est dire que la mesure de l'homme est sauvegardée ou haussée selon qu'il s'agit du but individuel ou collectif dudit édifice, selon qu'il a pour témoin un homme ou une foule, palais et temple ou maison, selon qu'il est invité à susciter l'émotion intime d'un individu, d'une famille, ou les impulsions intensifiées et communicatives d'une foule. A ce prix, l'œuvre sculptée se détache du mur, comme le mur se détache d'elle, encore qu'ils gardent tous deux dans cette antinomie une unité de mesure plastique où ils remplissent tous deux leurs rôles : le premier celui de radiateur de lumière, le second celui de radiateur d'espace pour le plus harmonieux équilibre du contenant et du contenu, et surtout pour le respect de la destinée plastique par excellence du mur, celle de grand régulateur d'un intérieur. Enfin, toutes ces indications se résument en ceci : c'est que, pour de sérieuses raisons, les réactions réciproques entre mur et statue demeurent d'une intensité toute relative. Et la statue, du fait de la parcimonie d'espace, de recul et de lumière qui lui est imposée, doit toujours craindre de se voir écrasée par la masse implacable du mur. C'est dire que ce dernier, il lui faut littéralement l'apprivoiser par toutes sortes de concessions, voire de petites mesures un peu chinoises qu'elle imagine. Et ce n'est pas la moindre satisfaction du spectateur de voir comment les meilleurs sculpteurs ont résolu le genre de problème assez ardu qui consiste à réaliser l'œuvre, capable, suivant le terme du métier, de le tenir, *ce redoutable mur.*

Un autre genre de problème se pose au sculpteur lorsqu'il s'agit d'une œuvre destinée à un parvis, à une place, à un parc ou à l'adossement à un temple, à une maison, à un palais. Cette fois, l'association peut s'engager à armes plus égales. Alors que le mur n'avait pour lui que les pures proportions de sa belle page et que le sculpteur devait garder devant lui toutes les prudences, l'édifice architectural se présente déjà avec toute la richesse de ses nécessités plastiques extérieures. Avec le jeu des proportions de volumes de ses fenêtres, de ses pilotis, de ses balcons et de tous ses profils, il est une construction plastique qui supporte les avancées plus avancées de la statue. Le rôle de la statuaire est d'animer une façade, de lui donner du mouvement, de l'intimité humaine sans tomber dans la bimbeloterie de la photo richement encadrée sur la cheminée. Pour éviter ce contre-sens, la statuaire et l'architecture observent les notions d'une unité plastique générale ou statique et dynamique conduisent le même jeu. Espaces libres l'air où circule de pair avec l'émotion et la lumière. En fait de jeu, c'est le grand jeu. L'édifice se chargera de discipliner l'espace infini et de le courber à l'échelle humaine, à son tour la sculpture humanisera l'édifice. La lumière brute que l'édifice se charge de distribuer par grandes masses, la statue l'affinera, l'assouplira, tout en respectant les qualités particulières dont elle aura été dotées. Le grand choc lumineux de l'édifice qui bouleverse fortement la sensibilité visuelle se verra secondé, perpétué en profondeur par des émotions d'ordre plus intime. L'édifice formera comme un fond, une sorte de fond, comparable à un paysage naturel, à quelque ligne d'horizon nuancée à la façon dont le temple grec figurait les arbres avec ses colonnes et le ciel avec son fronton. Et, de fait, la nature elle-même, disciplinée dans les parcs ou les jardins, formera à son tour comme des édifices où la statue jouera le même rôle suivant qu'elle se sera associée plastiquement à la qualité de l'ordonnance qu'elle aura pour mission de soutenir en profondeur, en profondeur émotionnelle. Et l'on ne peut mieux saisir le sens de l'union des deux arts qu'en pensant à cette observation bien élémentaire pourtant, encore que si souvent négligée, à savoir qu'un fond de collines ou de vallons sera souligné nourri, accompagné par une statue accusant des volumes pleins et souples qui ne s'éparpilleront pas dans la lumière, alors qu'un horizon forestier exigera des volumes ajourés et transparents qui ne le briseront pas par des contrastes trop heurtés et trop oublieux des valeurs.

On pourrait multiplier ces exemples, et il serait bon de le faire pour initier le spectateur aux mystères, qui le plus souvent n'en sont pas, d'harmonies qui l'enchantent et de discordances qui le choquent. Mais pour généraliser des observations qui demanderaient de plus longs développements, il n'est pas inutile de résumer les questions.

Si, en effet, l'art de l'architecte et celui du sculpteur sont inséparables, c'est que le jeu des formes dans la lumière trouve en chacun d'eux une source créatrice de même origne. On le sait, le premier souci commun est de s'inspirer, bien entendu, des aspects de la nature et de tirer d'elle des ressources dont elle ne se sert pas. La nature ne possède pas cette faculté de concentration des moyens, ni le pouvoir de désintégration qui fait que l'architecte et le sculpteur ne se heurteront jamais à l'obstacle d'atomes insécables, pour risquer ce pléonasme, qui pourrait limiter leur puissance de création continue. Tous deux choisissent des éléments de formes naturelles, et sous une impulsion de même nature, sinon de même degré, ils les dissocient, les analysent, les dissèquent comme sur un étal devant le regard le plus objectif, avec un souci jaloux de l'exactitude des apparences. Mais il s'agit là de purs matériaux choisis du point de vue technique, d'éléments choisis et décrits fidèlement et qui vivent seulement d'une sorte de vie plastique, végétative. Et c'est alors seulement qu'intervient le génie créateur. De toutes ces pièces d'anatomie, l'imagination artistique crée un objet vivant pourvu dans toutes ses parties d'un influx lyrique tout hypothétique qui fait de lui un être-objet, sans équivalent avec ceux que crée la nature, mais qui les résume tous. Sans doute, les partisans simplistes de l'observation exacte le jugeront excessif mais il demeure humain et vivant pour avoir obéi au rythme de la pensée humaine la plus poétiquement mesurée. Et, si l'élan lyrique qui l'a conçu le fait atteindre à la plus sereine grandeur et s'il provoque un peu l'émotion spécifique du Beau, c'est qu'il est né d'un attachement à la nature fait d'un émerveillement semblable à celui que suscite la féerique aventure de l'humble graine qui donnera le chêne, d'une soumission fascinée à des miracles qu'il sera capable d'égaler et d'une fidèle obédience aux formes des lois physiques qui ont créé l'homme même.

Enfin, pour montrer combien technique et poésie s'associent, de nos jours, dans les deux arts, pour la plus pure expression d'une sorte d'esthétique du nombre, comme il serait passionnant d'étudier et d'approfondir cette conquête contemporaine de la liberté plastique architecturale : la dissymétrie. Longtemps, l'architecture a subi les chaînes de cette symétrie trop idéalement fantaisiste, trop éloignée de la réalité pure, et dont elle ne pouvait se dépêtrer à cause du manque de souplesse des matériaux anciens. Grâce, comme on sait, à ses découvertes de matériaux nouveaux, l'architecture a pu développer considérablement son élan lyrique, et la dissymétrie l'a rapprochée plus intimement encore de la poésie plastique, initiale qui gouverne la sculpture et de cet instinct de l'harmonie dont l'homme ne peut pas se détacher lorsqu'il conçoit tous les objets qu'il fait.

Alors pour toutes ces raisons et pour d'autres encore sur lesquelles il faudrait revenir, comment ignorer les rapports essentiels qui unissent les deux arts et comment dissocier la conception de l'abri du corps et celui de l'esprit si l'on ne vent pas verser dans les incohérences, les désordres et les laideurs de toutes les ignorances, de toutes les décadences, de tous les éclectismes.

MAURICE RAYNAL.

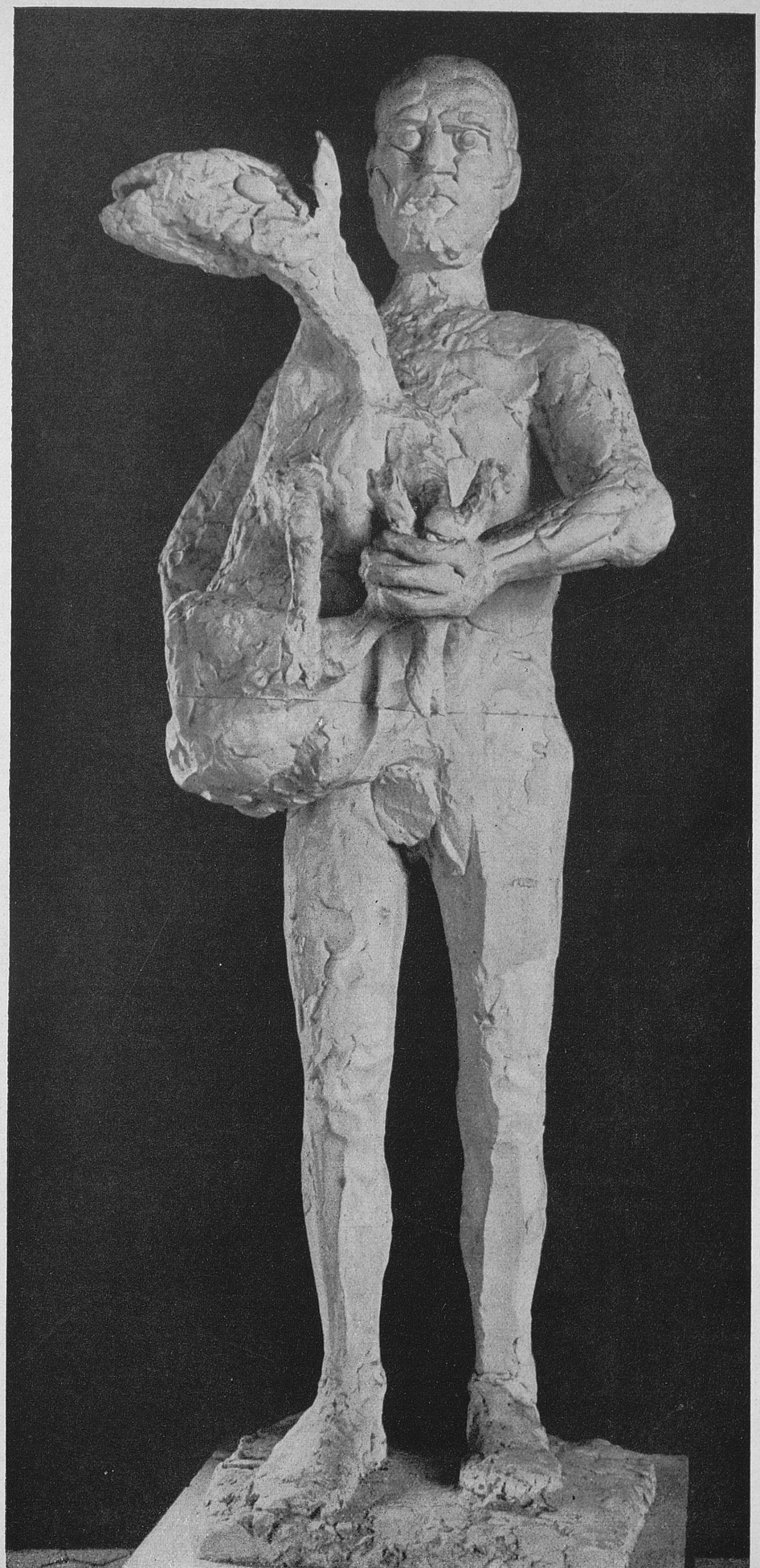


Photo Henrot

PICASSO

Majesté rituelle de la mécanique humaine, orgueilleuse humilité de l'économie animale, le corps humain canevas originel de l'architecture.

VISITE A BRANCUSI

Cher monsieur et ami,

Ma curiosité m'a fait assister, à Tunis, l'autre soir, à une conférence dont le sujet m'avait attiré : " ART CONCRET *contre* ART ABSTRAIT ".

La conférence se tenait dans une salle où certains peintres locaux exposaient leur très inutile peinture, sous le titre pompeux de " Salon d'Automne ".

Même avec beaucoup d'indulgence, on ne décelait vraiment rien.

Le conférencier était un vieux peintre rancunier, du type raté, aigri, dont aucun marchand n'a voulu.

Il nous asséna, trois quarts d'heure durant, tout un tas de lieux communs, tout le ramassis d'un pauvre savoir, mélangeant l'orphisme aux tracés régulateurs, prenant les Gaulois à témoin, y ajoutant le petit ballet habituel des Pyramides, de l'Acropole et des Cathédrales. Il nous dispensa un cours du soir pour architectes, avec épure très picassienne, malgré lui, et préférable certainement à sa peinture. Il loua Le Corbusier, critiqua Jeanneret, etc...

Il parla de " tout un peu ", fort mal, et en particulier de ses grands confrères, fort méchamment.

Les artistes que nous aimons furent traités d'ignorants, de farceurs et presque d'escrocs, selon la formule habituelle aux détracteurs satisfaits de leur insuffisance.

J'ai vu là, en somme, un saint Thomas non encore confondu, un cœur sec que la grâce n'avait pas effleuré.

Un jeune peintre italien prit la contradiction avec courtoisie et intelligence. Il montra le sens de l'effort de la peinture moderne.

Je n'ai pas pris la parole. Je n'aurais pu être que grossier et méchant. C'est toujours inutile.

Pourquoi ce genre de gens croient-ils toujours que l'imbécile c'est l'autre ?

Pourquoi n'essaient-ils pas de s'ouvrir avec bonne volonté à la compréhension des choses ?

Pendant le développement de cette conférence, l'irritation me gagnait. Je pensais à tous nos amis de Paris, à tous ces artistes purs, dont tout l'effort est consacré à leur art.

Je pensais à l'injustice en art. Non à l'injustice matérielle, mais à l'inégale distribution des dons, à la non-correspondance de l'effort et à l'artiste touché par la grâce, s'en remettant avec modestie, consciemment ou inconsciemment, à Dieu.

Et je me rappelais notre visite à l'atelier de BRANCUSI.

Je revoyais sa figure de vieux pâtre. Je regoûtais son accueil naturel, simple, modeste et qui vous met tout de suite sous le charme.

Le vieux magicien, dans cet atelier dont la lumière blanche me rappelait les beaux chantiers de taille de pierre, nous souriait, au milieu de toutes ses créations qui tournaient doucement sur leurs meules de pierre ou de cuivre poli.

Il se dégageait de ce lieu un grand mystère, celui-là même que l'on devait éprouver dans l'atelier de Vaucanson, entouré de ses automates.

Ces totems, ces animaux de pierre et de cuivre poli, tous ces magnifiques volumes aussi beaux que les galets que roulent les torrents, toutes ces matières que l'on a envie de toucher, de caresser, cette perception du devenir, cette immense proposition, c'est un cri, un cri d'allégresse vers l'avenir.

On sort de là comme balayé par un grand souffle pur.

Comme il serait passionnant pour un architecte de travailler avec Brancusi, d'étudier dans nos villes recréées les signes nouveaux, de placer ses immenses totems en métal, de distribuer et de répartir dans de beaux jardins ses animaux, avec lesquels, comme il le dit lui-même, " les enfants joueraient ". Car il voit les enfants se laissant glisser sur le dos de son grand phoque de marbre. Et peut-on imaginer plus beau signe pour notre quatrième République que le coq de Brancousi ?

Si on compare Brancusi à une autre grande figure de notre art contemporain, Picasso, celui-ci serait de magie noire celui-là de magie blanche.

Chez Brancusi, tout est clarté, tout est construction, rien n'est démolition. Il aime la nature, le soleil, les enfants. Il travaille pour les autres. Il donne.

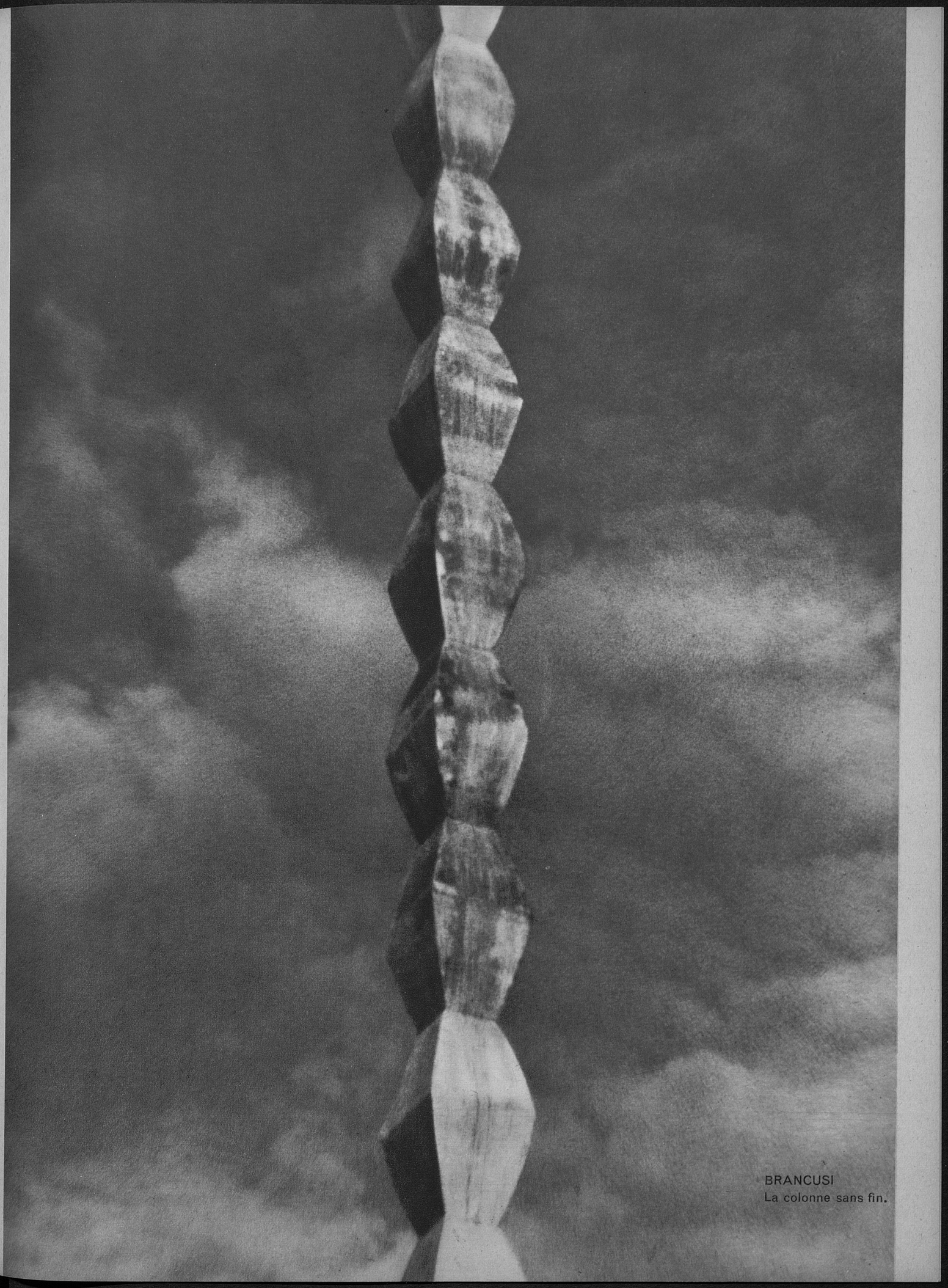
Il donne l'aboutissement des recherches de toute sa vie. Et le don que nous fait ce vieillard étonnant nous surprend et nous rassure tout à la fois.

Brancusi a traversé toutes les périodes. Il a été réaliste avec Rodin, archaïque avec Bourdelle. Il a toujours excellé. Il est toujours resté en possession de son métier de sculpteur. A New-York, devant les buildings étincelants, devant ce pays fantastique, Brancusi a eu une révélation qu'il vous raconte simplement : il a perçu le monde actuel comme un monde en devenir.

Je souhaite que tous les jeunes artistes qui se forment puissent prendre contact avec de tels hommes. Ce sont des heures qui enrichissent. Le mot pèlerinage vient à ma pensée.

On doit approcher Brancousi comme on va vers un saint personnage.

PAUL HERBÉ.



BRANCUSI
La colonne sans fin.

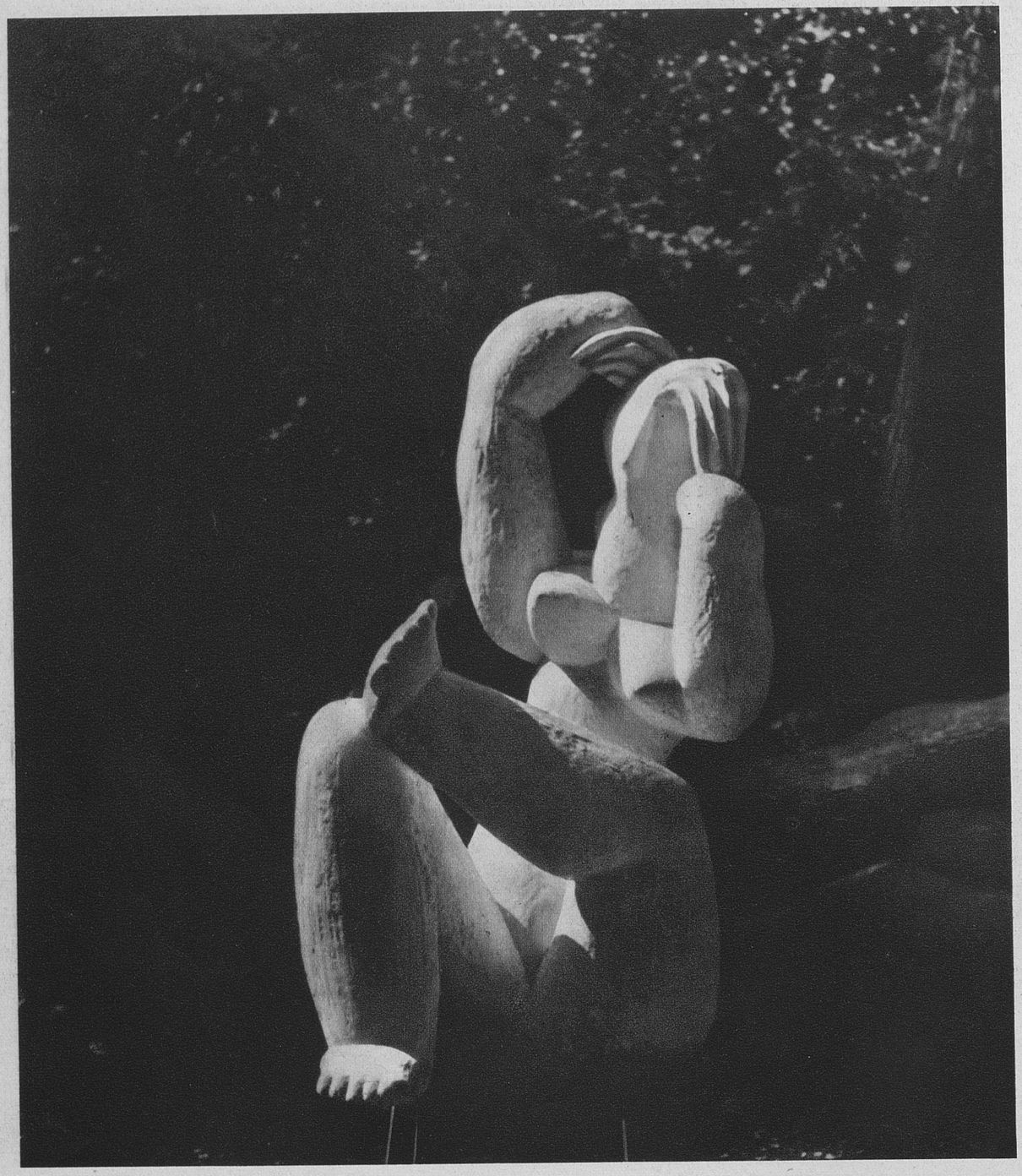


BRANCUSI : LE BAISER. (Cimetière Montparnasse).

Les élans de la terre trop tumultueusement humaine seront comme les rois et les montagnes polis, corrodés, ébarbés par les eaux, le feu du soleil, les vents et la mort, régulateurs de l'accidentel. M. R.



BRANCUSI. LA PRIÈRE.



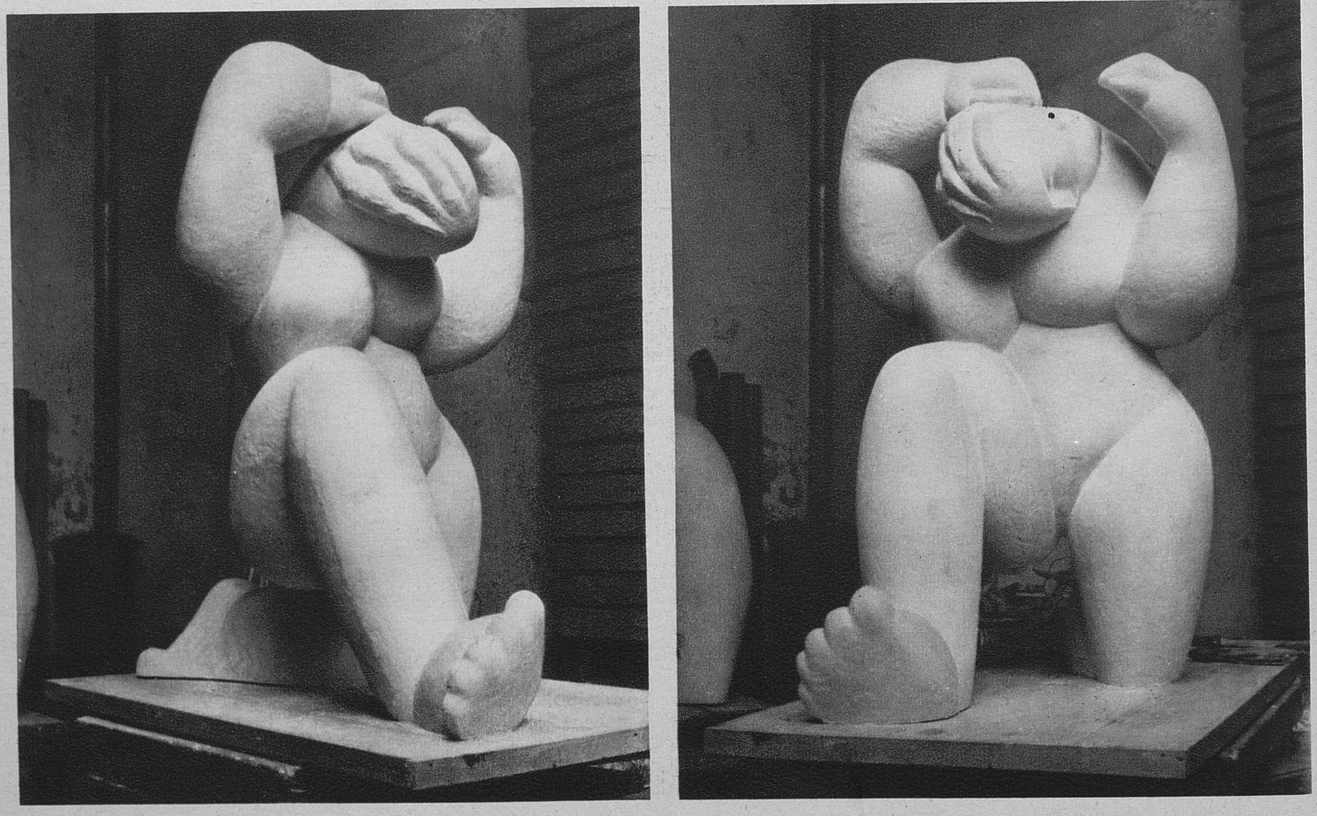
HENRI LAURENS. LA NÉGRESSE.



HENRI LAURENS. LA VAGUE.



HENRI LAURENS. *Collection de Madame CUTTOLI.*



HENRI LAURENS. LE MATIN.
La grandeur d'un spectacle naturel réalisée sur les données d'un canevas géométrique. M. R.



HENRI LAURENS. LES ONDINES. 1933.
Les bras lyriquement mesurés des ondines contiennent tout le ciel et la mer. On pense aux « bras célestement humains » du vieux poète Pontas de Thyard. M. R.



HENRI LAURENS. LA SIRÈNE. 1945. Galerie Louis Carré. (Achetée par l'Etat).



DOMINGUEZ. SCULPTURE ET PEINTURE.

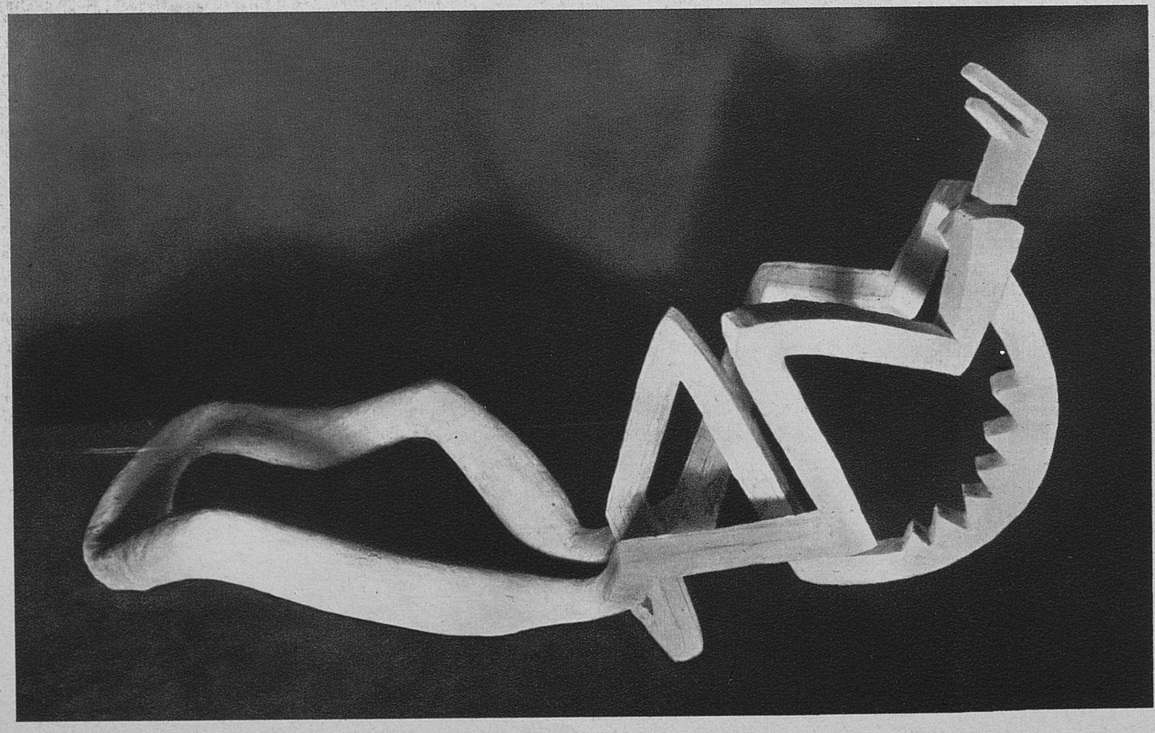
Photo IZ



LIPCHITZ. ENLÈVEMENT D'EUROPE.



LIPCHITZ. LUTTE. 1937.



GIACOMETTI.

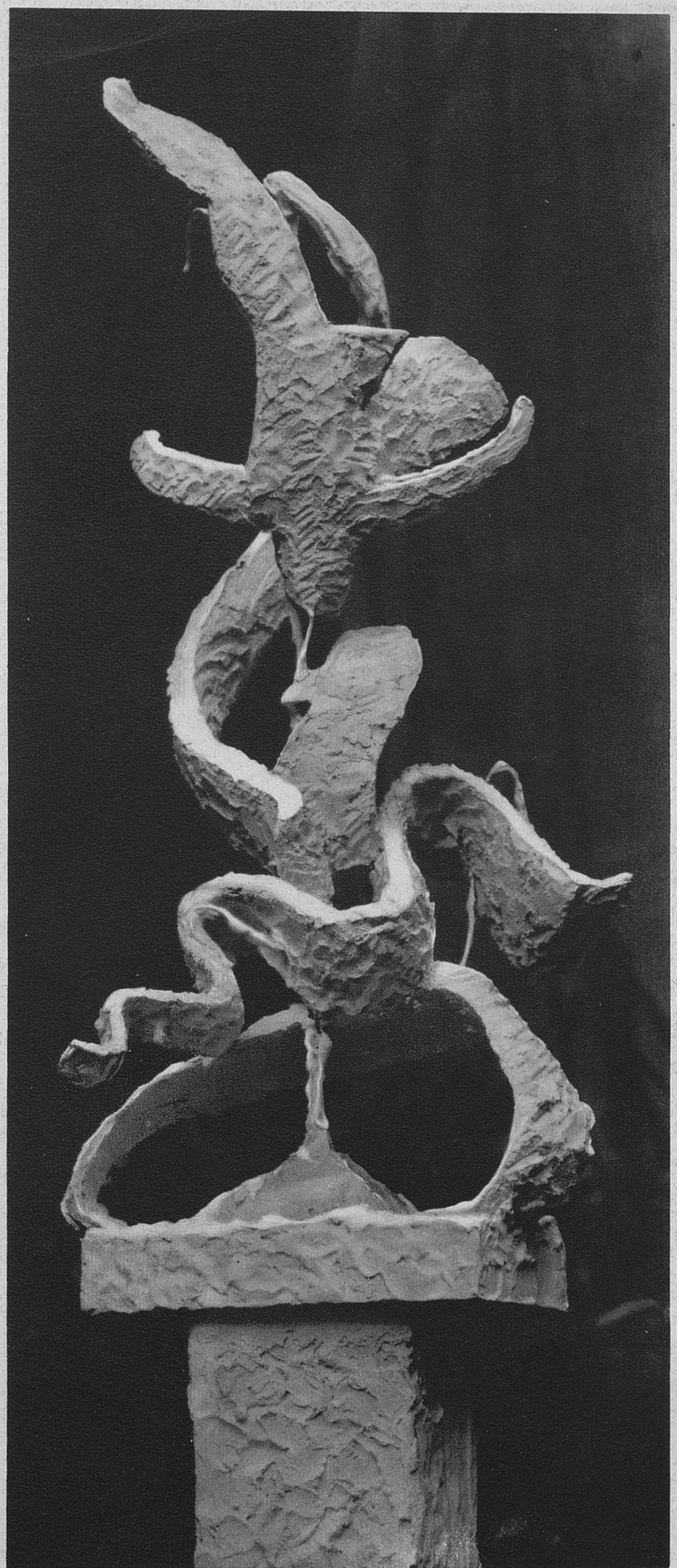


LIPCHITZ. PROMÉTHÉE. 1940.



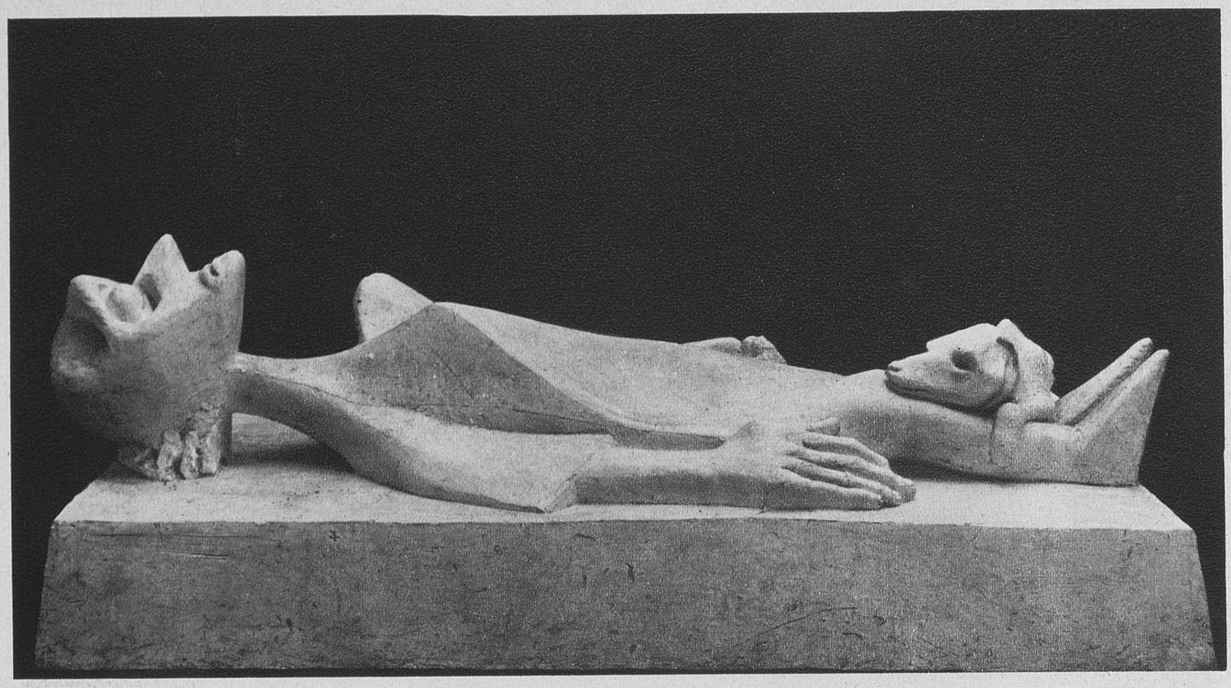
PABLO MANES. LA SAINTE.

Le mur blanc que sa blancheur défend, comme le « vide-papier » de Mallarmé consentira à vivre et accordera sa complicité sous les caresses mesurées d'ombres légères et transparentes. M. R.

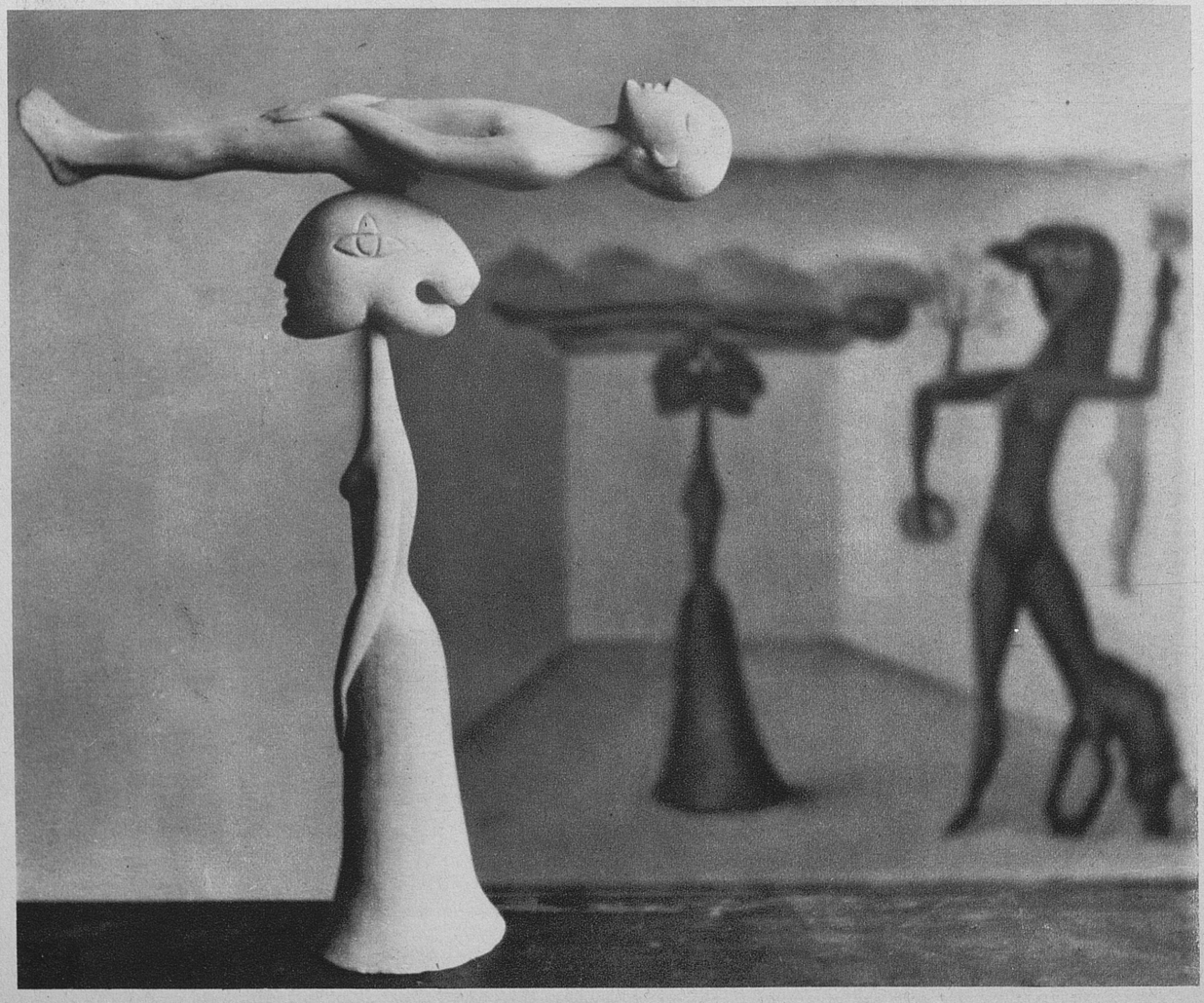


PABLO MANES. ICARE.

La géométrie, défense de l'homme contre le fatras pléthorique de la nature a inventé le triangle des frontons, des pyramides, et des clochers comme instrument d'une lumière dirigée. Le triangle, s'insère en elle, comme une pierre tomberait dans l'eau, pour en laisser jaillir la clarté aérienne dans toute sa puissance avec en plus l'intensification d'une sorte de taille diamantaire, secret du grand artiste. M. R.



ADAM. LE GISANT.

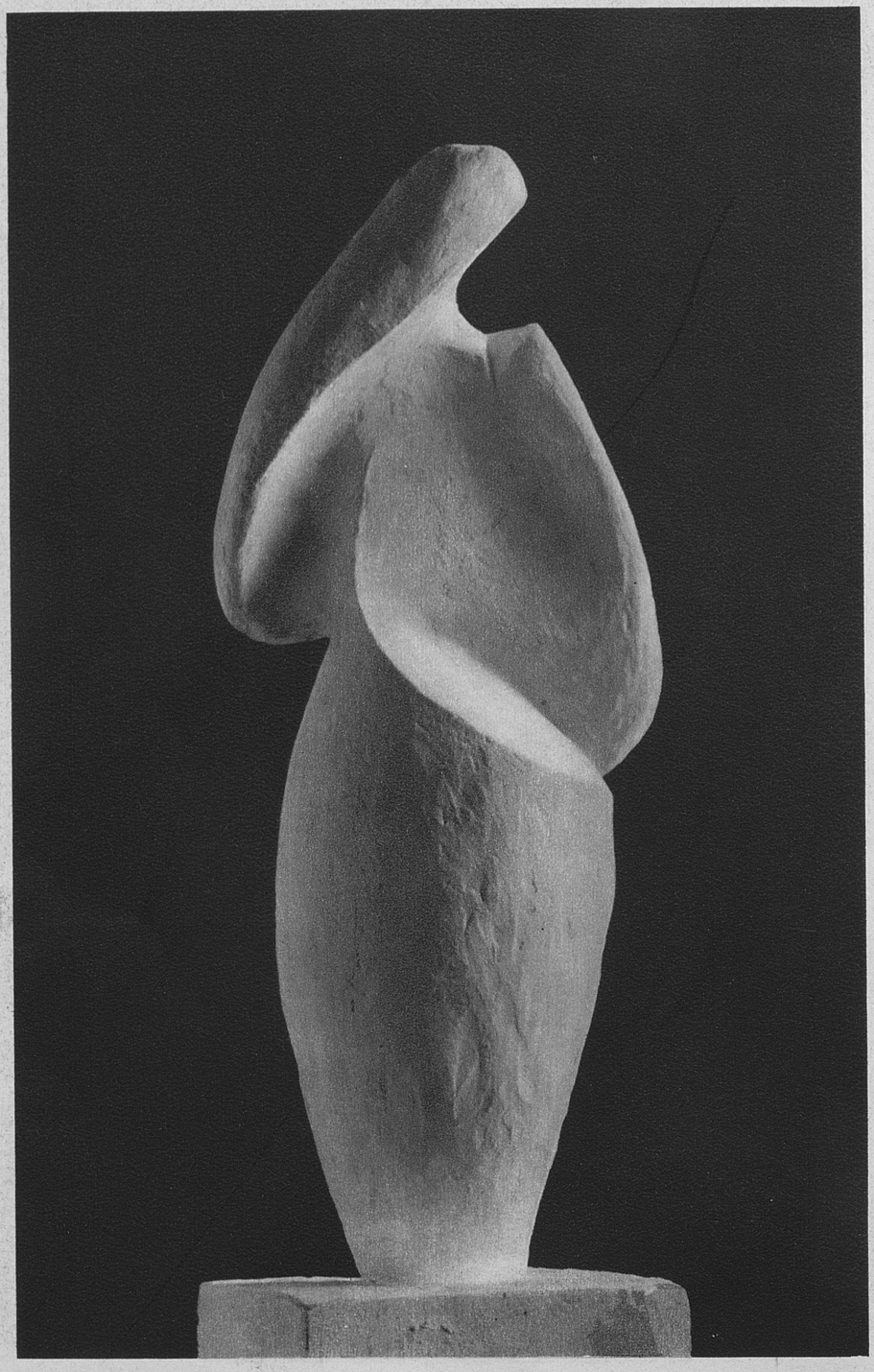


VICTOR BRAUNER.



ADAM. L'ÉPOUVANTAIL. (Détail).

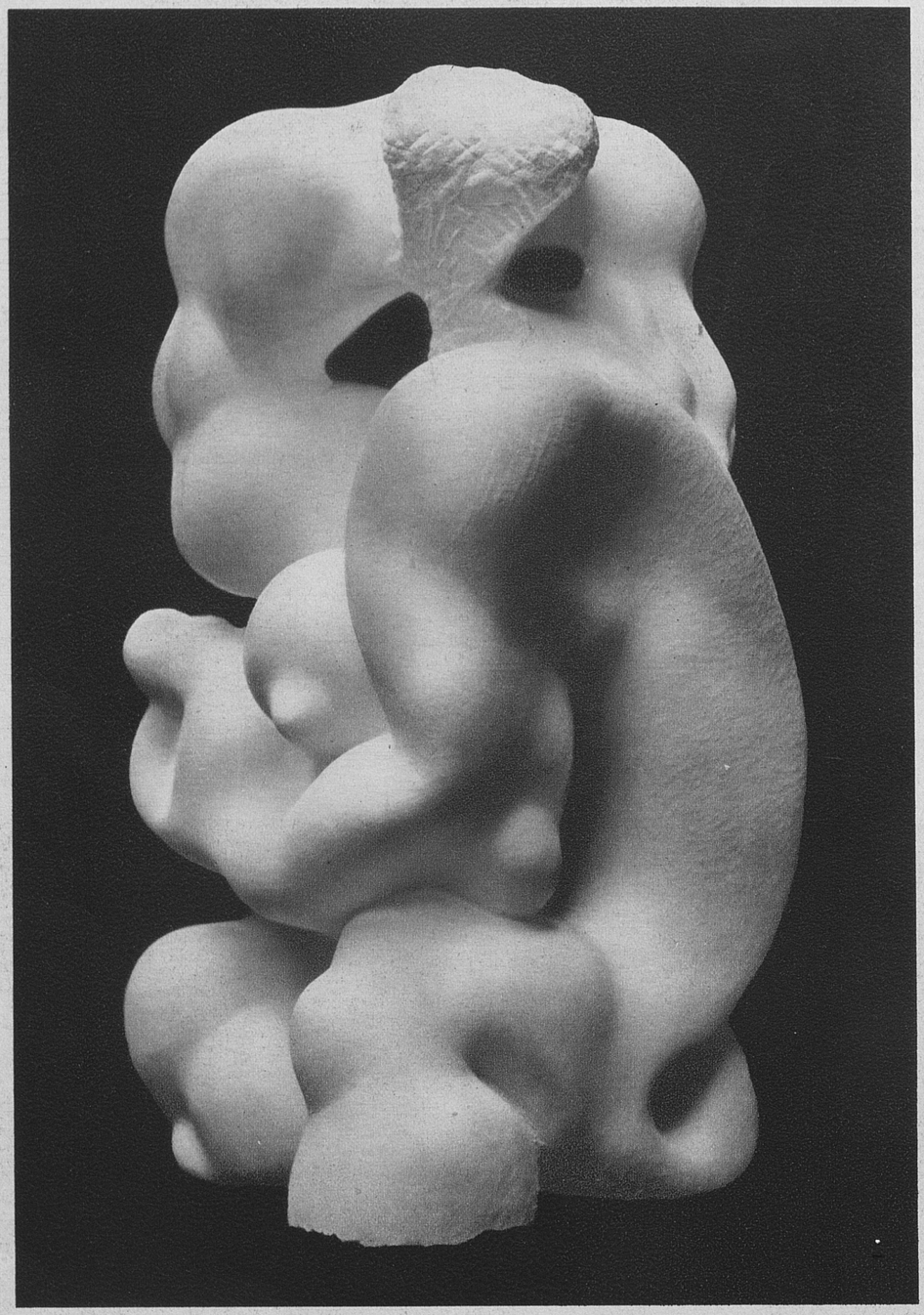
Il existe certainement une symbolique sensible des documents plastiques comme il en existe une pour les couleurs et qu'il serait bon de découvrir et de commenter. Ainsi, le choix et l'association de certains éléments purement plastiques suscitent la notion de pathétique sans le secours des définitions indiscrètes et démonstratives. M.R.



Joseph SAVINA. *Photo Henrot.*



PRINNER.



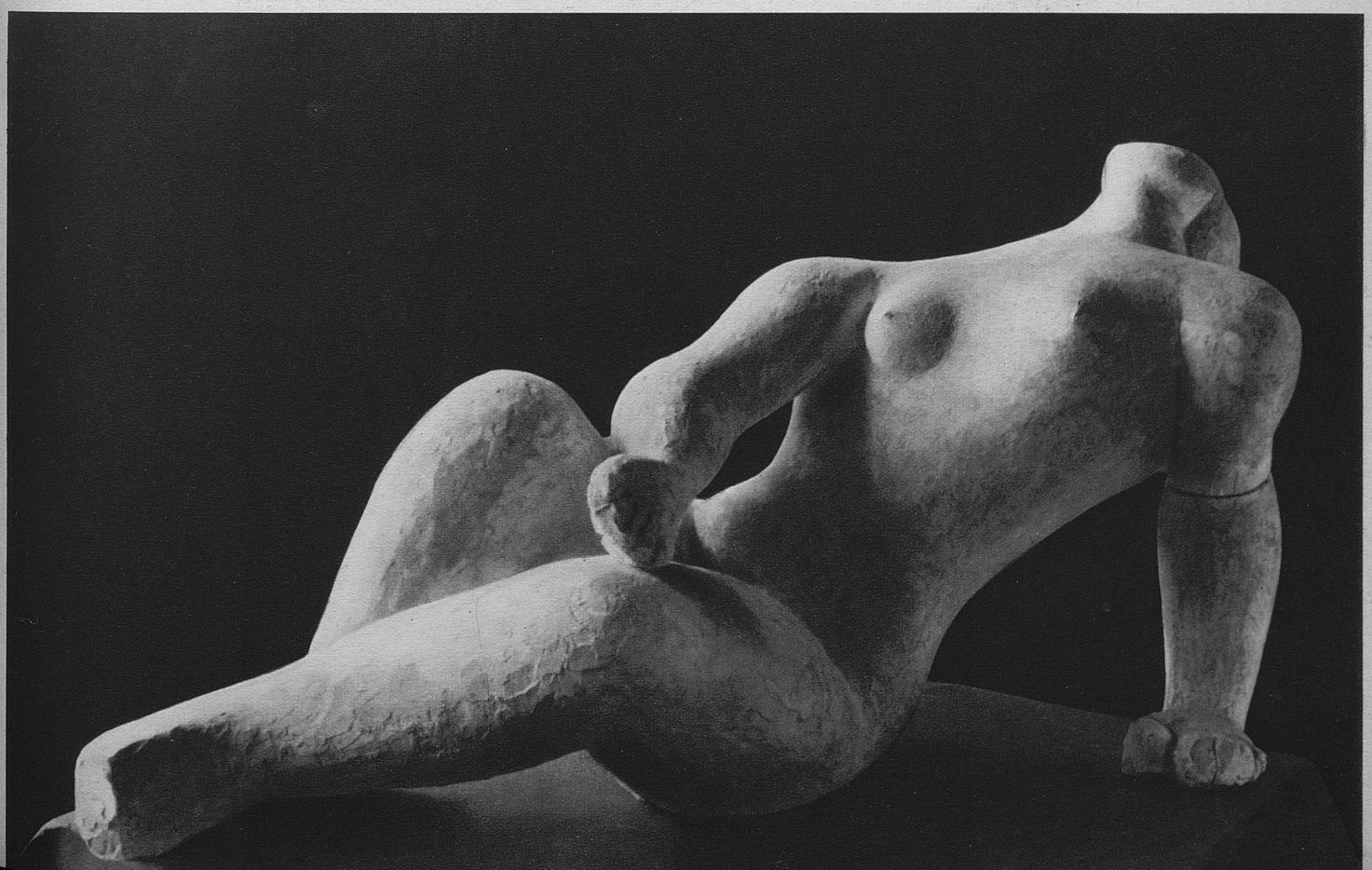
SESOSTRIS VITULLO. EVE. Marbre. *Photo Marc Vaux.*

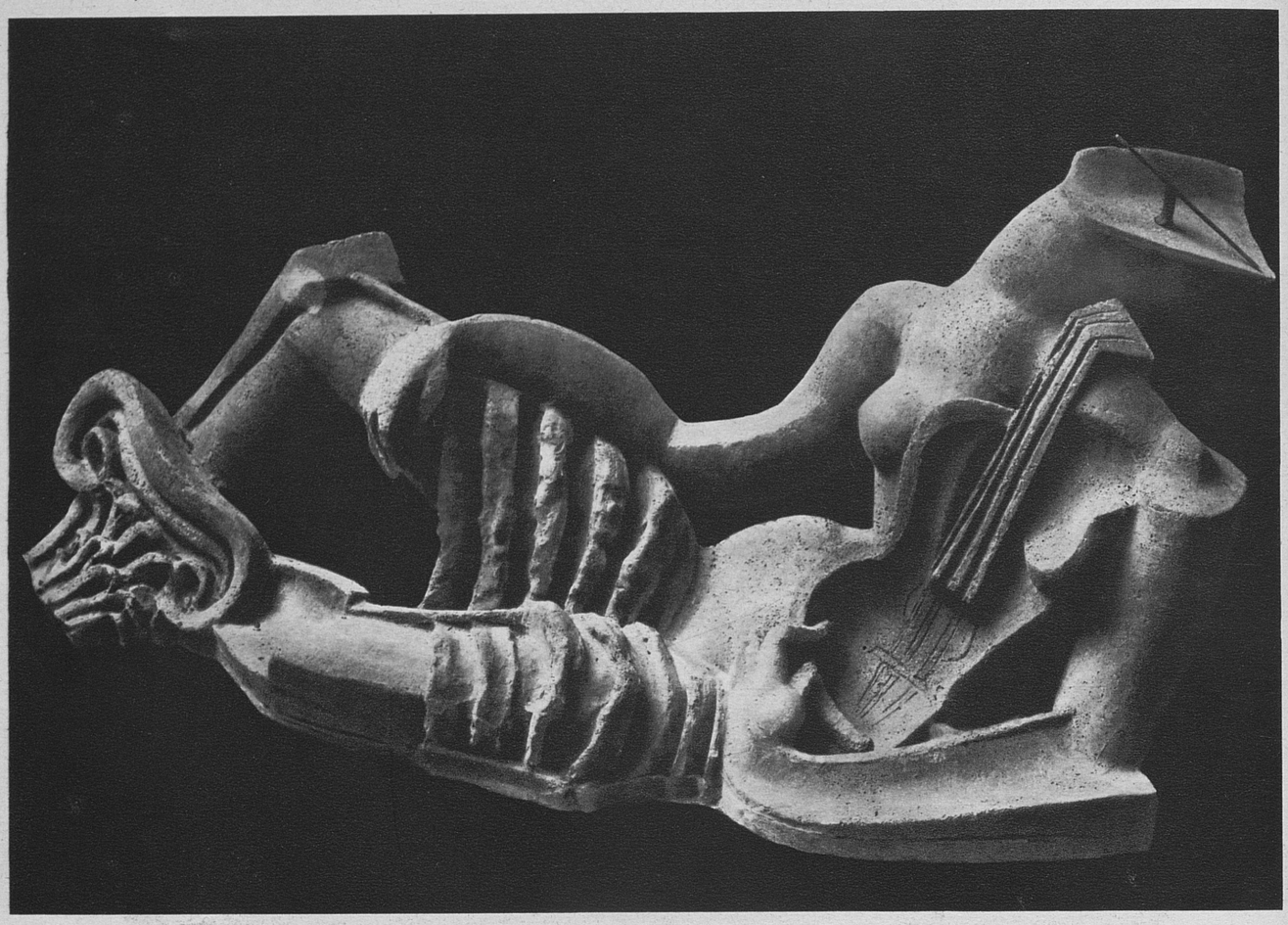


LOBO.

LOBO.

Photos Henrot.





ZADKINE. LE CADRAN SOLAIRE. 1945.

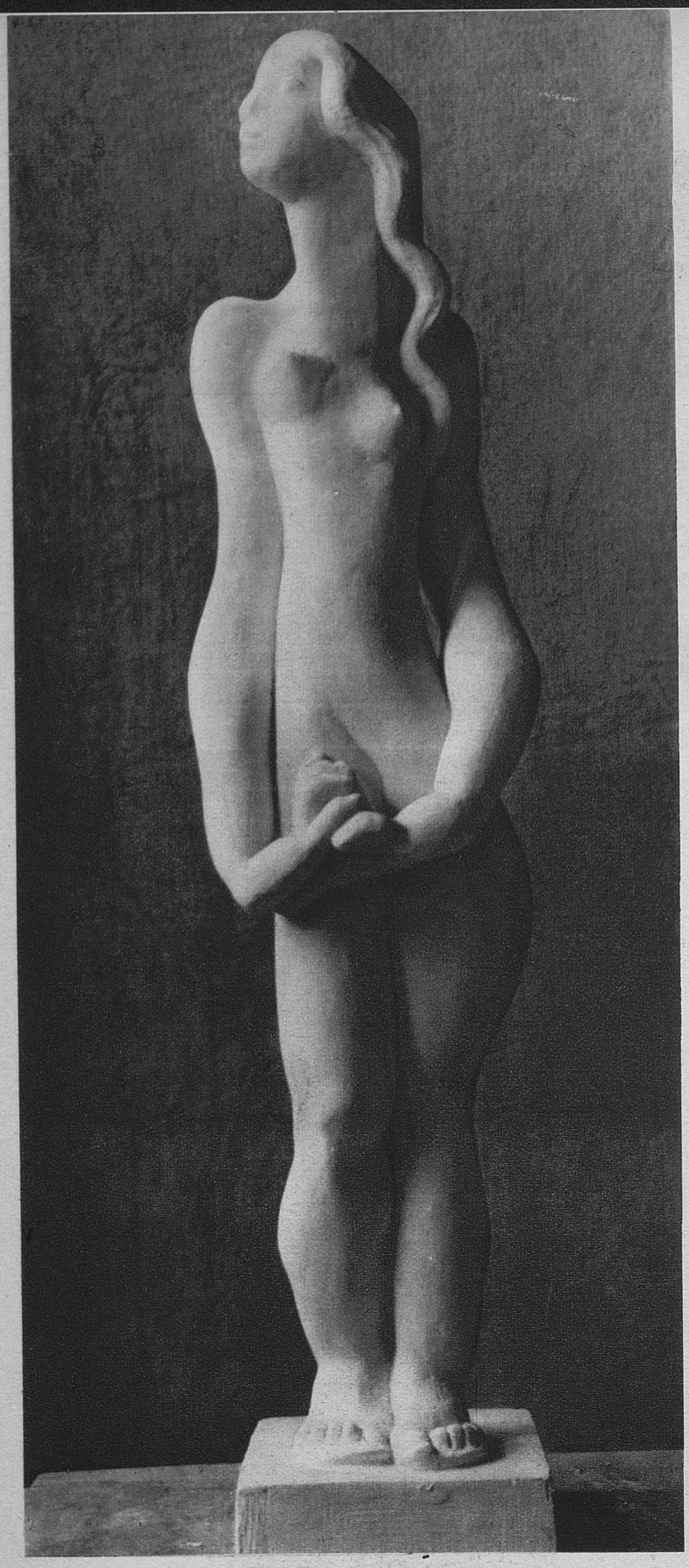
Le fabuleux, le mythique, le chimérique qui pourraient perdre si facilement de leur signification en des espaces imaginaires trouvent la mesure d'un espace réellement humain parmi les libertés calculées de l'élégance rythmique. M. R.



ZADKINE. LE COQ. Plâtre. 1943.



ZADKINE. LE CONSEILLER. Bronze. 1934.



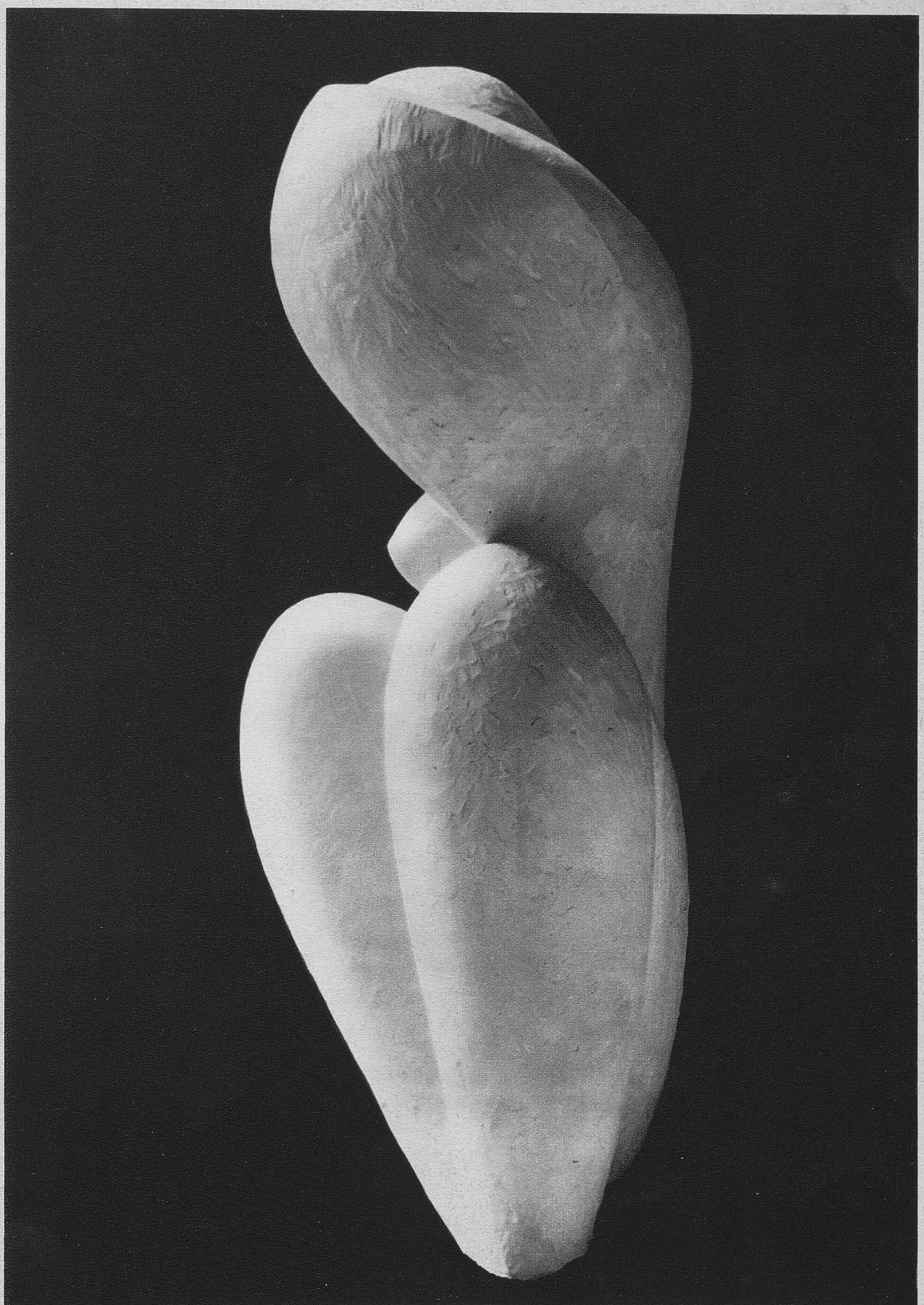
CSAKY. LE RÉVEIL.



LIPCHITZ. VERS UN MONDE NOUVEAU.

CONDOY. L'AMOUR.

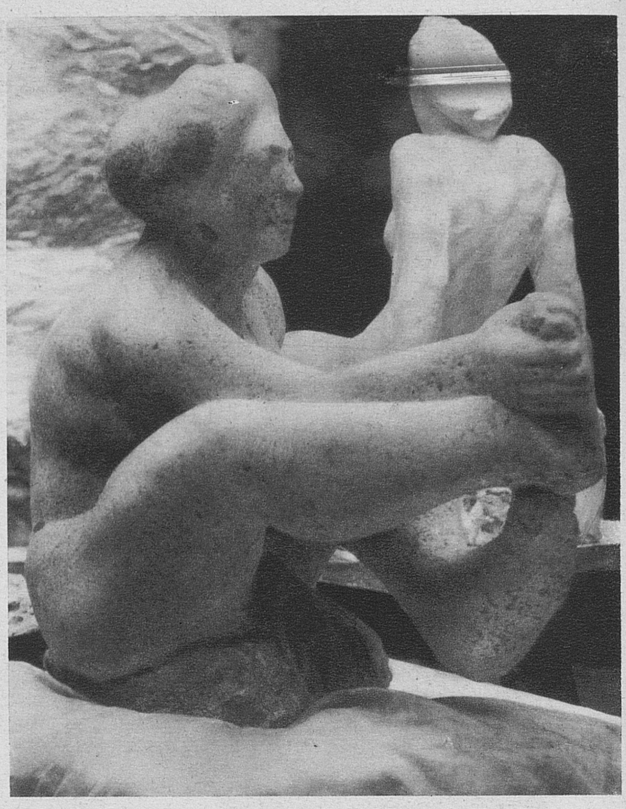




JEAN MATISSE. *Photo Henrot*



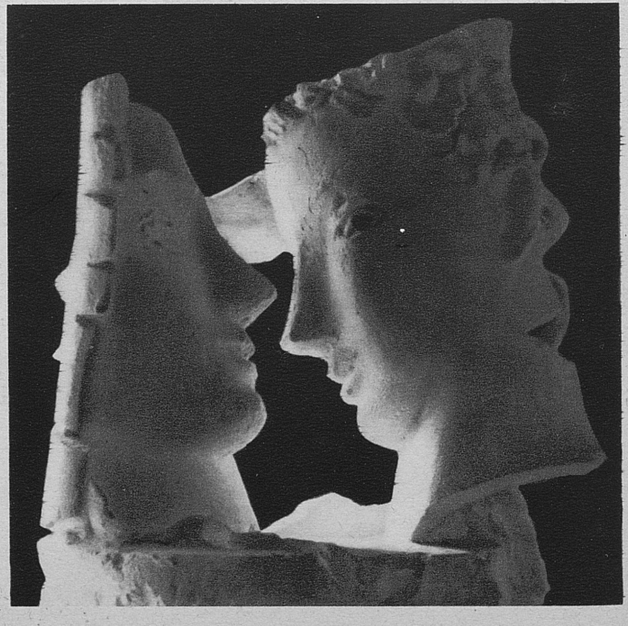
SEBASTIEN. LA LIBERTÉ. 1945.



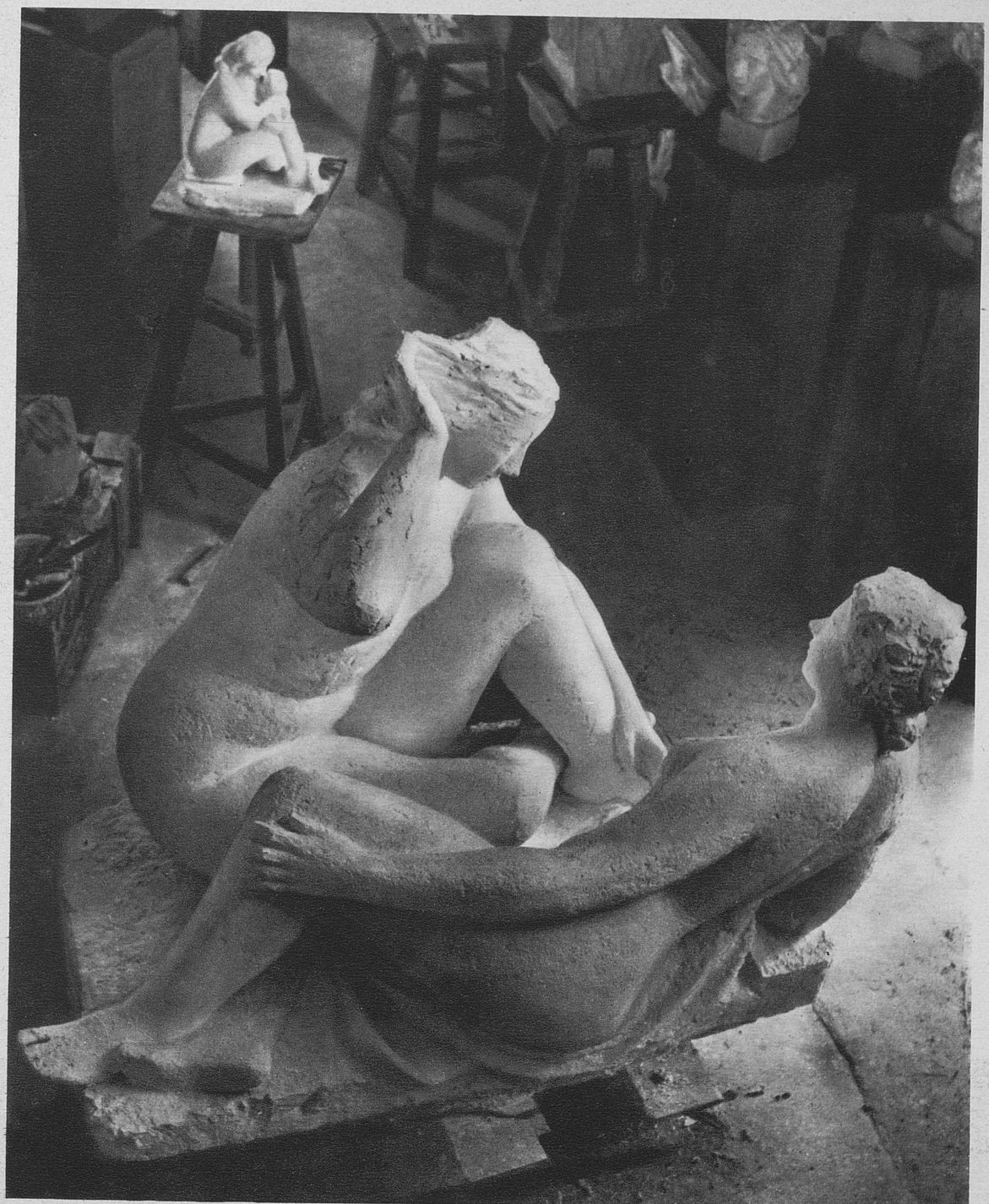
GESTALDER.



LIPSI.



LIPSI.



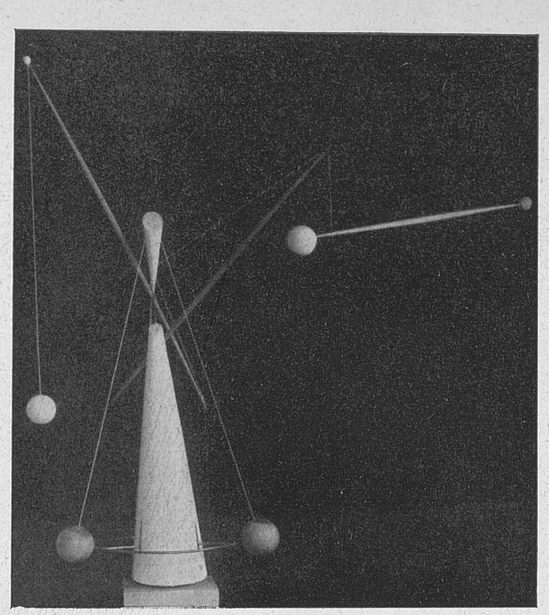
LIPSI.

Photo Henrot



ANDRE BLOC.

Les clartés crues de l'éclat solaire sont discriminées, amendées, valorisées par les proportions savantes et sensibles des éléments plastiques. Dans un jeu complet de gradations allant du clair à l'obscur, il y a ici comme les éléments d'un code d'architecture de la lumière. M. R.



LES " MOBILES " DE JEAN PEYRISSAC

" Toute cosmogonie, toute métaphysique supposent l'homme témoin de spectacles qui l'excluent "

Paul Valéry

La Méditerranée engendre des êtres fascinés par la nuit.

Dans cette grande cité d'Alger, un peintre vit, loin de toute agitation, étrangement cloîtré, l'imagination uniquement axée sur des aspirations d'ordre " planétaires " (car il n'y a pas que notre planète d'habitable, nous le savons au fond de nous-mêmes).

Jean Peyrissac envisage la traduction du mystère de notre système solaire non seulement sur de vastes toiles, mais au moyen de sculptures— plus exactement de " mobiles ", ainsi qu'il nomme lui-même ses constructions.

Jean Peyrissac, homme inquiet, voit l'existence sous l'angle de l'adoration muette. Voici donc ces " mobiles ", ces "cosmogonies ", comme il les appelle encore, qui se meuvent dans la lumière, donnant à l'espace une forme qui respire, la lenteur avec laquelle cette sphère s'enroule autour du cône immobile liant ce cône à cette sphère avec une grâce, ces bras qui montent, s'élargissent, se prolongent, selon des lois inscrites de tout temps dans la nature, et nous nous trouvons devant un phénomène qui bouscule dans notre œil le cubage de l'oxygène.

Ces constructions sensibles peuvent atteindre cinq mètres de hauteur et se mettent en mouvement sous une pression de la main du spectateur, mais également le vent agit sur eux. En bois, ces cônes très purs, ces sphères, ces bras en équerre, ces éléments reliés entre eux par d'invisibles câbles, montent lentement, se déploient, s'équilibrent, se balancent de bas en haut, créant des vides surprenants, déplaçant lentement les volumes lumineux. Une certaine vitesse giratoire par instant, ce mouvement multiple obéissant à un centre; on songe à l'univers planétaire en voyant ces sphères de différentes pesanteurs s'étirant; de ces inclinaisons mélodiques toute une fascination découle. La lumière se trouve perforée, mais ce qui, peut-être, est le plus surprenant dans ces créations mouvantes, c'est la lenteur, une lenteur stellaire qui étonne, avec des fusées subites, des départs explosifs. Ces constructions invitent le spectateur à une évasion au-delà des limites prescrites, et ici Jean Peyrissac touche une grave question : on a l'impression, en regardant ces sculptures mobiles, que certaines lois d'équilibre, quoique précises, sont remises en question, à cause de cette évidence (ceci est très important); ici le spectateur agit, ces mobiles indiquant, dans l'espace des départs, une démarche d'astre.

Paul Valéry écrit : " L'univers est construit sur un plan dont la symétrie profonde est, en quelque sorte, présente dans l'intime structure de notre esprit. L'instinct poétique doit nous conduire aveuglément à la vérité. "

La Méditerranée engendre surtout le silence. J'ai connu Jean Peyrissac à Alger. Cet homme dans notre temps est seul — sa femme, ses enfants l'entourent ; de beaux objets, meubles espagnols, toiles de Picasso — dans sa maison au bord de cette immensité marine. Peyrissac est attentif, en éveil constant, je ne connais pas d'homme aussi attentif à tout ce qui touche au domaine de l'esprit; les religions l'intéressent, le comportement de l'être humain selon les climats. Dernièrement, Jean Peyrissac était à Paris, n'ayant pas revu la capitale depuis 1939*; il me disait : " Avez-vous vu, il y a les murs de cette ville, n'est-ce pas les murs, cela a été pour moi un choc violent de* toucher ces murs. "

Je connais de Jean Peyrissac d'admirables dessins, des visages burinés.

Si je dis que Peyrissac est seul, c'est qu'il se dirige seul vers un point qu'il a entrevu, avec une étrange lucidité. Aujourd'hui, il vient peut-être d'indiquer un chemin nouveau, une sculpture agissante, étroitement liée au Soleil, à la Nuit et au Vent. Nous avons pensé ensemble aux places des cités futures. Un compositeur (dont je tairai le nom) pense à une symphonie sur les " mobiles " de Jean Peyrissac, animant un ballet. Un silence : voilà la Méditerranée, j'entends cette poésie aiguë, réconfortante, d'une qualité extrêmement rare.

André MARCHAND.

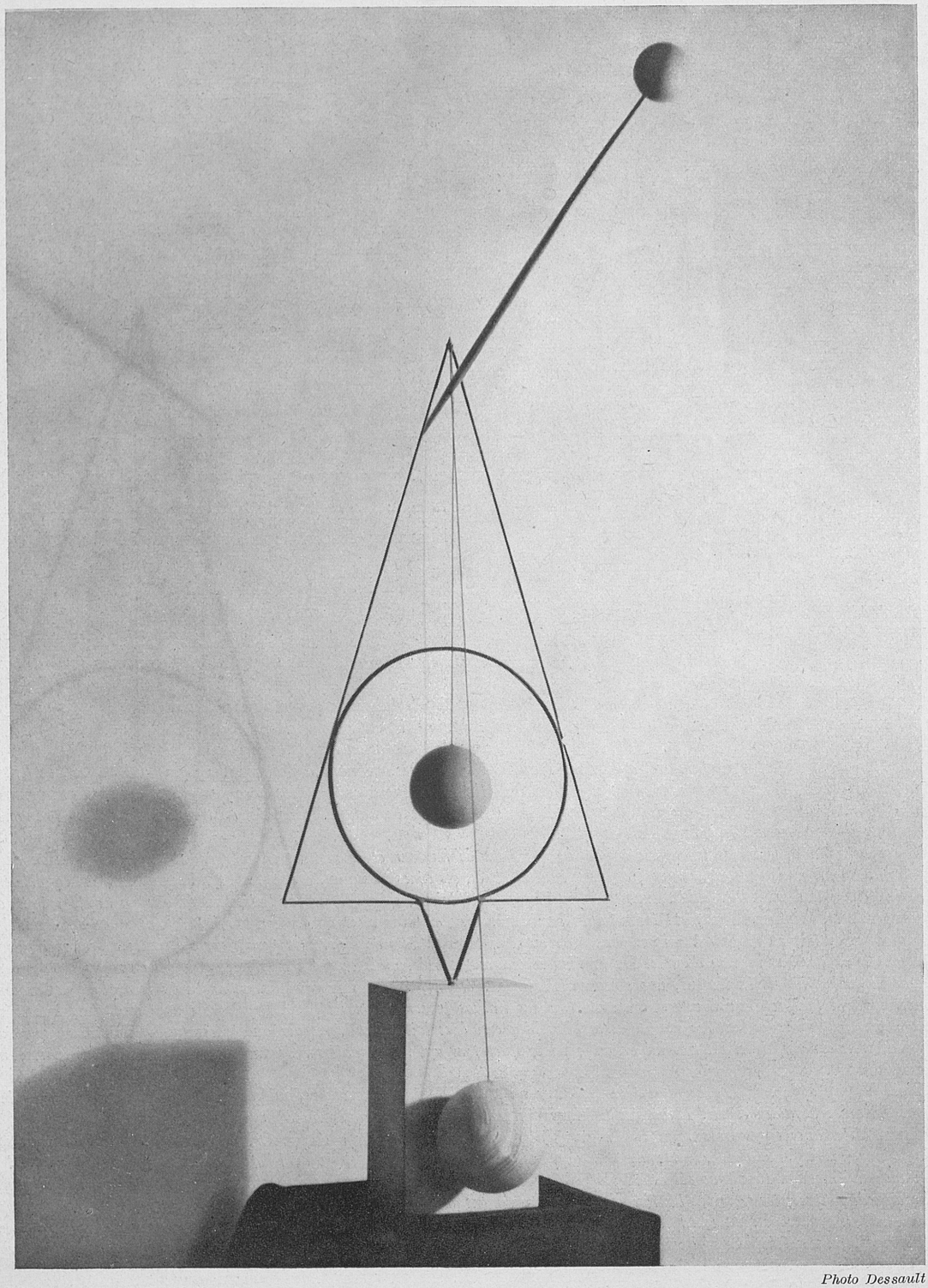


Photo Dessault

JEAN PEYRISSAC

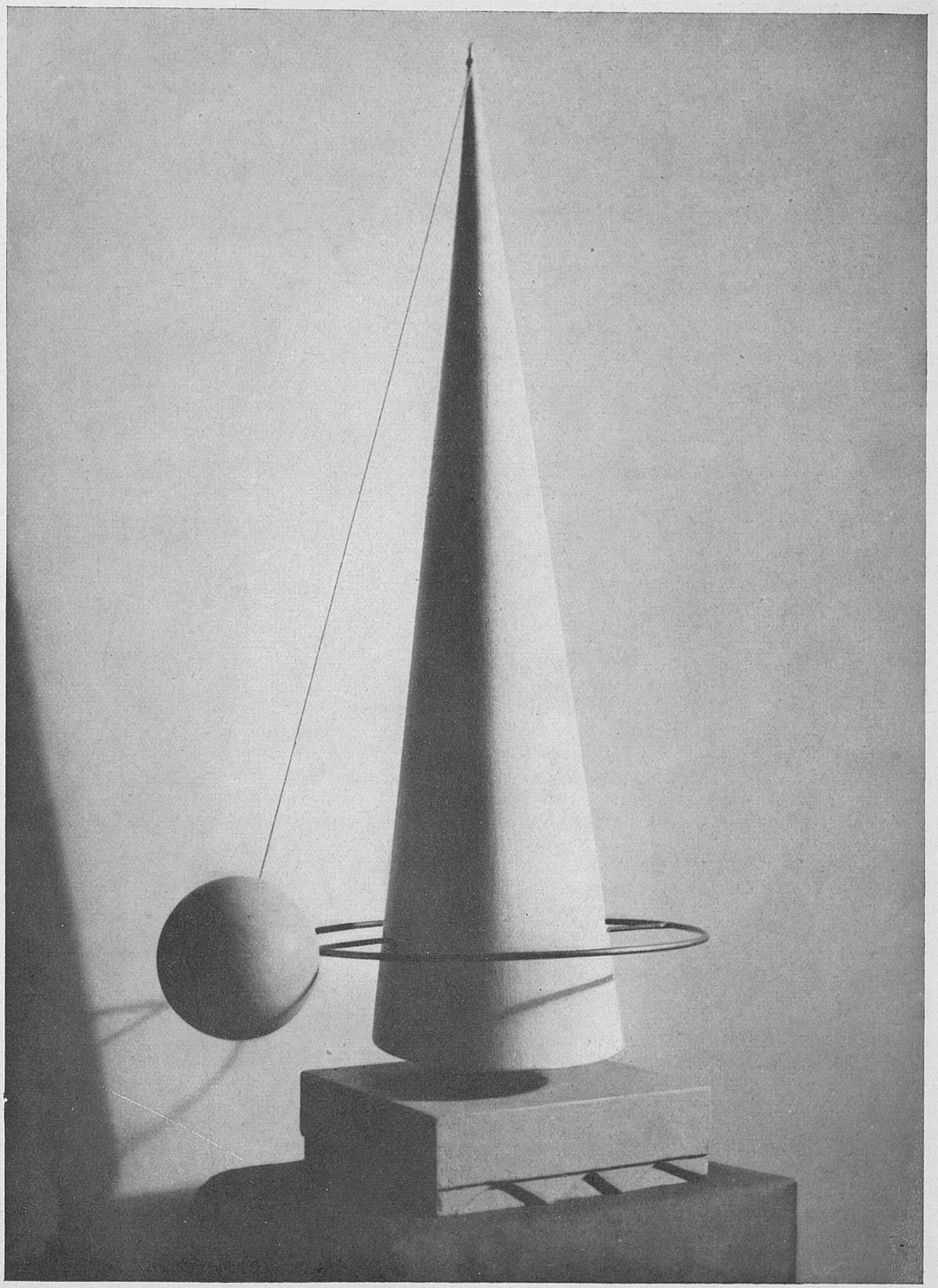
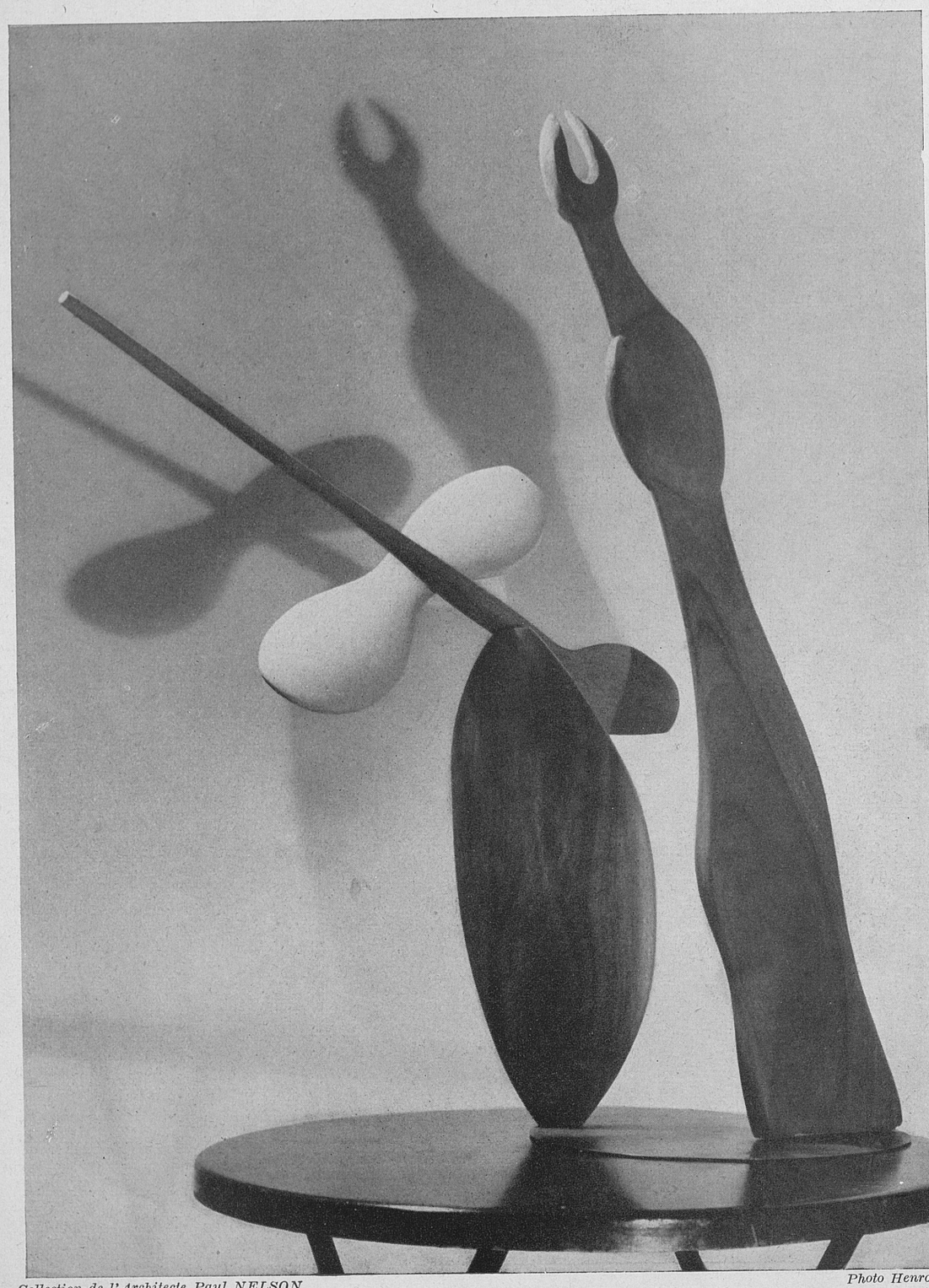


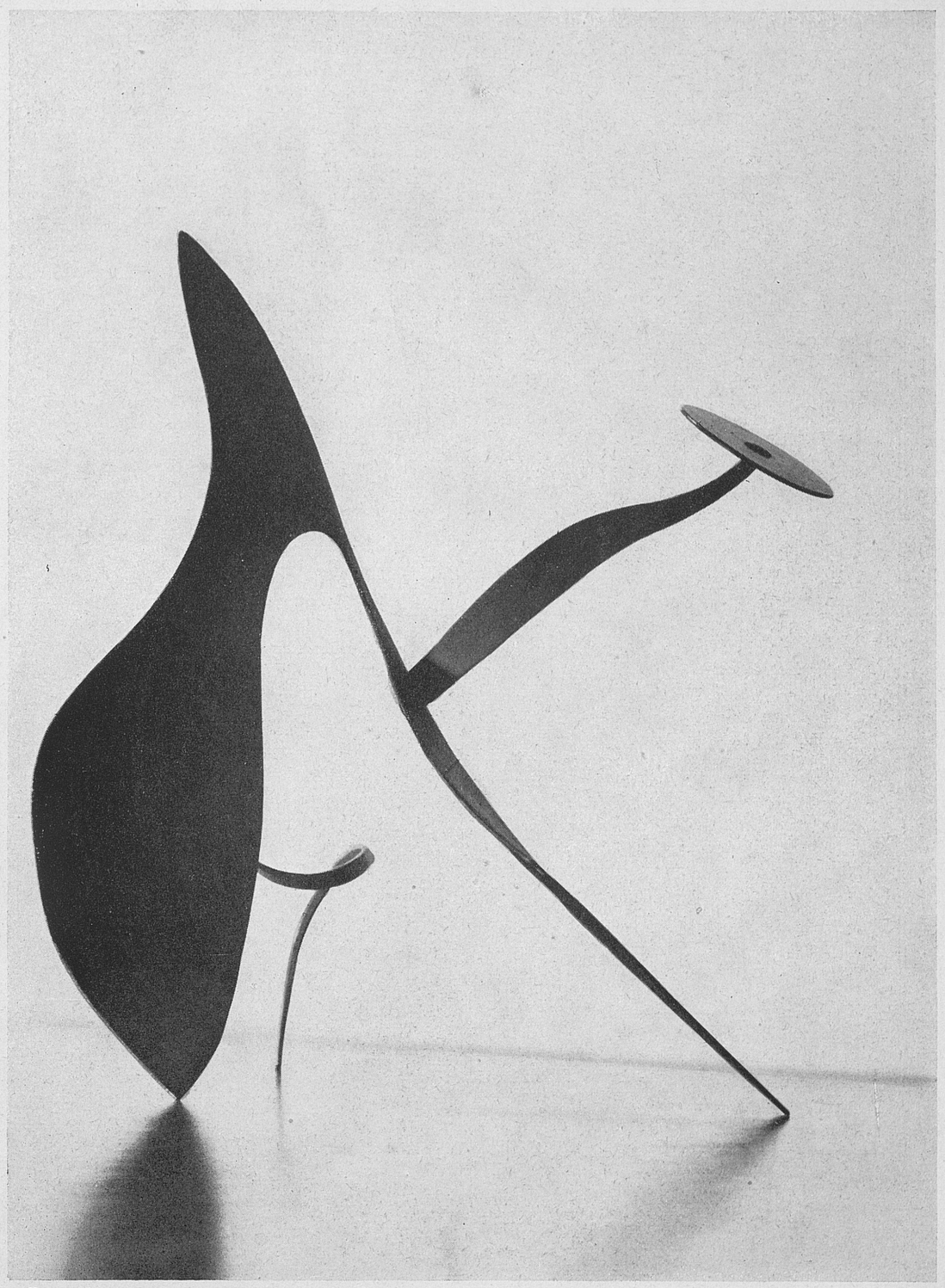
Photo Dessault

JEAN PEYRISSAC



Collection de l'Architecte Paul NELSON *Photo Henrot*

SCULPTURE DE CALDER



Collection de l'Architecte Paul NELSON *Photo Henrot*

SCULPTURE DE CALDER



VITRAIL D'APRÈS UNE PEINTURE DE PICASSO

Exécuté en Gemmaux
Procédé Jean CROTTI

LA PEINTURE

PEINTURES MURALES

VITRAUX - TAPISSERIES

PEINTURES D'ENFANTS



PICASSO

Femme dans un fauteuil
(92×73) octobre 1941.
Appartient à l'artiste.

RESPECT DU MUR

Certes, c'est une grande chose, ce que les peintres peuvent appeler

le blanc souci de notre toile.

Souci véritablement métaphysique et qui se satisfait abstraitement : sur un vide à deux dimensions et qui se situera n'importe où et, par conséquent, nulle part. L'univers intérieur du peintre se divise dans le temps, dans l'espace ; il donne de lui cette sensation, cette image, ce rapport, et d'autres sensations, d'autres images, d'autres rapports, sinon les mêmes, reproduits à l'infini. Il se renouvelle et s'épuise en ces perpétuelles opérations, toutes spéculatives, et dont les signes circulent à travers le monde des collections et des musées, moins comme des objets que comme cela justement : des signes.

Sous cet aspect se révèle la fortune extrême des tableaux de chevalet. Nés dans l'abstrait, ils sont destinés à l'abstrait. Autre chose est de penser en termes de murs et de vouer aux murs sa pensée. Ce que l'artiste conçoit, dès lors, s'apprête à une condition et à un lieu. C'est un corps organique qui ne saurait vivre en dehors de sa fin, ni en dehors d'autres organes à quoi cette fin s'accorde. L'ouvrage du peintre a désormais sa place dans le monde. C'est un être social.

Les architectes ne sont pas seuls à faire du mur un élément de leur langage. Les peintres aussi peuvent adopter ce terme et lui soumettre leurs rêves et leurs intentions. Une peinture peut n'être pas faite pour le pur climat où elle n'est qu'elle-même, mais pour l'ensemble d'un monument. En ce cas, elle se pense, se prévoit et se veut d'une façon toute particulière. Le peintre doit aussitôt faire entrer dans ses comptes cette notion de mur propre aux architectes et en faire, lui aussi, l'unité de ses combinaisons. Ce qui, dans son esprit, était spéculation singulière, trouve une application, passe de l'absolu dans le relatif et se fait moyen en vue d'une fin. Une fin précise, nouvelle et considérable.

Il appartient aux architectes de sentir et de comprendre l'aspiration qui se fait jour chez bien des peintres de notre temps vers le service du mur. La fresque, la tapisserie les tentent, et le désir de participer au grand œuvre des constructions publiques ou privées. Perpétuellement partager le monde de formes et de couleurs qu'on porte en soi en preuves successives, en démonstrations plus ou moins semblables constitue un exercice dont on peut se lasser, qui peut en tout cas laisser place à la nostalgie de quelque autre labeur. Il appartient donc aux architectes d'entendre cette nostalgie et d'admettre, pour leur part, qu'un mur n'est pas seulement un élément, un schéma, un chiffre, et que sa nudité peut, non point se parer, se décorer, mais se transformer. Se transformer en un organisme vivant et dont la structure serait faite non de ses seules dimensions et de sa seule fonction architecturale, mais de formes et de couleurs. Les pensées de l'architecte et celles du peintre doivent alors incliner à une même orientation et se faire l'une à l'autre compagnie. Un nouvel esprit peut naître, un esprit d'équipe et qui transformera la condition de l'artiste en même temps que son style.

Car d'immenses perspectives s'offrent alors au métier de l'architecte et du plasticien, et cela dans la communauté des mêmes ateliers et sous l'exigence d'un effort de compréhension mutuelle. Et un style nouveau doit se former, qui méritera ce nom de style qu'on emploie avec une aisance plus particulière à l'occasion des grandes époques, c'est-à-dire des époques où les arts divers réagissent les uns sur les autres, sont étroitement adaptés à toutes les formes de la vie, et enfin trouvent leur suprême expression, leur suprême harmonie dans ce quelque chose de dominant, qui embrasse tout, qui résume et qui définit, et qu'on appelle l'esprit.

★

Le génie spéculatif, par le truchement des tableaux de chevalet, a régné sur plus d'un siècle de peinture française et a produit, jusqu'à nos jours, l'une des plus merveilleuses aventures spirituelles que l'histoire ait jamais imaginée.

Cette aventure, dans la richesse et l'impatience vertigineuses de son déroulement, exigea une tension perpétuelle et, chez chacun des maîtres et dans chacune des œuvres qui en marquèrent les étapes, une position de principe immédiatement révolutionnaire. Ainsi le veut le génie spéculatif : il ne saurait procéder autrement que par surprises, par coups d'audace, en somme par coups de génie.

Le génie, sans doute, n'a pas à se calmer et à faire défaut aux temps prochains. Mais il procèdera autrement dans la construction que dans la spéculation. Surtout, on a, à propos de l'extraordinaire période d'inventions et de créations que notre pays a vécue depuis David, Ingres et Delacroix, beaucoup parlé d'individualisme. Tantôt avec repproche, tantôt objectivement. En tous cas, à cette période d'individualisme peut succéder une période d'effort vers quelque action collective et de caractère, non plus déchiré, mais harmonieux et réconcilié. Le mur, élément premier de la maison, et par conséquent signe de communauté humaine, peut aider à une telle transformation. Il oblige le peintre comme l'architecte à sortir de ce qu'il y a de clos et de schématique dans l'essentiel de leurs arts. Les deux arts se prêtent secours, le peintre s'inquiète des problèmes et des desseins de l'architecte, l'architecte de ceux du peintre, et l'un ne saurait s'engager dans son œuvre sans se préoccuper des raisons de l'autre. Enfin, la peinture murale oblige le peintre à d'infinies nécessités nouvelles : celle de connaître des techniques et des matériaux, celle de concevoir en fonction d'un vaste espace et d'un lieu déterminé, celle de tenir compte des existences et des activités qui se situeront dans la familiarité de ce mur et se mêleront à son animation. Ainsi le peintre se réintègre-t-il à une vie sociale.

Ce ne sont point là des rêveries. Divers signes, au contraire, depuis quelques années, et signes indubitables, font pressentir l'importance que le mur commence à prendre dans l'ensemble de l'activité et de l'inquiétude artistiques.

Jean CASSOU



FERNAND LÉGER. Peintures 1945

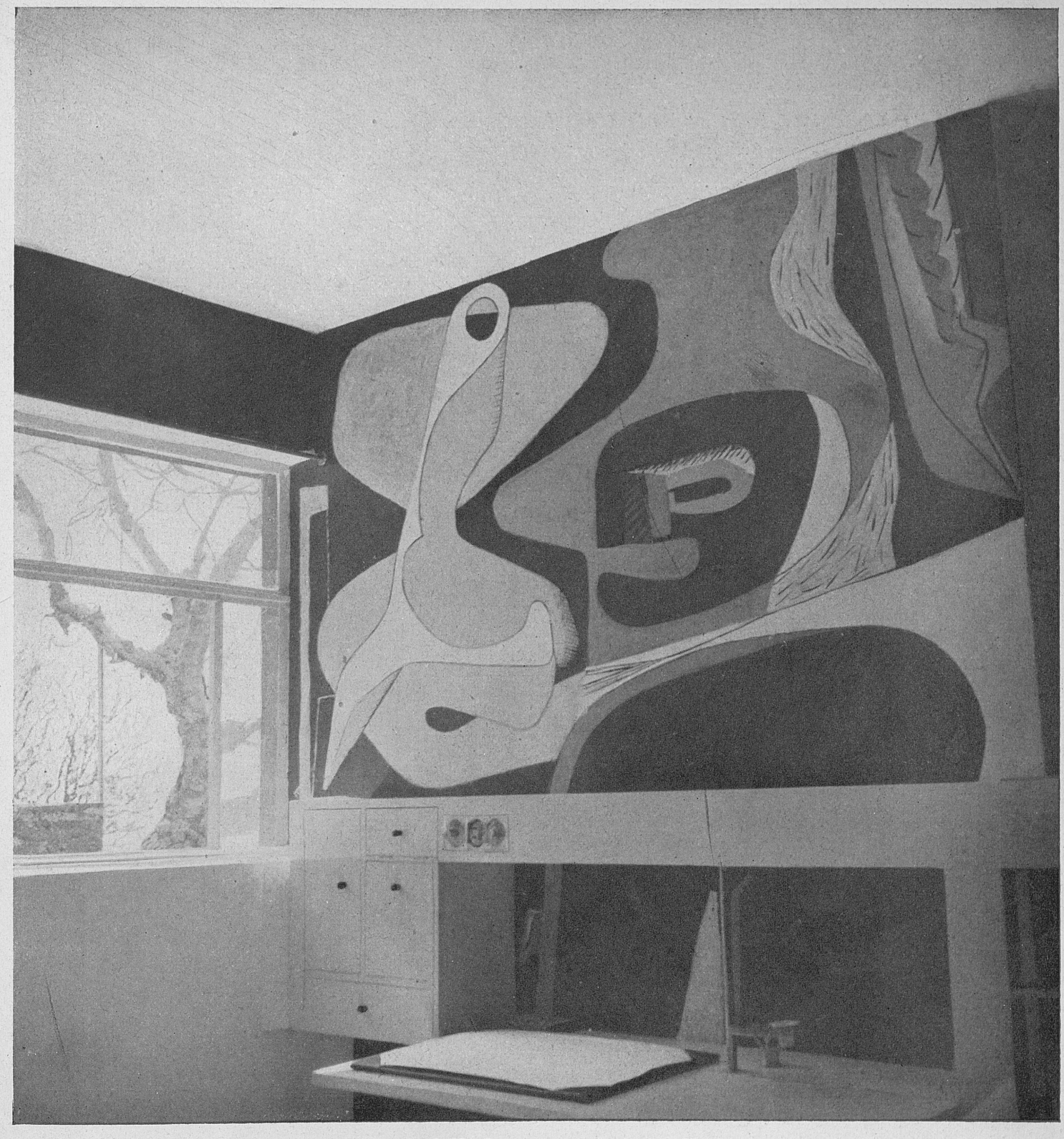




LE CORBUSIER. Peinture murale à Cap Martin.



LE CORBUSIER. Peinture murale à Cap Martin.

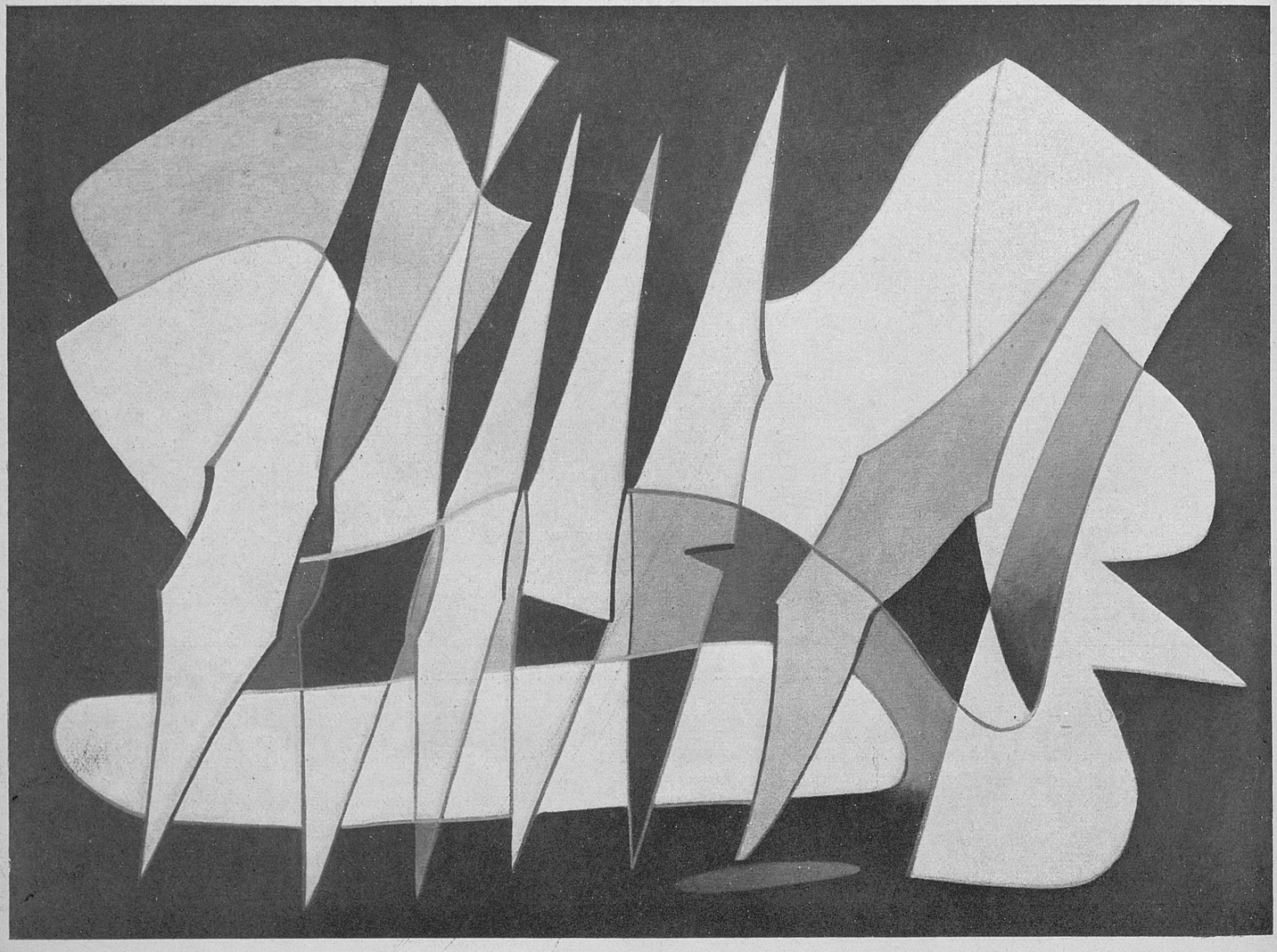


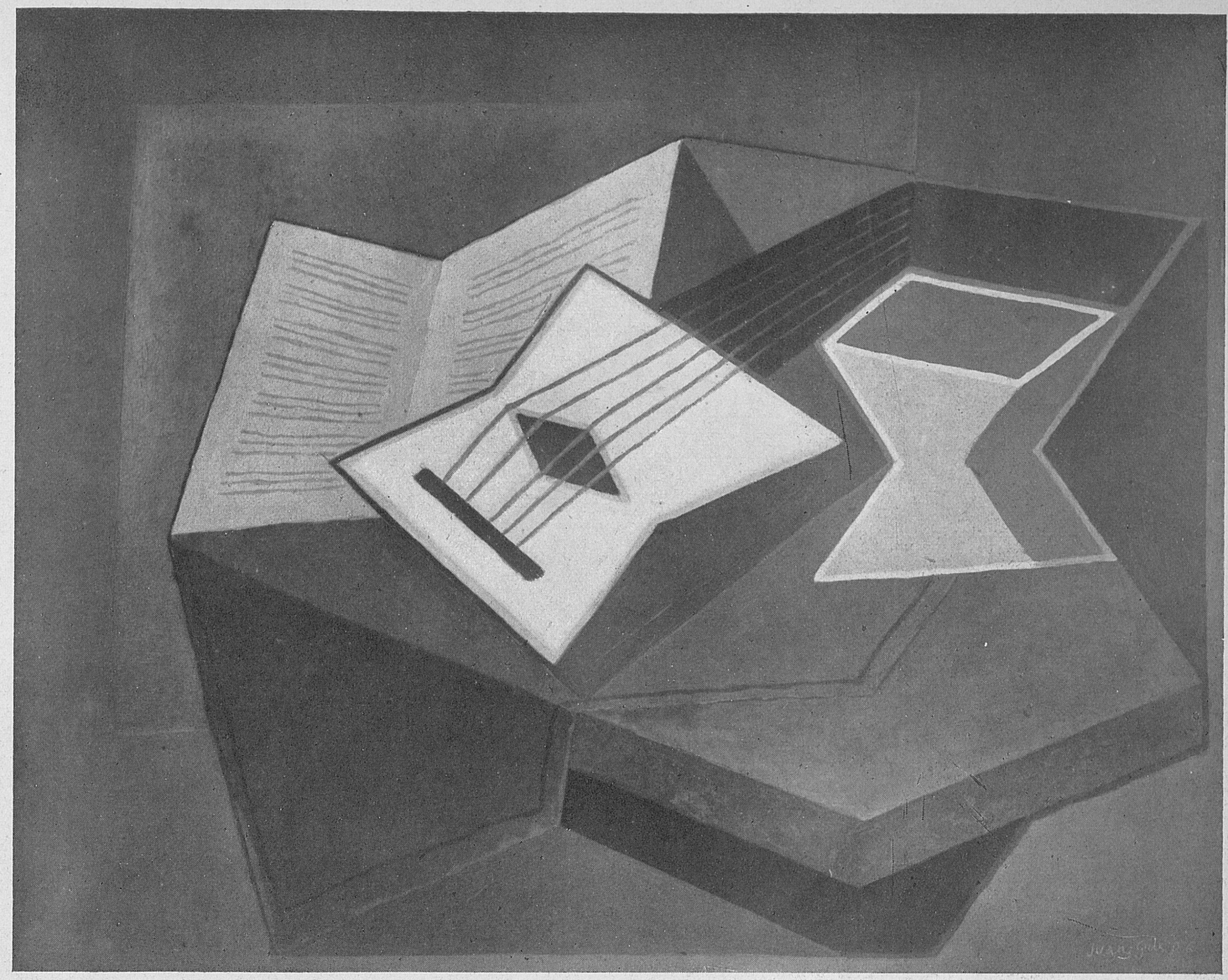
LE CORBUSIER. Peinture murale à Cap Martin.

« Non, la peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi. »

PABLO PICASSO

ALBERTO MAGNELLI





JUAN GRIS.

(Exposition « Sur 4 murs » — Galerie Maeght)

SUR QUATRE MURS

PAR JACQUES KOBER

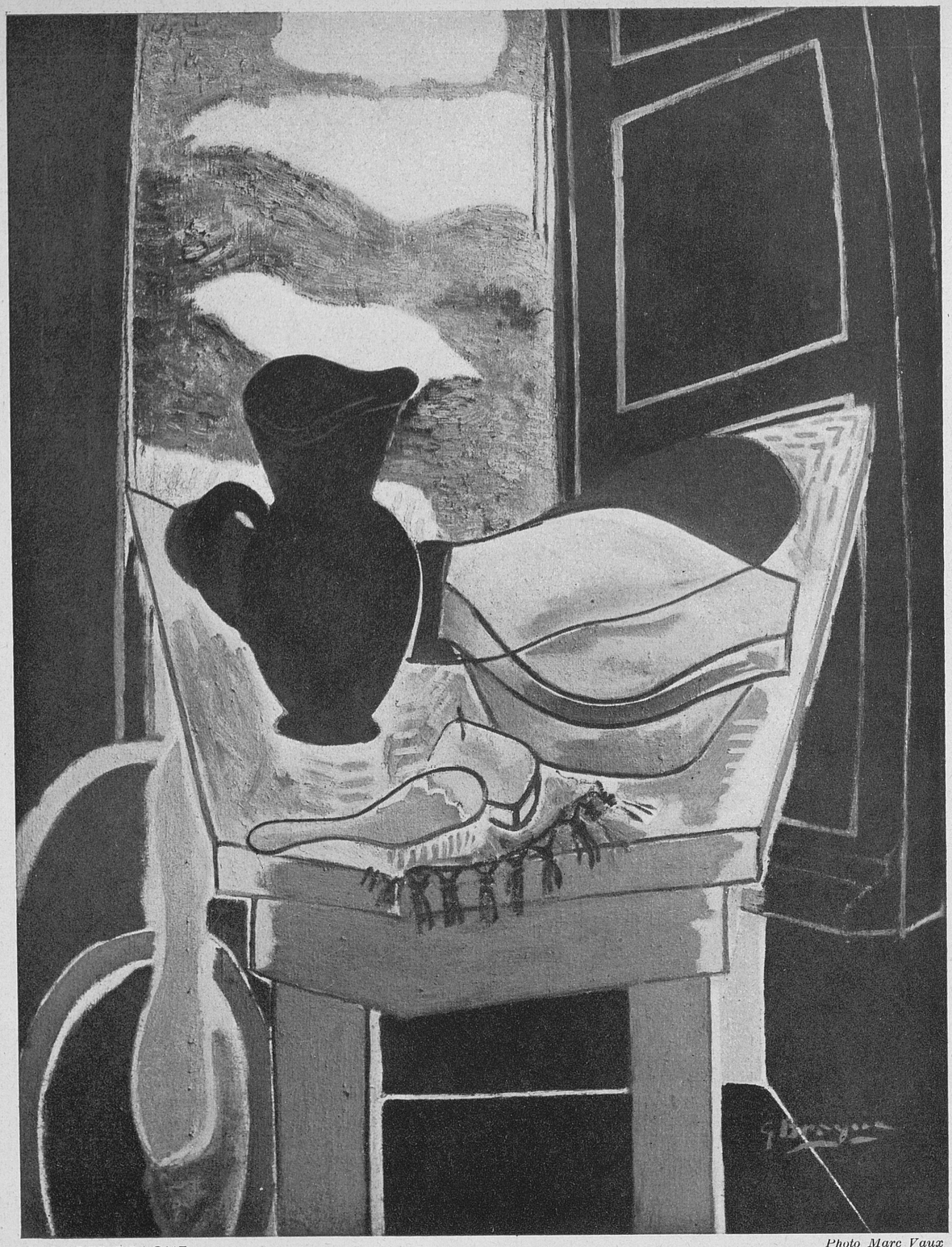
Quand on traverse en train la banlieue d'une grande ville et que l'on voit rapidement au milieu des jardins potagers et des premiers fragments de la monoculture environnante — vigne ou céréales — des milliers de petites maisons cristallisées avec beaucoup d'espace devant, il est possible qu'on comprenne d'un coup ce que c'est qu'une maison. D'abord monte la proue mordante d'un angle que suit le calme d'une surface, c'est une aile qui vire déjà comme une toupie, et l'autre mur s'éloigne tandis que, quatre à quatre, toutes ces maisons font le bonheur ou l'ennui.

Ce spectacle aide à saisir qu'une maison, c'est d'abord un espace domestique, c'est-à-dire un espace avec lequel l'homme a fait un pacte sa vie durant. L'homme a son chat, son chien, mais d'abord cet espace concédé, amical ou hostile. Et l'on se demande pourquoi tant d'hommes sont malheureux sans en avoir les raisons, alors qu'ils ont oublié dans leurs mathématiques pas assez enfantines le zéro, la qualité de l'espace indissociable.

En médecine, au seizième siècle, on craignait surtout l'excès de sang et l'on saignait à tour de bras. Aujourd'hui, le seul mal qu'on ait à craindre, le mal du siècle, c'est l'asphyxie, et c'est pourquoi, si l'on n'a pas assez d'imagination pour faire respirer la pierre de ses murs, il faut des tableaux et leur parfum d'espace. Mais nul ne se soucie de cultiver son espace intime, de le rendre content, de lui faire rendre ce bruissement sec d'un beau jour.

Ce n'est pas la lutte entre le tableau de chevalet et le tableau mural que j'envisage mais seulement l'apport des espaces colorés, le calme creux, chaleureux, des couleurs. Qu'importe s'il faut cent facettes, mille alvéoles, il n'y a qu'une respiration, qu'une image, et de tant de couleurs le nombre est négligeable si le tableau contient tout l'orient d'un monde.

A première vue, n'est-ce pas étonnant qu'une surface plane nous donne jusqu'à l'enthousiasme cette sensation d'un monde avec la profondeur, d'un monde où l'on va, d'un monde appuyé, terreux, ferme comme les objets de l'enfance ? Les objets, à mesure qu'on vieillit, qu'on les " connaît ", atteignent leur ciel, leur paradis, un peu comme ces ballons des grands magasins échappés aux petits garçons et fixés abstraitement à la coupole. Le cheval devient bien vite l'image de tous les chevaux, le cheval de toutes les images, et l'on ne voit plus sa masse, sa pesée, ni comme son sabot remue savamment la glaise lourde.



GEORGES BRAQUE

Photo Marc Vaux

Mais quelle joie quand on connaît concrètement les contours du monde et leurs extrêmes, par exemple l'embrun, le brouillard, la poussière. Un tableau apporte ces choses, et cependant il n'est pas isolé sur un mur, il l'épouse ou il le troue. Parfois même le mur peut être le ciel du tableau comme le dit André Marchand.

Au fond, l'homme moderne se méprise terriblement, il n'a plus assez d'haleine pour son destin. Le désir d'envelopper, de préserver auquel répond la maison suppose un ordre de valeur. C'est pour le pain qu'on fait une huche, pour le linge tissé de lin une armoire, pour un mort un cercueil, pour son dieu un tabernacle. Le mur blanc est posé comme un gong prêt à retentir pour qui le frappera, car il n'est pas vain de frapper un mur ou un rocher; Moïse en fit jaillir une source. Le rôle d'une peinture est d'abord de faire place nette, une petite place, une île, une simple tache qui gagnera comme celles d'humidité, qui rejoindra de sa façon martelée ou finement musclée cette leçon de silence que le brouillard nous souffle depuis si longtemps.

Dans une chambre, il fait toujours beau, trop beau, et les tableaux sont des nuages annonciateurs d'orages et du renouveau qui suit l'orage. L'homme est un navigateur, par le hublot il regarde la grande houle de la terre, la grande vague verte ou rousse



PABLO PICASSO — *Exposition «Sur 4 murs» — Galerie Maeght*

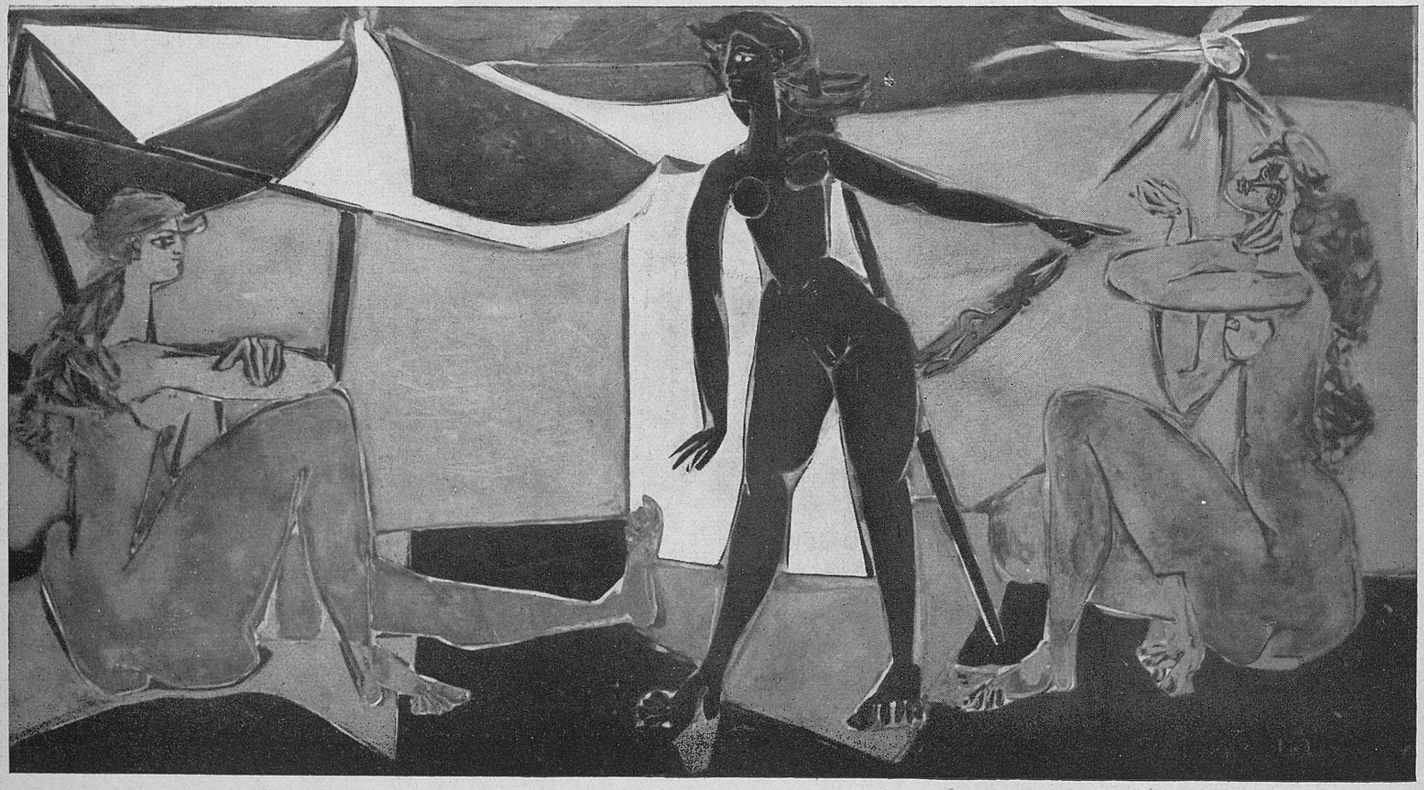
ou grise des saisons, le sifflet des usines annonce son départ. Les anciens préparaient le voyage de leur mort, ils vivaient dans un monde étranger où les embaumeurs remplaçaient l'agence Cook ; on bâtissait l'enclos, la maison, la pyramide du mort. Tout était inexplicablement lié à un voyage. Mais aujourd'hui, nous sommes vraiment morts de notre terrible absence d'imagination. Il n'y a plus ni départ, ni arrivée, mais de la sueur, et de l'angoisse qui tourne en rond. L'homme est arrêté, seules les aiguilles de sa montre-bracelet bougent.

Il a échoué dans sa tentative de faire une ville abstraite et scientifique. Sa ville a une pulsation, une vitesse, une saison d'amour. Elle est douée d'organes cruels ou curieux, de cheminées ou d'ascenseurs, et ses drapeaux d'asphalte ne sont pas ceux qui flottent le moins fièrement. Dans sa maison qui est une tentative de solitude, il reprend conscience de son voyage par les tableaux qui sont aussi des solitudes, et même des déserts mais qui lui donnent le règne. L'homme sait de nouveau de quel voyage il s'agit et quel est son poste de commande, et les murs collent autour de lui comme un épiderme, comme celui de sa main qui écrit ou qui peint, volontaire et légèrement tavelée.



HENRI MATISSE. *Photo Henrot*

ANDRÉ MARCHAND. *(Exposition « Sur 4 murs » — Galerie Maeght)*





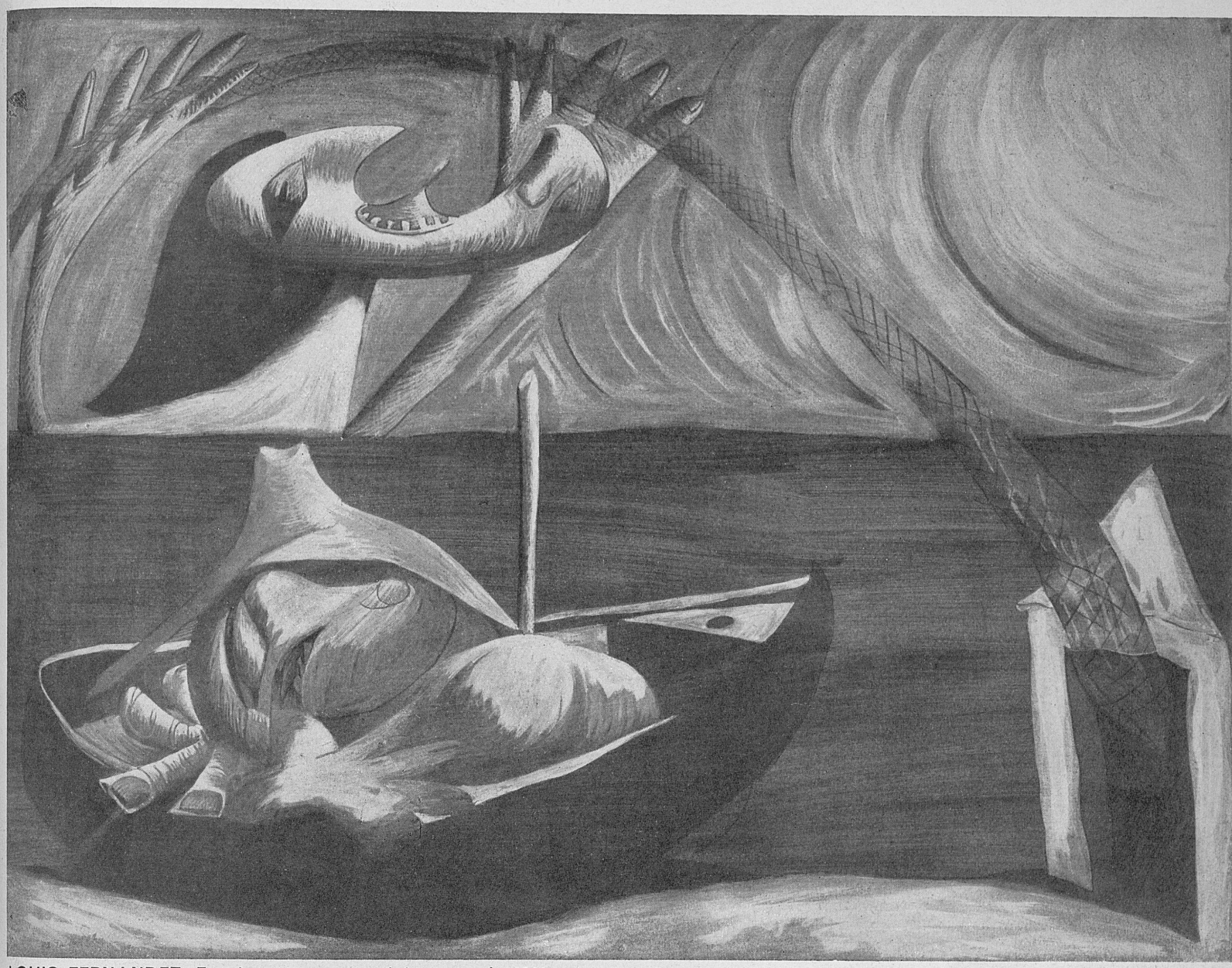
HENRI MATISSE

LA DAME AU CORSAGE ROSE
(55×46) Octobre 1942
Collection Martin Fabiani

RAOUL DUFY.

Collection de Madame Cuttoli





LOUIS FERNANDEZ. Esquisse pour une peinture murale 1941. *(Collection Paul Eluard)*



Photos Henrot

LES PEINTURES MURALES SURRÉALISTES DE SAINTE-ANNE.



LA PEINTURE MURALE COLLECTIVE DU CENTRE PSYCHIATRIQUE DE SAINTE-ANNE

Toutes les écoles qui se réclament de conventions esthétiques ont fatalement manifesté une réprobation non dissimulée à l'égard de la peinture surréaliste.

Pour elles, le surréalisme n'a fait que bouleverser leurs conceptions rigoristes sans venir apporter d'éléments constructifs.

On s'est toujours méfié des innovations, tandis qu'on les envie ou qu'on les fait condamner par des juges, dont l'entendement est tributaire d'un passé déplorable et décadent.

Jusqu'à nouvel ordre la société est ainsi faite que l'artiste semble être dans l'obligation de contracter une assurance sur la vie, qui lui confère un besoin de paresse et de bas contentement, qui va de pair avec son inaptitude à solliciter l'aventure.

Parfois la guerre qui l'oblige à sortir de sa tannière démolit la chrysalide qui protégeait son demi-sommeil. C'est alors qu'il faut en reconstruire une nouvelle.

Dans cette aventure forcée, il profite des avantages de la vie collective au détriment sans doute de sa confortable mais aléatoire indépendance et se résigne à vivre dans la caserne moderne bâtie par de savants architectes, qui auront su donner à l'homme le maximum du confort matériel. Dans l'essaim social, il comble l'alvéole qui lui est réservée et recommence sa vie ralentie poursuivant sa besogne de fourmi solitaire qui l'oblige à transporter souvent des fardeaux trop lourds qui l'écrasent, faute de ne pouvoir ou de ne vouloir solliciter une aide.

En connaissance de cause, les surréalistes, que le hasard avait regroupés à Marseille en 1941, *eurent l'idée de faire un premier travail collectif : un jeu de cartes.*

Sans invoquer les raisons d'ordre intuitif qui nous inclinèrent à parfaire ce travail avec d'autant plus d'amour qu'il était la seule chose qui nous rattachât à la vie, la genèse de cette première manifestation collective remettait à l'ordre du jour la phrase prophétique de Lautréamont : « la poésie doit être faite par tous et non par un ».

Le surprenant résultat de cette confrontation devait avoir de nombreuses conséquences artistiques, sociales et morales.

La première est la peinture murale surréaliste de Sainte-Anne.

Pendant la guerre, les occupants en prenant possession de la Salle de Garde des Internes de l'Hôpital Sainte-Anne, avaient jugé utile de faire disparaître la peinture murale que j'avais exécutée en 1935-1936, *en raison d'un outrage à la croix gammée, dont le signe qui figurait sur une araignée, ne pouvait mettre en doute mes sentiments anti-nazis.*

A la libération, les internes m'invitant à recommencer une nouvelle décoration je me souvins des résultats excellents du travail collectif de Marseille et n'hésitai pas à mettre en pratique la méthode surréaliste collective que l'on qualifie improprement faute d'autre terme, d' « automatique ».

A vrai dire, si l'aventure séduisait mes amis, plus d'un hésitait à se livrer à cette tentative qui engageait surtout sa réputation personnelle. — Marcel Jean attaqua le mur, en barbouillant sans objet préconçu, de même, Dominguez, Fernandez, Condoy, Lobo, Hérold, Manuel, Maurice Henry et moi-même.

Le hasard guidait nos mains. Nous nous rencontrâmes, nous nous heurtâmes, nous nous querellâmes, nous nous confondîmes et notre œuvre aussi.

S'il est pour nous difficile d'en juger, nous sommes au moins certain d'une chose évidente : celle de l'enrichissement prodigieux de l'imagination que peut procurer l'élaboration du travail collectif automatique et avons constaté que cette méthode, qui concilie les instincts sociaux de l'homme jusque dans l'obligation de ses rapports les plus familiers, n'infirme en aucune sorte l'indépendance de son esprit, et que bien au contraire il la stimule.

En décuplant nos moyens d'expression, nous avons décuplé notre propre plaisir esthétique, de même que notre œuvre décuple les possibilités futures du travail collectif enrichi par les interprétations des pensées de dix hommes, vivant dans le même temps et dont les personnalités diverses et parfois divergentes, se fondent dans une dialectique subjective, semblable à celle que l'on retrouve dans l'art des bâtisseurs de cathédrales, à cette erreur fondamentale près, que c'est la poésie surréaliste qui nous inspire et non Dieu.

Frédéric DELANGLADE.

●

OPINION DE FERNANDEZ

Les problèmes de la peinture se posent, dans la peinture murale, de façon plus nette que dans la peinture de chevalet, laquelle laisse plus de place au caprice.

C'est-à-dire que ses besoins se présentent de façon plus catégorique et exigeante, surtout le besoin de solidarité entre tous les éléments plastiques et figuratifs, le problème de l'Unité ou Mode de l'œuvre, représentation du Cosmos.

C'est pourquoi la peinture murale est la peinture-type conçue pour l'usage collectif et exécutée sur de grandes dimensions. Elle est le genre le plus noble de la peinture. Elle est à la peinture de chevalet ce que les grandes symphonies sont à la musique de chambre.

J'ose espérer que nous allons vers une époque de joies collectives, par conséquent de peinture murale répondant à des aspirations très générales. Le peintre est un ouvrier et il doit travailler sur des thèmes de commande. Sa personnalité doit avoir le sens, non de particularisme mais de culmination de l'esprit général, de porte-parole des masses.

Fini le travail pour les élites décadentes : la Grande Peinture peut avoir une porte d'entrée spirituelle accessible aux masses incultes. J'essaie de la construire.

En ce qui concerne le caractère collectif de la peinture je pense que c'est surtout un état d'esprit ; une peinture exécutée par un seul peintre peut avoir un sens spirituel collectif et une peinture collective exécutée par cinquante peintres peut n'être qu'une collection de cinquante tableaux différents placés les uns à côté des autres.

J'interprète ainsi les paroles de Lautréamont.

OPINION DE HEROLD

Dans un monde tellement épris d'individualisme, tremblez ! Voici venir l'hydre et la pieuvre, l'œil et la main de cet homme collectif sur les murs de cette caverne préhistorique moderne.

Déjà la cristallisation s'étend et le clarifie.

●

OPINION DE LOBO

Je ne sais pas si notre œuvre est une réussite, mais j'ai pu constater au cours de ce travail collectif, que cette expérience, loin de me laisser indifférent a stimulé mon imagination et m'a donné confiance sur les possibilités futures d'une telle entreprise. Et je souhaite que nous ayons l'occasion de nous confronter à nouveau.

●

OPINION DE MANUEL

Si comme l'a dit Ernst, « la colle ne fait pas le collage » ce n'est pas la collectivité qui donne à la peinture collective une assurance, mais les individualités se rencontrant dans un choc spécifiquement automatique et mental, déterminent une confrontation dialectique qui démontre au delà du temps que la poésie doit être faite par tous... »

●

OPINION DE CONDOY

Ce champ d'expérience a mis en valeur les possibilités infinies d'un art collectif, dont on a perdu les traces depuis l'art gothique.

Je souhaite que désormais ces conceptions soient mises à la portée du peuple, qui pourra sans préjuger des conceptions métaphysiques de l'art, créer lui aussi un art à son image.

●

OPINION D'OSCAR DOMINGUEZ

Je pense que notre expérience a la possibilité incontestable d'arriver à un résultat complet.

Je reproche à ce premier essai d'avoir utilisé trop de couleurs différentes. Il faut à l'avenir employer une palette plus réduite.

On trouvera alors le cerceau qu'on a perdu à l'époque où nous avions huit ans, et on découvrira nos rêves et nos désirs sous une forme plus nettement picturale.

●

OPINION DE MARCEL PAUL

Les premiers mots d'un langage plastique, idéal, grâce auquel se créerait son expression subjective, mais enrichie et multipliée par l'apport de tous — il valait la peine d'essayer de les formuler, à une échelle monumentale. Certains aspects de notre œuvre collective dépassent, de façon décisive, la simple juxtaposition des talents. Constatation qui nous mènera, dans l'avenir, aux plus sûres réalisations.

OPINION D'ANDRÉ BLOC

Après la spéculation éhontée de ces dernières années sur la peinture de chevalet, « Valeur de Placement », cette expérience désintéressée de quelques peintres surréalistes ouvre la voie à des tentatives plus solidement orchestrées sur des programmes préparés par des architectes. Après la rénovation de « la tapisserie », on peut espérer enfin celle de la Peinture Murale. Comme le dit si bien Fernandez : « Le Peintre est un ouvrier travaillant sur des thèmes de commande » et c'est au maître de l'œuvre qu'il appartient de réaliser la synthèse des arts.

●

OPINION D'HENRI PASTOUREAU

*Les poètes ont tout intérêt à fréquenter les asiles comme toutes les clairières insolites où l'amour, qui est la raison d'être, la cause efficiente, la fin et l'objet de la poésie, se balance sur les hautes branches du rêve et de la folie .Ce n'est donc pas arbitrairement que les peintres surréalistes actuellement présents à Paris se sont réunis dans une salle du Centre Psychiâtrique Sainte-Anne pour en prendre les murs comme lieu d'une expérience collective. Le public est maintenant prié d'apprécier la fresque qui en est le résultat. Il le fera, s'il est prévenu, selon les critères d'une esthétique nouvelle : l'esthétique convulsive. Les travaux poétiques du surréalisme, dans le domaine écrit ou dans le domaine plastique se sont toujours poursuivis subjectivement sans préoccupations esthétiques, éthiques ou logiques. Ils donnent néanmoins naissance à des œuvres qui doivent être appréciées objectivement selon les critères d'un beau et d'un laid, de même que l'attitude générale des surréalistes devant la vie se subordonne à une morale et que leur conception du monde postule une théorie de la connaissance. Naldoror, après s'être aperçu que son œil unique ne déparait pas les monstruosités naturelles et acquises qui décoraient ses aponévroses et son intellect, s'est trouvé « beau comme le vice de conformation congénital des organes sexuels de l'homme ». La fresque de Sainte-Anne est belle comme le phénomène de l'*aura *dans la grande névrose hystérique de Charcot parce qu'elle répond à la définition de la Beauté que nous a donnée André Breton : « La Beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle, ou ne sera pas ».*

●

OPINION DE MAURICE HENRY

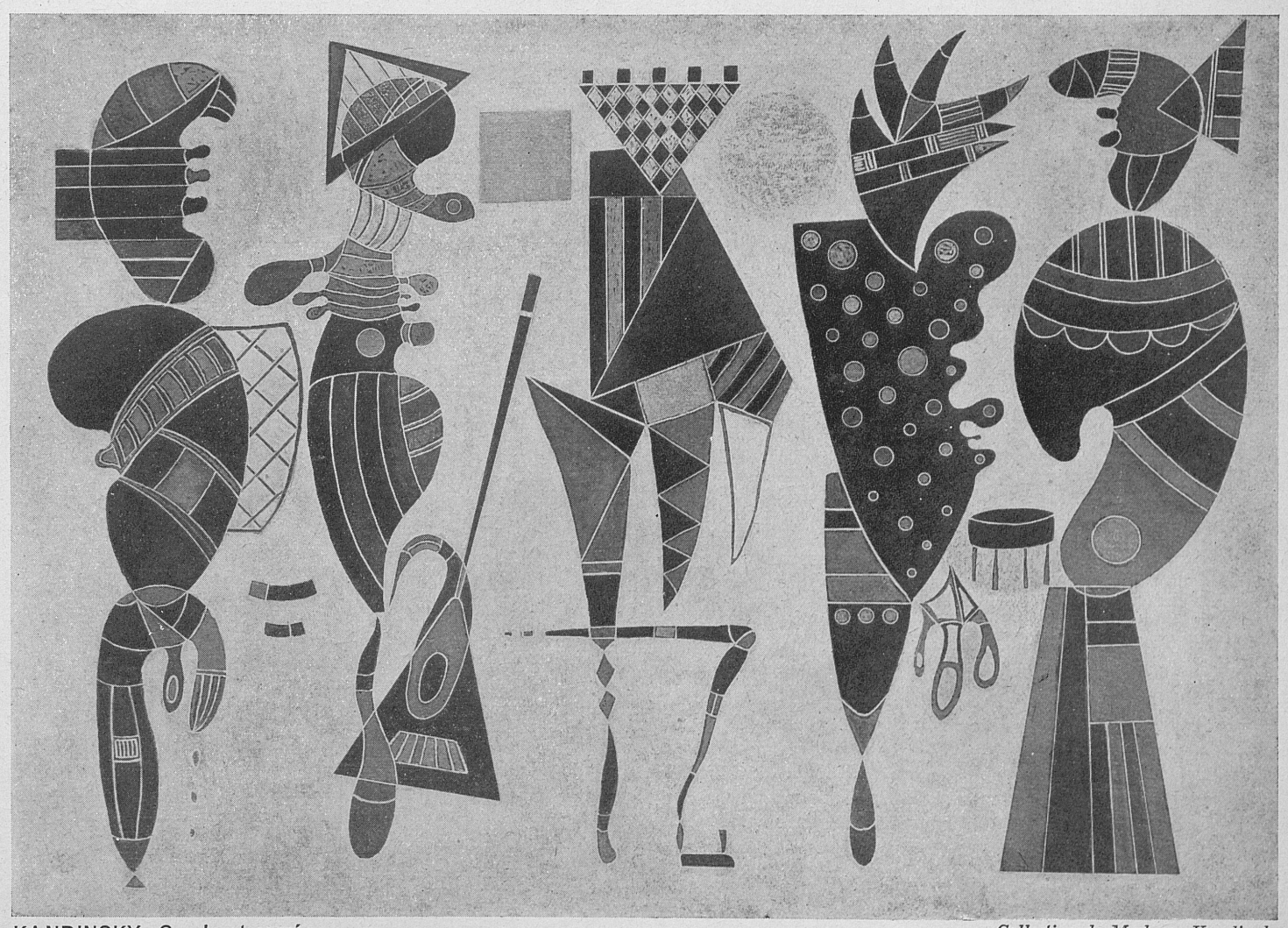
Qu'un homme se permette, un morceau de craie à la main, d'exprimer, sur un mur de la rue, son espoir, sa haine, ou son amour, il attire souvent la réprobation de la foule, et toujours les foudres de la police.

Il s'est trouvé qu'à la fin de l'année 1945, *un asile, c'est-à-dire une prison, a été le seul lieu de Paris où des peintres ont pu aller* librement *exprimer* librement *leurs désirs communs. Car c'est bien de déchaîner leurs fureurs passionnelles qu'il s'agissait pour ces artistes habitués pour la plupart à concentrer leurs rêves dans les limites exiguës d'un tableau de chevalet, et non point d'entreprendre une œuvre décorative. Aucun plan d'ensemble, aucune gamme de couleur, aucun sujet n'avaient été déterminés à l'avance. De larges surfaces blanches s'offraient à l'automatisme surréaliste dont le pinceau, le chiffon, la lame de rasoir se faisaient les instruments. L'imagination de chacun était elle soudain confrontée avec celle des autres ? Alors se produisait de surprenants phénomènes d'osmose, alors naissaient les métamorphoses. Cette table, c'est un ventre, ce ventre c'est une fenêtre éclatée, cette grotte, c'est un œil. L'hallucination volontaire devenait enfin collective.*

Connais les mots, les images projetées sur ces murs font l'amour.



KANDINSKY. L'Élan brun



KANDINSKY. Cercle et carré

Collection de Madame Kandinsky



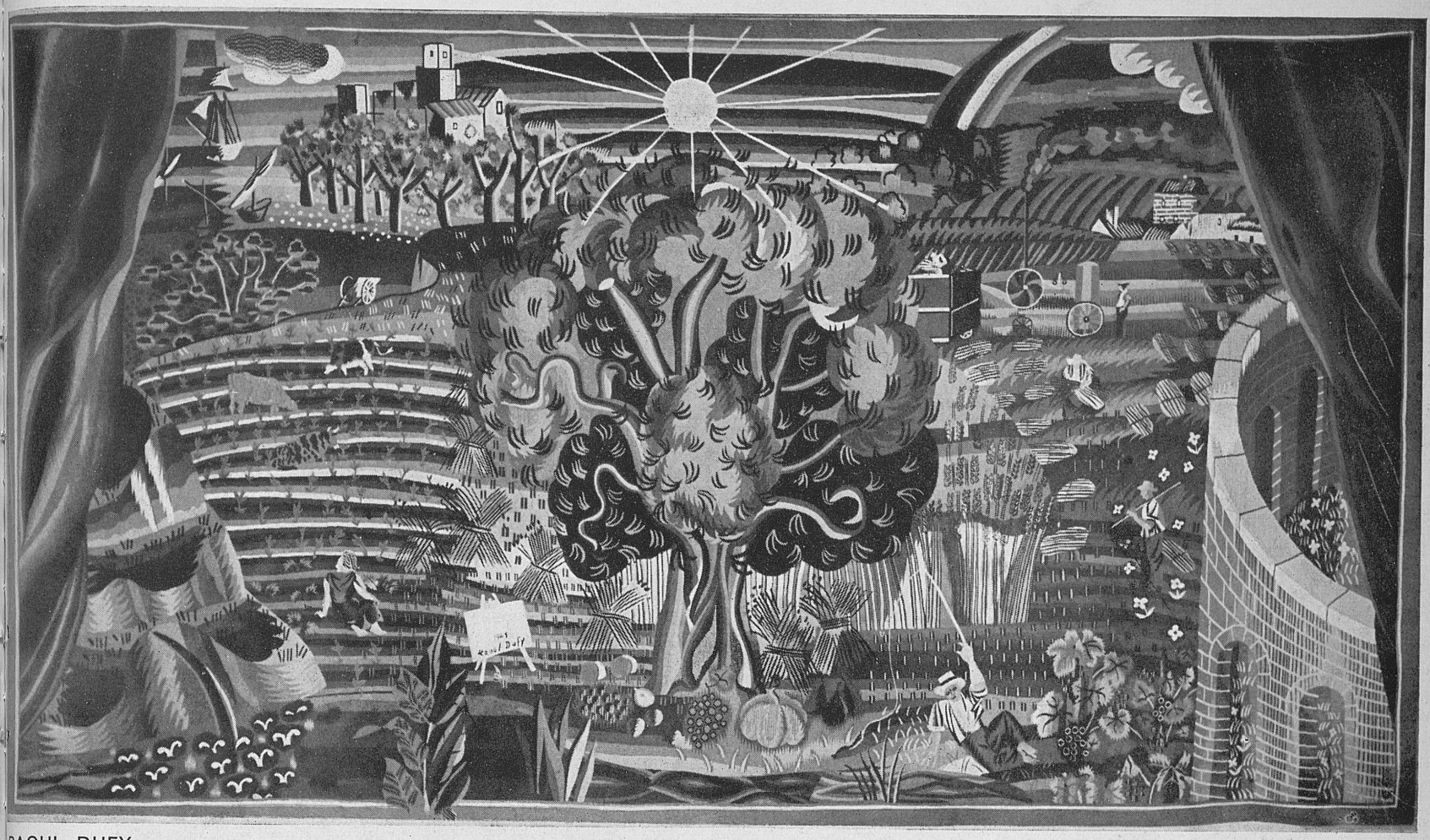
GEORGES ROUAULT. Tapisserie. Jeune fille à la Rose. *Collection de Madame Cuttoli*



"L'HOMME ". TAPISSERIE DE JEAN LURÇAT. *Collection Jansen* *Photo Henrot*

JOAN MIRO. Tapisserie. (Collection de Madame Cuttoli).





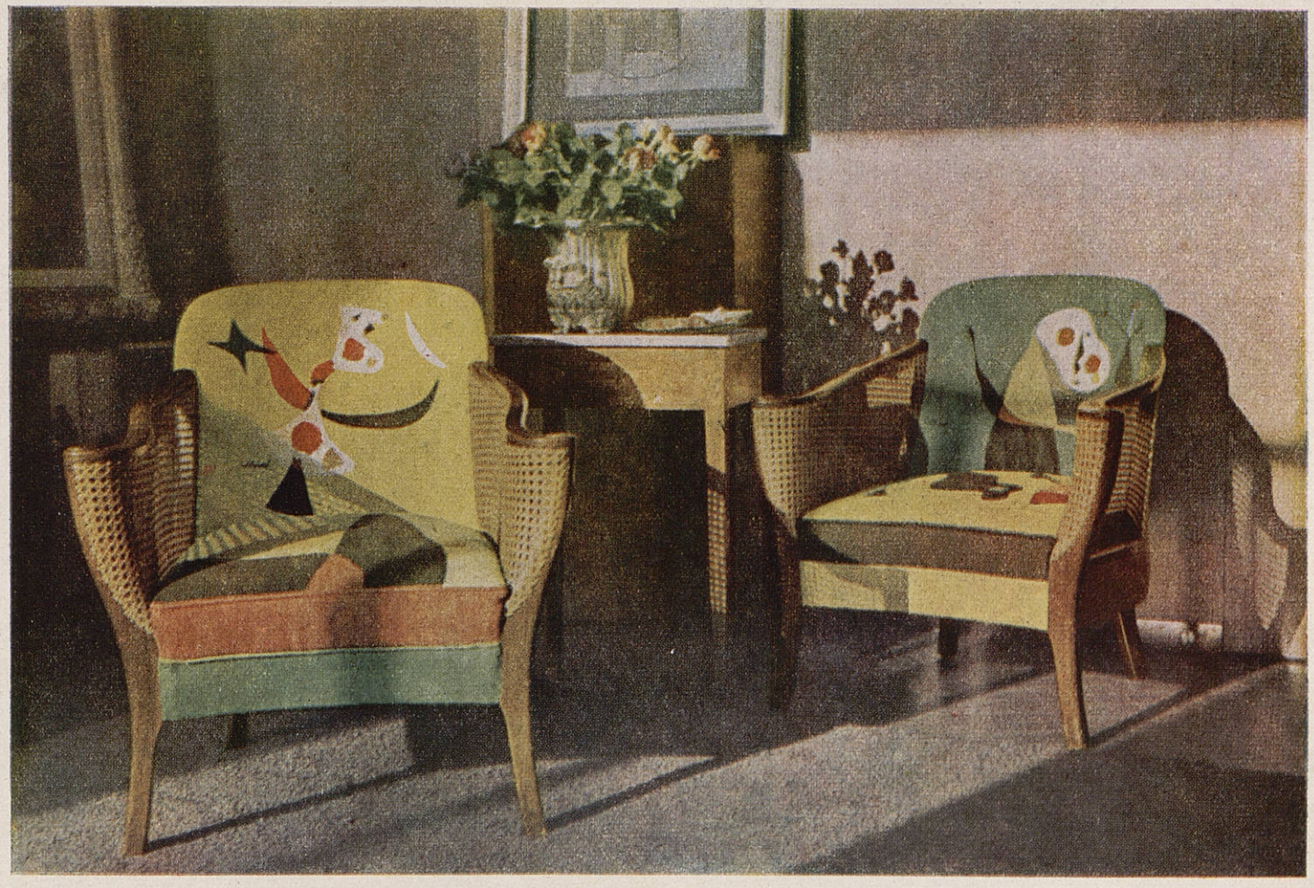
RAOUL DUFY.

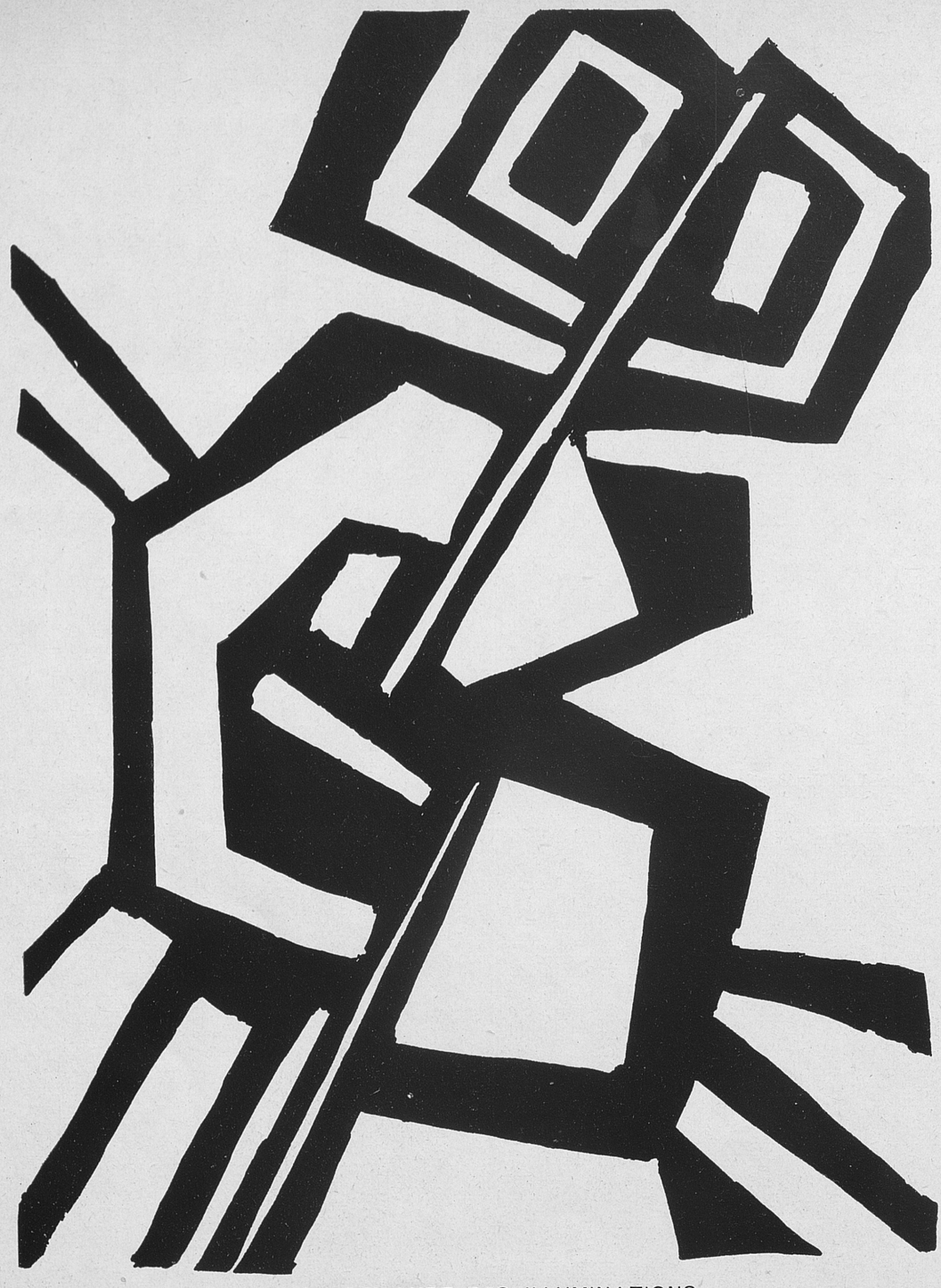
« Le Bel Été ». Tapisserie. 1941. (Galerie Louis Carré)



" LA TERRE ". TAPISSERIE DE MARC SAINT-SAËNS. *Collection Jansen* *Photo Henrot*

JOAN MIRO. - Fauteuils. Tapisserie.





ON DEMANDE DES ILLUMINATIONS

Blanches sur nos ciels gris les jeunes cathédrales. Aussi pures que les minarets blancs sur les ciels calcinés.

Architecture !

Les portes franchies, la pénombre nous pénètre et d'un flot apaisant nous inonde. Sans poids, sans corps, nous ne serions plus d'aucun monde, si ce n'est de celui des morts. Mais voici les étoiles des cierges en filigrane. Et surtout les vitraux et la merveilleuse rosace ! La joie et l'espoir éblouissent notre cœur des couleurs ardentes de la vie.

Veuve de ses vitraux, la nef d'une cathédrale est froide, vide, blafarde et livide. Une crypte aveugle ne tolère que des mystères redoutables, une tension exceptionnelle des âmes.

De même nos futures cathédrales — palais du peuple, maisons communes, salles des fêtes, temples d'exaltation ou de recueillement collectifs — comme aussi nos refuges privés, nos havres-demeures, où d'être las et seuls on ait la liberté — les uns et les autres, si bien clos au tumulte extérieur, auront besoin des illuminations de la couleur.

Les compositons sensuelles et savantes de Madame Kosnik-Kloss, je les vois transcrites en vitraux, mais aussi en tentures qu'on tire selon l'heure ou l'humeur sur un mur austère, ou encore en émaux réchauffant des coins d'ombre, en tapis de prière qu'on sort de son coffre pour des fantasmagories intimes.

L'architecte doit être poète !

PAUL DERMÉE

AUX SOURCES DE L'ART



GASTON CHAISSAC.



GASTON CHAISSAC. GOUACHE

PEINTRES AUTODIDACTES

Le nombre de ces peintres qu'on appelle autodidactes augmente et on ne peut que s'en réjouir car ils ont des trouvailles fort séduisantes, mais à vrai dire, il n'y a pas de peintres autodidactes car tous ont su dessiner, peindre et tous ont reçu des conseils.

En toute sincérité, je ne puis pour ma part me dire peindre autodidacte, car je n'ai pas appris seul à peindre. Je savais d'avance et du jour au lendemain, j'ai pu construire des tableaux qui ont été remarqués. Depuis j'ai évidemment quelque peu évolué.

Mon armature change peu de principe et la couleur l'habille comme l'écorce habille le tronc de l'arbre.

GASTON CHAISSAC

Je me souviens d'une petite fille aux yeux vifs qui, sur ma demande, dessinait son propre portrait.

Après avoir, d'un trait appliqué, tracé un ovale très cubique, ajusté sur cette limite un nez de profil et deux oreilles l'une au-dessous de l'autre, gravé, dirons-nous, tant elle appuyait sur son crayon, deux yeux en forme d'amande, elle coupa la partie médiane de ce portrait hâtivement esquissé, comme si elle avait eu peur de perdre la mémoire de tout ce qu'elle voulait exprimer dans son schéma, d'une natte.

Cette natte représentait pour elle l'élément essentiel de sa personnalité. Et la petite fille fut très étonnée quand je lui demandai des explications à son sujet.

— Elle est à moi cette natte !

— Mais tu ne peux pas la voir puisque tu es en face.

— Je ne la vois pas, mais j'en ai une, je suis une petite fille.

Au « réalisme visuel » de la conception adulte de l'art, elle substituait ce que Luquet appelle le « réalisme intellectuel », conception mentale que se fait l'enfant de la représentation graphique du monde, sans préjuger de l'angle optique et des lois de la perspective.

Les dessins d'enfants sont les premiers pas vers la manifestation intelligible du monde. Si maladroits, nous semblent-ils, leurs jeux, et le dessin en est un, leurs jeux sont imprégnés de la même gravité que celle qui anime un philosophe à la recherche d'une nouvelle dimension.

C'est également une manifestation de puissance et la conquête de la liberté. Un enfant ne dessinera pas les sujets que vous lui indiquerez ; pour s'exprimer, il a besoin d'être seul et de n'obéir qu'à sa propre volonté. Et il est fort dommage que certains professeurs, n'ayant pas toujours compris la nécessité de l'expression de la mentalité enfantine, rebutent ces Picasso avant la lettre, et compromettent souvent des carrières qui s'avèrent géniales en enseignant brutalement les méthodes stérilisantes de ce qu'ils croient être la vérité artistique.

★

En ces périodes de décomposition sociale extrême, où l'homme trop intellectuel se met à la recherche de sa pureté primitive et demande avec désespoir au passé des rythmes perdus, il est curieux de constater qu'on ne s'est jamais tant intéressé aux dessins d'enfants.

Outre les nombreuses expositions françaises, le British Council présentait en août 1944, sous l'égide de Mr Mac Even, un remarquable choix de gouaches, fort étudié, montrant les affinités d'enfants avec les œuvres des peintres modernes.

Il était tentant, en effet, au cours de cette confrontation, de confondre ces œuvres avec celles de Chagall, Modigliani, Matisse, Picasso, Van Gogh, voire même Bonnard.

Il en était d'incomparables par la poésie que peuvent suggérer les déformations involontaires des lignes et par dessus tout par la fraîcheur et la juxtaposition inattendue du coloris.

On pouvait constater une fois de plus que les enfants, répondant aux lois cosmiques de l'harmonie naturelle des couleurs, atteignent sans difficulté à l'expression vivante que les maîtres recherchent.

Nos créateurs de l'art moderne ont su, en s'abandonnant gratuitement à la volupté du plaisir esthétique reléguant les théories arbitraires à la poussière livresque, retrouver la sensibilité et la vie qui nous émeut dans leurs créations.

Il s'est même trouvé des artistes très malins pour plagier ridiculement les dessins d'enfants.

On sait que le plagiat, en quelques circonstances que ce soit, est voué à un échec catégorique, malgré la mode ou le mercantilisme, qui ne manque jamais l'occasion d'en tirer profit.

Par contre, les autodidactes naïfs, qui ont su conserver involontairement leur spontanéité enfantine, réussissent cependant à nous émouvoir.

Parmi les plus naturellement doués, au hasard de nos recherches, nous avons trouvé en Chaissac un authentique peintre, dont l'art rejoint par sa pureté les grands rythmes des fresques de Saint-Savin.

En un mot, l'art des enfants ou des naïfs, soulève actuellement de grands problèmes. S'il est de fait que nous sommes de plus en plus enclins à rechercher la pureté instinctive, après être passés par les plus hauts sommets de l'art scholastique, il est des raisons majeures dont il ne nous appartient pas d'élucider les mystères, qui nous incitent à prévoir une renaissance artistique picturale en revenant aux sources de l'art.

A tout prendre, l'art des cavernes restera encore longtemps le critère de la décoration murale approprié d'instinct à une architecture naturelle ; quels scrupules nous interdisent encore de nous en inspirer ! Quelles hésitations paralysent notre volonté de devenir simple comme les enfants !

FRÉDÉRIC DELANGLADE



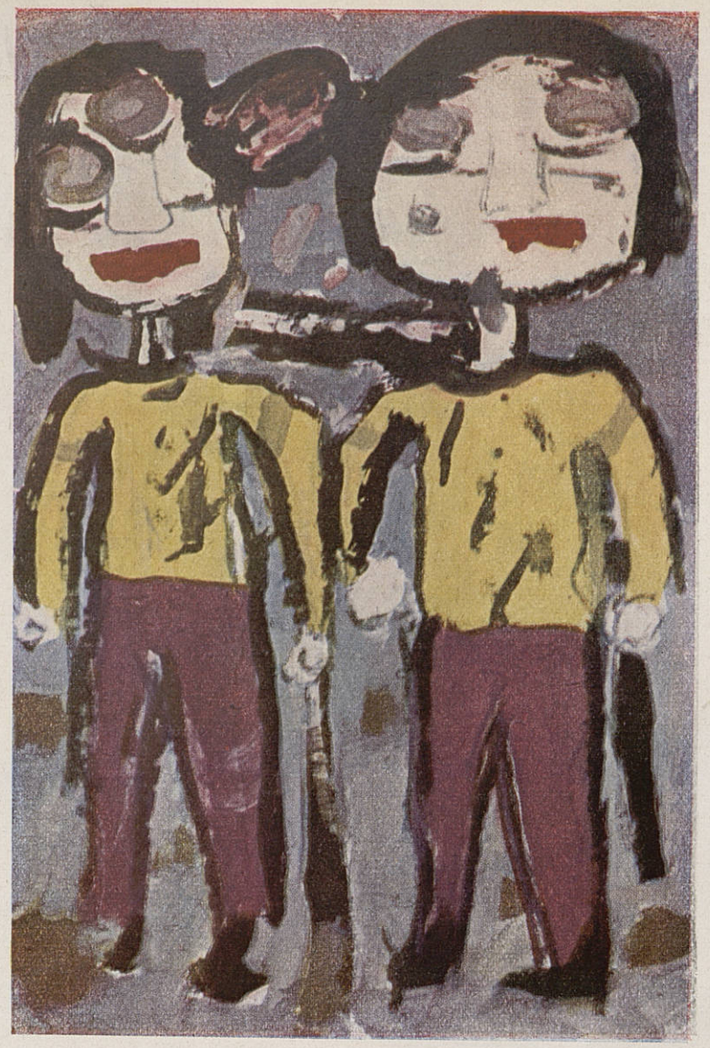
ANDREY TAPSTER. 8 ANS

Clown vu dans sa glace. (Exposition de dessins d'enfants organisée par le British Council.)



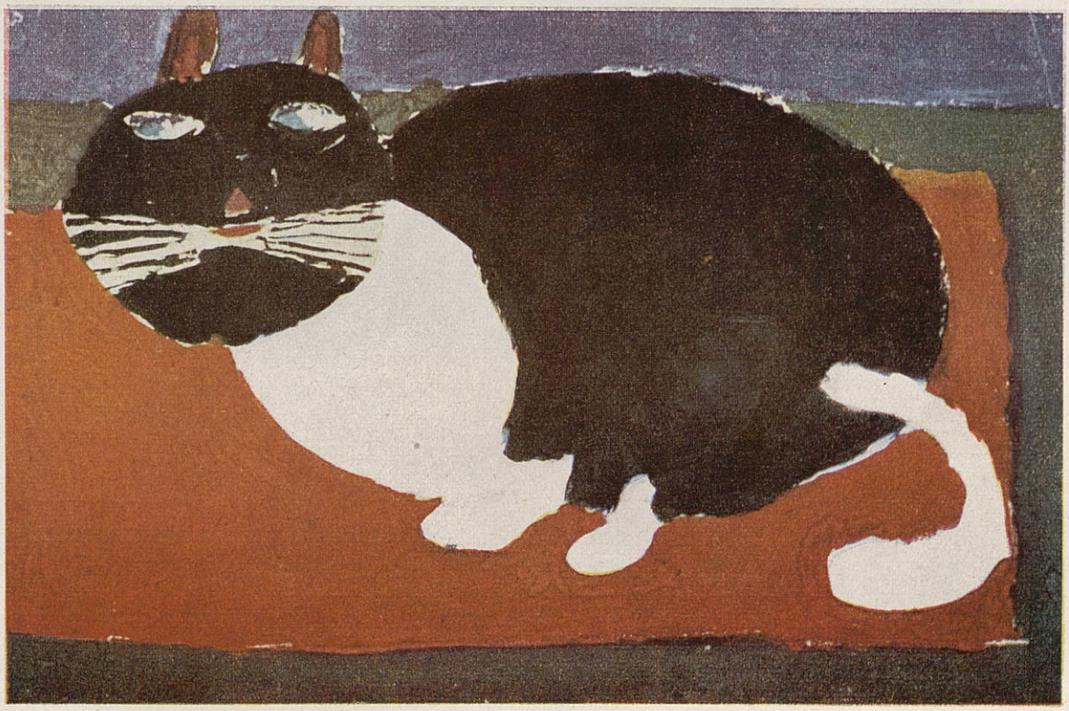
BERNARD CARSLAKE. 15 ANS

La gare. (Exposition organisée par le British Council.)



CAROL. 8 ANS

Les deux géants. (Exposition organisée par le British Council.)



DOREEN BRIDGES. 11 ANS.

Le chat. (Exposition organisée par le British Council.)



DOMINGUEZ. GOUACHE

Cl. La Photogravure

CE NUMÉRO HORS-SÉRIE DE L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI A ÉTÉ IMPRIMÉ SUR LES PRESSES DES IMPRIMERIES KAPP, SAPHO, MOURLOT ET HENRI FRANÇOIS. IL A ÉTÉ TIRÉ **200** EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS DE **1** A **200** COMPORTANT CHACUN UNE GOUACHE ORIGINALE DE MADAME KOSNIK-KLOSS. MADAME CUTTOLI, LES ÉDITIONS DU CHÊNE, LES GALERIES D'ART PIERRE, LOUIS CARRÉ ET MAEGHT ONT PRÊTÉ AIMABLEMENT LEUR CONCOURS. UNE CENTAINE DE PHOTOGRAPHIES ONT ÉTÉ EXÉCUTÉES POUR CE NUMÉRO PAR PAUL HENROT. LES CLICHÉS DE PHOTOGRAVURE POUR LES TIRAGES EN NOIR OU EN QUADRICHROMIE ONT ÉTÉ EXÉCUTÉS PAR " LA PHOTOGRAVURE ". LES SÉLECTIONS ONT ÉTÉ DEMANDÉES A ROSIE REY.

ÉDITIONS DE
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI
REVUE MENSUELLE D'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE
5, RUE BARTHOLDI, BOULOGNE-SUR-SEINE — TÉLÉPHONE MOLITOR 31-71



DANSE par PICASSO. Assiette peinte (Noir sur fond jaune).
Collection J. Paterno

LE GÉRANT : ANDRÉ BLOC

DÉPOT LÉGAL : 2e TRIMESTRE 1946
IMPRIMÉ EN FRANCE

ACHEVÉ D'IMPRIMER EN AVRIL 1946

CLASSIFIED



SUSSE FRÈRES

FONDEURS · GALERIE D'ART

13-15 BOULEVARD DE LA MADELEINE · PARIS



SUSSE FRÈRES

FONDEURS · GALERIE D'ART

13-15 BOULEVARD DE LA MADELEINE · PARIS