



CLASSIQUES
GARNIER

COLLANI (Tania), CUNY (Noëlle), « Préface », *in* COLLANI (Tania), CUNY (Noëlle) (dir.), *Poétiques scientifiques dans les revues européennes de la modernité (1900-1940)*, p. 7-17

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-1098-7.p.0007](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-1098-7.p.0007)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2013. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

PRÉFACE

Le phénomène des avant-gardes se présente comme un territoire vaste, multiforme et qui se prête mal à une œuvre de cartographie classique. Si le canon littéraire cherche à identifier dans l'histoire littéraire les grandes œuvres, les grandes figures et les lieux emblématiques, la poétique de la modernité tend au contraire à remettre en cause les symboles acquis de la « grandeur » par sa « superstition du nouveau » et sa « passion du reniement », comme l'écrit Antoine Compagnon dans les *Cinq paradoxes de la modernité*. Ainsi, ce qui est communément considéré comme petit et marginal est remis au centre de l'attention, son sens réévalué et réinterprété selon les instances de l'homme nouveau, qui naît à chaque nouvelle époque. Il s'agit donc pour le critique d'abandonner l'attitude téléologique consistant à dire que les noms que l'histoire a retenus étaient de toute façon promis à la postérité, et de prêter attention aux textes dans leur état natif, et à la conjonction de coïncidences, d'ambitions artistiques et de nécessités matérielles qui ont construit le canon que nous connaissons plutôt qu'un autre. Pour cette raison, les revues littéraires et artistiques des premières décennies du xx^e siècle sont au cœur de l'historiographie des avant-gardes du monde entier. En effet, pour mieux saisir les enjeux de l'investissement des discours, symboles et méthodes de la science dans des projets d'abord littéraires, il est indispensable de lire les textes dans l'état et dans le contexte de leur première publication, les revues. C'est là, en amont des processus de sélection et d'anthologisation, que l'on peut le mieux comprendre quels furent les débats, les expérimentations et les luttes territoriales qui tissèrent à nouveau des liens entre science et littérature.

Poétiques scientifiques dans les revues européennes de la modernité réunit des contributions autour d'un corpus commun, les revues littéraires et artistiques européennes des années 1900-1940. Pour donner un fil conducteur à sa réflexion transnationale sur les revues qui se sont

véritablement donné pour vocation de façonner l'avenir de la culture et donc de la société, le présent ouvrage adopte une thématique très actuelle, à l'heure où l'on parle d'esthétique des sciences et où les arts s'invitent dans les laboratoires : les poétiques d'inspiration scientifique. En 1900, Planck mettait en évidence les quanta d'énergie, tandis que Marie Curie publiait un article fondateur sur la nature de la radioactivité. Deux ans plus tard, Rutherford et Soddy faisaient paraître leurs propres recherches sur la désintégration spontanée radioactive, d'abord qualifiée de « transmutation » avant que Rutherford ne corrige le choix terminologique de son assistant, qui risquait de redonner corps au vieux rêve des poètes alchimistes. En même temps, les « petites revues » de Rémy de Gourmont propageaient leur phosphorescence en de multiples réseaux artistiques dans l'Europe entière, versant les idées de leur temps, les formes du passé et les formules d'avenir dans le creuset fumant de l'avant-garde, en tirant plomb et or avec égale délectation.

Existait-il un dialogue entre les découvertes de la médecine et de la physique et le monde des artistes d'avant-garde ? Quelles revues répondirent aux nouvelles sollicitations de la science et de la technique ? Pourquoi ? Pour libérer les arts d'un passé trop lourd, ou pour mieux définir la frontière d'un mouvement artistique précis, à l'image d'une communauté scientifique ? Pour donner aux arts l'aura de véracité des sciences ? Est-ce que les jeunes représentants de la modernité du début du ^{XX}^e siècle furent influencés par les progrès de la technologie et des sciences humaines (ethnologie, anthropologie, psychiatrie, etc.) ? Quel fut le degré de distorsion avec lequel écrivains et artistes accueillirent le bruissement qui provenait de la sphère scientifique du savoir ? La poétique et l'esthétique s'en ressentaient-elles ?

Lassés du positivisme, les jeunes du tournant du siècle découvrirent avec plaisir une autre science, en voie d'affranchissement de l'empirisme, où, semblait-il, il y avait de la place pour la vraie nouveauté, pour l'imagination, mais aussi pour l'inconnaissable, voire pour une transcendance à nouveau légitime. Dans le même temps, il n'avait jamais été moins onéreux de publier sa revue – et quelle meilleure façon d'exister dans l'espace public ? C'est donc tout naturellement que nous nous penchons sur la question des échanges entre sciences et arts tels qu'ils se donnent à lire dans les revues, leur premier véhicule.

L'ouvrage se distingue par une grande amplitude géographique et temporelle ; en effet, nous avons pris le parti de mettre en évidence, en évitant de fractionner le champ, le réseau international dessiné par les artistes et hommes de lettres qui animaient les revues, dans la diachronie de quatre décennies, du Royaume-Uni à l'Italie, de la France à la Russie, de l'Allemagne à la Roumanie en passant par la Belgique, la Suisse, la Grèce. Amplitude spatio-temporelle mais aussi méthodologique : nous avons opté pour une approche multifocale, croisant l'histoire de la littérature et des arts, l'histoire des idées et des sciences, la sociologie, l'esthétique, la philosophie politique et la psychanalyse. Nous avons également pris le parti de laisser à la notion de science toute la multiplicité et toute l'extension qu'elle avait dans les revues et pour les auteurs évoqués. Des présocratiques aux ingénieurs aéronautiques, des historiens de la nature à Einstein et Bohr, la « science » signifie tour à tour « connaissance », « pratique experte » et « ensemble de discours visant à décrire le monde selon des protocoles prédéfinis et sanctionnés par une communauté institutionnalisée ». Cela permet dès l'abord de comprendre qu'il n'y a jamais rejet de la connaissance – dans les revues commentées ici, échantillon assez représentatif, l'art est toujours aussi une recherche du vrai – mais que l'inspiration scientifique, quand elle est avérée, peut se nourrir de discours, de métaphores, de méthodes très différentes.

En raison de son spectre européen, le présent volume peut faire écho à *L'Europe des revues (1880-1920)*, paru sous la direction d'Evaghélia Stead et Hélène Védrine en 2008¹. Comme les innovations en matière de reproduction d'images et les codes visuels à forte persistance rétinienne, dans les pages des revues, grandes, interdisciplinaires ou petites, les métaphores scientifiques circulent des savants aux artistes et aux lecteurs dans un mouvement de va-et-vient perpétuel. En retraçant certaines de ces circulations, on peut espérer entrevoir à la fois les tendances de fond et les moments de véritable nouveauté dans l'histoire des idées et des pratiques culturelles.

Malgré le discours de la table rase qui caractérise l'avant-garde, on constate des résurgences à demi assumées, par exemple le retour de

1 Cf. E. Stead et H. Védrine (dir.), *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

l'alchimie ou du rêve romantique de l'accession à l'être sous la surface des choses. Il y a déclaration de péremption et en même temps intégration¹ d'influences anciennes, pleinement assumées, ce qui montre que le rêve de la radicale nouveauté peut aussi être un primitivisme : à Florence en 1916, sans pour autant ignorer la radioactivité et les avancées de la psychologie, on cultive l'occultisme et la magie. À Reims, les Grands Joueurs placent l'astrologie au-dessus de l'astronomie, qu'elle contenait en puissance mais qui était infiniment plus riche qu'elle. Des eschatologies (bio)technologiques se déploient dans certains cercles futuristes yiddish, roumains et italiens, tandis qu'au sein d'autres groupes les utopies, fondées sur la conviction que l'homme sera sauvé par la science et la technique, s'avèrent les cache-misère du malaise de la modernité. Et partout resurgit le vieux rêve faustien, de la « mathématique qualitative » (Marinetti) qui ne connaît pas la mort aux prétentions encyclopédiques d'un Pound, en passant par le voyage interplanétaire des biocosmistes. Cela, notons-le, dans les pages de publications elles-mêmes fort peu préoccupées de leur propre pérennité.

Dans le cas du futurisme italien, le découpage historique long proposé par cette étude, d'une mobilisation à l'autre, permet de mettre en lumière l'une des évolutions marquantes du dialogue poésie-science : des premières provocations de Marinetti en 1909 et l'*Italia futurista* de 1916 jusqu'au manifeste de la « mathématique futuriste » de 1940, qui sont tous deux des cas extrêmes de collusion revendiquée entre l'art et la vie, il y a un changement radical d'attitude. Le premier futurisme se méfiait grandement de la science, y voyant un carcan intellectuel stérilisant, et lui préférait ses applications, seules capables de changer vraiment le quotidien. En revanche, le futurisme tardif, réactivé par Marinetti pour servir le populisme totalitaire, embrasse éperdument la science fondamentale, dans son abstraction, dans tout son potentiel imaginaire et programmatique. Le manifeste de 1940, qui vient clore notre période et marquer l'apogée de cette posture prométhéenne de la part de Marinetti, et dont Serge Milan propose une traduction en appendice, est extrêmement révélateur de ce changement de posture par rapport au discours scientifique.

1 Ces termes sont empruntés à Hugues Marchal, « Péremption savante et intégration littéraire », in L. Dahan-Gaida (dir.), *Conversations entre la littérature, les arts et les sciences*, Presses universitaires de Franche-Comté, p. 29-43.

Comme en témoigne l'essai introductif de Tania Collani, les pages qui vont suivre suggèrent de multiples manières ce qui a eu lieu, en Europe, dans les années 1900-1940, c'est-à-dire une redécouverte émerveillée des sciences par les poètes et les revuistes qui se posent comme des passerelles entre les différents savoirs humanistes et scientifiques. En jonglant entre la réflexion philosophique et la posture provocatoire de l'avant-garde, le dialogue entre les disciplines trouve dans les revues une plateforme privilégiée, où les échanges se font souvent à double sens. Ainsi, tout en reconnaissant la perpétuation du cloisonnement hérité du tournant du XVIII^e siècle par certaines revues scientifiques, Hugues Marchal remarque que d'autres prennent la littérature comme objet d'investigation ; s'il y a parfois rejet de l'écriture littéraire accusée de trahir la rigueur scientifique, en d'autres occasions, pour les besoins de la vulgarisation, un style hybride s'impose. Prenant le cas de l'avant-garde roumaine des années vingt, à la question de savoir si l'on peut vraiment parler de l'émergence de « poétiques scientifiques », Ion Pop, quant à lui, répond par la négative : la recherche de la synthèse, idée venue du futurisme italien et du constructivisme russe pour être réinvestie dans l'intégralisme roumain, était un geste politique plutôt que voué à faire école en matière de poétique. S'il y eut rencontre et tentative d'appropriation des discours scientifiques dans les revues *Contimporanul*, *75 HP*, *Punct*, *Integral*, il s'agirait plutôt d'une sorte d'incantation destinée à insuffler de la grandeur à la Roumanie exsangue et de l'énergie à sa poésie. Enfin, Noëlle Cuny montre à partir de quelques petites revues londoniennes des années 1914-1919 (*The Signature*, *The Egoist*) et 1935-1938 (*Epilogue*) comment cette appropriation peut se lire comme une tentative, de la part de revuistes il est vrai souvent connaisseurs, de redorer le blason du métier d'écrivain en lui donnant un peu du lustre de la science, et de passer à la postérité coûte que coûte, sans parvenir à cacher tout à fait la conception curieusement magique ou foncièrement élitiste qu'ils se font de leur vocation.

Gérard-Georges Lemaire, qui ouvre le chapitre sur le futurisme et les mouvements qui y prirent leur source, s'attache ainsi à montrer que le premier futurisme est un primitivisme de la machine, la machine comme jouet ou comme commodité, plutôt qu'une tentative de poétique scientifique. Non seulement la science en tant que recherche de modèles décrivant le monde naturel n'est d'aucun poids, mais les futuristes s'en

méfient et s'en détournent : pour eux, l'avenir est dans la machine, et en particulier l'avion, plus tard érigé en modèle programmatique du monde moderne par les Roumains de *75 HP* (ce qui confirme, si besoin était, que le lien entre recherche fondamentale et applications techniques est soluble dans l'idéologie). Dans *L'Italia futurista*, la science est « passéiste » : il faut s'en défaire. La science nouvelle sera émotion et explosion, et ne visera qu'à épaisir le mystère du monde. Pour sa part, Serge Milan fait le constat d'un fossé entre la quasi absence des sciences en tant que telles dans les revues futuristes et leur présence beaucoup plus importante dans les manifestes. À ce propos, « La matematica futurista » illustre bien la façon dont le futurisme tardif se perçoit comme une cosmogonie au service de laquelle sont mis les savoirs. D'un extrême à l'autre du futurisme, on peut voir une constante dans les potentialités utopiques de ce mouvement ; *Di Kbhalyastre* (1922-1924), magnifique point d'entrée dans la modernité yiddish, illustre bien le souffle visionnaire et révolutionnaire qui anime la création européenne. Astrid Starck-Adler montre de quelle façon les animateurs de la revue se donnèrent pour tâche de susciter à la fois l'exaltation et la conscience permanente de la tragédie humaine.

La nature du futurisme italien impose de s'éloigner un peu de l'objet-revue, dont le lectorat choisi et le faible tirage ne satisfaisait pas toujours l'appétit de publicité de Marinetti. En revanche, avec le synthétisme et l'intégralisme roumains, on retrouve pleinement le monde des petites revues, avec sa rapidité de diffusion, son autonomie relative, et son esthétique intermédia. Florin Oprescu rappelle utilement ce qu'il faut entendre par « SYNTHÉTISME » et pourquoi, plus qu'un mot, c'était un cri. Entre « virilité » dadaïste et « désagrégation » surréaliste, l'enjeu pour l'avant-garde roumaine était de se positionner sans évacuer les grands précurseurs et d'une façon qui manifeste au reste de l'Europe la vitalité de la création à Bucarest. Enfin, dans une approche italo-roumaine à la fois rare et extrêmement pertinente, Emilia David se plonge dans le détail de la technique lyrique d'avant-garde de *Contimporanul* (1922-1932), *75 H.P.* (octobre 1924), (novembre 1924-mars 1925), *Integral* (mars 1925-avril 1928), *unu* (1928-1932), pour en montrer la continuité avec le futurisme mais aussi toute la saveur spécifique. Les revues roumaines sont mises en contraste avec le dadaïsme italo-roumain diffusé par Tzara (*Procellaria* [1917-1920], *Bleu* [1920-1921], *Noi* [1917-1920]),

qui puise dans l'anthropologie sa vision de la libération de l'individu, lui-même se définissant par opposition au futurisme, trop friand de technique et de déclarations révolutionnaires. Ce sont néanmoins toutes ces influences croisées qui se retrouvent ensuite dans l'intégralisme, quête de « l'énorme synthèse contemporaine ».

Cosma et Voronca, inventeurs de l'intégralisme, se méfiaient beaucoup du surréalisme. Pourtant, la curiosité épistémologique est un de leurs points communs les plus révélateurs. Après un rappel du rôle de l'équipe Hubert de Phalèse dans la numérisation et l'étude des revues surréalistes françaises, Henri Béhar montre comment *La Révolution surréaliste* a détourné le modèle de la revue scientifique pour devenir le laboratoire de la « poésie connaissance », aboutissement du progrès de la pensée selon Tzara. Jean-Claude Marceau, lui, met en lumière la façon dont, dans les pages de *La Révolution surréaliste* (1924-1929) et *Le Surréalisme au service de la révolution* (1930-1933), psychanalyse et surréalisme se sont façonnés mutuellement, le second prenant source dans le premier et le premier étant amené à dépasser Freud sous l'influence du second. À ces liens de parenté s'ajoutent les échanges féconds du surréalisme et de la psychanalyse lacanienne avec l'ethnographie et la sociologie, dans les pages de *Documents* et *Minotaure*; pour preuve, d'après Klemens James, la contigüité du concept alchimique de *caput mortuum* chez Leiris, de l'acéphale selon Bataille et selon Max Ernst, et de la chose (*das Ding*) chez Lacan. Ce chapitre sur les poétiques scientifiques du surréalisme se clôt, comme il se doit, par une ouverture sur l'ailleurs et le surréalisme comme réseau transnational. Graziella-Foteini Castellanou montre comment, dans un contexte de dictature, *Ta Néa Grámmata* (1935-1945) furent à la pointe – quitte à risquer l'obscurité d'une *katharévoussa* inaccessible au plus grand nombre – de cette écriture où psychologie, poésie, et politique se nourrissent l'une l'autre au service de la « sauvegarde nationale ».

Si la psychologie ouvre à la parole et à la poésie les profondeurs de la psyché, les sciences physiques et leurs applications ouvrent à l'imagination de nouveaux mondes qui offrent à la pensée, en retour, de nouveaux cadres référentiels, de nouveaux terrains d'investigation, et la légitimation – par anticipation – d'une foi anarchiste en l'individu. Dans les pages des éphémères revues *Le Biocosmiste* et *Immortalité* (1922), les poètes volent au secours des scientifiques trop raisonnables dans leurs

horizons d'attente, en même temps qu'ils s'érigent en « Lobačevskij de la grammaire », avant de voir leur sort scellé par Staline. Avec les biocosmistes et des immortalistes, présentés par Aleksandra Krasovec, c'est le posthumanisme conquérant qui se profile dans la Russie des années vingt, porté par des avancées scientifiques telles que la condition humaine est sur le point d'être définitivement dépassée. L'utopie bascule dans le cauchemar, mais on peut penser qu'à certains moments, pour certains poètes, il y eut bien le sentiment d'une transcendance de la science, de nature à transfigurer l'humain et le monde. Juste avant, en Italie, le miracle des sciences occultes animait *L'Italia futurista* tout autant que la technologie moderne, et Cathy Margatillan se donne pour tâche de récupérer ces strates non canoniques du futurisme. Ce faisant, elle montre que le discours des sciences occultes peut interagir sans entrave avec la modernité des recherches scientifiques et psychologiques ; dans le domaine littéraire, cette interaction fit évoluer les modes d'écriture et produisit des œuvres étonnantes de nouveauté. Le culte de la science trouve néanmoins son expression la plus fervente, comme le rappelle Eleonora di Mauro, chez Verhaeren. Dans sa poésie, héritière en cela de René Ghil et de sa *Poésie scientifique* (1909), le souffle révolutionnaire se double d'un panthéisme de la machine. Sa profession de foi coïncide avec l'Exposition universelle de 1900, dont l'un des fils conducteurs est la collusion créative de la poésie et de la science ; qui sait dans quelle mesure cet événement n'expliquerait pas le succès de Verhaeren ?

Pratiquer la critique littéraire et artistique comme une entreprise de construction de savoirs, entreprise d'autant plus vitale qu'il s'agit de renouveler l'homme et la société, c'est aussi mettre en place des territoires : notre méthode est la bonne, contrairement à celle des autres. Ce qui pourrait être une joute cordiale entre savants-praticiens du pinceau ou de la plume prend parfois des accents belliqueux. *La NRF* (1908-), d'après Peter Schnyder, ne vit dans le futurisme que vocifération et agitation gratuite, et qu'inanité – malgré quelques gestes conciliatoires – dans le dadaïsme ; elle en appelait au bon goût, au sérieux, et à une assez stricte séparation des genres. Pour *Le Grand Jeu* (1927-1932), comme pour le surréalisme avant lui, la science occidentale « tourne dans une cage d'où il est de plus en plus difficile de la faire sortir » : là, ce n'est pas simplement que les poètes aient à nouveau le droit d'exister (c'était l'avis du vulgarisateur Sullivan en 1923), mais qu'ils sont au cœur de

ce changement de paradigme qui veut que l'observateur soit modifié par son objet, avec tous les risques que cela comporte. Dans l'analyse que fait Anne-Marie Havard du *Grand Jeu*, on voit que cette immense liberté est aussi liberté de revenir en arrière, et de réactualiser des méthodes d'investigation romantiques ou fin de siècle, de celles que n'eût pas reniées un De Quincey. La passion d'auto-affirmation et la poussée conquérante de *SIC* sont, eux, proprement guerriers : renouveler la culture, c'est instaurer une marche en avant irrépessible, l'esprit de constante invention, seul à même de faire rayonner la France, y compris sur un mode militaire. *SIC* – présentée ici par Jennifer K. Dick – appelle de ses vœux l'avènement d'une caste nouvelle de poètes-inventeurs qui tire de sa torpeur le reste de la société.

Dans l'avant-dernière partie, nous avons voulu présenter de manière contrastive la question du renouveau de la culture, dont l'écrivain, ayant quitté sa tour d'ivoire, assume désormais la pleine responsabilité. Dans un premier temps, il importait de montrer que, si l'interpénétration des domaines culturels était une évidence pour les futuristes, les dadaïstes, les intégralistes, elle n'allait pas de soi dans d'autres cercles. Comme le montre Céline Mansanti, pour *transition* (1927-1938) et *Le Grand Jeu*, la transition culturelle doit passer par le rejet néoromantique de la science positiviste trop cloisonnée et aseptisée, sans qu'il y ait pour autant adhésion enthousiaste à la science du xx^e siècle. Nous l'avons suggéré, c'est presque malgré elle que *La NRF* commence tardivement à proposer des comptes rendus scientifiques, reflétant en cela un retard de la France sur des revues telles que *The Criterion* et *Scrutiny* ; dans ce contexte, Paul Valéry, qui a accès à Londres aux revues de langue anglaise, s'avère un passeur d'idées hors pair. De façon intéressante, *L'Esprit nouveau* va jusqu'à prendre la science comme modèle méthodologique pour l'art, or Roxana Vicovanu démontre plus loin que cela peut s'avérer une impasse. Ulrike Stroeder, quant à elle, montre à quel point le progrès de la Raison doit être un processus international – ce dont Gide était convaincu – en prenant l'exemple de *Dokumente des Fortschritts / Documents du Progrès* (1907-1918). Nous quittons ici le domaine de l'avant-garde, mais pas celui de la fantaisie, où l'imagination est convoquée pour donner de l'épaisseur aux théories et aux classifications. Ici, le savoir pluriel est aussi le savoir qui se souvient de ses états antérieurs et qui se projette dans l'avenir ; Haeckel et ses *Kunstformen der Natur* (1904) est lu à la

fois comme la promesse du règne de la Raison et comme une invitation à voir en nous l'animalcule drôle et grimaçant que nous fûmes peut-être. On assiste à la même acceptation « raisonnable » du passé et de la tradition dans les revues suisses présentées par Peter André Bloch, puisqu'il s'agit pour elles, avant tout, de donner à la Suisse une cohésion nationale et une identité – celle, inédite, d'une République des lettres quadrilingue – qui puisse rayonner autrement que par le seul mérite d'avoir vu la naissance de Dada. À l'opposé de cette approche humaniste, l'idée que se faisait Caillois de la dialectique science-poésie, telle que Romi Mukherjee la met en lumière dans son analyse d'*Inquisitions* (1936), rejetait tout à fait la raison comme moteur du renouveau de la vie collective, dont le liant devait être d'ordre religieux.

Réciproque à l'invention d'une poétique scientifique, il y eut donc, dans de nombreux cas, tentative de fertilisation de la science par l'art – une remise en culture de la science, en quelque sorte – ou un effort de retrouver la culture ancestrale indifférenciée, celle d'avant le « désenchantement du monde » déploré par Schiller, quel que soit le moment identifié comme le point de bascule dans ce monde désenchanté. Mais certains, au contraire, cherchèrent à fonder une esthétique sur ce fossé même, sur l'impossible passerelle entre sciences rigoureuses et beaux arts. C'est ce jeu qui semble faire toute la saveur de *Ça ira !*, revue belge des années 1920-1923, lue par Nicolas Surlapierre. Il en est de même dans les revues *Pásmo* (1924-1926) et *Disk* (1923 et 1925), dont Sonia de Puineuf fait une lecture au fil conducteur des contributions d'un scientifique, Vilém Santholzer, membre invité du Devětsil ; c'est précisément le statut de cet auteur si jeune, qui n'était *pas* un poète, qui permit d'injecter une telle charge d'affect dans le discours scientifique vulgarisé ; qu'un scientifique s'émût de la beauté d'un code complexe, d'une équation abstraite et pure, ou d'un moteur parfait, et c'est l'ensemble de l'avant-garde tchèque qui dressait l'oreille et adoptait le constructivisme, dont on sait à quel point il changea la face de l'Europe urbaine. Ce qui caractérise ces funambules du fossé entre science et art, c'est une ambition de réhabiliter le beau, dénigré par les dadaïstes, quitte à abuser des assertions performatives un peu creuses. Dans le même ordre d'idées, Roxana Vicovanu revient, avec *L'Esprit nouveau* (1920-1925), sur le purisme et ses mécontents. Le beau existe : c'est l'organe créé par la fonction, si l'on veut, ou encore l'économie

parfaite d'un corps ou d'une « machine à habiter ». Le beau et la machine sont mis en équation simple, sans variable mystérieuse, sans souffle vital qui les anime et y introduise du mouvement, de l'imprévisible. C'est la substance de la critique que Jean Epstein adresse à Le Corbusier et (avec plus de succès) à Amédée Ozenfant. Selon lui, cette beauté-là est sèche et inerte : il faut redécouvrir l'âme, or cela ne peut passer que par une refonte de la science, à l'initiative – indispensable – des artistes.

Parmi les leçons à tirer de notre travail collectif, le constat que le dialogue sciences-arts fut vraiment à double sens. Contrairement à ce que l'on lit souvent à propos du langage scientifique en littérature, la métaphore scientifique ne sert pas à donner l'illusion d'un dépouillement de tout affect ou de toute émotion, mais au contraire à se laisser émouvoir par « les mathématiques et la machine ». Dans les pages de nombreuses revues, il s'agirait presque d'un supplément d'humanité.

Tania COLLANI et Noëlle CUNY