



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

Year : 2023

De la toile au mur
Simultanéisme et purisme

Abel Zuchuat

Abel Zuchuat, 2023, *De la toile au mur. Simultanéisme et purisme.*

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.
<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en Histoire de l'art

De la toile au mur
Simultanéisme et purisme

par

Abel Zuchuat

sous la direction de la Professeure Kornelia Imesch Oechslin

et l'expertise de la Professeure Constance Frei

Session de printemps 2023

De la toile au mur

Simultanéisme et purisme

Université de Lausanne
Faculté des Lettres

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en Histoire de l'art

par
Abel Zuchuat

sous la direction de la Professeure
Kornelia Imesch Oeschlin

et l'expertise de la Professeure
Constance Frei

Session de printemps 2023

Table des matières

- **Introduction et cadre méthodologique –
D’une histoire de conflits à l’épistémologie d’une union** pp. 5-11

- **État de la recherche** pp. 12-16

- 1. Le simultanémentisme : l’art face au choc de la modernité**

- 1.1 Avec Benjamin, d’une Parisienne à l’autre** pp. 17-26
- 1.2 De l’impressionnisme à la cathédrale de verre**
 - **Un œil poétique, moderne et primitif** pp. 26-29
 - **Mettre à mal la vision** pp. 29-35
 - **Langage universel et transition vers l’abstraction pure** pp. 35-41
 - **« J’ai trouvé ! Ça tourne ! », entre mythe et science** pp. 41-47
 - **Se libérer de la toile** pp. 47-49
 - **La cathédrale de verre** pp. 49-56

- 2. Le purisme : un retour au calme**

- 2.1 Charles-Édouard Jeanneret-Gris, bases théoriques** pp. 58-67
- 2.2 De la *cheminée* à la maison de verre**
 - **Avant le purisme** pp. 68-70
 - ***Un savant appareil à masser*** pp. 70-74
 - **Donner à voir** pp. 74-77
 - **À cube ouvert** pp. 78-80
 - **La maison de verre** pp. 80-82
 - **L’illusion dans les murs** pp. 82-86

- **Conclusion – De l’art pour changer le monde** pp. 87-93
- **Bibliographie** pp. 95-104
- **Sources iconographiques** pp. 105-110

Introduction et cadre méthodologique – D'une histoire de conflits à l'épistémologie d'une union

D'emblée, la volonté de comparer deux mouvements modernes comme le simultanésisme et le purisme peut soulever certaines questions. Les peintures puristes de Charles-Édouard Jeanneret-Gris se composent, comme des natures mortes, d'objets inertes, *a priori* immobiles, uniquement dans des espaces intérieurs. Méfiant envers la couleur et sa part de subjectivité¹, le purisme aborde des tons ocres, terreux, pastels et peu saturés², traduisant la *Stimmung* (le calme) allemande qui caractérise les œuvres de Le Corbusier³. Ce dernier applique à ses compositions ses fameux invariants plastiques – formes universelles « que nos yeux voient clairement, que notre esprit mesure »⁴, des compositions elles-mêmes extrêmement maîtrisées grâce à l'usage des tracés régulateurs, « l'un des moyens par lesquels l'architecture atteint à cette mathématique sensible qui nous donne la perception bienfaisante de l'ordre »⁵, dit-il.

Au contraire, le sujet de Robert et Sonia Delaunay est la réalité extérieure, celle que l'on observe dans les rues récemment électrifiées⁶, dans les manèges et les fêtes foraines ou dans un train jeté à pleine vitesse⁷. Leurs œuvres s'inscrivent dans le sillon de celles du *pleinairisme*, l'œil comme premier moteur de toute action⁸, captant, naïf et de manière empirique, rejetant toutes conventions ou éducation préexistantes, la lumière du jour – et pour la première fois celle de la nuit. Elle « [pénètre] toute chose et les [altère] », « lutte avec les formes », rend visible l'action de l'invisible »⁹, pour reprendre les termes par lesquels Mallarmé définit l'impressionnisme, dans un texte fondateur auquel Delaunay, nourri du poète français, a dû avoir accès¹⁰. À ses premières expérimentations impressionnistes, ce dernier se frottera au divisionnisme, puis au

¹ Bruno Corthésy et Bruno Santos, *Le Centre universitaire catholique (CUC)*, Lausanne, Bureau de recherche en histoire de l'architecture, février 2015, p. 61.

² Arnauld Pierre, « Purisme », in *Encyclopedia universalis*, en ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/purisme-mouvement-artistique/2-la-peinture-puriste/>.

³ Olivier Cinqualbre & Frédéric Migayrou (dir.), *Le Corbusier : mesures de l'homme*, Catalogue d'exposition publié à l'occasion de l'exposition présentée à Paris au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne (Galerie 2), du 29 avril au 3 août 2015, Paris, Centre Pompidou, 2015, p. 16.

⁴ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Éditions G. Crès et Cie, 1924 [1923], pp. 7-8.

⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁶ Sonia Delaunay, *Nous irons jusqu'au soleil*, (avec la collaboration de Jacques Damase et de Patrick Raynaud), Paris, Laffont, 1978, p. 43.

⁷ Robert Delaunay, réponse au critique Charenso, in *Fonds Delaunay*, Bibliothèque nationale, relayé par Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir". Robert Delaunay, l'œil primitif et l'esthétique de la lumière », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°61, automne 1997, p. 45, note 58.

⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁹ Stéphane Mallarmé, « Les impressionnistes et Édouard Manet. *The Art Monthly Review*, 30 septembre 1876 », in *Œuvres complètes*, établies par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, t. II, 2003 [1876], p. 454

¹⁰ Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, p. 26.

cubisme, au futurisme et finalement à ce que Apollinaire nommera l'orphisme, mais qui réunit plus exactement le couple Delaunay sous le terme de simultanésisme, la réorganisation optique des couleurs pures comme principe moteur¹¹.

Ce rapide survol formel ne témoigne en effet pas de grandes connivences entre les deux mouvements et n'appelle *a priori* aucune analyse dans ce sens. Il renforce même plutôt l'idée d'une histoire des avant-gardes artistiques modernes basée sur des conflits, les unes défendant leur art au détriment des autres, ou trouvant dans l'apprentissage de nouvelles formes le moyen de discréditer les anciennes, souvent par le scandale dans un clash esthétique¹². L'histoire des « -ismes » modernes peut d'ailleurs être rattachée au conflit, comme le montre Esteban Buch en étudiant ces néologismes comme étant liés à une logique agonistique, « qui en régime avant-gardiste règle le fonctionnement du monde de l'art »¹³. L'espace de conflits dans lequel naissent les « -ismes » est symptomatique de leur mode de réception, et d'une critique d'art sceptique. « En voilà de l'impression ou je ne m'y connais pas ... »¹⁴ en 1874 ; « [...] Donatello chez les fauves ... »¹⁵ en 1905 ; ou « Il détruit la forme, réduit tout [...] à des cubes ... »¹⁶ en 1908, en scelleront quelques-uns, avant qu'une « légitimation par la polémique »¹⁷ ne soit configurée par les artistes eux-mêmes : le futurisme en 1909 ; Dada 9 ans plus tard ; Robert Delaunay se félicitant notamment d'avoir pu légitimer son art inobjectif en 1912 en provoquant un « scandale dans le cubisme formaliste »¹⁸.

Même la volonté d'après-guerre de réunir les artistes modernes au *Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne* en mars 1922 s'ouvre sur un parfum de dispute :

« Les membres du Comité d'organisation, au nombre de sept, sans se donner pour les mandataires qualifiés de qui que ce soit, professent des idées trop diverses pour qu'on puisse les suspecter de s'entendre afin de limiter l'esprit moderne au profit de

¹¹ *Ibid.*, p. 21.

¹² Esteban Buch, « Avant-gardes historiques : la question des noms », in Jean-Paul Aubert, Serge Milan & Jean-François Trubert (dir.), *Avant-Gardes : Frontières, Mouvements*, Vol. 1, en ligne : hal.science/halshs-01575807v1, p. 5.

¹³ *Ibid.*, p. 6.

¹⁴ Louis Leroy, « L'exposition des impressionnistes », *Le Charivari*, 25 avril 1874, n. p.

¹⁵ Louis Vauxcelles, « Le Salon d'Automne, Salle VII », *Gil Blas*, 17 octobre 1905, supplément, p. 2.

¹⁶ *Idem*, « Exposition Braque », *Gil Blas*, 14 novembre 1908, p. 2.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, documents inédits publiés par Pierre Francastel et suivis d'un catalogue de l'œuvre de R. Delaunay par Guy Habasque, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957, p. 216.

quelques-uns ; leurs dissensions sont publiques. Le malentendu qui règne entre eux répond de leur impartialité au sein du Congrès ; il laisse cependant subsister le minimum d'accord indispensable pour ne pas paralyser leur tentative. »¹⁹

Cette tentative pour déterminer « *des directives* » trahit son manque d'impartialité aussitôt qu'elle affiche clairement dans le titre de son congrès des intentions normatives, ce qui ne fait qu'alimenter le conflit, cette fois-ci entre Tristan Tzara et André Breton, et précipiter, dans les mois qui suivent, la mort du mouvement Dada²⁰.

Une histoire des conflits entre les artistes modernes pourrait être ainsi poursuivie. Même si les éléments avancés semblent historiquement justes, la méthode, elle, peut souffrir d'un manque d'amplitude en se focalisant uniquement sur les spécificités de chaque mouvement d'avant-garde, ne prenant pas le recul nécessaire pour saisir une potentielle cohésion.

Il peut être utile de passer d'une histoire de conflits à l'épistémologie d'une union. Ce travail propose d'aller dans ce sens, de requestionner ces antagonismes, qui naissent pour la plupart d'une logique de communication basée sur de l'autopromotion, d'une volonté d'être pionnier, d'une bataille d'ego ou de clashes iconographiques, et qui obscurcissent les connexions tangibles entre différentes tendances artistiques avant-gardistes. L'étude épistémologique des appareils ou dispositifs²¹ – à savoir l'exploration des conditions de possibilité de l'apparition d'un objet – permet de par son recul une mise en lumière plus objective des relations discursives qui entraînent l'avènement des mouvements modernistes et constituent plus largement l'*épistémè* de ce qu'on appelle l'art de la modernité.

Si l'élaboration d'un tel réseau discursif est par définition non exhaustif, car il parcourt « un champ indéfini de relations »²², ce travail peut néanmoins nourrir cette *épistémè* de matériaux

¹⁹ André Breton, George Auric, Robert Delaunay, Fernand Léger, Amédée Ozenfant, Jean Paulhan, Roger Vitrac, « *Un manifeste des revues d'avant-garde. Avant le congrès de Paris* », *Comœdia*, n° 3306, 3 janvier 1922, p. 2.

²⁰ Michel Sanouillet, « Le "congrès de Paris" », & « Déclin de Dada. Publications 1922 », in Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, CNRS Éditions, 2005, Ch. XX & XXI, pp. 280-321.

²¹ Cette méthode trouve sa source contemporaine dans l'épistémologie des dispositifs d'inspiration foucauldienne, telle que définit par François Albera & Maria Tortajada dans « L'*Épistémè* "1900" », in André Gaudreault, Catherine Russel, Pierre Veronneau (dir.), *Le cinématographe, nouvelle technologie du XXI^e siècle*, Lausanne, Payot, 2004, pp. 45-62, ou également dans la revue *Appareil*, dès 2008, dirigé par Jean-Louis Déotte, qui définit comme « appareils » les « dispositifs techniques de la modernité comme la perspective, la camera obscura, le musée, la photographie, le cinéma, la cure psychanalytique, etc., qui, dans un premier temps, constituent les conditions des arts, époque après époque. » (cf. « Note de l'éditeur », N° 1, 2008).

²² Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 250.

utiles pour de futures études sur le sujet, en mettant en évidence des points de contact qui relient concrètement deux mouvements modernes dans leurs tentatives diverses et variées. Cette recherche embrasse des questions essentielles à la compréhension de l'art à l'aune d'une époque de grands changements que représente le tournant et début du XX^e siècle, telles que *Pourquoi l'abstraction ?*, *Que faire de la toile ?*, *Pourquoi l'architecture ?*, *Quel est l'apport de la science ?*, etc., des questions qui trouvent une concrétude dans diverses réalisations artistiques qui, même si esthétiquement et formellement éloignées, se rejoignent souvent en plusieurs points essentiels.

Il est important également de noter que ce réseau ne rattache pas forcément tous ses matériaux discursifs en ligne directe, et que ces derniers peuvent fonctionner par analogie. On pourrait sur ce point mentionner certains outils méthodologiques de l'archéologie des media. L'étude des *topoi* de Erkki Huhtamo²³, tout en étendant, au-delà de l'image seule, l'étude comparative élaborée dans le champ de l'histoire de l'art par Aby Warburg et son *Atlas Mnemosyne*, autorise le rapprochement entre des contenus culturels récurrents qui réapparaissent dans des disciplines, contextes, périodes et lieux variés. En évitant des sauts épistémologiques trop grands que cette méthode a le défaut de pouvoir causer, elle peut aider à dégager des thèmes – *topoi* – signifiants dans des contextes plus ou moins proches. Pour le formuler différemment et par un exemple tangible, il est possible de dégager dans la démarche artistique de Robert et Sonia Delaunay des points de contact instructifs avec la forme littéraire des *Fleurs du Mal* des années 1850, même si plus de 50 ans les séparent et que rien n'indique clairement une étude approfondie de Charles Baudelaire par le couple d'artistes français.

Les travaux hétéroclites de Walter Benjamin, pour la plupart jamais publiés, sont à ce titre d'une aide précieuse – s'il faut n'en citer qu'un *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le livre des Passages*²⁴, en ce qu'ils offrent un réservoir extrêmement foisonnant d'archives textuelles, d'analyse de biens culturels interdisciplinaires, de réflexions approfondies sur l'évolution des arts et le bouleversement sensoriel que subit l'homme moderne au XIX^e et début du XX^e siècles, à la croisée de la philosophie, de la psychanalyse et plus globalement des sciences sociales. L'auteur allemand dresse ainsi un réseau discursif très riche de la modernité, en y analysant ses nombreux

²³ Erkki Huhtamo, « L'envoûtement de la télévision catoptrique. Archéologie des media, étude des *topoi* et traces attentionnelles », in Yves Citton et Estelle Doudet (dir.), *Écologie de l'attention et archéologie des media*, Grenoble, UGA Éditions, 2019, pp. 123-141.

²⁴ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989 [1929-39].

« phénomènes de surface »²⁵ qu'il articule aux changements sociaux, économiques, politiques et techniques. En ce sens, on peut qualifier son œuvre de protoépistémologique.

Cette démarche visant à étudier un objet dans son rapport intime et sensible au monde qui l'entoure, ainsi qu'aux autres formes d'expressions contemporaines, aussi bien dans son mode de production, d'expression que de réception, suggère aussi un rapprochement avec l'iconologie de Erwan Panofsky :

« Aussi longtemps que nous nous bornons à constater que la fresque célèbre de Léonard de Vinci figure un groupe de treize hommes à table et que ce groupe représente la Cène, nous avons affaire à l'œuvre d'art en tant que telle, et nous interprétons les caractères de sa composition et de son iconographie en tant que ses propres qualités ou qualifications. Mais lorsque nous essayons de comprendre cette fresque en tant que document sur la personnalité de Léonard, ou sur la civilisation de la Renaissance italienne, ou sur un mode particulier de sensibilité religieuse, nous envisageons l'œuvre d'art en tant que symptôme de quelques "autres choses", qui s'exprime en une infinie diversité d'autres symptômes [...]. »²⁶

Cette méthode iconologique, qui s'intéresse aux « symptômes de quelques "autres choses" », « air du temps », « substrat de la civilisation », « idiosyncrasie de l'esprit », « esprit général de l'époque »²⁷, résumés sous le terme de « mentalité de base »²⁸, offrent à penser un objet culturel dans une dimension plus large, un réseau discursif, dont Audrey Rieber, en rapprochant la notion d'« *habitus* » à celle de « dispositif »²⁹, à démontrer la valeur épistémologique.

Cette valeur est finalement portée comme étendard par Jean-Louis Déotte et la revue *Appareil* qu'il dirige depuis 2008, et dont le nom affiche clairement les ambitions d'une méthode s'inscrivant dans le sillon notamment de Walter Benjamin et Erwan Panofsky :

²⁵ Voir Stéphane Füzessery et Philippe Simay, « Une théorie sensitive de la modernité », in Stéphane Füzessery et Philippe Simay (dir.), *Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin*, Paris, Tel-Aviv, Édition de l'éclat, 2008, pp. 13-51.

²⁶ Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 2021 [1939], p. 27.

²⁷ Audrey Rieber, *Art, histoire et signification, Un Essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, Paris, L'Harmattan, 2012, pp. 47-61.

²⁸ Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 2021 [1939], p. 26.

²⁹ Voir Audrey Rieber, « L'œuvre d'art et sa signification. De l'iconologie. *L'œuvre d'art, expression d'une culture. La mentalité de base* », in *op. cit.*, Ch. 2, 1^{ère} section, pp. 47-61.

« Un appareil est un agencement d'hétérogènes qui constitue à un moment donné la condition de l'apparaître du visible »³⁰.

« Mais que les arts soient appareillés de telle ou telle manière entraîne nécessairement que la sensibilité commune prenne tel ou tel pli : c'est une affaire d'accueil de l'événement, mais aussi d'apparat et de posture. Bien plus, c'est notre rapport à la temporalité qui change et donc la figure du passé, ou ce qu'on attend de l'avenir. Et encore, ce qui fait le "nous" en rapprochant selon un principe d'appariement ce qui, jusqu'alors, était hétérogène dans la multiplicité. »³¹

De cette épistémologie des appareils, dispositifs ou réseaux discursifs qui invitent à prendre du recul sur la frise du temps et de l'espace et à requestionner les échanges entre les objets culturels et les disciplines d'une époque donnée, il est possible de revenir sur l'analyse comparative du simultanésisme et du purisme qui intéresse ce travail.

Des grands écarts esthétiques apparents transparait déjà chez ces artistes un point commun non négligeable : celui d'une évolution formelle vers l'abstraction visant à s'extraire du carcan bidimensionnel de la toile. Leur développement artistique s'accompagnant également d'écrits très importants, le manifeste *La Lumière*, que Delaunay rédige en 1912, ainsi que l'ouvrage *Après le cubisme*, que Charles-Édouard Jeanneret-Gris cosigne avec Amédée Ozenfant en 1918, la revue de *L'Esprit nouveau* qu'il codirige entre 1920 et 1925, ou *Vers une architecture*, véritable manifeste de 1923, trahissent une volonté commune, et prophétique, de donner à voir. Robert Delaunay aime répéter que « ce sont des voyants dont le monde a besoin »³², tandis que Le Corbusier souhaite ouvrir les yeux à ceux « qui ne voient pas »³³. Dans cette quête de vérité, baignée des écrits de Husserl ou de Nietzsche, ils font appel à des bases théoriques issues de la psychophysiologie³⁴, plaçant l'homme, acteur essentiel de leurs œuvres – tous ses sens et son œil en figure de proue –, au centre du processus créatif, envisageant l'art comme pure création de l'esprit³⁵.

³⁰ S.a., « Édito » (ancien), *Appareil*, N° 1, 2008.

³¹ S.a., « Présentation », *Ibid.*

³² Sonia Delaunay, *op. cit.*, p. 40.

³³ Le Corbusier, *Vers [...]*, *op. cit.*, p. 65.

³⁴ Pour les Delaunay : Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, pp. 23-26. ; pour Le Corbusier : Stanislaus von Moos, *Le Corbusier, Une synthèse*, trad. de l'anglais par Isabelle D. Taudière, Éditions Parenthèses, Marseille, 2013 [2009], p. 64.

³⁵ Le Corbusier, *Vers [...]*, *op. cit.*, pp. 3 & 181.

De cet état de fait scientifique apparaît une opposition ferme aux dictats formels et centenaires du classicisme, ces « chape[s] de plombs »³⁶, que Siegfried Giedion nomme « masques historicisants »³⁷. Cet anti-passéisme, qui s'apparente à une attitude pessimiste révolutionnaire, telle que définie plus tard par Walter Benjamin³⁸, se définit contre-intuitivement par une glorification d'un passé plus lointain ; une vision pure, voir primitive qui s'exprime par exemple dans les cathédrales gothiques pour Robert Delaunay³⁹, par les formes anciennes de pays d'Afrique, de tribus russes ou ukrainiennes pour Sonia Delaunay⁴⁰ et au travers des invariants universels des constructions grecques antiques pour Le Corbusier⁴¹.

Ce qui peut s'apparenter à un paradoxe, verbalisé par Robert Delaunay sous le terme de « moderne âge »⁴² ou par Sonia Delaunay par l'unification du « très ancien et [du] lointain futur »⁴³, trouve en réalité son explication dans le rêve wagnérien et moderne d'une œuvre monumentale, une cathédrale de verre. Cette dernière est un espace de vérité, communautaire, où l'art est langage universel et dans laquelle l'être humain, face au tumulte de la grande ville et au sortir des atrocités de la Grande Guerre, peut y endormir ses démons intérieurs⁴⁴. Si la grammaire des Delaunay et de Le Corbusier ne s'exprime pas esthétiquement de la même manière, dépasser les limites de la toile devient toutefois une nécessité commune pour aider à appréhender, réinventer et reconstruire un monde bouleversé.

En présentant le développement et l'évolution, d'abord du simultanésisme, et ensuite du purisme, ce travail envisage ainsi de démontrer pourquoi et comment deux mouvements d'avant-garde *a priori* opposés se complètent en réalité bien plus qu'on ne le pense.

³⁶ *Ibid.*, p. VI.

³⁷ Siegfried Giedion, *Construire en France, Construire en fer, Construire en béton*, Paris : Éditions de la Villette, 2000 [1928], pp. 1-2.

³⁸ Walter Benjamin, « Le surréalisme, dernier instantané de l'intelligentsia européenne », in *Œuvres III*, trad. de l'allemand par Maurice Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 2000 [1929], p. 132.

³⁹ Lemmi & Morelon, « Delaunay, Robert » in *Allgemeines Künstlerlexikon, Bio-bibliographischer Index A-Z*, K. G. Saur, München und Leipzig, 2008, Band 25, p. 391.

⁴⁰ Sherry Buckberrough, « Delaunay Design, Aesthetics, Immigration, and the New Woman », *Art Journal*, Vol. 54, N° 1, printemps 1995, p. 51.

⁴¹ Amédée Ozenfant & Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *L'Esprit nouveau, revue internationale d'esthétique*, n° 1, Paris, Éditions de l'Esprit nouveau, 1920, p. 41.

⁴² Robert Delaunay, *Du cubisme [...], op. cit.*, p. 134.

⁴³ Anne Montfort et Cécile Godefroy (dir.), *Sonia Delaunay : Les couleurs de l'abstraction*, Catalogue d'exposition publié à l'occasion de l'exposition « Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction », présentée au Musée d'Art de la Ville de Paris du 17 octobre 2014 au 22 février 2015, puis à la Tate Modern, Londres, du 15 avril au 16 août 2015, Paris Musées, Paris, 2014, p. 46.

⁴⁴ Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, trad. de l'allemand par D. Decourdemanche, Paris, Gallimard, 1967 [1911], p. 158.

État de la recherche

Sources

Afin d'inscrire le simultanésisme et le purisme dans un large réseau discursif, ce travail propose une analyse approfondie de sources. Les deux mouvements et leurs acteurs respectifs offrent en effet un réservoir très foisonnant de textes originaux permettant de saisir le développement de leur art, intimement lié à leurs réflexions sur le monde et leurs convictions personnelles.

Du côté du simultanésisme, il s'agit essentiellement d'un ouvrage de référence auquel la littérature secondaire se réfère sans exception : l'anthologie de textes, lettres, et autres notes de Robert Delaunay, réunis par Pierre Francastel 18 ans après la mort de l'artiste dans *Du cubisme à l'art abstrait*. Comme le souligne son auteur, « il s'écoule toujours semble-t-il un certain temps entre la mise au jour d'une grande invention intellectuelle et son assimilation par un milieu suffisamment élargi », défendant l'analyse directe des intentions de l'artiste comme autant d'éléments pour pleinement saisir sa grammaire, reflétant en retour « certaines formes de l'activité générale d'une société »⁴⁵. En réunissant des textes où l'artiste commente ses propres œuvres, l'ouvrage permet de décortiquer cette évolution plastique menant vers l'abstraction, et ainsi de saisir le langage delaunien dans une acception large, allant de l'impressionnisme au simultanésisme. Notons dans cette anthologie l'importance de l'écrit sur *La Lumière*⁴⁶, que rédige Robert Delaunay en 1912, une fois son système simultané atteint sur la toile, un manifeste qui condense à lui seul les principales idées de l'artiste, mais qui permet également de rattacher son développement artistique et intellectuel à des lectures contextuelles surgissant d'entre les lignes ; Paul Valéry, Apollinaire, Stéphane Mallarmé, Jules Laforgue, Paul Souriau, Eugène Chevreul, Ogden N. Rood ou encore Charles Henry. Les mémoires de Sonia Delaunay, eux, publiés sous le titre *Nous irons jusqu'au Soleil* en 1978, sont aussi d'un grand appui. Ils ont pour ainsi dire le défaut de moins parler de Sonia elle-même que de son mari Robert Delaunay, hommage qui, dans le cadre de ce travail, permet néanmoins une contextualisation et un accès très intime au travail de ce dernier.

Du côté du purisme, deux ouvrages et une revue sont essentiels à la pleine compréhension du mouvement d'après-guerre et du cheminement artistique et intellectuel de Charles-Édouard

⁴⁵ Pierre Francastel, « Introduction », in *Du cubisme [...], op. cit.*, p. 7.

⁴⁶ Robert Delaunay, « LA LUMIÈRE », in *ibid.*, p. 146.

Jeanneret-Gris. *Après le cubisme*, qu'il corédige avec Amédée Ozenfant en 1918, est le manifeste du purisme. C'est dans une volonté de rationalisation du cubisme que les deux artistes entreprennent le double objectif d'établir une tradition nouvelle au sein de l'avant-garde et de proposer une attitude critique de leurs prédécesseurs. Entre éloge industriel et appel à l'épuration plastique, l'ouvrage préfigure dans le cadre de la peinture la défense d'un art utilitaire que poursuit plus tard Le Corbusier pour une architecture fonctionnaliste dans son manifeste *Vers une architecture* en 1923. Cet ouvrage représente en quelque sorte le premier aboutissement théorique de l'artiste qui présente de manière extrêmement normative sa vision architecturale d'une part, et prophétique de l'autre. Cet aboutissement ne peut cependant se comprendre sans un long cheminement théorique entrepris au sein des 28 numéros de *l'Esprit nouveau*, que Le Corbusier dirige avec Amédée Ozenfant entre 1920 et 1925. Cette revue est un véritable laboratoire des nouvelles théories de l'art, se donnant pour mission d'« appliquer à l'esthétique les méthodes mêmes de la psychologie expérimentale »⁴⁷, donnant la parole à un panel très varié d'acteurs du monde social et scientifique, et permettant de rattacher le purisme à un réseau discursif avant-gardiste extrêmement foisonnant.

D'autres sources sont également instructives, comme l'article « Intégrer », proposé par Ozenfant et Le Corbusier dans la revue *Création* en 1921, dans lequel les deux artistes expliquent de manière détaillée les ambitions du purisme. La conférence « l'Esprit nouveau en architecture » que donne Le Corbusier en 1924 est également très intéressante en ce qu'elle offre une vulgarisation par l'artiste lui-même de sa vision architecturale, ou encore « Le verre, matériau fondamental de l'architecture moderne », publié en 1935, qui cristallise l'ampleur du projet corbuséen pour une maison de verre, et indique ce que cette entreprise signifie au niveau autant technique qu'idéologique. Notons également l'importance rhétorique de *New World of Space*, rédigé en 1948, à un moment où Le Corbusier peut « parler en homme de laboratoire », comme il le dit, « traitant de ses expériences personnelles menées dans les arts majeurs et qui ont été fort malheureusement dissociés ou séparés pendant un siècle »⁴⁸. À travers une mise en page présentant des montages visuels comparatifs dans laquelle réside toute la force du discours, il appelle ainsi à reconsidérer son œuvre peinte et son œuvre architecturale dans un rapport symbiotique, confirmant le lien important que ce travail souhaite mettre en lumière, entre la toile et les murs.

⁴⁷ Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *L'Esprit nouveau*, [...], n° 1, 1920, Avant-Propos.

⁴⁸ Le Corbusier, *New World of Space*, New York, Reynald & Hitchcock, 1948, p. 8. Trad. de l'auteur.

Littérature secondaire

Il est impossible de mener des recherches sur Robert Delaunay sans passer par le travail de Pascal Rousseau. L'ancien professeur d'art contemporain de l'Université de Lausanne est en effet le grand spécialiste de l'artiste simultaniste. Son travail s'apparente à une épistémologie de l'art tant il dégage un large réseau discursif autour de l'œuvre de Delaunay. Le meilleur exemple est certainement l'article « "Cherchons à voir". Robert Delaunay, l'œil primitif et l'esthétique de la lumière », publié en 1997 dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, dans lequel les notes sont tout aussi importantes que le texte, invitant à poursuivre la réflexion au-delà de l'article lui-même. Ce travail très dense parcourt toute l'évolution de l'art delaunien en créant des liens inédits entre l'artiste, ses écrits, ses œuvres, ses lectures, les œuvres d'autres artistes, et les théories scientifiques qui sous-tendent son travail. Ce texte annonce certainement le catalogue que Pascal Rousseau dirige avec Jean-Paul Ameline en 1999, à l'occasion de l'exposition au Centre Pompidou *De l'impressionnisme à l'abstraction*, qui permet un approfondissement de chaque étape de cette évolution, mais qui se concentre cependant essentiellement sur la première partie de l'œuvre delaunienne, jusqu'à l'œuvre abstraite des années 1912-1913. Le catalogue dirigé par Angela Lampe en 2014 dans le cadre de l'exposition *Rythmes sans fin* au Centre Pompidou vient en quelque sorte compléter celui de 1999, en ce qu'il offre une analyse détaillée et approfondie de la deuxième partie de son grand projet de recherche – vers une œuvre monumentale –, en défendant une thèse qui ne peut que faire écho à l'enjeu de ce travail :

« [...] ne faut-il pas revenir sur le projet de Delaunay, trop généralement cantonné à son cheminement vers une abstraction orphique, pour mettre en valeur son élargissement du champ pictural à l'espace quotidien ? »⁴⁹

Cette littérature réunie offre ainsi un panel très large de l'art protéiforme de Delaunay et de son évolution de l'impressionnisme aux réalisations monumentales des années 1930, et ce en constante intrication avec les réalités sociales, artistiques, scientifiques et techniques qui le soutiennent.

⁴⁹ Angela Lampe, *op. cit.*, p. 20.

Moins exploité pour ce travail, mais tout aussi riche, notons le dernier ouvrage que publie Pascal Rousseau en 2019 sur *Robert Delaunay, L'invention du pop*. L'auteur rend hommage à un artiste se tenant au plus proche des phénomènes de surface que la modernité voit naître, et dont l'œuvre populaire ou « proto-pop »⁵⁰ se propose comme le reflet direct. Il élargit ainsi encore plus le réseau d'intelligibilité de l'œuvre delaunienne, comme une ode à la méthode elle-même, par définition nourrie de relations indéfinies.

Du côté de Charles-Édouard Jeanneret-Gris, on ne saurait étudier son développement artistique et personnel avant le purisme sans l'ouvrage de H. Allen Brooks de 1997, *Le Corbusier's formative years*. Il propose en effet une analyse très détaillée du parcours initiatique du jeune Charles-Édouard Jeanneret-Gris de La Chaux-de-Fonds à Paris, dépassant de loin les besoins pour ce travail, mais donnant des sources très utiles, notamment sur son séjour en Allemagne et son voyage en Orient, qui sont tous deux d'une grande importance pour son futur développement puriste.

Le catalogue *Le Corbusier : mesures de l'homme*, édité à l'occasion de l'exposition au Centre Pompidou en 2015, revient lui sur l'importance de la figure humaine dans toute la conception plastique de Le Corbusier. Mais là où Olivier Cinquandre et Frédéric Migayrou apportent une véritable plus-value pour ce travail, c'est le riche réseau qu'ils établissent, en redonnant notamment ses lettres de noblesse à l'étude de la psychophysique allemande, inséparable du développement plastique de Jeanneret-Gris.

D'abord publiée en allemand en 1968, en français en 1971, puis en anglais en 1979, la synthèse de Stanislaus von Moos *Le Corbusier : une synthèse* est ensuite retravaillée et republiée à maintes reprises jusqu'en 2013, prouvant qu'il est et reste un ouvrage de référence. Qui plus est, Stanislaus von Moos est le premier à avoir regroupé autant de matériel pour recontextualiser et comprendre l'œuvre de Charles-Édouard Jeanneret-Gris, puis Le Corbusier, constamment soutenue par des références documentaires et alimentée par des analyses aussi bien sur son travail pictural qu'architectural.

L'autrice de référence pour étudier l'œuvre peinte de Jeanneret-Gris reste néanmoins Françoise Ducros. L'historienne de l'art est certes cataloguée comme spécialiste d'Amédée Ozenfant,

⁵⁰ Pascal Rousseau, *Robert Delaunay, L'invention du pop*, Paris, Éditions Hazan, 2019, p. 254.

écrivait notamment sur ce dernier dans sa contribution au catalogue d'exposition *L'Esprit nouveau : le purisme à Paris*, dirigé par Serge Lemoine et présenté au Musée de Grenoble en 2001 et 2002, qui propose une étude nouvelle du purisme comme véritable école théorique et artistique, en laissant volontiers de côté tous débats et conflits politiques ou esthétiques stériles. Mais c'est bien Françoise Ducros qui, dans *Le Corbusier, L'œuvre plastique*, travail mené lors de la 12^e rencontre de la fondation Le Corbusier, éclaire d'une part la nature progressive de la peinture de Charles-Édouard Jeanneret-Gris vers l'abstraction, et permet d'autre part de prendre pleinement conscience de l'importance de la « régénération puriste »⁵¹ dans l'évolution de son architecture.

Notons finalement le travail très instructif de Danièle Pauly sur *Le Corbusier et le dessin*, l'autrice éclairant ce qui constitue pour l'artiste "ce labeur secret", tant le dessin et la peinture sont longtemps restés inconnus dans l'œuvre de Le Corbusier, souvent résumé à son travail architectural.

⁵¹ Françoise Ducros (dir.), *Le Corbusier, L'œuvre plastique : XII^e rencontre de la fondation Le Corbusier*, Paris, Édition de la Villette, Fondation Le Corbusier, 2005, p. 132.

1. Le simultanéisme : l'art face au choc de la modernité

1.1 Avec Benjamin, d'une Parisienne à l'autre

« La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! *jamais* peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aim e,   toi qui le savait ! »⁵²

Ce poème des *Fleurs du mal* décrit une épreuve au sein de la grande ville, celle d'une rencontre fortuite avort e, typique des expériences qu'impose à Baudelaire un monde nouveau, celui de la modernité, le poète ballot  entre la recherche d'un idéal perdu et son inaccessibilité provoquant l'état du spleen. Ce conflit se traduit ici par la figure d'une Parisienne r v l e par des oxymores, à la fois majestueuse et endeuill e, agile et fig e, douce et véhémente, le chiasme de l'avant-dernier vers accentuant le jeu d'opposition et renforçant l'idée d'une croisée des chemins, fuyant vers l'oubli.

⁵² Charles Baudelaire, «   une Passante », *Les fleurs du mal*, deuxième édition, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1861 [1855], pp. 216-217.

Débuter ce travail par une courte analyse littéraire de Baudelaire peut paraître étrange, surtout que le mouvement artistique dont il sera question en premier lieu ne se développe qu'au début du siècle suivant, plus de cinquante ans plus tard. Et pourtant, le simultanésisme des Delaunay trouve un grand intérêt à se confronter à la forme littéraire que développe Baudelaire au milieu du XIX^e siècle. Ne serait-ce déjà que visuellement, au premier coup d'œil de la *Parisienne* [Fig. 1] que peint Robert Delaunay en 1913 à un point culminant de son « métier simultané »⁵³. Si les rues que fréquente Baudelaire ne sont pas encore celles des *Prismes électriques* (1914) [Fig. 2] de Sonia Delaunay, elles n'en demeurent pas moins envahies par ce phénomène nouveau et stupéfiant des foules⁵⁴. Ces deux Parisiennes ont certes cinquante ans d'écart, mais, l'une en prise à une « rue assourdissante » et l'autre mouvementée au milieu des contrastes colorés, elles se rejoignent en un point essentiel : elles sont le fruit d'une esthétique du choc en réponse à celui de la modernité.

C'est avec Walter Benjamin que cette analyse pluridisciplinaire prend tout son sens, l'auteur allemand analysant les phénomènes de surfaces⁵⁵ du XIX^e et début du XX^e siècles comme autant d'éléments constitutifs d'une « mentalité de base », à partir de laquelle il est notamment possible de saisir l'avènement de certains médiums, formes et expressions artistiques⁵⁶. Ces formes « nous font voir la mer sur laquelle nous naviguons et la rive d'où nous sommes détachés »⁵⁷, le dit-il avec ses mots. Son essai *Sur quelques thèmes baudelairiens*⁵⁸ est à ce titre très instructif. Benjamin y examine en effet la crise de l'expérience tactile et optique que subit l'homme moderne dès le XIX^e siècle en partant d'une analyse littéraire baudelairienne, de laquelle découlent des thèmes qu'il retrouve dans la philosophie proustienne, la psychanalyse freudienne, et auxquelles ce travail propose d'ajouter l'esthétique delalaunienne.

C'est justement le poème *À une passante* que Benjamin emploie pour illustrer un des points les plus déterminants dans l'écriture du poète parisien : l'expérience du choc et de la foule⁵⁹, que

⁵³ Robert Delaunay, « La découverte du métier simultané », in *Du cubisme [...], op. cit.*, [1912], pp. 106-134.

⁵⁴ Voir par exemple Caroline Andriot-Saillant, « "Tu marches dans Paris tout seul parmi la foule" : la poésie moderne en quête de soi (Baudelaire, Apollinaire, Breton) », in Jean-Marie Paul (dir.), *La foule : mythes et figures*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 189-209.

⁵⁵ Stéphane Füzessery et Philippe Simay, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁶ Même si l'objectif final de Walter Benjamin est de déceler dans le passé les mécanismes qui forment les stratégies de communication du totalitarisme d'entre-deux-guerres, et partant les solutions à envisager au début du siècle pour les contrer, il analyse ces « matériaux » dans un large réseau discursif qui donne des clefs de lecture très riches sur l'avènement de formes esthétiques aux XIX^e et début du XX^e siècles.

⁵⁷ Walter Benjamin, *Paris [...], op. cit.*, p. 408.

⁵⁸ Walter Benjamin, « *Sur quelques thèmes baudelairiens* », in *Œuvres III, op. cit.*, pp. 329-390.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 343-344 & 351.

Baudelaire ne décrit jamais explicitement, mais sur lesquels repose toute l'action, « comme le mouvement du voilier repose sur le vent »⁶⁰. De ces expériences découle un nouveau comportement : celui du flâneur. L'auteur allemand l'oppose à l'homme des foules londonien décrit par Edgar Allan Poe quelques années plus tôt, homme maniaque qui se nourrit du flux métropolitain, car il « refuse d'être seul »⁶¹, pris dans cette « cohue des rues [...] qui révolte la nature humaine »⁶² et entraîne le dégoût chez Friedrich Engels. À l'inverse, le flâneur parisien cherche paradoxalement « les espaces libres et se tient à l'écart de toute vie active », bien qu'il n'y ait « pas plus de place pour [lui] qu'au milieu de l'agitation fébrile de la City »⁶³. À la fois inhumaine et menaçante, il se sent pourtant attiré par sa force ; « à peine s'est-il fait son complice qu'il se sépare d'elle »⁶⁴, dit-il. Pour l'expliquer plus clairement, les deux comportements en réponse à l'intensité du monde moderne que Benjamin analyse au travers des figures évoquées d'un côté chez Poe et de l'autre chez Baudelaire sont sensiblement différents, en ce que le premier est envahi par son effet narcotique, sa fantasmagorie, tandis que le deuxième y échappe tout en y faisant face par l'expérience volontaire :

« Aux chocs, d'où qu'ils vinssent, Baudelaire a décidé d'opposer la parade de son être spirituel et physique. »⁶⁵

C'est une figure de résignation que Benjamin repère et admire chez Baudelaire, un flâneur à la fois acteur et spectateur de l'intensité qui l'entoure et qui accepte toute l'ambivalence de sa condition nouvelle⁶⁶. Il décèle ainsi chez le poète français un *topos* proprement moderne, que l'on peut résumer par le thème bien connu de la *tabula rasa*, et que Benjamin définit comme un « caractère destructeur »⁶⁷, qui doit faire preuve d'une « barbarie positive »⁶⁸ ou d'un « pessimisme révolutionnaire »⁶⁹. Ces oxymores benjaminien indiquent tous une seule marche

⁶⁰ *Ibid.*, p. 350.

⁶¹ Edgar Allan Poe, « L'homme des foules », in *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, A. Quantin, Trad. par Charles Baudelaire, 1884 [1840], p. 64.

⁶² Friedrich Engels, *La situation de la classe laborieuse en Angleterre, d'après les observations de l'auteur et des sources authentiques*, trad. G. Badia et J. Frédéric, Paris, 1973, [1845], pp. 59-60.

⁶³ Walter Benjamin, « *Sur quelques thèmes [...]* », *op. cit.*, pp. 356-357.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 355.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 342.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 356.

⁶⁷ Walter Benjamin, « Le caractère destructeur », in *Œuvres II, op. cit.*, pp. 331-332.

⁶⁸ *Idem*, « Expérience et pauvreté », trad. de l'allemand par Philippe Beck et Bernd Stiegler, in *Poésie*, n° 51, Paris, Édition Belin, 1989 [1933], p. 72.

⁶⁹ *Idem*, « Le surréalisme, dernier instantané de l'intelligentsia européenne », in *Œuvres II, op. cit.*, [1929], p. 114.

à suivre : l'homme moderne doit accepter la perte des « expériences communicables »⁷⁰ que provoquent les bouleversements extérieurs tout en se confrontant pleinement à l'expérience vécue de ses multiples chocs, attitude dont il trouve les premières traces esthétique et comportementale chez l'auteur des *Fleurs du mal* :

« Il a indiqué le prix qu'il faut payer pour accéder à la sensation de la modernité : la destruction de l'aura dans l'expérience vécue du choc. »⁷¹

Qui plus est, accéder à cette « sensation de la modernité » est pour Benjamin d'une importance capitale, car il en va de l'hygiène mentale de l'homme moderne. Plusieurs auteurs ont à ce titre montré que, sans en être conscient, Baudelaire préfigure des éléments développés par la psychanalyse au début du XX^e siècle, rendant déjà manifeste ce qui n'existait pas encore sous le terme d'« inconscient »⁷², mais qu'il définit déjà par « l'intime du cerveau »⁷³ ou « l'impalpable »⁷⁴. Benjamin le rapproche pour cela de Proust, le conflit baudelairien entre la recherche d'expériences communicables perdues et l'expérience vécue du choc équivalant pour lui au conflit qui oppose mémoire involontaire et mémoire volontaire chez l'auteur de [...] *la recherche du temps perdu*⁷⁵. La première surgit de manière insoupçonnée, comme par le goût d'une madeleine, tandis que l'effort du souvenir par l'intellect, la deuxième, la détruit instantanément, un mécanisme mental qui se précise dans la théorie freudienne :

« Les plus intenses et les plus tenaces de ces souvenirs sont souvent ceux laissés par des processus qui ne sont jamais parvenus à la conscience. [...] une seule et même excitation ne peut à la fois devenir consciente et laisser une trace économique dans le même système [...] la conscience naîtrait là où s'arrête la trace mnésique. »⁷⁶

Ce qui intéresse tout particulièrement Benjamin, c'est la fonction et la modalité d'acquisition de cette conscience dans la théorie psychanalytique. En effet, cette dernière revêt un rôle de

⁷⁰ Christine Schmider, « Contrer la barbarie. Walter Benjamin et la notion de "barbarie positive" », in *Noesis*, n° 18, 2011, p. 85.

⁷¹ Walter Benjamin, « Le surréalisme [...] », *op. cit.*, p. 390.

⁷² René Galand, « La vision de l'inconscient chez Baudelaire », *Symposium : A quarterly journal in Modern literature*, n° 26, p. 16.

⁷³ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes II*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868 [1859], p. 289.

⁷⁴ *Idem*, *Œuvres complètes III, L'art romantique*, [avant 1887], p. 5.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 332-336.

⁷⁶ Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, trad. de l'allemand par le Dr. S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1968 [1920], pp. 24-25.

protection contre les excitations⁷⁷. Et pour accéder à cette conscience – ce qui signifie pour Benjamin réussir à appréhender les chocs modernes – Freud propose une solution cathartique faisant écho à l’attitude du flâneur baudelairien : il s’agit en somme de « soigner le mal par le mal », stratégie que le psychanalyste allemand explique à travers l’analyse de la fonction du rêve :

« [...] les rêves du malade atteint de névrose traumatique le ramènent toujours et régulièrement à la situation dans laquelle s’était produit le traumatisme. [...] Ils ont pour but de faire naître chez le sujet un état d’angoisse qui lui permette d’échapper à l’emprise de l’excitation qu’il a subie et dont l’absence a été la cause de la névrose traumatique. »⁷⁸

Une fois déplacée du corps propre au corps collectif, la théorie freudienne constitue un socle d’analyse pour ce que Stéphane Füzessery et Philippe Simay nomment une « théorie sensitive de la modernité »⁷⁹, et qui trouve à s’exprimer dans les textes de sociologues comme Walter Benjamin, Georges Simmel ou encore Siegfried Kracauer :

« Le lieu qu’une époque occupe dans le processus historique se détermine de manière plus pertinente à partir de l’analyse de ses manifestations discrètes de surface, qu’à partir des jugements qu’elle porte sur elle-même. Ceux-ci, en tant qu’expression des tendances du temps, ne sont pas des témoignages concluants sur l’état d’esprit global du siècle. Les premières, de par leur caractère inconscient, donnent directement accès au contenu fondamental de la réalité existante ».⁸⁰

Ces sociologues proposent ainsi une approche psychanalytique de la société et examinent l’inconscient de la modernité pour en déceler les rouages, leurs effets sur une masse « collectivement distraite »⁸¹, et appellent de leurs vœux l’adoption d’une « parade »⁸² face aux chocs métropolitains : tout comme Baudelaire incite l’homme moderne à être « un kaléidoscope

⁷⁷ Walter Benjamin, « *Sur quelques thèmes [...]* », *op. cit.*, p. 338.

⁷⁸ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁹ Stéphane Füzessery et Philippe Simay, *op. cit.*, pp. 13-51.

⁸⁰ Siegfried Kracauer, « Ornement de la masse », in *Le Voyage et la Danse. Figures de ville et vues de films*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996 [1920-1931], p. 69.

⁸¹ Voir Walter Benjamin, « *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique* », in *Œuvre III*, *op. cit.*, Ch. XV, pp. 310-313.

⁸² Stéphane Füzessery et Philippe Simay, *op. cit.*, p. 16.

doué de conscience » qui « entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité »⁸³, la politique du réveil de Benjamin invite à la « réception tactile » et à l'« accoutumance »⁸⁴, face aux « carrefours dangereux », dit-il, où « les innervations se succèdent aussi vite que les impulsions d'une batterie »⁸⁵. Ils trouvent ici un fort écho au développement esthétique de Sonia et Robert Delaunay, ce dernier qui autoproclame la naissance du simultanésisme⁸⁶ avec sa série des *Fenêtres* en 1912 [Fig. 3], des « fenêtres simultanées vues par les foules »⁸⁷ qui recréent l'expérience urbaine comme un « filtre kaléidoscopique »⁸⁸ s'immisçant entre l'œil et ce qu'il nomme le « dynamisme moderne »⁸⁹. Delaunay invite ainsi, comme Baudelaire, Freud et Benjamin, à la même accoutumance : « La Vie c'est le mouvement », dit-il, « oublions le passé ! Il faut que tout s'agite ! [...] qu'un tourbillon Universel nous emporte [...] »⁹⁰.

C'est ainsi un riche réseau discursif qui se constitue de la deuxième moitié du XIX^e à la première moitié du XX^e siècle, une « mentalité de base » moderniste, pour le dire avec Panofsky, qui se résume à faire pleinement l'expérience du choc moderne pour en soigner les névroses et qui touche aussi bien à la littérature, à la philosophie, à la psychanalyse, à la sociologie qu'à l'esthétique avant-gardiste. Plus encore, cette idée se trouve nourrie par le champ des sciences et de la physiologie des sensations, notamment celle de Charles Henry, une source directe pour les Delaunay⁹¹. En effet, dans les textes qu'il publie à la fin des années 1880, Charles Henry, alors directeur du laboratoire de physiologie des sensations de la Sorbonne, nourrit des espoirs phylogénétiques, déclarant, dans une logique néodarwinienne, que l'être humain doit tendre « vers une dynamogénie »⁹², à savoir un accroissement de la fonction de ses organes par un effet d'excitation. Ainsi, le physiologue invite lui aussi à inscrire le corps dans le mouvement et le dynamisme moderne :

⁸³ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes III, L'art romantique*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868 [1863], p. 65.

⁸⁴ Walter Benjamin, « *L'œuvre d'art [...]*, *op. cit.*, p. 312.

⁸⁵ *Idem*, « *Sur quelques thèmes [...]* », *op. cit.*, p. 361.

⁸⁶ Robert Delaunay, *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, p. 170.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 111.

⁸⁸ Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, p. 21.

⁸⁹ Robert Delaunay, *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, p. 87.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 141.

⁹¹ Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, p. 24.

⁹² Charles Henry, *Cercles chromatiques présentant tous les compléments et toutes les harmonies de couleurs, avec une introduction sur la théorie générale du contraste, du rythme et de la mesure*, Éd. Charles Verdin, Paris, 1888, pp. 142-147.

« L'étude de la lumière, comme tout excitant au point de vue subjectif, comprend la recherche des modifications réciproques des sensations successives ou simultanées, et la détermination des conditions auxquelles doivent satisfaire les variations d'excitation pour être agréables ou désagréables. [...] il est [...] possible de faire une science de l'agréable et du désagréable en rattachant ces états à des faits susceptibles de mesure, je veux dire à des mouvements. Il est bien connu que tout phénomène de plaisir correspond plus ou moins à une augmentation dans la quantité des réactions motrices de l'être vivant [...]. »⁹³

Qui plus est, pour Charles Henry, le but premier de la recherche esthétique est de « constituer des lois mathématiques de nos représentations »⁹⁴. L'artiste se voit ainsi investi d'une mission, celui de faire de son art un entraînement visuel pour aider l'homme moderne à s'acclimater aux chocs qui l'entourent. On peut confronter ce concept à une des fameuses expériences que propose Max Wertheimer, un des fondateurs de la psychologie de la forme au début du XX^e siècle. Dans cette expérience phénoménologique, un sujet est jeté dans une pièce aux miroirs déformants. Au départ, il est spectateur et n'« habite pas cet espace ». Petit à petit, le sujet s'adapte et se crée de nouveaux points de référence. Il peut ainsi, par accoutumance, devenir acteur de son monde et finir par « habiter le spectacle »⁹⁵. La Parisienne de Robert Delaunay est en quelque sorte ce sujet, jeté au milieu de la toile simultanéiste qui vise à recréer ces mêmes conditions. Elle peut ainsi s'orienter sous une « cloche à glaces vers laquelle sont dirigés les rayons des réverbères électriques multicolores »⁹⁶, pour reprendre Georges Yakoulov, artiste soviétique ayant, aux côtés du couple Delaunay, réalisé une série de peintures urbaines [Fig. 4].

Cette plongée volontaire au sein de l'intensité lumineuse témoigne de l'empreinte d'une autre tendance importante : l'hygiénisme. De ce dernier découle notamment l'héliothérapie et la luminothérapie en vogue au début du XX^e siècle⁹⁷, et qui prescrit des bains de lumière, naturelle ou artificielle, pour le traitement des neurasthénies, que commente d'ailleurs Paul Souriau, une lecture pour les Delaunay⁹⁸, dans l'*Esthétique de la Lumière* :

⁹³ *Idem*, *Harmonies de Formes et de Couleurs, Démonstrations pratique avec le rapporteur esthétique et le cercle chromatique*, Conférence donnée à la Bibliothèque Forney le 27 mars 1890, Paris, Librairie Scientifique A. Hermann, 1891 [1890], pp. 22-23.

⁹⁴ *Idem*, *Éléments d'une théorie générale de la dynamogénie, autrement dit du contraste, du rythme et de la mesure, avec applications spéciales aux sensations visuelles et auditives*, Éd. Charles Verdin, Paris, 1889, Avant-propos.

⁹⁵ François Albera, « Maurice Merleau-Ponty et le cinéma », *1895*, n° 70, 2013, p. 128.

⁹⁶ Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, p. 29.

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 31-32.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 26.

« Nous voulons développer nos énergies, arriver à une pleine conscience de nous-mêmes, à une vie psychique aussi intense que possible. De là cet attrait singulier qu'ont pour l'homme tous les stimulants naturels ou artificiels de la vie. De tous les agents physiques qui peuvent accroître en nous le potentiel vital [...], un des plus énergiques et par conséquent des plus attrayants, c'est la lumière. »⁹⁹

L'on pourrait de plus y ajouter l'importance du sport, sujet cher à Robert Delaunay. Le mouvement du corps s'inscrit en effet dans un même discours hygiéniste, porté notamment par le récent mouvement olympique et son fondateur Pierre de Coubertin, qui n'hésite pas à parler de l'exercice physique comme du « véritable protecteur » contre les neurasthénies et autre « névrose universelle »¹⁰⁰. Comme le sport et les bains de lumière, le simultanésisme delaunien devient ainsi un outil hygiénique pour « aboutir à un tout harmonique et à un plaisir vraiment de plénitude »¹⁰¹.

Cette Parisienne accepte ainsi le choc de la métropole, elle reçoit son intensité lumineuse et s'y élance de manière confiante. Comme celle décrite par Baudelaire, d'un pas à la fois léger et ferme, elle devient elle-même le mouvement et s'y confond par sa robe simultanée¹⁰². Il ne serait pas étonnant de voir dans cette flâneuse parisienne la figure de Sonia Delaunay elle-même. Après de premières expériences de grande ampleur dans la réalisation de décors et de costumes de théâtre pendant leur période hispano-portugaise de 1914 à 1921¹⁰³, Sonia Delaunay met son simultanésisme à profit de la mode avec la confection de ses vêtements simultanés, qu'elle compose déjà au début des années 1910¹⁰⁴. Ces derniers, jouissant d'un grand succès durant les années 1920, sont conçus comme des éléments structurants de la vie moderne, jouant, avec de multiples motifs et formes, à se confondre au mouvement extérieur [Fig. 5].

Ici s'ouvre un espace de réflexion, que les limites de cet écrit obligent à reporter pour un travail ultérieur, mais qui est d'une grande importance ; l'espace entre la toile et les murs, le champ d'action extrêmement fertile de l'art appliqué, dont Sonia Delaunay représente la véritable

⁹⁹ Paul Souriau, *L'Esthétique de la Lumière*, Paris, Hachette et Cie, 1913, p. 390.

¹⁰⁰ Pierre de Coubertin, « Le sport peut-il enrayer la névrose universelle ? », *Revue Olympique*, n° 58, octobre 1910, pp. 149-156.

¹⁰¹ Robert Delaunay, *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁰² Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...], *art. cité*, p. 31.

¹⁰³ Sherry Buckberrough, *art. cité*, p. 53.

¹⁰⁴ Sonia Delaunay, *op. cit.*, pp. 35-36.

maître d'œuvre¹⁰⁵. Ainsi, des livres, aux textiles, à la mode, aux voitures, aux mobiliers, aux décorations d'intérieur, de théâtre et de cinéma¹⁰⁶, c'est Sonia Delaunay qui offre une réelle libération du simultanésisme du cadre de la toile pour envahir l'espace quotidien. À cette recherche d'harmonie pensée pour l'homme et la femme moderne, Sonia Delaunay concilie l'opposition à un style traditionnel et nationaliste français avec des revendications profémistes, s'engageant pour la protection et la libération du corps de la femme, au même titre qu'elle conçoit son esthétique du choc dans un rapport politique et social, celui des mouvements des peuples qu'obligent la Première Guerre mondiale, la chute des empires et la révolution russe ; immigrations forcées ou artistiques qui renvoient à sa propre condition¹⁰⁷.

C'est ainsi qu'il faut comprendre la naissance et le développement du simultanésisme, profondément ancré dans un réseau discursif pluridisciplinaire, symptomatique de l'écllosion de la modernité. Plus qu'une étude représentative des nombreux matériaux ou phénomènes de surface du monde moderne – manèges ; trains ; avions ; dirigeables ; constructions de fer ; sport ; etc. –, il découle d'un grand projet de recherche visant à donner une réponse esthétique autant, voire plus cinétique que le monde lui-même. Ce qu'on appelle l'abstraction ou « art pur » ne débarque donc pas d'une intuition fulgurante, mais s'inscrit petit à petit dans des recherches esthétiques et leurs effets psychophysiologiques. Il prétend ainsi à un but plus large, thérapeutique, hygiénique, prophylactique, d'aider l'homme moderne, comme le dit Benjamin, à « s'orienter parmi les signaux de la circulation »¹⁰⁸, ou comme le résume Guillaume Apollinaire « à affermir notre pouvoir visuel »¹⁰⁹.

L'exemple de Robert Delaunay est à ce titre très parlant, car son passage le long de différents mouvements artistiques avant 1912 prétend moins régler la question du « beau », qu'il s'engage à trouver un système adéquat pour recréer la véritable expérience vécue du choc de la modernité. Comme ce système vise à faire du spectateur un acteur de l'œuvre, la monumentalité de cette dernière va s'affirmer comme une évidence¹¹⁰. Mais avant de faire « la révolution dans

¹⁰⁵ Angela Lampe (dir.), *Robert Delaunay : Rythmes sans fin*, Catalogue d'exposition publié à l'occasion de l'exposition présentée à Paris au Centre Georges Pompidou, Galerie d'art graphique et Galerie du musée du 15 octobre 2014 au 12 janvier 2015, Édition du centre Pompidou, Paris, 2014, p. 20.

¹⁰⁶ Voir Poul Erik Tøjner, *Sonia Delaunay*, Catalogue d'exposition publié à l'occasion de l'exposition présentée à Humlebæk (Danemark) au Louisiana Museum of Modern Art du 12 février au 12 juin 2022, Humlebæk, Louisiana Museum of Modern Art, 2022.

¹⁰⁷ Sherry Buckberrough, *art. cité*, p. 51.

¹⁰⁸ Walter Benjamin, « *Sur quelques thèmes [...]* », *op. cit.*, p. 361.

¹⁰⁹ Guillaume Apollinaire, « La peinture moderne », *Der Sturm*, n° 148-149, février 1913, p. 272.

¹¹⁰ Voir Pascal Rousseau, « L'abstraction monumentale de Robert Delaunay », in Angela Lampe, *op. cit.*, pp. 106-113.

les murs »¹¹¹ dans les années 1930, il se retrouve d'abord « forcé de trouver le *mouvement de la couleur* »¹¹², comme il l'affirme à Kandinsky en 1912. La toile devient dès lors un véritable laboratoire, sur laquelle la transition vers l'abstraction coïncide avec le passage d'un espace représentatif à un système expérimental :

« C'est donc un véritable champ d'expérience. Il y a les expériences déjà acquises qui sont à formuler et à montrer sur les toiles. Nous allons, pendant longtemps encore, les déceler, car mes expériences accomplies dans la couleur datent depuis de nombreuses années. »¹¹³

1.2 De l'impressionnisme à la cathédrale de verre

Un œil poétique, moderne et primitif

« L'impressionnisme, c'est la naissance de la Lumière en peinture. La Lumière nous vient par la sensibilité. Sans la sensibilité visuelle aucune lumière, aucun mouvement. La Lumière dans la Nature crée le mouvement des couleurs. [...] La simultanéité dans la lumière, c'est *l'harmonie, le rythme des couleurs* qui crée la *Vision des Hommes*. La vision humaine est douée de la plus grande Réalité puisqu'elle nous vient directement de la contemplation de l'Univers. *L'œil* est notre sens le plus élevé, celui qui communique le plus étroitement avec notre *cerveau, la conscience*. L'idée du mouvement vital du *monde* et *son mouvement est simultanée*. Notre compréhension est *corrélative* à notre *perception*. *Cherchons à voir*. »¹¹⁴

Le manifeste *La Lumière* que Robert Delaunay rédige en 1912 condense à lui seul des éléments parmi les plus essentiels de son développement intellectuel et plastique qu'il débute en 1903¹¹⁵. Comme on le verra, sa recherche de la lumière est synonyme d'une quête d'un langage inné et primitif, censé résumer la « *Vision des Hommes* », et indique son but premier qui est de rechercher

¹¹¹ Réponse de Robert Delaunay à l'enquête « Où va la peinture ? », *Commune*, nos 21-22, mai-juin 1935, cité par Angela Lampe, *op. cit.*, p. 46.

¹¹² Robert Delaunay, « Lettre à Kandinsky », in *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, [1912], p. 178.

¹¹³ *Ibid.*, p. 215.

¹¹⁴ *Idem*, « LA LUMIÈRE », in *ibid.*, p. 146.

¹¹⁵ Lemmi & Morelon, *op. cit.*, p. 391.

le « mouvement vital du *monde* », qu'il synthétise à travers celui des couleurs. Si leur dimension synesthésique, leur « *rythme* », se réfère au champ musical, c'est pour mieux le dépasser et affirmer au final toute l'autonomie des lois optiques qui seules régissent la peinture pure¹¹⁶. Néanmoins, présente dans le mythe d'Orphée qui caractérise le simultanésisme selon Apollinaire¹¹⁷, la métaphore musicale n'est jamais réellement balayée par Robert Delaunay. En témoigne notamment l'aquarelle qu'il réalise deux ans plus tard [Fig. 6], illustrant la « couleur des voyelles » qu'invente Rimbaud dans l'« Alchimie du Verbe ». Et si, comme vu plus haut, le simultanésisme vise à recréer l'expérience cinématique d'un monde nouveau pour habituer l'œil à ses nombreux chocs, l'appel de Delaunay – « *Cherchons à voir* » – se conjugue volontiers à celui du poète alchimiste qui veut se faire « voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens »¹¹⁸.

D'emblée, il faut noter que, chez Rimbaud comme chez Delaunay, ce « dérèglement des sens » est le fruit, non seulement d'une crise perceptive qu'imposent les chocs métropolitains, mais également d'une crise d'identité, doublée d'un rejet ferme des principes traditionnels de l'art¹¹⁹. « C'est faux de dire : Je pense, on devrait dire on me pense [...]. JE est un autre »¹²⁰. Rimbaud affirme par-là cette crise d'identité artistique, à un moment où le jeune poète, ébranlé par les révolutions parisiennes de 1871, appelle de ses vœux l'adoption d'une poésie objective¹²¹. Robert Delaunay, lui, veut garder du monde son « objective réalité »¹²² et s'oppose pour cela aux *a priori* formels du classicisme, appelant à une « destruction de l'académie italienne »¹²³, cette « fausse interprétation du génie »¹²⁴.

Il n'est ainsi pas étonnant qu'en 1903, il trouve dans l'impressionnisme [Fig. 7] l'impulsion initiale d'un langage nouveau, celui des premiers « effets de lumières colorées »¹²⁵ que le pleinairisme impose en lieu et place du dictat classique du tableau de chevalet. Bien qu'il la définisse comme « accidentelle », il décèle déjà chez les impressionnistes le rendu de la

¹¹⁶ Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, p. 23.

¹¹⁷ Anne Montfort et Cécile Godefroy (dir.), *op. cit.*, p. 73.

¹¹⁸ Arthur Rimbaud, *Lettre du Voyant*, correspondance à Paul Demeny le 15 mai 1871, texte établi par Roger Gilbert-Lecomte, Éditions des cahiers libres, 1929 [1871], p. 55.

¹¹⁹ Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, p. 26.

¹²⁰ Arthur Rimbaud, *Lettre du Voyant*, correspondance à Georges Izambard le 13 mai 1871, texte établi par Lionel Ray, « Deux lettres », in *Arthur Rimbaud*, Paris, Éditions Seghers, 2001 [1871], pp- 185-192.

¹²¹ Pierre Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Ceyzérieu, Éditions Champ Vallon, 2018, pp. 112-114.

¹²² Robert Delaunay, *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, p. 164

¹²³ *Ibid.*, p. 117.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 103.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 118.

« *simultanéité* de couleur » qu’offre la nature. Si l’on pense par exemple à la célèbre série de Monet sur la *Cathédrale de Rouen*, présentant 30 vues du monument peint à divers moments de la journée, Delaunay y voit une « succession d’effets colorés différents », une traduction du mouvement « des plus souples états plastiques », formant déjà une « *unité* »¹²⁶ que le simultanésisme s’engage ensuite à rendre sur l’espace d’une unique toile.

Mais la révolution impressionniste se résume surtout à sa « vision naturelle »¹²⁷, qui préfigure le « *Cherchons à voir* » de Delaunay et l’idée de l’œil comme « sens le plus élevé ». Cette apologie de l’œil¹²⁸ est symptomatique d’une importante fracture épistémologique de la vision qui se joue au XIX^e siècle. En effet, là où l’ancien régime de vision sépare le sujet percevant du monde perçu, ainsi que l’œil du corps, le nouveau régime réunit étroitement l’œil et le corps au sein de discours et recherches sur le processus cognitif de la vision¹²⁹.

C’est encore à la lecture de poètes que Delaunay s’initie à ce nouveau paradigme¹³⁰. Stéphane Mallarmé, qui envisage peinture et poésie modernes comme dépendantes d’une même crise¹³¹, défend l’impressionnisme pour son regard objectif et naïf, qui « nous fait comprendre quand nous regardons les objets les plus familiers le plaisir que nous éprouverions si nous pouvions seulement les voir pour la première fois »¹³². Paul Valéry invite également à un déconditionnement du regard, car « la plupart des gens y voit par l’intellect bien plus souvent que par les yeux »¹³³. Il appelle ainsi à se débarrasser des concepts, idée poursuivie par Jules Laforgue, faisant l’apologie de l’œil impressionniste comme un œil primitif, libéré des « illusions tactiles » :

« Un œil naturel (ou raffiné puisque, pour cet organe, avant d’aller, il faut redevenir primitif en se débarrassant des illusions tactiles), un œil naturel oublie les illusions tactiles et sa commode langue-morte : le dessin-contour, et n’agit que dans l’atmosphère vivante des formes, décomposée, réfractée, réfléchie par les êtres et les

¹²⁶ Robert Delaunay, *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, p. 118.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹²⁸ Pascal Rousseau, « ”Cherchons à voir” [...], *art. cité*, p. 22.

¹²⁹ Gordon Hughes, « Envisioning Abstraction : The Simultaneity of Robert Delaunay’s ”First Disk” », *The Art Bulletin*, Vol. 89, n° 2, Juin 2007, p. 310.

¹³⁰ Pascal Rousseau, « ”Cherchons à voir” [...], *art. cité*, p. 26.

¹³¹ Jean-Nicolas Illouz, « Les impressionnistes et Stéphane Mallarmé », *Revue d’Histoire de la France*, n° 4, Octobre-décembre 2016, p. 859.

¹³² Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 466.

¹³³ Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1957 [1895], p. 25.

choses, en incessantes variations. Telle est la première caractéristique de l'œil impressionniste. »¹³⁴

Ce rapprochement entre l'œil moderne, censé être le plus avancé¹³⁵, et l'œil primitif peut paraître paradoxal, mais il légitime en réalité l'abstraction, tout en prétendant à des capacités adaptatives de la vision jetée à pleine vitesse dans l'intensité extérieure :

« La vitesse en estompant les détails a appris à l'œil à synthétiser, à ne voir que la masse des couleurs et des harmonies dans la mobilité des formes. Car cette même vitesse enivrante a enseigné aux plus réfractaires que la forme était passagère, transitoire et quasi inexistante, les masses colorées ayant seules une signification. »¹³⁶

L'œil moderne doit ainsi redevenir primitif par nécessité d'adaptation. Et l'éducation du regard que remet en jeu la modernité trouve une légitimation ontogénétique à travers la figure de l'enfant¹³⁷, dont le génie naturel, pour Delaunay, est bridé par un « enseignement périmé »¹³⁸ :

« Quand l'enfant commence à voir, il n'éprouve d'abord devant la nature que l'impression d'un ensemble de taches diversement colorées. »¹³⁹

Mettre à mal la vision

L'apologie de l'œil delaulien, à la fois moderne et primitif, est ainsi un œil neuf qui propose un travail de synthèse de formes et de couleurs, et invite, comme le résume Jules Laforgue, à « peindre naïvement comme il voit »¹⁴⁰. Entre destruction et construction¹⁴¹, c'est tout naturellement que cette synthèse encore « accidentelle » des impressionnistes est transgressée

¹³⁴ Jules Laforgue, *Œuvres complètes. Mélanges Posthumes*, Paris, Mercure de France, 1903 [avant 1887], p. 136.

¹³⁵ Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, p. 28.

¹³⁶ Charles Malpel, « Le Salon des Indépendants », in *La Revue méridionale*, n° 4-5, avril-mai 1912, pp. 34-35.

¹³⁷ Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, p. 25.

¹³⁸ Robert Delaunay, *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, p. 218.

¹³⁹ Jean d'Udine, *L'Orchestration des Couleurs, Analyse, Classification et Synthèse mathématiques des sensations colorées*, Paris, A. Joanin et Cie, 1903, pp. 66-67.

¹⁴⁰ Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, L'Âge d'Homme, 2000 [avant 1887], p. 329, cité par Jean-Nicolas Illouz, *art. cité*, p. 860, note 27.

¹⁴¹ Robert Delaunay, *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, p. 218.

par Robert Delaunay au profit du divisionnisme, vers une recherche de l'autonomie constructive de la couleur initiée par Signac et Seurat¹⁴². C'est au contact de Jean Metzinger que Delaunay s'éduque entre 1905 et 1908¹⁴³ aux théories scientifiques de Eugène Chevreul et Ogden N. Rood, qui lui offrent une loi structurale du système perceptif et une initiation aux contrastes simultanés des couleurs¹⁴⁴. Il s'agit littéralement – pour reprendre le mémoire lu par Eugène Chevreul à l'Académie des sciences le 7 avril 1828¹⁴⁵ –, de rendre compte de *l'influence que deux couleurs peuvent avoir l'une sur l'autre quand on les voit simultanément*¹⁴⁶. Cette phase correspond ainsi à la naissance pour l'artiste des vibrations chromatiques, premiers mouvements de la couleur¹⁴⁷.

Ce que Delaunay nomme la *Vision des Hommes* ne peut ainsi trouver meilleure synthèse que dans le cercle chromatique lui-même, grammaire des liens qui unissent la lumière à notre œil. C'est tout l'éblouissement et la vibration de cette dernière que Delaunay souhaite retranscrire dans sa toile divisionniste la plus célèbre, le *Paysage au disque*¹⁴⁸ de 1906 [Fig. 8]. Pour ce faire, il prend pour sujet le soleil lui-même, forme circulaire blanche dont la lumière émane tout autour en une projection centrifuge de larges touches colorées. Les couleurs retenues – variantes de rouges, verts et bleus violets – semblent suivre l'exacte typologie des complémentaires primitives que dresse Charles Henry lors d'une conférence en 1890 :

« Le mélange de toutes les couleurs lumières donne du blanc [...]. Quand deux lumières donnent, par leur mélange, de la lumière blanche, elles sont dites *complémentaires* [...]. Les trois couleurs qu'il est naturel d'adopter comme primitives, c'est-à-dire pouvant par leur mélange reproduire le blanc et toutes les couleurs, sont : le rouge, le vert et le bleu violâtre. »¹⁴⁹

¹⁴² Jean-Paul Ameline & Pascal Rousseau (dir.), *Robert Delaunay 1906-1914. De l'impressionnisme à l'abstraction*, Catalogue d'exposition publié à l'occasion de l'exposition présentée Paris au Centre Georges Pompidou, du 3 juin au 16 août 1999, Paris, Édition du Centre Pompidou, 1999, p. 94.

¹⁴³ Pascal Rousseau, « Robert Delaunay, Jean Metzinger et le divisionnisme de Signac, in Erich Franz (dir.), *Signac et la libération de la couleur, De Matisse à Mondrian*, Catalogue d'exposition publié à l'occasion de l'exposition présentée à Münster au Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte du 1^{er} décembre 1996 au 16 février 1997, puis à Grenoble au Musée de peinture et de sculpture du 9 mars au 25 mai 1997, puis à Weimar au Kunstsammlungen du 15 juin au 31 août 1997, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997, p. 184.

¹⁴⁴ Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, p. 21.

¹⁴⁵ Georges Roque, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴⁶ Michel-Eugène Chevreul, *L'influence que deux couleurs peuvent avoir l'une sur l'autre quand on les voit simultanément*, Mémoire lu à l'Académie des sciences le 7 avril 1828, S. l., S. n., 1832 [1828], en ligne : gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k620836/f3.item.zoom.

¹⁴⁷ Lemmi & Morelon, *op. cit.*, p. 392.

¹⁴⁸ Jean-Paul Ameline & Pascal Rousseau, *op. cit.*, p. 95.

¹⁴⁹ Charles Henry, *Harmonies [...]*, *op. cit.*, p. 14.

En décomposant la lumière blanche selon les trois couleurs naturelles qui la composent, Delaunay active le jeu des complémentaires et crée un tout harmonique, des vibrations entre les couleurs qui s'exaltent mutuellement¹⁵⁰. Mais ce qui est novateur au regard de ses prédécesseurs néo-impressionnistes, et qui constitue les prémises d'une rhétorique visuelle dont Delaunay ne se départira jamais, c'est la mise à mal volontaire de la vision, un effet de choc que Maurice Denis adresse par exemple à Matisse et ses disciples au Salon d'Automne de 1906¹⁵¹, parlant d'un « frisson optique [...] une pénible sensation d'éblouissement [...] toutes les brutalités de la lumière solaire »¹⁵². Il est question ici de la nette juxtaposition de couleurs pures choisie par Delaunay, qui annonce le simultanéisme. Bien plus large que le « flochetage » de Delacroix ou les macules du *chromoluminarisme* de Seurat¹⁵³, les touches adoptées par Delaunay empêchent en effet tout mélange optique immédiat¹⁵⁴. C'est seulement dans le mouvement forcé de l'œil du spectateur, pris dans un « bourdonnement vital de la couleur »¹⁵⁵, que le mélange se fait, quoique toujours de manière abstraite. En interdisant tout automatisme optique jusque-là admis dans le pointillisme, Delaunay impose ainsi un trouble rétinien, et affermit de surcroît le pouvoir visuel de celui ou celle qui se perd sur la toile.

En fait, malgré une ligne d'horizon encore marquée, et des formes globalement reconnaissables, les concepts figuratifs n'ont plus réellement de sens. Ce qui compte, ce sont « les couleurs avec leurs lois, leurs contrastes, leurs vibrations [...], leur intervalle »¹⁵⁶. Comme le rappelle Georges Roque, cette autonomie chromatique que recherche Delaunay se constitue par les accords que les couleurs entretiennent entre elles, indépendamment de ce qu'elles représentent. L'artiste peintre est comme un musicien qui compose avec les notes de son clavier (les couleurs du cercle chromatique), dont l'intervalle peut être grand (complémentaires) ou petit (couleurs voisines sur le cercle), et dont le jeu simultané crée des harmonies¹⁵⁷. Ainsi, quand la même année, Delaunay s'attaque à la lumière artificielle de la nuit avec le *Paysage nocturne* ou *Le Fiacre* [Fig. 9], ce n'est pas l'aspect représentatif qui prime, mais bien l'expérience de la force chromatique dans son accord avec le noir¹⁵⁸, couleur pourtant proscrite depuis l'impressionnisme. Tout en évitant à

¹⁵⁰ Claude Frontisi, « La lumière au figuré. La peinture selon Eugène Chevreul », *Raison présente*, n° 196, 2015, p. 54.

¹⁵¹ Jean-Paul Ameline & Pascal Rousseau, *op. cit.*, p. 95.

¹⁵² Maurice Denis, *Théories, 1890-1910, Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, troisième édition, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1913 [1906], p. 212.

¹⁵³ Claude Frontisi, *art. cité*, pp. 56-57.

¹⁵⁴ Jean-Clet Martin, « Entre destruction et construction : Delaunay », *Chimères*, n° 61, 2006, pp. 53-54.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ Robert Delaunay, *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, p. 97.

¹⁵⁷ Georges Roque, *op. cit.*, p. 350.

¹⁵⁸ Jean-Paul Ameline & Pascal Rousseau, *op. cit.*, p. 96.

nouveau le mélange optique par une juxtaposition de larges touches colorées, Delaunay semble suivre une loi qu'Eugène Chevreul¹⁵⁹ développe dans *De la loi du contraste simultané*, indiquant que « les corps noirs réfléchissent une petite quantité de lumière blanche, et cette lumière parvenant à la rétine en même temps que la lumière colorée des corps qui y sont juxtaposés, il est évident que les corps noirs doivent paraître teints de la complémentaire de la lumière colorée »¹⁶⁰. De cette manière, Delaunay peut retranscrire un nouvel effet : l'éclat des lumières diffuses dans l'atmosphère nocturne¹⁶¹.

Ainsi, c'est un dépassement du divisionnisme que propose Delaunay entre 1905 et 1908. Il ne s'agit plus d'une simple représentation mimétique du monde, mais bien d'une conjugaison nouvelle de la grammaire chromatique avec comme but de déconceptualiser l'art, mettre volontairement à mal la vision ou, pour faire écho à la future poésie moderne des formalistes russes, retarder la transmission du sens¹⁶². Il y a ici les premières lueurs d'un « mouvement *synchronisme* »¹⁶³ comme le dit Delaunay dans son manifeste *La Lumière*, censée agir directement sur le processus perceptif et cognitif¹⁶⁴ à la manière d'un entraînement visuel.

Cet entraînement se poursuit avec une série de sept essais que Delaunay réalise entre 1909 et 1910¹⁶⁵ à l'entrée du déambulatoire de l'église *Saint-Séverin* [Fig. 10], avec laquelle l'artiste passe du côté du cubisme, d'abord cézannien¹⁶⁶. Cette phase est en quelque sorte sa *Cathédrale de Rouen* à lui¹⁶⁷, analysant l'effet que provoque la lumière des vitraux sur les lignes de l'église gothique parisienne, déconceptualisant aussi bien l'ossature de l'édifice que la structure linéaire du tableau¹⁶⁸. Comme il le dit lui-même, il s'agit d'un « écroulement de la perspective traditionnelle »¹⁶⁹.

Malgré le style expressionniste qui se dégage de la toile, Delaunay affirmera plus tard être bien loin de la folie ou de l'angoisse que caractérisent les déformations architecturales du *docteur*

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considéré d'après cette loi [...]*, Paris, Imprimerie Nationale, Gauthier-Villars et Fils, 1939, p. 25.

¹⁶¹ Jean-Paul Ameline & Pascal Rousseau, *op. cit.*, p. 96.

¹⁶² *ibid.*, pp. 1-2.

¹⁶³ Robert Delaunay, *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, p. 147.

¹⁶⁴ Jean-Paul Ameline & Pascal Rousseau, *op. cit.*, p. 95.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 104.

¹⁶⁶ Robert Delaunay, *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, pp. 227-228.

¹⁶⁷ Jean-Paul Ameline & Pascal Rousseau, *op. cit.*, p. 106.

¹⁶⁸ Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, p. 29.

¹⁶⁹ Robert Delaunay, *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, p. 62.

Caligari (Robert Wiene, 1920), répondant à « un désir de force et de construction opposé à l'état maladif dont a cherché l'équivoque le créateur de ce film »¹⁷⁰. Loin de toute déraison¹⁷¹, Delaunay cherche alors simplement à traduire le « potentiel moteur » qu'offre concrètement à l'œil une source lumineuse¹⁷². Comme il l'affirme dans *La Lumière*, l'œil « communique le plus étroitement avec notre *cerveau, la conscience* [...]. Notre compréhension est *corrélative* à notre *perception* »¹⁷³. Typique du nouveau régime de la vision évoqué plus haut, ce rapport étroit entre objet perçu et sujet percevant lui vient de ses lectures de Paul Souriau, le philosophe analysant notamment la lumière comme le premier moteur d'une chaîne psychophysique¹⁷⁴, reliant « l'organe de la vue [...] voie d'accès par laquelle elle pénètre dans la conscience et met en jeu, de proche en proche, nos diverses activités psychiques »¹⁷⁵.

Saint-Séverin est ainsi une représentation de cette chaîne motrice qui relie lumière, œil, décision cérébrale et action, et par laquelle, en une synthèse proprement cubiste, Delaunay donne à appréhender simultanément l'expérience même d'une vision jetée dans l'espace et le temps de la déambulation¹⁷⁶. Pour ce faire, la déformation concave des piliers de l'église se courbe en accord avec la topographie rétinienne, forçant l'idée que l'œil peut, instantanément, tout embrasser du regard¹⁷⁷. C'est ainsi dans un puissant rapport haptique que Delaunay, à nouveau, propose à la vision un trouble très concret, proche de l'effet hypnotique et scopique que Paul Souriau attribue à la lumière des vitraux dans *La Suggestion dans l'Art* :

« Le regard ne peut manquer de se porter sur ces splendides mosaïques, qui l'hypnotisent. – L'effet sera encore augmenté par le contraste : plus la nef sera sombre, froide et sévère, plus les chaudes et somptueuses couleurs des vitraux enchanteront la vue. [...] c'est que l'attention, sollicitée de tous les côtés à la fois, s'éparpille. [...] au fond d'une nef obscure, une rosace multicolore sera comme une échappée vers la lumière, et notre pensée s'en ira avec notre regard dans cette direction. L'impression est surtout saisissante au premier moment, quand on entre

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹⁷¹ Jean-Paul Ameline & Pascal Rousseau, *op. cit.*, p. 106.

¹⁷² Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, p. 29.

¹⁷³ Robert Delaunay, *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, p. 146.

¹⁷⁴ Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, p. 29.

¹⁷⁵ Paul Souriau, *L'Esthétique [...]*, *op. cit.*, p. XII.

¹⁷⁶ Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, p. 33.

¹⁷⁷ Jean-Paul Ameline & Pascal Rousseau, *op. cit.*, p. 108. Pascal Rousseau note que ce « tout voir » s'inscrit notamment dans la tradition des panoramiques du XIX^e siècle.

dans l'église et que les yeux, aveuglés par le passage subit de la lumière à l'ombre, ne distinguent rien encore dans le vaste édifice ténébreux. »¹⁷⁸

N'est-ce pas là la même expérience phénoménologique que celle des miroirs déformants de Max Wertheimer ? Ou celle de la Parisienne prise dans les halos électriques et les chocs métropolitains ? Un exercice d'adaptation proprement freudien ou benjaminien invitant à se confronter aux traumatismes pour en soigner les neurasthénies ? N'est-ce pas là à nouveau l'expression d'un œil primitif et moderne débarrassé des illusions tactiles, et qui préfère, à l'éducation du regard de la Renaissance, dérégler volontairement ses sens auprès du vertige optique du gothique ?¹⁷⁹

Le « moderne âge »¹⁸⁰ auquel prétend arriver Delaunay prend ici tout son sens. En effet, le choc que l'homme moderne éprouve face à l'expérience sensible de son nouveau monde semble trouver un parallèle dans le début du millénaire gothique, que Goethe définit comme un égarement du regard et de la pensée¹⁸¹, et dont Worringer, en 1911, résume l'effet cathartique :

« Ce n'est pas par joie de construire que le gothique bâtit ses cathédrales jusqu'à l'infini, il veut que l'aspect de ce mouvement vertical, qui dépasse de loin toute échelle humaine, provoque en lui le vertige de la sensation où seul il peut endormir ses démons intérieurs et trouver la béatitude. »¹⁸²

Plus encore qu'une analyse des effets destructeurs de la lumière, ou une représentation spatio-temporelle de l'expérience de la déambulation, la série *Saint-Séverin* conjugue encore une fois l'ancien au nouveau, le primitif au moderne, et trouve dans l'« intention gothique » de quoi justifier son esthétique du choc : un vertige de sensations où l'homme moderne peut endormir ses démons intérieurs, préfigurant notamment les intentions monumentales de Robert Delaunay.

¹⁷⁸ Paul Souriau, *La Suggestion dans l'Art*, Paris, Alcan, 1893, pp. 32-33.

¹⁷⁹ Jean-Paul Ameline & Pascal Rousseau, *op. cit.*, pp. 105-106.

¹⁸⁰ Robert Delaunay, *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, p. 134.

¹⁸¹ Julien Chane-Alune, « La cathédrale d'ombre. Portée philosophique des interprétations de l'architecture gothique, depuis Goethe et Hugo », *Philonsorbonne*, n° 7, 2013, p. 67.

¹⁸² Wilhelm Worringer, *op. cit.*, p. 158.

Si l'expérience de basculement perceptif est concluante, le mouvement, lui, reste encore difficile à trouver. Comme il le dira lui-même, ses essais sont infructueux : « [...] je croyais que la mobilité pouvait s'obtenir avec des lignes et des morceaux juxtaposés [...], et je me suis aperçu qu'on ne le pouvait pas »¹⁸³. Il est alors flagrant de remarquer comment, dans l'ultime toile de sa série, Delaunay introduit sur le sol des cercles concentriques de couleurs pures, irisant l'espace entier du parcellaire gothique [Fig. 11]. Il s'agit-là, comme le propose joliment Claude Frontisi, d'un *hiatus* abstrait au milieu du syntagme figuratif de la toile¹⁸⁴. À travers une cohabitation des modes représentatifs du figuratif et de l'abstrait¹⁸⁵, plurisémantisme ou « surdétermination » typiques des effets que recherche la poésie moderne¹⁸⁶, Robert Delaunay fait déjà l'annonce de cette forme circulaire qui constituera quelques années plus tard le schème indissociable du mouvement de la couleur.

Langage universel et transition vers l'abstraction pure

« La vision est perfectible infiniment et je me souviens des paroles d'Orphée... On s'aime par la vision d'un pays à un autre. »¹⁸⁷

En parallèle de ses recherches sur les contrastes simultanés des couleurs pures, et même après avoir atteint un système chromatique autonome en 1913, l'année où il écrit ces mots au peintre Franz Marc, Robert Delaunay symbolise sa quête d'un nouveau langage à travers des motifs récurrents de la modernité qui le suivront dans toute son œuvre. L'avion est à ce titre extrêmement intéressant. Il est premièrement un dispositif hautement suggestif du cinétisme moderne qui, de par sa vitesse et sa prise de hauteur, favorise ce basculement du regard en une vision primitive, naïve et synthétique du monde¹⁸⁸. Collectionneur de photographies aériennes dès la fin des années 1900¹⁸⁹ [Fig. 12], Delaunay exploite par exemple ce nouveau regard en plongée en peignant la tour Eiffel vue d'en haut à plusieurs reprises dans les années

¹⁸³ Robert Delaunay, *Du cubisme [...], op. cit.*, p. 228.

¹⁸⁴ Claude Frontisi, *art. cité*, p. 62.

¹⁸⁵ Il faut noter que cette cohabitation sera présente dans son œuvre jusqu'à la fin de sa vie.

¹⁸⁶ Luce Baudoux, « Inconscient freudien et structures formelles de la poésie », *Revue philosophique de Louvain*, 3^e série, tome 61, n° 71, 1963, p. 436.

¹⁸⁷ Robert Delaunay, « Delaunay, Paris, le 11-1-13, à Marc », in *Du cubisme [...], op. cit.*, [1913], p. 187.

¹⁸⁸ Pascal Rousseau, « La construction du simultané, Robert Delaunay et l'aéronautique », *Revue de l'Art*, n° 113, p. 20.

¹⁸⁹ Sonia Delaunay, *op. cit.*, p. 40.

1920 [Fig. 13], dans un rendu photographique typique de la Nouvelle Vision¹⁹⁰. L'avion offre alors un point de vue à la fois objectif et abstrait d'un monde déconceptualisé, naturellement libéré des conventions perspectivistes¹⁹¹, permettant à Delaunay de faire un pied de nez à ce qu'il nomme, pour la tour Eiffel, le « simulacre de la hauteur »¹⁹².

Plus encore, l'avion représente un rêve espérantiste en ce qu'il « rend caduques les distances et abolit la pertinence géopolitique des frontières »¹⁹³. Robert Delaunay s'inscrit là dans l'air du temps, porté par exemple par la revue *Aéroplane* fondée par Nadar, qui, en janvier 1909, envisage les avancées techniques en aéronautique comme premier pas vers un langage universel, sous le titre « De l'Aéroplane à l'espéranto » :

« Il me semble qu'un mode de locomotion qui permettra à l'homme de se déplacer avec des vitesses d'au moins 200 kilomètres à l'heure, rendra un peu illusoire les limites géographiques qui divisent notre planète. Par lui, les différents peuples seront fatalement amenés à se mieux pénétrer, à se mieux connaître. »¹⁹⁴

Transcendance géopolitique et désir de communautarisme sont également les maîtres mots du mouvement olympique¹⁹⁵, dont les valeurs pacifistes et internationalistes¹⁹⁶ forment la plaidoirie de *L'équipe de Cardiff* [Fig. 14] que Delaunay peint en 1913. Sujet assez rare dans l'art moderniste de cette période pour être notifié¹⁹⁷, la représentation du sport par Delaunay acquiert une dimension rhétorique. En effet, là où Pierre de Coubertin définit son mouvement comme un « temple [dans lequel] accourent tous les peuples », sous l'égide des anneaux olympiques représentant « l'union des cinq continents et la rencontre des athlètes du monde entier »¹⁹⁸, Delaunay symbolise cette communion transnationale par le langage primitif et universel des

¹⁹⁰ Voir László Moholy-Nagy, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, trad. de l'allemand par Catherine Wermester et de l'anglais par Jean Kempf et Gérard Dallez, Gallimard, Coll. Folio Essais, Paris, 2007 [1925], pp. 19-21.

¹⁹¹ Thierry Gervais, « Un basculement du regard. Les débuts de la photographie aérienne 1855-1914 », *Études photographiques*, n° 9, mai 2001, en ligne : journals.openedition.org/etudesphotographiques/916, p. 1.

¹⁹² Robert Delaunay, *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, p. 118.

¹⁹³ *Idem.*, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, p. 23.

¹⁹⁴ J. Leblanc, « De l'Aéroplane à l'Espéranto », *L'Aéronaute*, n° 493, 15 janvier 1909, p. 11.

¹⁹⁵ Sur les liens entre Robert Delaunay et le mouvement olympique, voir Pascal Rousseau, « "L'art et le muscle", le sport spectacle », in *Robert Delaunay, L'invention [...]*, *op. cit.*, pp. 142-189.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 147.

¹⁹⁷ *Ibidem.*

¹⁹⁸ S. a., *Le Mouvement Olympique, le CIO et les Jeux*, Lausanne, Le Centre d'Études Olympiques, 2018 [dès 1894], p. 12.

couleurs¹⁹⁹ conjugué au sport et à l'aéronautique. Il signifie ainsi littéralement, sous forme d'autopromotion en inscrivant sous son nom les villes de New York et de Paris, qu'effectivement « on s'aime par la vision d'un pays à un autre ».

Il est intéressant de remarquer comment l'avion – *L'Équipe de Cardiff*; *Soleil, Tour, aéroplane* (1913) [Fig. 15]; *Hommage à Blériot* (1914) [Fig. 16]; la tour Eiffel et l'avion (1925) [Fig. 17]. – est indissociable de la tour Eiffel. Au début du siècle, les deux symboles jouissent en effet d'une relation symbiotique, l'une étant pour l'autre « le phare qui guide le pilote aérien, et lui permet un repérage certain de sa route »²⁰⁰, typique de l'imagerie moderne présentant la tour parisienne comme un repère lumineux [Fig. 18]²⁰¹. Et, pour Delaunay, le monument « n'est pas un phare isolé »²⁰², mais un emblème universel, comme l'avion, d'une communion entre les peuples. Non seulement la tour Eiffel rassemble concrètement les gens qui, par milliers, viennent la visiter, mais elle accueille également, dès 1898²⁰³, et de manière permanente dès 1906, des dispositifs radiophoniques qui profitent de sa hauteur et à qui elle devra notamment sa conservation²⁰⁴.

Des notes de Delaunay datées d'octobre 1913 font l'éloge de « la poésie de la Tour qui communique mystérieusement avec le monde entier. Rayons de lumière, ondes auditives symphoniques »²⁰⁵, quelques mois avant que le *Petit Journal* illustre les mêmes propos pour les 25 ans du monument [Fig. 19], le présentant comme une antenne reliant Paris aux quatre coins du globe terrestre. La tour Eiffel symbolise ainsi le fantasme d'un monde ubiquitaire, ces « horizons simultanés »²⁰⁶ dont parle Cendrars, et qui se réalisent à travers les technologies de radiocommunication. C'est ce que signifie Delaunay dès la toute première représentation de la

¹⁹⁹ Robert Delaunay, *Du cubisme [...], op. cit.*, p. 219.

²⁰⁰ Charles-Édouard Guillaume, *Le Premier Quart de Siècle de la Tour Eiffel, Allocution prononcée à la Fête du Soleil le 22 juin 1912*, Paris, Société astronomique de France, 1913 [1912], pp. 25-26.

²⁰¹ Sophie Goetzmann, « Phare et tour de lumière », in « *Et les grands cris de l'est* » : Robert Delaunay à Berlin, 1912-1914, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2021, p. 249.

²⁰² Sonia Delaunay, *op. cit.*, p. 34.

²⁰³ S. a., « Commémoration de la première liaison radio Tour Eiffel-Panthéon à Paris », *Pionier : Zeitschrift für die Übermittlungstruppen*, n° 34, 1961, p. 233.

²⁰⁴ Simon Texier, « EIFFEL Tour », in *Encyclopedia universalis*, en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/tour-eiffel/>.

²⁰⁵ Robert Delaunay, *Du cubisme [...], op. cit.*, p. 111.

²⁰⁶ Blaise Cendrars, « Tour », in *Du monde entier au cœur du monde, Poésies complètes*, édition établie par Claude Leroy, Paris, Gallimard, 2006 [août 1913], p. 91.

tour, dans une étude qu'il peint en 1909 [Fig. 20] et sur laquelle il inscrit : « *La Tour à l'Univers s'adresse* »²⁰⁷.

De plus, comme le définit Blaise Cendrars, la tour Eiffel est pour Delaunay « le pinceau qu'il trempe dans la lumière »²⁰⁸. En effet, le monument parisien constitue l'outil avec lequel il peut poursuivre ses expériences débutées à Saint-Séverin sur le principe moteur de la lumière et ses effets sur le système perceptif, mais déplacées sous la cloche de la grande ville, cathédrale de plein air. C'est par une décomposition multiperspectiviste, typique de la destruction cubo-futuriste, que Delaunay représente principalement la tour Eiffel dans les années 1909-1912²⁰⁹. Si ce démantèlement formel peut trouver de quoi s'inspirer dans l'actualité, avec notamment le terrible crash en septembre 1909 du dirigeable *République*, dont les journaux relaient la carcasse déchirée²¹⁰ [Fig. 21], l'intensité du milieu urbain représente à elle seule un « cataclysme »²¹¹ suffisant à justifier la destruction des lignes formelles de l'édifice. Il faut toutefois relativiser cette vision pessimiste de l'artiste qui analysera plus tard ses tours Eiffel comme autant de signes avant-coureurs des futurs conflits européens²¹². Son discours, anachronique, n'est pas représentatif de l'esprit très enthousiaste qu'il aborde avant la Grande Guerre envers la modernité²¹³.

Comme à Saint-Séverin, au contact direct de nouvelles épreuves perceptives – aussi bouleversantes soient-elles – l'œil primitif de Delaunay capte ce qu'il voit : une « muse d'acier »²¹⁴ dont l'ambiguïté en fait un sujet par excellence de son esthétique du choc. À la fois imposante et légère, monumentale et sans réelle substance matérielle, ferme et aérienne²¹⁵, finalement comme la Parisienne baudelairienne, la tour Eiffel est pour Delaunay un oxymore

²⁰⁷ Sonia Delaunay, *op. cit.*, pp. 38-39. L'union transnationale que recherche le couple Delaunay résonne tout particulièrement avec leur histoire personnelle : « *La Tour à l'univers s'adresse*... Il a peint sur la toile une dédicace qui scellait notre pacte d'alliance intime : "Mouvement profondeur France-Russie 1909". Un code entre nous. Comprenez qui pourra. Deux jeunes inconnus amoureux peuvent faire plus pour rapprocher les âmes des peuples que les grands stratèges de la politique. Je lui apportais la lumière d'Orient, lui, brûlait de tous les feux de la nuit du Nouveau monde ».

²⁰⁸ Blaise Cendrars, *op. cit.*, p. 93.

²⁰⁹ Lemmi & Morelon, *op. cit.*, p. 392.

²¹⁰ Pascal Rousseau, *Robert Delaunay, L'invention du pop*, *op. cit.*, p. 35.

²¹¹ Robert Delaunay, *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, p. 62.

²¹² *Ibidem*. « Dramatisme, cataclysme. C'est la synthèse de toute cette époque de destruction : une vision prophétique. Aussi à répercussion sociale : la guerre, les bases s'écroulent. [...] La lumière déforme tout, brise tout, plus de géométrie, l'Europe s'écroule. »

²¹³ Sophie Goetzmann, « De "cherchons à voir" à "apprendre à voir", Ludwig Meidner et les "Tours Eiffel" de Robert Delaunay », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n° 74, 2011, p. 522.

²¹⁴ Sonia Delaunay, *op. cit.*, p. 34.

²¹⁵ Jean-Paul Ameline & Pascal Rousseau, *op. cit.*, p. 130.

architectural. Aux piliers massifs de l'église gothique se substitue alors sa structure poreuse, à travers laquelle apparaissent des effets de transparence nouveaux pour l'œil²¹⁶. Ainsi, quand Delaunay peint *Champ de Mars, la Tour rouge* (1911) [Fig. 22], l'érubescence du monument métallique et ses multiples points de vue éclatés traduisent un basculement optique bien concret, auquel se confronte volontairement le couple de flâneurs parisiens, plongés dans l'expérience nouvelle d'une déambulation au sein des nuits électriques²¹⁷ :

« Les éclairages publics étaient une nouveauté. La nuit, en nous promenant, nous entrions bras dessus, bras dessous dans l'ère de la lumière. Rendez-vous à la Fontaine Saint-Michel. La municipalité avait substitué aux vieux réverbères à gaz des lampes électriques. Nous allions en voisins admirer le spectacle. Des halos faisaient tourner et vibrer autour de nous les couleurs et les ombres. »²¹⁸

Plus encore, comme le souligne Angela Lampe, la série des tours Eiffel exemplifie la « mise à l'épreuve » de la toile et le passage d'une représentation destructive à un système synthétique expérimental²¹⁹. Peinte plus d'une quinzaine de fois dans les années 1909-1926²²⁰, la tour Eiffel révèle en effet les limites qu'accuse la toile face aux gigantismes du monstre de fer, Delaunay devant se résoudre à désarticuler la tour, comme l'analyse Blaise Cendrars, « pour la faire rentrer dans son cadre » :

« [...] il la tronqua et l'inclina pour lui donner ses trois cents mètres de vertige, il adopta dix points de vue, quinze perspectives, telle partie est vue de bas, telle autre d'en haut, les maisons qui l'entourent sont prises de droite, de gauche, à vol d'oiseau, terre à terre. »²²¹

Les limites de la toile apparaissent également comme les limites de sa phase destructive. Les années 1912-1913 marquent ainsi cette transition décisive, dans la continuité rhétorique de *La Ville de Paris* présentée au Salon des indépendants, œuvre par laquelle Delaunay met en abîme sa propre évolution et son combat contre les conventions artistiques²²². Dans une lettre adressée

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, p. 27.

²¹⁸ Sonia Delaunay, *op. cit.*, p. 43.

²¹⁹ Angela Lampe, *op. cit.*, p. 14.

²²⁰ Lemmi & Morelon, *op. cit.*, p. 392.

²²¹ Blaise Cendrars, *Aujourd'hui*, Paris, Grasset, 1930, p. 135.

²²² Jean-Paul Ameline & Pascal Rousseau, *op. cit.*, p. 157.

à Mlle de Bonin à l'été 1913, Delaunay explique rechercher le mouvement et le « *sens de la profondeur* », tout en détaillant en quoi il se détourne pour cela des cubistes et des futuristes :

« (...) Il ne s'agit pas du mouvement descriptif des cubistes-futuristes que les peintres appellent dynamisme. Les mouvements dont je parle, je les ressens, je ne les décris pas. Ils sont simultanés par leur contraste, et non successifs. Tout ce qui est successif est descriptif (illustratif, non représentatif). »²²³

Dès lors, l'on peut remarquer une courte période transitionnelle qui commence avec la série des *Fenêtres simultanées* (1912), où la tour Eiffel, notamment, s'efface peu à peu dans l'« énergie vibratoire de la lumière »²²⁴, et dont les prismes cherchent déjà à s'évader au-delà du carcan imposé par la toile²²⁵, en profondeur comme en largeur [Fig. 23]. Petit à petit, les recherches de Delaunay passent ainsi d'un espace représentatif à un système expérimental et abstrait, se dégageant de « *l'Art d'imitation* » pour atteindre cette structure chromatique autonome, « l'harmonie représentative », *le mouvement synchrone* »²²⁶, comme il le dit dans son manifeste *La Lumière*. À l'aube de sa mort, dans un de ses cours réguliers dispensés dans son atelier²²⁷, Robert Delaunay revient notamment sur cette phase de son art, commentant une œuvre – *Les Trois Fenêtres, la Tour et la Roue* (1912) [Fig. 24] – qui représente on ne peut mieux cet état transitoire où cohabitent encore les motifs cinétiques figuratifs – *descriptifs* –, qui se dissipent dans les prismes et mouvements des couleurs – *constructifs* :

« À cette époque, les cubistes, mes camarades, n'introduisaient pas la couleur dans les tableaux. Moi, je voyais déjà la nécessité. L'idée de mobilité, je l'avais en moi, mais [je] ne savais pas l'exprimer. [...] Vous voyez ici, tout d'un coup, une réminiscence encore d'objet, de paysage, des immeubles [...] avec la grande roue que vous n'avez peut-être pas vue et qui est encore un élément objectif. [...] Voyez comme il est difficile de parvenir [...], il faut beaucoup de discipline et de bonne volonté. Et voyez cette espèce de chose circulaire qui commence à terminer le tableau. Cette espèce d'embryon coloré qui commence à tourner. Et le contraste

²²³ Robert Delaunay, Lettre adressée à Mademoiselle de Bonin, été 1913, in *Du cubisme [...], op. cit.*, p. 62.

²²⁴ Jean-Paul Ameline & Pascal Rousseau, *op. cit.*, p. 166.

²²⁵ *Ibid.*, p. 168.

²²⁶ Robert Delaunay, *Du cubisme [...], op. cit.*, p. 147.

²²⁷ Pierre Francastel, « Les entretiens de Robert Delaunay », in *Ibid.*, Troisième partie, pp. 211-214.

simultané dans le centre : vous le voyez encore tourner. Les contrastes de couleurs s'organisent, cela veut devenir un ensemble constructif [...]. »²²⁸

« J'ai trouvé ! Ça tourne ! », entre mythe et science

« Alors, il m'est venu l'idée de supprimer les images vues dans la réalité : les objets qui venaient interrompre et corrompre l'œuvre colorée. Je m'attaquais au problème de la couleur formelle. Mes premières formes circulaires sont à cheval entre 1912 et 13. »²²⁹

Comme le mentionne Delaunay, ce nouvel espace d'expérimentation coïncide non seulement avec l'effacement progressif de la figure sur la toile, mais également avec l'adoption de la forme circulaire. Comment comprendre cet invariant qui, jamais concrètement défini par l'artiste, mais pourtant reconduit dans quasi toute son œuvre jusqu'à sa mort en 1941, se constitue comme une véritable cosmologie rationaliste ?

La forme circulaire découle directement de la lumière, et partant, du soleil. On le remarque par exemple dans *Formes circulaires. Soleil et Lune* (1912) [Fig. 25], où l'artiste fait l'exercice de comparer l'effet de la lumière que provoque sur l'œil d'un côté celle de la lune, et de l'autre celle du soleil. Comme le mentionne Pierre Francastel, Robert Delaunay attribue à la lumière de la Lune des couleurs moins contrastées et des formes plus « heurtées » - ou du moins plus elliptiques -, tandis que la lumière du Soleil donne naissance aux contrastes de couleurs pures et aux mouvements circulaires²³⁰.

Sonia Delaunay, reprenant Blaise Cendrars²³¹, affirme vouloir aller « jusqu'au Soleil »²³². Cette quête de la forme solaire universelle est d'abord une quête de vérité. En recherchant le mouvement de la couleur, Robert Delaunay parle ni plus ni moins de trouver la « Réalité » et le « mouvement vital du monde »²³³. Comme vu plus haut, symptomatique du rejet moderniste des

²²⁸ *Ibid.*, pp. 230-231.

²²⁹ Robert Delaunay, *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, p. 82.

²³⁰ Pierre Francastel, « Introduction », in *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, p. 28.

²³¹ *Ibid.*, p. 109.

²³² Sonia Delaunay, *Nous irons jusqu'au soleil*, (avec la collaboration de Jacques Damase et de Patrick Raynaud), Paris, Laffont, 1978.

²³³ Robert Delaunay, *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, p. 146.

acquis de la Renaissance, la création d'un nouveau langage passe par le réveil de formes universelles et primitives²³⁴, et tente paradoxalement d'unir « le très ancien et le lointain futur »²³⁵ comme le dit Sonia Delaunay. Cette recherche s'accompagne ainsi de discours originels, mythes et textes cosmologiques antiques. C'est notamment Apollinaire, qui, en s'intéressant à la tradition antique de l'Orphisme²³⁶, offre à Robert Delaunay une source lointaine du langage universel et circulaire de la lumière dans les textes d'Hermès Trismégiste²³⁷ :

« C'est ainsi que le ciel et la terre sont gouvernés par le créateur, j'entends le soleil [...], qui donne tout à tous et prodigue les bienfaits de sa lumière [...], enveloppant et illuminant l'ensemble [...] comme une hélice en mouvement [...]. Cette création de la vie par le soleil est continue comme sa lumière. »²³⁸

Le terme d'orphisme, par lequel Apollinaire désigne en 1912 la tendance chromatique des Delaunay²³⁹, renvoie ainsi à cette quête des Origines, dont la forme circulaire représente la source de toute vie. Non loin d'une vision nietzschéenne de l'artiste prophète qui s'engage pour le bien-être de l'humanité, en rapprochant les Delaunay du dieu grec, Apollinaire donne à penser le simultanésisme comme le « chant déchirant d'Orphée [qui] attendrit tous les occupants des Enfers »²⁴⁰. Comme vu auparavant, l'analogie musicale est ici importante, bien qu'elle soit employée pour affirmer la supériorité de la peinture, de l'œil et des lois optiques :

« Au lieu, comme la musique, d'être un art auditif, c'est un art visuel dont les formes, les rythmes, les développements partent de la peinture même [...]. »²⁴¹

C'est ici que cette cosmologie trouve à se rationaliser auprès des sciences expérimentales, dans le champ de la physiologie de la perception, à laquelle les artistes accèdent par des revues de vulgarisation²⁴². Au sein du nouveau paradigme de la vision présenté plus haut, on peut tout

²³⁴ Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, pp. 23-26.

²³⁵ Anne Montfort et Cécile Godefroy (dir.), *op. cit.*, p. 46.

²³⁶ *Ibid.*, p. 73.

²³⁷ Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, p. 24.

²³⁸ Louis Ménard, *Hermès Trismégiste, Traduction complète*, Paris, Didier, 1867, pp. 287-288.

²³⁹ Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, p.24 & Anne Montfort et Cécile Godefroy (dir.), *op. cit.*, p. 73.

²⁴⁰ Ovide, « Orphée et Eurydice », in *Métamorphoses*, Traduction et notes de Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet, Bruxelles, Bibliotheca Classica Selecta, 2008, livre X, vers 1-63.

²⁴¹ Robert Delaunay, *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, p. 97.

²⁴² Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, p. 33.

d'abord évoquer le travail d'Augustin Charpentier sur *La Lumière et Les Couleurs au point de vue physiologique*. Le physiologue relie en effet directement l'organisation du champ visuel à la topographie rétinienne²⁴³ [Fig. 26], dont le schéma fournit une source visuelle assez stupéfiante lorsqu'on le compare au *Premier Disque* (1913) [Fig. 27] de Robert Delaunay. Débarrassée de tout référent tangible, l'œuvre adopte ainsi cette forme circulaire, ainsi que le format en tondo, qui, en plus de soustraire « vigoureusement le champ aux normes de la perspective »²⁴⁴, se calquent sur la surface hémisphérique de l'œil²⁴⁵ et intègrent par ce biais le spectateur dans un rapport haptique à l'espace de la représentation.

Plus encore, l'autonomie constructive de la couleur à laquelle Delaunay s'initie au côté de Jean Metzinger, avec le divisionnisme et les théories de Eugène Chevreul²⁴⁶, trouve une véritable base arithmétique pour la naissance du simultanésisme dans les recherches de Charles Henry. Là où la musique se constitue par un ensemble établi de notes, en se délaissant de toute représentation, la peinture pure prend pour sujet ce qui synthétise la vision elle-même : le cercle chromatique. La forme circulaire delauunienne s'y réfère également, Charles Henry lui confirmant que « la sensation de la lumière correspond à la description d'un cycle virtuel de rayon infiniment petit »²⁴⁷. Ce « cycle orienté de droite à gauche »²⁴⁸, autrement dit dans un sens antihoraire, offre à Delaunay, comme le souligne Pascal Rousseau, l'idée du « sens giratoire des couleurs ». En effet, si Eugène Chevreul ordonne les couleurs selon leur complémentarité, Charles Henry leur ajoute des propriétés directionnelles²⁴⁹ :

« Assigner aux couleurs les directions qui leur conviennent, c'est le problème irrésolu d'un cercle chromatique rationnel ; cette question revient au problème de

²⁴³ Augustin Charpentier, « Le champ visuel et la topographie rétinienne », in *La Lumière et Les Couleurs au point de vue physiologique*, Paris, J.-B. Baillière et Fils, 1888, Ch. II, pp. 104-118.

²⁴⁴ Claude Frontisi, *art. cité*, p. 62.

²⁴⁵ Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, p. 33.

²⁴⁶ *Idem*, « Robert Delaunay, Jean Metzinger [...] », *art. cité*, pp. 184-195.

²⁴⁷ Charles Henry, *Cercles chromatiques [...]*, *op. cit.*, p. 62.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 57.

²⁴⁹ Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, p. 24. Dans le huitième numéro de la *Revue de l'Esprit nouveau*, Charles Henry vulgarise ces propriétés directionnelles des couleurs, directement rattachées à l'organisation physiologique du système perceptif : « Cette association de la couleur avec la direction peut paraître étrange à qui ignore la liaison profonde de nos sensations et de nos mouvements et méconnaît la forme circulaire imposée par notre organisation aux mouvements de nos appendices : elle est établie par un grand nombre de faits, dont je vous dirai quelques-uns, en particulier par les illusions d'optique ». (Voir Charles Henry, « La lumière, la couleur, la forme », in Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret-Gris (dir.), *L'Esprit nouveau, Revue internationale d'esthétique*, n° 8, 1921, pp. 948-949).

fixer le degré de dynamogénie de chaque couleur, puisque les degrés de la dynamogénie se représentent par des directions. »²⁵⁰

Par la méthode expérimentale, et suivant la logique des tonalités en musique, Charles Henry déduit ainsi une typologie chromatique où, notamment, le rouge, couleur la plus dynamogène, suit une direction ascendante de bas en haut, tandis que le bleu, relativement inhibitoire, suit une direction descendante de haut en bas²⁵¹. Selon Pascal Rousseau, on peut observer l'application de cette loi physiologique dans *Formes circulaires, Soleil n° 2* (1912-1913) [Fig. 28], où Robert Delaunay applique le rouge aux courbes montantes et le bleu aux courbes descendantes de son cercle concentrique²⁵². Hormis le jeu harmonique des complémentaires, Delaunay joue également sur les dissonances en juxtaposant les deux couleurs que Charles Henry oppose sur l'échelle des sensations optiques. On retrouve ce conflit entre le rouge et le bleu dès le *Premier Disque* dans le centre de la composition, et ensuite dans presque toutes ses œuvres, une dissonance qui participe à cette esthétique du choc, « vibrations extra-rapides », dit-il, une expérience que l'artiste verbalise lui-même comme le « coup de poing »²⁵³.

L'organisation des couleurs dans *Formes circulaires, Soleil n° 2* semble ainsi se rapprocher du cercle chromatique proposé par Charles Henry en 1889 [Fig. 29], mais l'hypothèse que développe Georges Roque dans *Art et science de la couleur* mérite également d'être avancée. Ce dernier rapproche la toile d'un des cercles chromatiques publiés par Eugène Chevreul en 1864, affirmant que « si l'on fait pivoter cette planche, on obtient la distribution des couleurs »²⁵⁴ dans l'œuvre de Delaunay. S'il est difficile de valider cette affirmation²⁵⁵, il est tout de même vrai que Delaunay imprime un effet de rotation à son cercle. On peut y voir une hélice en mouvement, thème moderne éminemment delaulunien, mais cette rotation indique d'autres sources visuelles importantes pour l'artiste, qui s'inscrivent dans l'archéologie des recherches sur le mouvement et la couleur.

²⁵⁰ Charles Henry, *Cercles chromatiques [...]*, *op. cit.*, p. 62.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 64.

²⁵² Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...], *art. cité*, p. 24.

²⁵³ Robert Delaunay, *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, p. 217. Voir aussi Sonia Delaunay, *op. cit.*, p. 63.

²⁵⁴ Georges Roque, *Art et science de la couleur : Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes, Ed. J. Chambon, 1997, p. 365.

²⁵⁵ Lorsque l'on fait pivoter rapidement un cercle chromatique, quel qu'il soit, la synthèse additive de toutes les couleurs donne un blanc gris, loin de la distribution des couleurs dans *Formes circulaires, Soleil n° 2*.

En effet, comme le démontre Benoît Turquety, le lien étroit entre mouvement et couleur s'établit dans un réseau épistémologique très vaste, qui se construit à travers l'histoire des dispositifs de vision autour de jouets optiques, appareils scientifiques, protocoles expérimentaux et œuvres d'art²⁵⁶. Sans entrer dans les détails de cette histoire, l'on peut tout de même citer les premières recherches de Newton sur la synthèse additive des couleurs au début du XVIII^e siècle²⁵⁷, qui offrent, dans la première moitié du XIX^e siècle, une base à Joseph Plateau pour ses recherches sur la persistance rétinienne, et son célèbre dispositif nommé phénakistiscope [Fig. 30]²⁵⁸. L'*Optique* newtonienne est poursuivie ensuite par Maxwell²⁵⁹ [Fig. 31], et vulgarisée par Charles Henry jusqu'au début du XX^e siècle²⁶⁰ [Fig. 32]. Tous mettent en jeu une illusion d'optique par la rotation rapide d'un disque qui implique, la plupart du temps, des couleurs se modifiant sous l'effet du mouvement rotatif. Le tout engendre d'autres couleurs, un mélange optique créant des visuels abstraits très suggestifs²⁶¹.

Ces protocoles expérimentaux, qui jouissent d'une importante circulation²⁶², sont ainsi des sources visuelles capitales pour Delaunay et d'autres artistes²⁶³ qui naviguent entre art cinétique et Op Art. Dans le champ de l'art cinétique, on peut par exemple penser aux *Rotoreliefs* [Fig. 33] que crée en 1935 Marcel Duchamp, jouets optiques présentant un lot de disques hypnotiques que l'on fait tourner et qui agissent directement sur le système perceptif comme des illusions d'optique²⁶⁴. Seulement, Duchamp fait pivoter l'œuvre elle-même pour créer une illusion, au final de la même manière que le dispositif cinématographique. Comme pour le mouvement décrit par les cubistes ou les futuristes, Robert Delaunay y voit le « simulacre »²⁶⁵ d'un mouvement mécanique et descriptif. Si lui ne le « décrit pas » mais le « ressent »²⁶⁶, c'est que le mouvement émane de l'œuvre elle-même, immobile. « Le simultanésisme est un mouvement statique »²⁶⁷, dit-il. Le mouvement delaunien est ainsi, pour reprendre l'aphorisme de Le

²⁵⁶ Benoît Turquety, « Couleur/mouvement : trois dispositifs pour une histoire épistémologique dans la longue durée », *1985*, n° 87, 2019, pp. 64-89.

²⁵⁷ *Ibid.*, pp. 73-77.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 80.

²⁵⁹ Georges Roque, *op. cit.*, p. 364.

²⁶⁰ Charles Henry, « La lumière [...] », *art. cité*, n° 7, 1921, p. 735.

²⁶¹ Georges Roque, *op. cit.*, p. 364.

²⁶² Benoît Turquety, *op. cit.*, p. 77.

²⁶³ Georges Roque, *op. cit.*, p. 364.

²⁶⁴ Blandine Etienne, « Les rotoreliefs de Marcel Duchamp », *Cinémathèque française*, en ligne : cinematheque.fr/article/1586.html. Voir aussi Isabelle Danto, « Que reste-t-il de Marcel Duchamp ? », *Esprit*, octobre 2014, n° 408, pp. 136-139.

²⁶⁵ Robert Delaunay, *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, p. 142.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 184.

²⁶⁷ Robert Delaunay, cité par Louis Chéronnet, « La publicité moderne, Fernand Léger et Robert Delaunay », *L'Art Vivant*, n° 47, 1^{er} décembre 1926, p. 890.

Corbusier que l'on verra par la suite, une « pure création de l'esprit ». Des expériences des disques rotatifs, Delaunay en garde seulement le résultat, à savoir des cercles concentriques qui contiennent déjà, en quelque sorte, le mouvement rotatif en eux, un mouvement qu'il restitue ensuite par la réorganisation optique des couleurs pures et leurs contrastes simultanés. En ce sens, Delaunay s'inscrit comme un pionnier de l'art optique²⁶⁸, préfigurant les recherches expérimentales de l'Op Art sur la vibration des couleurs²⁶⁹, bien avant Josef Albers ou Victor Vasarely.

En plus d'une suggestion visuelle pour l'élaboration de ses couleurs pures et formes circulaires, l'imaginaire des disques en rotation constitue pour Delaunay une métaphore plus large de l'ensemble du choc cinétique de la modernité qu'emmagasine cet œil moderne et primitif :

« Quand je reviens de faire 3 à 5000 km, j'ai reçu une quantité de couleur, de vision, de forme telle que ma sensibilité en est toute chargée à la manière des accus. La vision du monde et des images, donc des couleurs par le fait de leur rapprochement, créent des contrastes qui s'exaltent considérablement. »²⁷⁰

Dans ses œuvres, ce ne sont ainsi pas seulement des disques et des couleurs qui tournent, mais l'ensemble des villes, des rues, des manèges, des trains et des avions, « ces sensibilités modernes [qui] se rencontrent simultanément »²⁷¹, que l'artiste fait petit à petit disparaître et qu'il restitue par une synthèse abstraite et circulaire dans son laboratoire que représente la toile.

Le *Premier Disque* de Robert Delaunay représente ainsi l'aboutissement de la phase initiale de son projet, celui de trouver le mouvement de la couleur. Issu d'une cosmologie rationaliste, il est un système formel complexe, conjuguant le mythe solaire aux acquis des récentes découvertes en physiologie des sensations et des protocoles expérimentaux faisant partie de l'archéologie des recherches sur le mouvement et la couleur. Leurs cercles chromatiques ou disques rotatifs constituent un ensemble suggestif, tout comme l'est le réservoir formel d'une modernité cinétique, des manèges, à la grande roue ou aux hélices des avions. À la fois témoin et actrice de la fracture épistémologique de la vision qui intervient dès le XIX^e siècle, cette toile

²⁶⁸ Angela Lampe, *op. cit.*, pp. 124-126.

²⁶⁹ André Jaumotte, « Art, Science and Technology », *Leonardo*, The MIT Press, vol. 5, n° 2, 1972, p. 167.

²⁷⁰ Robert Delaunay, réponse au critique Charensol, in *Fonds Delaunay*, Bibliothèque nationale, relayé par Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, p. 45, note 58.

²⁷¹ Robert Delaunay, *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, p. 111.

hygiéniste est pensée en fonction du système perceptif, dans son rapport haptique au spectateur, sensé devenir acteur de l'œuvre. Dépassant les discours synesthésiques, elle devient un système autonome, synthèse de cette « *Vision des hommes* » dont parle l'artiste ; vision à la fois primitive et moderne, résultat d'un monde lui-même simultané, obligeant, comme chez l'enfant, à un réapprentissage des formes et des couleurs qui découle de ses innombrables mouvements qui s'entrechoquent. C'est ce cinétisme que l'œuvre souhaite finalement synthétiser en recréant l'expérience même du choc de la modernité par un mouvement statique, dynamique ; une illusion d'optique. Robert Delaunay aboutit ainsi à un système qu'il ne lâchera plus, un travail patient qui lui permet en 1913 de pousser son *Euréka !* à lui : « J'ai trouvé ! Ça tourne ! »²⁷².

Se libérer de la toile

« C'est là où se trouve la grande nouveauté et le génie du peintre qui ne se contente plus d'arrangements mais qui tend à la sublimité de la représentation. Il faut qu'il crée un rythme, des rythmes, un *mouvement* qui fait naître le sujet – le côté *poétique et sublime*. Cette peinture revêt un aspect *populaire*, dans le sens qu'elle agit directement sur la *sensibilité* du spectateur. »²⁷³

Une fois le mouvement de la couleur trouvé sur la toile, cette dernière ne suffit plus à assumer l'entière dimension du projet simultanésiste de Robert Delaunay. En effet, l'aspect « *populaire* » dont il parle, et qui sera également soutenu en ces termes par Guillaume Apollinaire²⁷⁴, indique le caractère utilitaire d'un art qui, s'il souhaite agir sur la « *sensibilité* du spectateur » et faire de ce dernier un acteur de l'œuvre, invite indubitablement à dépasser les limites du support pictural pour s'engager sur une échelle monumentale²⁷⁵.

Cette libération se fait de manière progressive dans l'œuvre peinte de Delaunay. En effet, l'artiste débute par une mise à l'épreuve de la toile au tournant des années 1910, comme vu précédemment avec la série des *tours Eiffel*, poursuivie, avec les *Fenêtres simultanées*, par la dissolution de la matérialité du support pictural²⁷⁶, les objets s'effaçant peu à peu dans des effets

²⁷² *Ibid.*, p. 217.

²⁷³ Robert Delaunay, *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, p. 168.

²⁷⁴ Guillaume Apollinaire, « A travers le Salon des Indépendants », *Montjoie !*, n° spécial, 18 mars 1913, p. 4.

²⁷⁵ Angela Lampe, *op. cit.*, p. 40.

²⁷⁶ Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, p. 21.

d'énergie vibratoire de la lumière rendus par les jeux de contrastes simultanés. Delaunay atteint finalement une négation totale de la perspective, de la bidimensionnalité et de l'inertie de la toile avec son *Premier Disque*, la forme circulaire et le « mouvement statique » des couleurs. Cette émancipation se poursuit dans les années 1920 avec *Hélice* [Fig. 34], où le cercle concentrique, jusqu'alors agencé irrégulièrement dans l'œuvre – par exemple l'*Hommage à Blériot* [Fig. 16] – s'accorde maintenant aux formes curvilignes abstraites dans un ensemble autonome, cohérent et dynamique. Il préfigure là les *Rythmes* [Fig. 35] et *Rythme sans fin* [Fig. 36] des années 1930²⁷⁷, période durant laquelle il abandonne définitivement toute référence figurative²⁷⁸. À la fois minimale et radicale, la série des *Rythmes* pousse à son paroxysme l'autonomie constructive des couleurs, qui, sans plus aucune nuance et présentées de manière extrêmement contrastée²⁷⁹, créent des effets de profondeur saisissants²⁸⁰, comme des illusions d'optique. La suite rythmique des cercles concentriques forme elle une colonne « puissamment architecturée »²⁸¹, dont le mouvement sinusoïdal entraîne l'œil aux limites du cadre, comme si le rythme imposé était, en effet, « sans fin » et s'en allait en dehors du carcan de la toile.

Pour Robert Delaunay, cette autonomie de la peinture et ce dépassement du support pictural correspondent à l'« introduction du temps dans la structure même du tableau »²⁸² et implique une évolution de son art vers l'espace monumental de l'architecture, dans un rapport qu'il conçoit comme fusionnel :

« L'art abstrait est [...] le complément du véritable mur de l'architecture moderne, le mur n'étant plus un symbole, mais une réalité vivante et construite dans l'espace. [...] Cette œuvre peut se marier intimement avec l'architecture, tout en étant architectoniquement construite en soi. Elle devient à ce moment-là représentation vivante de son époque ; elle est humaine, elle devient sociale. »²⁸³

C'est dans ce sens que, parlant de la première œuvre de sa série, *Rythme, Joie de vivre* (1930) [Fig. 37], Robert Delaunay indique qu'elle peut « tenir sur le mur, en ne faisant pas fenêtre ou trou dans la surface et la proportion du bâtiment », car elle « porte en soi les lois architecturales

²⁷⁷ Isabelle Danto, « Le futur selon Sonia et Robert Delaunay », *Esprit*, n° 410, 2014, p. 130.

²⁷⁸ Angela Lampe, *op. cit.*, p. 38.

²⁷⁹ Le contraste entre les tons noirs et blancs devient le principe structurant de l'œuvre.

²⁸⁰ Lemmi & Morelon, *op. cit.*, p. 392.

²⁸¹ Angela Lampe, *op. cit.*, p. 40.

²⁸² Robert Delaunay, *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, p. 42.

²⁸³ *Ibid.*, p. 95.

de la couleur »²⁸⁴. Autrement dit, la couleur n'est pas décorative, ne « colore » pas, mais est « fonction de l'espace »²⁸⁵. Comme le dit Albert Gleizes, « le mur insipide se [met] à palpiter »²⁸⁶. L'œuvre abstraite aide ainsi l'architecture moderne à se constituer comme un ensemble poétique ou, pour parler en termes corbuséens, comme un « espace indicible »²⁸⁷, prolongeant l'expérience de la promenade architecturale.

Ainsi, faire la « révolution dans les murs » passe d'abord, pour Delaunay, par une conquête de nouveaux matériaux, visant à parfaire la technique du revêtement mural, répondant à des besoins aussi bien esthétique qu'écologiques et économiques²⁸⁸. Il s'essai pour cela à l'agencement dans des plaques de ciment de petits galets, graviers concassés, pâte et morceaux de verres, débris de briques, fragments de marbres ou de graphites noirs, pierres laques, sables colorés, caséine mélangée à de la poudre de liège ou de la sciure de bois²⁸⁹. Dans des compositions de *Rythmes* en relief sculptés [Fig. 38 & 39] ou de mosaïques [Fig. 40], ce n'est plus seulement par les contrastes simultanés des couleurs, mais également par jeu des reliefs et celui des textures entre parties lisses et rugueuses, brillantes et mates, que Delaunay anime la surface de ces revêtements muraux²⁹⁰.

La cathédrale de verre

« À notre époque où il fallut remettre tout en cause, recréer les éléments de toute pièce, il fallait et il faut encore du temps pour construire la maison avant de l'habiter agréablement et d'arriver au moderne âge dans toute sa plénitude de sa sûreté de vie (la vie est belle). »²⁹¹

Plus qu'un simple complément des murs, la révolution abstraite qu'appelle Delaunay ambitionne la création d'un espace total, une œuvre monumentale, une architecture en soi recréant le véritable vertige optique de la modernité, répondant plus largement à cette période

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 42.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 88.

²⁸⁶ Albert Gleizes, cité par Jean Cassou, « R. Delaunay et la plastique murale en couleur », *Art et décoration*, mars 1935, p. 97.

²⁸⁷ Le Corbusier, « L'Espace indicible », *Architecture d'Aujourd'hui*, n° spécial, 1946, p. 10.

²⁸⁸ Angela Lampe, *op. cit.*, p. 42.

²⁸⁹ *Ibid.*, pp. 40 & 42.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 42.

²⁹¹ Robert Delaunay, *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, p. 134.

d'entre-deux-guerres où s'impose une « réorganisation plastique [et psychologique] du monde contemporain »²⁹². Dans cette architecture, le spectateur-acteur engagerait tout son être pour s'accoutumer volontairement à de multiples chocs et, tout comme dans l'ancre d'une cathédrale gothique, y endormir ses démons intérieurs.

À ce titre, l'intérêt que porte Delaunay à l'église Saint-Séverin très tôt dans sa carrière artistique est tout sauf anodin, car il préfigure des ambitions prophylactiques et monumentales. En effet, comme vu précédemment, suivant l'intention gothique telle qu'analysée par Worringer, la cathédrale s'affirme comme un espace conçu de telle manière qu'elle provoque un vertige sensoriel. Les aspirations à la fois nostalgique et futuriste de Delaunay, qui se constituent autour de ce néologisme « moderne âge », permettent plus largement d'inscrire son engagement simultanéiste dans le fantasme avant-gardiste de la cathédrale de verre²⁹³, mythe de la transparence et de la lumière déjà nourri à l'époque gothique²⁹⁴. La technologie des cathédrales permet effectivement une *lux nova* – lumière nouvelle – qui prend un double sens important : la transparence du gothique existe d'une part grâce au passage d'une lumière continue entre le chœur et la nef, et cette continuité lumineuse acquiert d'autre part un pouvoir symbolique, signifiant l'éclairage idéologique du Nouveau Testament en lieu et place de la cécité vétérotestamentaire²⁹⁵, une quête de « vérité », un appel à se faire voyant, à « chercher à voir », bien avant Rimbaud ou Delaunay.

Le mythe de la transparence embrasse également toute la modernité, réactualisé dès la deuxième moitié du XIX^e siècle au travers des matériaux du fer et du verre²⁹⁶. Ces derniers rendent notamment possible en 1851 la mise sur pied du *Crystal Palace* [Fig. 41] de Joseph Paxton à l'Exposition Industrielle de Londres²⁹⁷. Premier préfabriqué de l'histoire, ce palais se présente comme une serre édénique, dont la structure monumentale composée de 3'300 piliers de fer, 2'224 poutrelles et 205'000 carreaux de verre²⁹⁸, offre à son tour un vertige optique au flâneur qui y déambule comme dans une cathédrale profane :

²⁹² Angela Lampe, *op. cit.*, p. 28.

²⁹³ Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, p. 41.

²⁹⁴ Emmanuel Alloa, « Architectures de la transparence », *Appareil*, n° 1, 2008, en ligne : journals.openedition.org/appareil/138, pp. 2-5.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 4. L'iconographie gothique représente notamment cette cécité par la Synagogue aveugle.

²⁹⁶ Anthony Vidler, « Transparence », in *The Architectural Uncanny : Essays in the modern Unhomely*, Cambridge, Massachusetts & London, England, MIT Press, 1992, p. 217.

²⁹⁷ D'abord prévu comme éphémère, le *Crystal Palace* est ensuite reconstruit et pérennisé à Sydenham, jusqu'à l'incendie qui le détruit en 1936.

²⁹⁸ Emmanuel Alloa, *art. cité*, p. 6.

« Les murs latéraux sont trop éloignés pour qu'on puisse les embrasser d'un seul regard et au lieu de buter sur le mur opposé, l'œil glisse le long d'une perspective infinie qui se perd dans la brume. [...] Si nous le laissons s'abaisser progressivement, notre regard rencontre les poutrelles ajourées, peintes en bleu, séparées d'abord par de larges intervalles, se rapprochant ensuite jusqu'à se superposer, puis soudain interrompues par une brillante bande de lumière – la nef transversale – pour finir par se fondre dans un lointain où tout devient immatériel. »²⁹⁹

Non loin de l'effet hypnotique que décrit Paul Souriau dans la nef gothique, la cathédrale de verre devient un lieu de féerie – de « fantasmagorie »³⁰⁰ pour parler avec Benjamin –, qui permet, sous l'effet d'un verre protecteur, l'aménagement d'un espace égalitaire. Ainsi, cette cathédrale moderne poursuit également l'utopie sociale d'une « civilisation de verre » maintenue dans un état homéostatique³⁰¹. C'est un monde contrôlé qui, à la pointe du progrès technique et prônant des valeurs communautaires et fédératrices, poursuit le rêve wagnérien d'une œuvre d'art totale qui, tout autant que l'intermédialité des arts, appelle de ses vœux une communion des peuples censés être arrivés à un point culminant de développement³⁰².

Que ce soient les prototypes constructivistes imaginés par Tatline entre 1917 et 1922 [Fig. 42] ou le dispositif théâtral *Kinetic-Constructive System* de László Moholy-Nagy pensé entre 1922 et 1928 au Bauhaus [Fig. 43], tous deux sont des exemples types du fantasme moderne d'une œuvre d'art total ainsi que d'une cathédrale et civilisation de verre. En effet, poursuivant le rêve espérantiste d'une tour de Babel moderne, ces architectures sont pensées comme une expérience immersive hygiéniste, le corps intégré dans un ensemble dynamique et lumineux régénérateur³⁰³. L'objectif est à nouveau de plonger l'homme moderne dans un dispositif de trouble rétinien, où art et technique se rejoignent, et dans lequel ce dernier peut, autant

²⁹⁹ Lothar Bucher, *Kulturhistorische Skizzen aus der Industrieausstellung aller Völker*, Francfort-sur-le-Main, C. B. Lizius Verlag, 1851, p. 174, cité par *Ibidem*.

³⁰⁰ Walter Benjamin, *Paris [...]*, *op. cit.*, p. 57. Tout comme Dostoïevski, Benjamin met en avant toute l'ambiguïté du Palais de verre – qui est plus largement une métaphore de la modernité pour lui – entre espace narcotique et véritable lieu communautaire.

³⁰¹ Emmanuel Alloa, *art. cité*, pp. 7-8.

³⁰² Michael Groneberg, « Le *Gesamtkunstwerk* et l'homme entier. Essai sur l'actualité de l'art total », *Études de lettres*, N° 1, 2018, p. 33.

³⁰³ Anthony Vidler, *op. cit.*, p. 111.

physiquement que psychologiquement, accéder à une nouvelle vitalité³⁰⁴. Le motif de la spirale, lui, conjugue à sa fonction architecturale une dimension symbolique, celui d'un élan créateur avant-gardiste, d'une montée vers la lumière³⁰⁵. C'est à nouveau à travers cette forme primitive que se constitue paradoxalement une cosmologie futuriste, la spirale pouvant être reliée directement à l'essence de la révolution, du latin *revolvere* signifiant tourner, rapprochant ainsi la forme hélicoïdale du mouvement ou geste primitif de la révolution³⁰⁶.

Les recherches hors toiles de Robert Delaunay s'inscrivent à leur tour dans ce rêve moderne d'une architecture monumentale, totale, transparente, technophile, communautaire et hygiéniste³⁰⁷. Avant d'arriver à sa cathédrale de verre à lui en 1937, il peut compter sur plusieurs tentatives antérieures où il essaie déjà d'appliquer le simultanésisme à de grands espaces dans divers projets. En 1913 par exemple, il collabore avec le cinéaste Abel Gance sur un projet d'« Orgues lumineuses » [Fig. 44] qui met en scène un écran lumineux, dont les ampoules s'allument au rythme des touches d'un orgue³⁰⁸. Delaunay peut s'appuyer là sur l'aide d'un cinéaste dont les ambitions monumentales rejoignent les siennes, Abel Gance développant entre autres des écrans triptyques cherchant à révolutionner le mode de réception habituel du cinéma en créant des dispositifs scéniques extrêmement immersifs, dont le choc et ses effets psychophysiologiques sont à nouveau les principes moteurs :

« Pour la première fois au cinéma le public ne devra pas être *spectateur* comme il l'a été jusqu'à présent [...]. Il devra être *acteur* comme il l'est dans la vie, et au même titre que les acteurs du drame. Le propre de ma technique devra opérer cette transformation psychologique et le public devra se battre avec les soldats, souffrir avec les blessés, commander avec les chefs, fuir avec les vaincus, haïr, aimer. Il devra s'incorporer au drame visuel comme les Athéniens aux tragédies d'Eschyle – et si

³⁰⁴ Voir Juan Ignacio Prieto López, « Kinetic Reconstructive System. The virtual reconstruction of László Moholy-Nagy and Stefan Sebök's utopian project », *Expresión gráfica arquitectónica*, vol 21, n° 27, 2016, pp. 114-121.

³⁰⁵ Tania Zimmermann, F. Michael Zimmermann & Audrey Van de Sandt, « La spirale, forme de pensée de la création : le *Monument à la IIIe Internationale* de Tatline et sa réception dans l'art du XXe siècle », *Genesis*, n° 24, 2004, pp. 105-106.

³⁰⁶ Yuri Tsvivan, « The Gesture of Revolution or Misquoting as Device », in Annie van den Oever (dir.), *Ostannenie : on "strangeness" and the moving image : the history, reception, and relevance of a concept*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2018, p. 22.

³⁰⁷ Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, p. 35.

³⁰⁸ Jean-Paul Ameline & Pascal Rousseau, *op. cit.*, p. 220.

complètement que la suggestion étant collective – il ne formera plus qu’une seule âme, qu’un seul cœur, qu’un seul esprit. »³⁰⁹

C’est dans un même esprit que Robert et Sonia Delaunay développent, durant leur période d’exil hispano-portugaise, plusieurs décors et costumes de théâtres et ballets. Si un seul – *Cléopâtre* – voit le jour³¹⁰, ils reflètent néanmoins tous cette envie de porter le simultanésisme sur d’autres supports visuels³¹¹ dans des spectacles grandioses et hypnotiques. En témoigne notamment le projet de ballet *Football* (1918) [Fig. 45], qui prévoit de plonger le spectateur dans le mouvement d’immenses cercles concentriques de couleurs pures, animés au rythme d’une musique de jazz, avec l’intention, comme le rapporte Robert Delaunay, de refléter « une vie folle et gaie, éblouissante »³¹².

Après la guerre, Robert Delaunay poursuit ses essais monumentaux avec une contribution pour le Grand Bal au profit de l’union des artistes russes qui a lieu au *Bal Bullier* le 23 février 1923, manifestation au goût d’art total réunissant plus de cinquante poètes, peintres et musiciens. Un des stands qu’il aménage, « La Baraque des poètes », affiche une cinquantaine de pavillons de phonographes qui jouent simultanément des lectures poétiques³¹³. Les effets de « surdétermination » typiques de la poésie moderne sont ici déplacés de la surface plane de la feuille ou de la toile pour envahir l’espace réel créant une expérience sensorielle grandeur nature. Le visiteur est ainsi plongé dans une cacophonie au milieu de laquelle, par accoutumance, il est invité à faire à nouveau la pleine expérience du choc. Sorte d’essai expérimental et monumental d’un simultanésisme auditif, la représentation qu’en propose Delaunay [Fig. 46] témoigne d’ambitions synesthésiques plus larges, une volonté de traduire ces sensations acoustiques en un spectacle de sensations rétinienne³¹⁴.

Ce spectacle total, il le concrétise finalement en 1937 à l’Exposition Internationale des Arts et Techniques de Paris, lorsqu’il est appelé à réaliser les deux pavillons de la section des Transports ; celui de l’Air et celui des Chemins de fer [Fig. 47]³¹⁵. D’emblée, c’est sous l’égide

³⁰⁹ Abel Gance, Texte manuscrit, BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/554, boîte 63, rapporté par Jean-Jacques Meusy, « La Polyvision, espoir oublié d’un cinéma nouveau », *1895*, n° 31, 2000, p. 12.

³¹⁰ Angela Lampe, *op. cit.*, p. 16.

³¹¹ Jean-Paul Ameline & Pascal Rousseau, *op. cit.*, p. 220.

³¹² Robert Delaunay, « Lettre adressée à Léonide Massine », BNF, Département des manuscrits, Fonds Sonia Delaunay, rapporté par Angela Lampe, *op. cit.*, p. 16.

³¹³ Angela Lampe, *op. cit.*, p. 18.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 22.

³¹⁵ Pascal Rousseau, « ”Cherchons à voir” [...] », *art. cité*, pp. 38-40.

d'une association – Art et lumière – fondée une année auparavant avec l'architecte-décorateur Félix Aublet que Robert Delaunay décide de mener ce projet³¹⁶. L'aspect collaboratif prévaut en effet à nouveau. Pour une intervention sur environ 2'500 m²³¹⁷, c'est une cinquantaine d'artisans³¹⁸ qui accompagnent le couple Delaunay dans la création des grands panneaux qui revêtent les murs des Pavillons [Fig. 48]³¹⁹. Dans le sillon du fantasme romantique de l'œuvre d'art totale, Robert Delaunay compare ainsi son travail aux anciens peuples égyptiens, grecs, persans, arabes ... « Toutes les civilisations ont eu recours à pareille collaboration »³²⁰, dit-il.

Aux valeurs d'échanges collectifs portées par les nouvelles technologies du déplacement et de la communication³²¹ dont le chemin de fer et l'aviation symbolisent le rêve espérantiste, résonnent ainsi la collaboration entre artistes, ingénieurs et architectes, ainsi que la réconciliation entre l'art et le peuple permise par l'œuvre monumentale dans laquelle ce dernier est intégré³²².

En effet, l'espace piranésien³²³ que crée le groupe Art et lumière dans le Palais de l'Air [Fig. 49], ce hall tronconique en Rhodoïd transparent accueillant une double rampe suspendue qui tourne autour d'un avion maintenu dans les airs³²⁴, prévoit une expérience extrêmement immersive pour un spectateur dont la vision, puis le corps et l'esprit, se retrouvent entièrement bousculés le temps de la déambulation :

« Recherches de surfaces vivantes, jeu symphonique, avec des calmes ménageant la sensibilité du public, avec des surprises, des virulences [...] sous la voûte du palais de l'Air, c'est, enveloppant un avion géant, une féerie colorée de grands anneaux elliptiques en substance translucide, parmi quoi une passerelle suspend les visiteurs. Sorte d'immense vitrail en liberté, prenant possession des trois dimensions de l'espace... »³²⁵

³¹⁶ Nathalie Ernoult, « Robert Delaunay et Félix Aublet, l'histoire d'une collaboration », in Angela Lampe, *op. cit.*, p. 98.

³¹⁷ *Ibidem.*

³¹⁸ Fernand Lot, « Une grande orchestration d'Art abstrait », *Marianne*, n° 246, 7 juillet 1937, p. 6.

³¹⁹ Pascal Rousseau, « L'abstraction monumentale [...] », in Angela Lampe, *op. cit.*, p. 108.

³²⁰ Fernand Lot, *art. cité*, p. 6.

³²¹ Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, p. 40.

³²² *Idem.*, « L'abstraction monumentale [...] », in Angela Lampe, *op. cit.*, pp. 108-110.

³²³ Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, p. 40.

³²⁴ Marie Merio, « Le Palais des chemins de fer et le Palais de l'air », in Angela Lampe, *op. cit.*, p. 92.

³²⁵ Fernand Lot, *art. cité*, p. 6.

Certainement au courant du prototype de Moholy-Nagy évoqué plus haut, avec qui le couple d'artistes français entretient de bonnes relations depuis le milieu des années 1920³²⁶, et probablement conscient également du fameux *Modulateur espace-lumière* que l'artiste hongrois élabore au tout début des années 1930³²⁷, Robert Delaunay ne peut qu'apprécier le potentiel créateur de la lumière³²⁸ qu'appelle de ses vœux Moholy-Nagy, lui qui loue notamment les « effets psychophysiologiques »³²⁹ associés aux rayons lumineux.

Il conjoint ainsi à la spirale, et toute sa symbolique du progrès avant-gardiste ainsi que l'engagement physique du corps dans l'œuvre d'art, l'esthétique immatérielle et constructive de la lumière qu'il obtient grâce à de nouveaux matériaux. Des lampes tubulaires flexibles et incandescentes que Félix Aublet nomme Mica-tube³³⁰ sont par exemple utilisées sur les rampes, offrant un spectacle de *Rythmes* monumentaux, qui se poursuivent cette fois-ci jusqu'aux confins de la nuit [Fig. 50]³³¹. Le spectateur y voit « un escalier céleste, quasi immatériel, [...] les volutes d'un arc-en-ciel se déroulant comme un ruban d'apothéose »³³².

C'est toute la féerie d'une cathédrale de verre que recrée Robert Delaunay et l'association Art et lumière, un monde contrôlé, l'expérience même du choc moderne, comme le vertige optique dont il trouve sur la toile les premières gammes, la destruction d'une ligne, puis la construction d'un mouvement par la couleur, le tout réuni hors toile dans un espace populaire et monumental :

« Orchestration abstraite – ni littéraire ni anecdotique. Réjouissances plastiques, lucidement osées. Cirques où la couleur s'ébat en joie, selon de neuves gymnastiques. N'est-ce pas que ça vit de la vie dont vécut les cathédrales ? [...] On recommence une époque ! »³³³

³²⁶ Pascal Rousseau, « "Cherchons à voir" [...] », *art. cité*, pp. 35 & 40.

³²⁷ Angela Lampe, *op. cit.*, p. 36.

³²⁸ László Moholy-Nagy, « *Peindre avec la lumière, un nouveau moyen d'expression* », in *Peinture Photographie Film [...]*, *op. cit.*, pp. 219-232.

³²⁹ *Ibid.*, p. 127. Il faut noter que Moholy-Nagy s'inscrit dans cette « mentalité de base » avant-gardiste reconduisant les espoirs phylogénétiques de Charles Henry en défendant le potentiel hygiénique de l'art, comme il le développe autour de la notion de socle biologique : « La constitution de l'homme est la synthèse de tous ses appareils fonctionnels, et il est au faite de sa perfection au moment où les appareils qui le constituent – des cellules aux organes les plus complexes – sont perfectionnés et intentionnellement portés aux limites de leurs capacités. L'art est l'agent de perfectionnement et c'est là l'une des missions les plus importantes. » (*Ibid.*, p. 132).

³³⁰ Nathalie Ernoult, *op. cit.*, p. 96.

³³¹ Marie Merio, *op. cit.*, p. 92.

³³² Louis Chéronnet, « L'Homme et ses transports », *Marianne*, n° 252, 18 août 1937, p. 6.

³³³ Fernand Lot, *art. cité*, p. 6.

En 1937, Robert Delaunay fait ainsi un pas considérable vers son rêve d'un « moderne-âge », car son architecture conjugue l'utopie archaïque d'une communion des peuples à l'idéologie du progrès technique et des échanges collectifs, tout en portant les premières ambitions hygiénistes du simultanéiste – celles qui visent à recréer l'expérience même de la vision face au choc moderne – à une échelle spectaculaire. C'est effectivement un aspect ludique qui accompagne le projet delaunien, aussi bouleversante qu'en soit l'expérience. La dimension prophylactique de leur art n'enlève en rien le plaisir avec lequel le couple simultané s'attelle à vouloir constamment s'inscrire dans la vie, et ce à quelques largeurs d'une nouvelle grande guerre. Leur abnégation prend la forme de grands cris colorés pleins de vitalité, un « caractère destructeur » proprement benjaminien, ou une démarche aérienne et sûre d'une Parisienne baudelairienne, faisant face aux menaces, et cela sans peur, avec toute la beauté d'une nouvelle poésie :

« J'avais rencontré en Delaunay un poète. Un poète qui n'écrivait pas avec des mots, mais avec des couleurs. Nous vivions comme des enfants [...] et on jouait à la vie, comme d'autres jouent à la poupée. »³³⁴

³³⁴ Sonia Delaunay, *op. cit.*, p. 31.

2. Le purisme : un retour au calme

Au simultanésisme et son esthétique du choc qui anime le début du XX^e siècle s'oppose *a priori* celle du purisme, dont le nom lui-même choisi par Amédée Ozenfant avant 1918 implique de « nettoyer la langue plastique de ses termes superflus »³³⁵. Symptomatique du rappel à l'ordre dans un contexte nationaliste français d'après-guerre³³⁶, le purisme succède à l'art abstrait français³³⁷ par une réintroduction de la figure dans la toile et une esthétique industrielle extrêmement maîtrisée. Mais si le choc cinétique est remplacé par le calme machinique, le purisme ne s'éloigne pas pour autant du projet de ses prédécesseurs. À la mesure d'une nouvelle cosmologie rationaliste, il vise tout autant à faire de la toile un laboratoire expérimental, à trouver un arrangement formel de sorte à créer un « massage de l'œil », une œuvre hygiénique sensée venir en aide à une humanité déboussolée, et dont les recherches invitent, également par le passage d'un espace représentatif à un système expérimental, à un dépassement de la toile vers l'œuvre monumentale.

C'est essentiellement autour de la figure de Charles-Édouard Jeanneret-Gris, futur Le Corbusier, que cette seconde partie se construit, pas qu'il ait plus d'importance qu'Amédée Ozenfant dans l'élaboration de la peinture puriste dès 1918, mais car il est celui qui réalise pleinement la dimension totale du mouvement, pensée comme un système complet ; autrement dit celui qui, après tout architecte, envisage les expériences sur la toile pour une application concrète dans les murs, et cela jusqu'à la fin de sa vie. S'il rejoint le purisme d'Ozenfant à Paris, c'est qu'il y trouve un espace adéquat pour y appliquer des préceptes qui font déjà partie de son bagage théorique. Comprendre le purisme dans son acception large de la toile au mur implique ainsi de revenir sur le parcours initiatique de Jeanneret-Gris, dont les éléments trouvent des points de contact indéniables avec la pensée artistique des Delaunay, et qui marqueront profondément le mouvement français d'après-guerre.

³³⁵ Amédée Ozenfant, « Notes sur le cubisme », *L'Élan*, n° 10, 1916, n. p.

³³⁶ Françoise Ducros, « Origine et fortune du purisme de Le Corbusier », in Françoise Ducros, *op. cit.*, p. 126.

³³⁷ Serge Lemoine (dir.), *L'Esprit nouveau : Le purisme à Paris, [1918-1925]*, Catalogue d'exposition publié à l'occasion de l'exposition présentée au Musée de Grenoble, du 7 octobre 2001 au 6 janvier 2002, Paris, L'Œil, 2001, p. 14.

2.1 Charles-Édouard Jeanneret-Gris, bases théoriques

Bon nombre d'historiens de l'art comme H. Allen Brooks, Frédéric Migayrou ou Olivier Cinqualbre ont démontré que, malgré une francophilie et une germanophobie prétendues par Le Corbusier le long de sa carrière³³⁸, le séjour qu'effectue ce dernier en Allemagne de 1910 à 1911 est d'une importance capitale en ce qu'il a provoqué un changement complet dans sa vision artistique³³⁹. Néanmoins, il ne faut pas que ce dernier éclipse l'importance des premières années durant lesquelles le jeune Charles-Édouard Jeanneret-Gris se forme à l'École d'art de la Chaux-de-Fonds. Sous l'égide de son premier maître L'Eplattenier, entre artisanat du dessin, peinture, gravure et orfèvrerie de 1902 à 1905, et essentiellement vouée à l'architecture dès 1905, sa première éducation artistique est certes marquée par l'étude de la nature prenant forme dans l'ornement, les compositions décoratives et les formes architecturales curvilignes typiques de l'Art Nouveau³⁴⁰, autant d'éléments qui détonnent avec son rejet de l'art décoratif³⁴¹ pour lequel on le connaît plus tard. Mais n'oublions pas non plus l'aspect pratique indéniable d'une école dont la création artistique est inséparable de son utilité pour l'économie locale³⁴² et son développement d'un design architectural aux formes plus structurantes apparaissant déjà dès 1905³⁴³. N'oublions pas non plus ses lectures de jeunesse fondatrices, auxquelles il accède lors de son séjour à Paris chez les frères Perret en 1908, notamment celle de *L'art de demain* de Henry Provensal qui offre une synthèse pour une architecture sociale et totale³⁴⁴, dont les éléments ne peuvent que lui être confirmés ensuite lors de son séjour allemand, et qui marquent le jeune Jeanneret-Gris d'une vision wagnérienne et nietzschéenne de l'artiste prophète guidant son peuple vers une régénérescence spirituelle³⁴⁵.

³³⁸ H. Allen Brooks, *Le Corbusier's formative years, Charles-Édouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, Chicago & Londres, The University of Chicago Press, 1997, p. 210.

³³⁹ Voir *Idem*, « Germany and Jeanneret's Awakening : Peter Behrens and the Deutscher Werkbund, 1910-1911 », in *Ibid.*, pp. 209-254, et Olivier Cinqualbre & Frédéric Migayrou (dir.), « Les yeux dans les yeux, Architecture et *Mathesis* », in *Le Corbusier : mesures de l'homme*, Catalogue d'exposition publié à l'occasion de l'exposition présentée à Paris au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne (Galerie 2), du 29 avril au 3 août 2015, Paris, Centre Pompidou, 2015, pp. 15-25.

³⁴⁰ H. Allen Brooks, *op. cit.*, pp. 23-27.

³⁴¹ Voir par exemple Le Corbusier, *L'art décoratif aujourd'hui*, Paris, G. Crès, 1925.

³⁴² H. Allen Brooks, *op. cit.*, pp. 23-24.

³⁴³ *Ibid.*, p. 27.

³⁴⁴ Estelle Thibault, « Le Temple et la Cité harmonique : deux paradigmes architecturaux entre art social et art total », in Neil McWilliam ; Catherine Méneux & Julie Ramos, *L'Art social en France de la Révolution à la Grande Guerre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Institut national d'histoire de l'art, pp. 281-296.

³⁴⁵ Stanislaus von Moos, *Le Corbusier, Une synthèse*, trad. de l'anglais par Isabelle D. Taudière, Marseille : *Éditions Parenthèses*, 2013 [2009], p. 32.

On ne peut ainsi résumer les bases théoriques de la pensée corbuséenne au seul contexte culturel allemand, bien qu'il soit primordial. Entre quête d'identité, autopromotion et « trous de mémoire » volontaires, il serait plus juste de percevoir dans le parcours initiatique de Le Corbusier ce que Stanislaus von Moos nomme un tiraillement entre la France et l'Allemagne, finalement typiquement suisse, « deux grands points de référence contradictoires et complémentaires dans le monde du proto-modernisme »³⁴⁶.

Avant d'analyser le développement plastique dans le purisme de Charles-Édouard Jeanneret-Gris, il convient justement de revenir sur les bases théoriques qui le sous-tendent. Ces bases qui trouvent une origine dans le socle intellectuel et culturel allemand et français font l'objet d'une réappropriation synthétique au sein du manifeste de 1923 *Vers une architecture*, dont l'analyse est d'un grand appui en ce qu'il représente une sorte d'apogée dans son premier développement artistique. Comme son titre le sous-entend, son art pictural a atteint à ce moment un stade permettant à celui qui se fait désormais appeler Le Corbusier de porter ses concepts vers une architecture. Face au risque d'y voir une eschatologique, on ne saurait l'analyser sans le faire dialoguer avec le manifeste du purisme de 1918 *Après le cubisme*, ainsi que les 28 numéros de la revue de *l'Esprit nouveau* de 1920 à 1925, véritable laboratoire des nouvelles théories de l'art, qu'il cosigne et codirige respectivement avec le peintre Amédée Ozenfant. C'est à la mesure de ce réseau théorique qu'il devient ensuite possible de dégager les aspects pratiques les plus importants dans le développement artistique de Le Corbusier.

Comprendre les bases du purisme, c'est l'envisager dans une réaction au cubisme. Mais par « cubisme », il faut entendre une acception plus large qu'aujourd'hui³⁴⁷, Ozenfant et Jeanneret-Gris se référant selon toute vraisemblance à des mouvements comme le futurisme, le simultanésisme ou l'expressionnisme, cette dernière étiquette étant maladroitement accolée à une longue liste de peintres parmi lesquels Kandinsky, Carlo Carrà, Delaunay ou Paul Klee, dans le troisième numéro de *L'Esprit nouveau*³⁴⁸. Malgré le fait qu'ils leur reconnaissent d'avoir su mettre « en tutelle [le] sujet sous la plastique pure [...] caractéristique du grand art », autrement dit d'avoir substitué à l'imitation une recherche sur la « *qualité des effets de la matière* »³⁴⁹,

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 49.

³⁴⁷ Voir Georges T. Noszlopy & Paul-Louis Rinuy, « Cubisme », in *Encyclopedia universalis*, en ligne : universalis.fr/encyclopedie/cubisme/.

³⁴⁸ Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *L'Esprit nouveau, revue internationale d'esthétique*, n° 3, Paris, Éditions de l'Esprit nouveau, 1920, p. 368.

³⁴⁹ Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *Après le cubisme*, Paris, Édition des commentaires, 1918, p. 13.

leur manifeste *Après le cubisme* se donne néanmoins comme une critique radicale de ses prédécesseurs. Les deux peintres pointent principalement du doigt leur vision des objets et leur restitution bidimensionnelle imaginaire et romantique, une quatrième dimension abstraite qui échappe à la réalité matérielle que l'acte créatif doit embrasser :

« Voici brièvement pourquoi il est absurde de prétendre exprimer d'autres dimensions que celles que perçoivent nos sens : la troisième dimension de l'espace sensible, nommée profondeur, fut un moment frappée d'excommunication par certains cubistes, au profit d'une certaine quatrième dimension que la lecture superficielle d'ouvrages de science avait fait "inventer". On oubliera que la quatrième dimension des mathématiciens est une abstraction tout à fait spéculative, faisant partie de géométrie hypothétique, jeux merveilleux de l'esprit, sans aucun contact matériel avec le monde réel, concevable mais non représentable, puisque les sens humains ne distinguent dans l'espace que trois dimensions. »³⁵⁰

L'intention du purisme de restituer ou réarranger le monde tel qu'il est perçu appelle un des concepts les plus essentiels du développement théorique et artistique de Charles-Édouard Jeanneret-Gris, une idée qui touche à la philosophie phénoménologique – l'homme et ses sens, vision en figure de proue, au centre du processus créatif –, et qu'il développe à répétition dans le troisième chapitre de *Vers une architecture* sous le terme de « pure création de l'esprit »³⁵¹ :

« L'art, c'est cette pure création de l'esprit qui nous monte, à certains sommets, le sommet des *créations* que l'homme est capable d'atteindre. Et l'homme ressent un grand bonheur à *se sentir créer*. »³⁵²

Cet aphorisme corbuséen ne doit pas être confondu avec une invitation à l'imaginaire, qu'il critique justement dans la représentation cubiste, mais bien être compris comme la nécessité de calquer cette représentation sur la dimension cognitive de la vision humaine. Cette base psychophysologique de l'art est validée à Charles-Édouard Jeanneret-Gris lors de son séjour allemand au contact de Peter Behrens³⁵³, lui-même nourri des écrits sur la psychologie de l'architecture de Heinrich Wölfflin, pour qui « l'organisation de notre corps propre est la forme

³⁵⁰ *Ibid.*, pp. 16-17.

³⁵¹ Le Corbusier, *Vers [...]*, *op. cit.*, pp. 161-184.

³⁵² *Ibid.*, 181.

³⁵³ Olivier Cinqualbre & Frédéric Migayrou (dir.), *op. cit.*, p. 19.

par laquelle nous concevons tout le corporel »³⁵⁴. Jeanneret-Gris est ainsi baigné dans ce même nouveau régime de vision qui guide les Delaunay. S'il intervient dans le contexte culturel allemand, Behrens ne peut en réalité que lui confirmer ce que lui enseignait déjà Henry Provensal, l'homme communiant avec la vie extérieure par l'intermédiaire de ses sens³⁵⁵.

Du côté allemand, une des premières représentations plastiques concrètes de ce nouveau paradigme de l'art peut être trouvée dans l'*Autoportrait vu de l'œil gauche* [Fig. 51] du physicien Ernst Mach de 1886. Publié dans *L'analyse des sensations*³⁵⁶, au sein duquel Mach propose une nouvelle philosophie de la subjectivité³⁵⁷ en conjuguant physique, psychologie et physiologie, il prend à contrepied l'autoportrait en miroir classique et ses standards représentatifs orthonormés³⁵⁸ en faisant l'expérience empirique d'une vision monoculaire. L'œil droit fermé, il dessine ce qu'il voit : une fracture visuelle qui démontre que « le monde n'est composé que de nos sensations »³⁵⁹.

Déplacés dans le champ de l'art, ces apports de la psychophysiologie entraînent un bouleversement dans la conception de l'espace, « dimension constitutive de la perception », qui « libère une dimension nouvelle de la création »³⁶⁰, pensée désormais dans un rapport hygiénique au spectateur de l'œuvre :

« L'œil du spectateur se meut dans un site fait de rues et de maisons. Il reçoit le choc des volumes qui se dressent à l'entour. Si ces volumes sont formels et non dégradés par des altérations intempestives, si l'ordonnance qui les groupe exprime un rythme clair, et non pas une agglomération incohérente, si les rapports des volumes et de l'espace sont faits de proportions justes, l'œil transmet au cerveau des sensations coordonnées et l'esprit en dégage des satisfactions d'un ordre élevé : c'est l'architecture. »³⁶¹

³⁵⁴ Heinrich Wölfflin, *Prolegomènes à une psychologie de l'architecture*, traduit de l'allemand sous la direction de Bruno Queysanne, Paris, Édition de la Vilette, 2005 [1886], p. 33.

³⁵⁵ Henry Provensal, *L'art de demain : vers l'harmonie intégrale*, Paris, Perrin et Cie, 1904, p. 46.

³⁵⁶ Ernst Mach, *Beiträge zur Analyse des Empfindungen*, Iéna, Éditions Gustav Fisher, 1886, p. 14.

³⁵⁷ Sabine Plaud, « Le moi peut-il être sauvé ? La subjectivité, de Mach au premier Wittgenstein », *Philonsorbonne*, n° 1, 2007, p. 86.

³⁵⁸ Antonia Soulez, « Du "moi dissous" à la méthode scientifique de la reconstitution de l'égologie », *Philosophia Scientia*, tome 3, n° 2, 1998-1999, p. 147.

³⁵⁹ Ernst Mach, *op. cit.*, p. 8 : « Es ist dann richtig, dass die Welt nur aus unsern Empfindung besteht. ».

³⁶⁰ Olivier Cinqualbre & Frédéric Migayrou (dir.), *op. cit.*, p. 38.

³⁶¹ Le Corbusier, *Vers [...]*, *op. cit.*, p. 35.

Comme déjà vu, pour parfaire cette nouvelle dimension organique de l'art, les artistes se donnent ainsi pour objectif d'étudier les rapports entre matière et espace en appliquant les lois issues des sciences expérimentales. C'est même la mission principale du purisme, de rechercher « les lois de l'ordre qui sont celles de l'harmonie »³⁶², la revue de *L'Esprit nouveau* indiquant également dans son premier numéro vouloir « appliquer à l'esthétique les méthodes mêmes de la psychologie expérimentale avec toute la richesse et les moyens d'investigation qu'elle possède [...] travailler à constituer une esthétique expérimentale »³⁶³.

Tout comme le fait Henry Provensal dans *L'art de demain*³⁶⁴, Ozenfant et Jeanneret-Gris se réfèrent fréquemment à Gustav Theodor Fechner, qui institutionnalise en 1860 la psychophysique³⁶⁵, mais c'est à nouveau à Charles Henry que la revue de *L'Esprit nouveau* offre une place de choix³⁶⁶. Ce dernier développe longuement, dans les numéros 6 à 9, des enseignements pour l'art issus des sciences expérimentales, autour de « La lumière, la couleur, la forme »³⁶⁷. En étudiant « les modifications de la sensibilité par la sensation correspondante »³⁶⁸, qu'il traduit par des valeurs mathématiques, il donne à rationaliser l'art. Il traduit ainsi le langage artistique, comme par exemple la conception abstraite d'« harmonie », par des termes plus concrets et quantifiables, qui abonderont ensuite dans le lexique corbuséen, de « rythme » et de « mesure ». Sans le verbaliser concrètement, Charles Henry motive par-là les recherches d'un art synesthésique, idée qui fait époque, car si les sensations de la vue trouvent une mesure mathématique, il en va de même pour l'ouïe, le goût et l'odorat :

« [...] analogue à l'octave en musique. La théorie physiologique des couleurs n'est qu'un chapitre d'une théorie générale des vibrations, dont font partie les odeurs et les saveurs ; il est possible de calculer ces sensations [...]. »³⁶⁹

La peinture puriste envisage d'ailleurs la question du beau à l'aune de ces mesures mathématiques intégrales :

³⁶² Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *Après [...]*, *op. cit.*, p. 42.

³⁶³ Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *L'Esprit nouveau*, [...], n° 1, 1920, Avant-Propos.

³⁶⁴ Henry Provensal, *op. cit.*, p. 57.

³⁶⁵ Marion Luyat, « Les grands mouvements théoriques », in *La perception*, Paris, Dunod, 2014, p. 25.

³⁶⁶ Stanislaus von Moos, *op. cit.*, p. 64.

³⁶⁷ Charles Henry, « La lumière [...] », *art. cité*, n° 6, pp. 606-623 ; n° 7, pp. 729-736 ; n° 8, pp. 948-958 & n° 9, pp. 1068-1075.

³⁶⁸ *Ibid.*, N° 6, p. 613.

³⁶⁹ *Ibid.*, N° 7, p. 731.

« Nous pensons que la beauté agit, comme nous le disions plus haut, à la façon des ondes sonores sur un résonnateur ; celui-ci n'entre en jeu que sous l'influence de vibrations dont les nombres sont compris entre certaines limites : laideur ou indifférence en deçà, beauté au-delà. »³⁷⁰

Si Charles Henry offre à Jeanneret-Gris des lois mathématiques censées définir universellement le beau, sa quête d'harmonie n'est cependant pas nouvelle. Déjà en Allemagne, il est confronté à la dimension haptique de la vision³⁷¹ – le prolongement de la vue sur les sens. Ce principe lui vient d'Alois Riegl et sa notion de *Stimmung*, un « accord » unifiant le champ de vision aux sensations, un « pressentiment de l'ordre et des lois sur le chaos, de l'harmonie sur les dissonances, du calme sur les mouvements »³⁷², qui, ranimé par le chaos d'après-guerre, s'accorde parfaitement avec l'appel à l'ordre du purisme. La *Stimmung* trouve à s'accomplir dans les fameux « tracés régulateurs », héritiers des « grilles » que Peter Behrens dessine pour les Pavillons D'Oldenburg en 1905³⁷³ [Fig. 52] et que développe Le Corbusier dans le cinquième numéro de *L'Esprit nouveau*³⁷⁴, ainsi que dans le troisième chapitre de *Vers une architecture*. Ils sont « l'un des moyens par lesquels l'architecture atteint à cette mathématique sensible qui nous donne la perception bienfaisante de l'ordre »³⁷⁵.

Qui plus est, cette approche sensible en quête de calme et d'harmonie implique une simplification formelle, idée provenant d'historiens de l'art allemands comme August Thiersch, encourageant l'élaboration de formes archétypales simplifiées et répétées³⁷⁶, ou encore August Schmarsow, qui définit l'architecture par ses vides plutôt que par ses masses, et l'importance de la création d'un espace qui se pense en fonction de l'expérience du corps humain³⁷⁷ :

³⁷⁰ Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *Après [...]*, *op. cit.*, pp. 43-44.

³⁷¹ Olivier Cinqualbre & Frédéric Migayrou (dir.), *op. cit.*, p. 17.

³⁷² Alois Riegl, « Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst », in *Graphische Künste XXII*, Vienne, Karl M. Swoboda, vol. 22, 1899, p. 47.

³⁷³ Olivier Cinqualbre & Frédéric Migayrou (dir.), *op. cit.*, p. 19.

³⁷⁴ Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *L'Esprit nouveau [...]*, N° 5, 1921, pp 563-572.

³⁷⁵ Le Corbusier, *Vers [...]*, *op. cit.*, p. 8 & pp. 49-64.

³⁷⁶ August Thiersch, « Proportion in der Architektur », in *Handbuch der Architektur*, Darmstadt, Arnold Bergsträsser, 1883, p. 41.

³⁷⁷ Olivier Cinqualbre & Frédéric Migayrou (dir.), *op. cit.*, pp. 19-20.

« La mise en forme créatrice s’accomplit de l’intérieur, et en cela le sentiment de l’espace, la pensée de la construction, sont les principes directeurs, et non le goût pour l’ornement et le sens du détail des formes. »³⁷⁸

Le rejet de l’ornement prend ainsi forme dans la pensée de Jeanneret-Gris, prémices d’un art fonctionnaliste, qui s’accompagne bientôt d’un sentiment typiquement constructiviste d’une *tabula rasa*. Déjà initié concrètement aux réalités du monde industriel en 1911 auprès de Peter Behrens – l’architecte allemand au sommet d’un art protéiforme conçoit aussi bien de la papeterie, des lampadaires, des ventilateurs et des usines³⁷⁹ –, ses expériences industrielles sont renforcées lors de son arrivée à Paris en 1917 et la fondation de la Société d’études industrielles et techniques³⁸⁰. Trois ans plus tard, *L’Esprit nouveau* publie dans son deuxième numéro *Ornement et crime* d’Adolf Loos, présentant l’architecte viennois comme précurseur de l’esprit nouveau et « un des premiers à avoir pressenti la grandeur de l’industrie et ses apports dans l’esthétique »³⁸¹. Face aux préceptes du classicisme, « défroque insupportable d’une époque mourante »³⁸², que Siegfried Giedion nomme « masques historicisants »³⁸³, Le Corbusier y oppose la standardisation de ses « invariants plastiques » [Fig. 53] – cubes, cônes, sphères, cylindres et pyramides –, « formes que nos yeux voient clairement, que notre esprit mesure »³⁸⁴. Issues d’une nature définie elle-même comme une « machine »³⁸⁵, ces formes pures composent son clavier formel, ce langage universel qu’appelait de ses vœux Henry Provensal :

« Mais où trouverons-nous ce nouveau langage ? Ce sera dans le symbole universel qui, grâce à de mystérieuses et troublantes analogies, crée dans les âmes, des sentiments, des évocations, et qui se trouve être le seul langage capable de rendre l’inexprimé. »³⁸⁶

Tout comme Delaunay, Le Corbusier développe une véritable « cosmologie rationaliste »³⁸⁷, ces « invariants plastiques » étant à la fois les symboles originels d’un langage primitif, issus

³⁷⁸ August Schmarsow, *Zur Frage nach dem Malerischen, sein Grundbegriff und seine Entwicklung*, Leipzig, S. Hirzel, 1896, p. 16.

³⁷⁹ H. Allen Brooks, *op. cit.*, p. 240.

³⁸⁰ Stanislaus von Moos, *op. cit.*, p. 53.

³⁸¹ Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *L’Esprit nouveau [...]*, N° 2, 1920, p. 159.

³⁸² Le Corbusier, *Vers [...]*, *op. cit.*, p. VI.

³⁸³ Siegfried Giedion, *op. cit.*, pp. 1-2.

³⁸⁴ Le Corbusier, *Vers [...]*, *op. cit.*, p. 16.

³⁸⁵ Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *Après [...]*, *op. cit.*, p. 41.

³⁸⁶ Henry Provensal, *op. cit.*, p. 16.

³⁸⁷ Stanislaus von Moos, *op. cit.*, p. 57.

d'une synthèse archétypale que lui confirme ses observations lors de son voyage de 1911 en Orient³⁸⁸, et qu'il voit renouvelées avec force dans le taylorisme industriel. Pour Le Corbusier, aucune différence : le Parthénon, les silos de blé, l'avion ou la Delage Grand-Sport de 1921 sont construits d'un « même esprit »³⁸⁹ [Fig. 54].

Un des premiers exemples marquants de Charles-Édouard Jeanneret-Gris qui conjoint l'éloge industriel et l'utilisation du standard en architecture, autour de la célèbre, et pas moins scandaleuse³⁹⁰, notion de « machine à habiter »³⁹¹, est le concept de la maison Dom-ino [Fig. 55]. En 1914, les ravages de la Première Guerre dans les Flandres et la conviction de sa fin proche engagent des réflexions sur une restauration d'un habitat rapidement reproductible et économique³⁹². La solution envisagée par Jeanneret-Gris est un squelette de formes universelles épurées et standardisées – plusieurs dalles de béton superposées, soutenues par des colonnes traversantes et reliées par des escaliers – qui offre une autonomie pour l'agencement futur de la façade et de l'espace intérieur, dans une vision archétypale de l'architecture telle que développée par l'historien de l'art allemand August Thiersch vue plus haut :

« Les bâtiments de toutes les grandes périodes de l'architecture se conforment à un module géométrique élémentaire dont chaque partie se soumet à ses multiples et sous-multiples. »³⁹³

Sans encore surélever le cube sur des pilotis, Le Corbusier préfigure déjà les « cinq points de l'architecture nouvelle », qu'il publiera avec son cousin Pierre Jeanneret en 1927³⁹⁴ et qui trouveront leur application totale à la fin des années 1920. Suivant l'essai de Alan Colquhoun sur les « déplacements de concepts » dans l'architecture de l'architecte suisse, ces points se réfèrent chacun à des pratiques traditionnelles, dans un rapport paradigmatique, voire métaphorique, tout en proposant un renversement³⁹⁵. Il reconduit par exemple la surélévation d'un *piano nobile*, mais contredit la masse du *podium* classique par le vide des pilotis, de la même

³⁸⁸ Olivier Cinqualbre & Frédéric Migayrou (dir.), *op. cit.*, p. 22.

³⁸⁹ Le Corbusier, *Vers [...]*, *op. cit.*, p. 107.

³⁹⁰ Voir Stanislaus von Moos, « Le scandale de la "machine à habiter" », in *op. cit.*, p. 77.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 73.

³⁹² Stanislaus von Moos, *op. cit.*, p. 44.

³⁹³ Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *Carnet de croquis pour le Dom-ino*, p. 112, cité par H. Allen Brooks, *op. cit.*, p. 404, nbp. 14.

³⁹⁴ Olivier Cinqualbre & Frédéric Migayrou (dir.), *op. cit.*, p. 15.

³⁹⁵ Alan Colquhoun, « Displacement of Concepts in Le Corbusier », in *Essays in architectural criticism : modern architecture and historical change*, Londres, MIT Press, 1981 [1972], p. 51.

manière que la fenêtre en bandeau contredit la composition parcellaire des fenêtres antiques. Par le toit-terrasse, Le Corbusier substitue une pièce en plein air à l'étage mansardé sous un toit en pente, et le plan libre s'oppose finalement à l'idée de murs structuraux régissant la distribution de l'espace, pouvant dès lors être agencé selon des commodités personnelle et fonctionnelle.

L'exemple de la maison Dom-ino, ou du moins ce qu'elle préfigure déjà en 1914, invite ainsi à penser les recherches de Charles-Édouard Jeanneret-Gris au-delà d'un but purement esthétique, la création artistique s'éloignant de la doctrine de « l'art pour l'art », pour devenir, comme l'analyse Walter Benjamin, proprement politique³⁹⁶. En effet, *L'Esprit nouveau* veut, à son tour, s'inclure plus largement dans le destin de l'homme moderne en quête d'une œuvre d'art totale, qui, rappelons-le, conjoint à la volonté d'une synthèse des arts, et partant de toutes disciplines, l'intention d'élever le peuple vers une parfaite communion. Les déplacements de concepts traditionnels et les nombreux sauts historiques que propose Le Corbusier dans *Vers une architecture*, entre l'époque antique et le monde industriel contemporain rappellent l'origine wagnérienne du *Gesamtkunstwerk* qui, par le prisme d'une glorification de la civilisation grecque antique, prétend à une vie commune au « plus haut degré de bon fonctionnement »³⁹⁷. Ce projet découle d'ailleurs d'un constat très moderne :

« Chacune des facultés de l'homme est limitée ; mais ses facultés réunies, d'accord entre elles, s'entraident – en d'autres termes, ses facultés s'aimant mutuellement constituent la faculté universellement humaine illimitée, qui se suffit à elle-même. »³⁹⁸

Réintroduites à la naissance des avant-gardes³⁹⁹, ces ambitions se comprennent par le choc de la modernité d'une part et les atrocités de la Grande-Guerre ensuite, Le Corbusier parlant notamment d'une « époque neuve, – terre spirituelle en friche » et de la « nécessité de bâtir *sa maison*. Une maison [...] nous donnant notre milieu humain »⁴⁰⁰. L'environnement du tournant et première moitié du XX^e siècle impose en effet ce besoin urgent de reconstruction, aussi bien

³⁹⁶ Walter Benjamin, « *L'œuvre d'art [...]*, *op. cit.*, p. 282.

³⁹⁷ Michael Groneberg, *art. cité*, p. 33.

³⁹⁸ Richard Wagner, *L'œuvre d'art de l'avenir*, in *Œuvre en prose*, tome III, Paris, Delagrave, 1910 [1850], p. 100.

³⁹⁹ Anne Tomiche, « L'art et "la vie" », in *La naissance des avant-gardes occidentales 1909-1922*, Paris, Arnaud Colin, 2015, pp. 39-43.

⁴⁰⁰ Le Corbusier, *Vers [...]*, *op. cit.*, p. V.

matérielle que psychologique. L'association entre industriels, scientifiques et artistes – *Vers une architecture* appelle d'ailleurs de ses vœux une symbiose entre architecte et ingénieur⁴⁰¹ – devient ainsi le moyen de répondre à un basculement sensoriel et vise à trouver des solutions pour aider l'homme moderne à évoluer au sein des chocs alentour, tout comme le propose l'esthétique du choc des Delaunay avec le simultanéisme.

Comme vu précédemment, le jeune Charles Henry nourrit déjà des espoirs phylogénétiques en déclarant à la fin des années 1880 vouloir que l'être humain évolue « vers une dynamogénie »⁴⁰². Il indique de surcroît le but premier de la recherche esthétique à « constituer des lois mathématiques de nos représentations »⁴⁰³. Dans sa contribution à *L'Esprit nouveau*, il poursuit à propos de ces « excitants rythmiques », comme « facteurs d'anesthésie »⁴⁰⁴ permettant d'auto-réguler les sensations d'un sujet, envisageant leurs « applications à poursuivre pour la physiothérapie »⁴⁰⁵.

Ainsi, le purisme s'inscrit également dans cette « mentalité de base », une esthétique expérimentale à visée hygiénique, philanthropique, voire prophylactique. Cette dernière ne peut se comprendre non plus sans envisager un contexte d'après-guerre et ses figures inhumaines, dont des ouvrages comme *Krieg dem Kriege !* d'Ernst Friedrich imposeront plus tard les images insoutenables. Elles porteront dans les années 1920 l'imaginaire de la prothèse au monde de l'art, qui se définit à son tour comme « agent de perfectionnement »⁴⁰⁶ biologique de l'homme, développé tel quel dès 1925 sous le principe de la Nouvelle vision, par László Moholy-Nagy au Bauhaus.

⁴⁰¹ *Idem*, « Trois rappels à MM. Les Architectes », in *Ibid.*, Ch. 3, pp. 11-48.

⁴⁰² Charles Henry, *Cercles chromatiques [...]*, *op. cit.*, pp. 142-147.

⁴⁰³ *Idem*, *Éléments d'une [...]*, *op. cit.*, Avant-propos.

⁴⁰⁴ Charles Henry, « La lumière [...], *art. cité*, n° 6, p. 618.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 616.

⁴⁰⁶ László Moholy-Nagy, *Peinture Photographie Film [...]*, *op. cit.*, pp. 19-21.

2.2 De la *cheminée* à la maison de verre

Avant le purisme

L'évolution picturale de Charles-Édouard Jeanneret-Gris, insatiable dessinateur, est soumise à de nombreux changements, et elle ne se développe pas de manière linéaire, embrassant différents styles, mouvements, prenant pour sujets aussi bien des extérieurs, des paysages, des architectures, que des intérieurs, des scènes de genre, de natures mortes, de grands espaces aux petits objets du quotidien, parfois dans des couleurs ternes, mais souvent plus bariolées⁴⁰⁷. H. Allen Brooks parle tout de même d'un glissement formel qui intervient dans les dessins de Jeanneret-Gris lors de son retour en Europe après 1911, qui se fait d'une représentation du monde réel à celle d'un monde « imaginaire »⁴⁰⁸. Son admiration pour des artistes modernes comme Cézanne, Signac, Matisse, Van Dongen, Gauguin et d'autres, qu'il admet dans plusieurs lettres datant de ces années⁴⁰⁹, ne sont certainement pas étrangères à ce changement. Seulement, le terme d'« imaginaire » risque de réduire ses essais plastiques à un désir soudain d'évasion spirituelle, alors qu'ils s'encrent en réalité dans une recherche formelle concrète, participant aux efforts avant-gardistes. Malgré le rejet de ses prédécesseurs dans *Après le cubisme*, Jeanneret-Gris préfigure avec ces essais son arrivée vers le purisme, qu'ils soient d'ailleurs d'une composition plus cézannienne, fauve ou cubiste.

Persistantes souvenirs du Bosphore (1913) [Fig. 56] en est certainement le meilleur témoin. Jeanneret-Gris s'éloigne ici d'une esquisse traditionnelle orthonormée et se rapproche d'une composition cubiste, même simultanée, si l'on pense à la série des *Fenêtres simultanées* que réalise Robert Delaunay une année auparavant [Fig. 3 ; 23 & 24]. Malgré le titre évoquant le souvenir, la vision qu'il restitue se fait moins par imaginaire – d'autant plus qu'il possède des centaines de croquis de son voyage – qu'elle est une synthèse de ses observations, mais reproduites à travers le prisme de la modernité une fois rentré sous la cloche des métropoles européennes. Comme dans les *Fenêtres* de Delaunay où le verre joue le rôle d'intermédiaire qui brise et irise le choc métropolitain, dans *Persistantes souvenirs du Bosphore*, il y présente cette même intensité qui

⁴⁰⁷ Voir Danièle Pauly, *Le Corbusier et le dessin, "Ce labeur secret"*, Lyon, Éditions Fage, Paris, Fondation Le Corbusier, 2015.

⁴⁰⁸ H. Allen Brooks, *op. cit.*, pp. 372-373. Notons également que ce glissement accompagne un changement identitaire, Charles-Édouard Jeanneret-Gris affirmant pour la première fois sa figure d'artiste en exposant un choix d'œuvres entre 1912 et 1913 à Neuchâtel, Paris et Zürich.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 373.

déconstruit les souvenirs de l'artiste. Sa mémoire joue l'entre-deux, une fenêtre qui s'immisce entre le passé et le présent, entre l'Orient et l'Europe, entre 1911 et 1913. Jeanneret-Gris invite ainsi à dompter la violence du deuxième grâce aux enseignements du premier, l'œuvre abstraite se proposant comme une rhétorique formelle. À une société instable « se fissurant sous un état de choses bouleversé [...] s'affirme un besoin d'harmonie »⁴¹⁰, dit-il. Ainsi compose-t-il déjà en 1913 avec des invariants plastiques – triangles, rectangles, sphère –, et fait l'usage des tracés régulateurs, l'entrecroisement des diagonales qu'il propose dans son œuvre correspondant étrangement à celles qu'il trace pour la Villa Schwob, réalisée 3 ans plus tard⁴¹¹ [Fig. 57].

Formellement encore loin du purisme, il s'y rapproche tout de même par la recherche sur la composition de formes strictes. La couleur, cependant, en est très éloignée. Pourtant présente sous une forme pure dans ses aquarelles de voyage, Jeanneret-Gris entretient avec la couleur une histoire conflictuelle, tantôt élogieux envers lui-même en tant que « coloriste [qui] jouit des paysages italiens »⁴¹², tantôt très critique :

« J'ai fait un Parthénon avec du vert émeraude et du vermillon. Un autre avec du vermillon et du noir. Et l'autre jour le temple de Jupiter avec du noir, du vert et du rose-caleçon. Je perds la tête, ça me dégoûte ce que je fais, je bâcle en 10 minutes et cependant je ne répudie pas. »⁴¹³

L'arrivée à Paris, sa rencontre avec Ozenfant et les débuts de sa peinture puriste en 1918 marquent un changement dans sa vision de la couleur, pensée dans un rapport étroit avec la forme, basées toutes les deux sur la dimension cognitive de l'homme. Charles Henry verbalise pour eux le problème de la couleur :

« En somme, les peintres sont bien malheureux ; ils emploient des tubes que leur fournissent des industriels, que nous supposons consciencieux, et avec cela ils doivent reproduire le bleu du ciel, les verts et les bleus des eaux, les tons de chair, etc. [...] Vous voyez la part de l'artifice en peinture et combien serait illusoire la

⁴¹⁰ Le Corbusier, *Vers [...]*, *op. cit.*, p. 79.

⁴¹¹ H. Allen Brooks parle d'un « hommage à l'angle droit ».

⁴¹² Danièle Pauly, *op. cit.*, p. 31.

⁴¹³ Le Corbusier, Lettre à Ritter de Florence, le 15 octobre 1911, cité par H. Allen Brooks, *op. cit.*, pp. 372, nbp. 67.

prétention de vouloir reproduire la Nature. La peinture ne peut être qu'une interprétation par un système nerveux. »⁴¹⁴

On comprend déjà mieux le choix des tons terreux, ocres, pastels, très peu saturés qu'emploient les peintres puristes sur leurs toiles, Ozenfant et Jeanneret-Gris reprochant à la couleur d'être trop subjective⁴¹⁵. Dans *Après le cubisme*, ces derniers font notamment le lien entre le « marchand de couleurs » et le marchand de tapis, dont « l'œuvre n'aurait d'autre portée ni d'autres moyens qu'une palette ou qu'un ruban »⁴¹⁶. Ce n'est pas pour eux une critique gratuite, mais une constatation de la valeur subjective de la perception des couleurs que pointe Charles Henry, et de la dimension romantique de leurs représentations sur la toile. C'est même la première critique qu'ils adressent au cubisme, son « esthétique ornementale »⁴¹⁷. Ils envisagent ainsi pour la couleur, comme pour la forme, un besoin d'épuration, base du purisme⁴¹⁸, que résume notamment Le Corbusier dans *Vers une architecture* :

« Le décor est d'ordre sensoriel et primaire ainsi que la couleur, et il convient aux peuples simples, aux paysans et aux sauvages. L'harmonie et la proportion sollicitent l'intellect, arrêtent l'homme cultivé. »⁴¹⁹

Un savant appareil à masser

De 1918 à 1928 s'ouvre ainsi une période clef de recherche esthétique pour celui qui se fait bientôt appeler Le Corbusier, une période qui dénote autant avec ses esquisses naturalistes et colorées du passé qu'avec ses œuvres futures et le retour du corps comme sujet à la fin des années 1920⁴²⁰. C'est le temps du « retour à l'ordre », thème principal de *L'Esprit nouveau*, typique du contexte nationaliste français d'après-guerre⁴²¹, par lequel Le Corbusier conjoint à ses recherches architecturales, des expériences picturales sur la dimension cognitive de la vision humaine. Il s'essaie ainsi à l'agencement des invariants plastiques, proposant en premier lieu

⁴¹⁴ Charles Henry, « La lumière [...] », *art. cité.*, n° 7, p. 734.

⁴¹⁵ Bruno Corthésy et Bruno Santos, *op. cit.*, p. 61.

⁴¹⁶ Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *Après [...]*, *op. cit.*, p. 49.

⁴¹⁷ *Ibid.* p. 15.

⁴¹⁸ Serge Lemoine (dir.), *op. cit.*, pp. 17-18.

⁴¹⁹ Le Corbusier, *Vers [...]*, *op. cit.*, p. 112.

⁴²⁰ Françoise Ducros, *op. cit.*, p. 125.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 126.

une synthèse du cubisme⁴²². Il puise pour cela dans le clavier formel de ce dernier – pipes, verres, guitares, bouteilles, etc. –, des « objets-thèmes »⁴²³ qui retrouvent grâce au purisme leur intégrité physique, rationalisés à l’extrême comme un travail d’ingénierie moderne⁴²⁴. Il y applique déjà l’attitude d’une « recherche patiente » ; « sévère discipline, il faut chercher et il faut trouver »⁴²⁵, dira Le Corbusier.

Sa première toile puriste de 1918⁴²⁶, *La cheminée* [Fig. 58], est l’occasion pour lui de poser les bases de cette stricte discipline vers laquelle il compte mener ses recherches. Prédominant au centre de la composition, dont l’éclat de blancheur contraste aux couleurs ocres qui l’entourent, le plus important des invariants plastiques corbuséens : le cube. Fortement ancré sur cette tablette, il renvoie à cette forme universelle qu’il observait à Athènes en 1911 et son Parthénon vu de loin au sommet du monticule [Fig. 59] : « derrière cela est présent le site de l’Acropole », dit-il. Omniprésent dans son œuvre plastique, d’autant plus élémentaire pour l’architecte, le cube est l’essence même de la maison, un foyer que rappelle le titre de l’œuvre et l’incrustation fragmentaire de la console moulurée d’une cheminée⁴²⁷. Le cube représente aussi un standard reproductible typique de l’industrialisation, dont le purisme glorifie l’apport matériel pour un bien-être spirituel⁴²⁸. Les toiles puristes exploitent ainsi ces formes standards dans un but d’harmonie poétique plaisant pour l’esprit. C’est l’occasion pour Le Corbusier d’appliquer la *Stimmung* d’Aloïs Riegl, de répondre aux violences extérieures par le calme du foyer intérieur, comme il le verbalise la même année lorsqu’il réalise une *Nature morte avec tasse et théière* [Fig. 60] un matin de bombardement :

« Dimanche matin pendant le bombardement, c’était si printemps, si repos, si détente, que j’ai pondu la plus tranquille nature morte de ma série, après une balade dans les rues [...]. Paris prend la nouvelle ”Bertha” à la rigolade. »⁴²⁹

Si la cheminée résume beaucoup d’aspects du purisme⁴³⁰, ces toiles vont gagner – littéralement – en profondeur. Comme pour sa fameuse description de l’architecture comme « machine à

⁴²² Stanislaus von Moos, *op. cit.*, p. 63.

⁴²³ Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret-Gris, « Intégrer », *Création*, n° 2, nov. 1921, n. p.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁴²⁵ Le Corbusier, « Unité », *L’architecture d’Aujourd’hui*, numéro spécial, Paris, 1948, p. 45.

⁴²⁶ Mythologie autofondée par Le Corbusier.

⁴²⁷ Françoise Ducros, *op. cit.*, p. 129.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 126.

⁴²⁹ Le Corbusier, *Lettre à W. Ritter* du 26 mars 1918 [AFLC R3(19)233], cité par Danièle Pauly, *op. cit.*, p. 116.

⁴³⁰ Françoise Ducros, *op. cit.*, p. 124.

habiter », l'art fonctionnaliste pénètre la toile, définit comme une « machine à voir » ou, comme dans le premier numéro de *L'Esprit nouveau*, « un savant appareil à masser » :

« Donc, puisque nous étudions les conditions primordiales de la plastique, il faut comprendre d'abord que, si la valeur humaine de l'œuvre est dans la qualité de la sensation subjective qu'elle déclenche, le truchement entre l'imagination créatrice et les autres hommes est un système de massage de l'œil. »⁴³¹

L'esthétique utilitaire du purisme use ainsi de la toile comme d'un laboratoire expérimental, l'œuvre d'art étant, comme l'affirment Ozenfant et Jeanneret-Gris en 1921, « un organisme artificiel, un appareil destiné à mettre le spectateur dans un état voulu par le créateur »⁴³². Cette définition, comme celle donnée par El Lissitzky et Hans Arp dans *Les Ismes de l'Art*, fait état de la dimension haptique de la vision vue plus haut et, par l'éloge d'une esthétique industrielle, conjoint la machine au corps dans un rapport presque transhumaniste :

« La peinture est une machine pour la transmission des sentiments. La science nous offre une sorte de langage physiologique qui nous permet de produire chez le spectateur des sensations physiologiques précises : ce qui forme la base du purisme. »⁴³³

Le purisme rejoint par-là l'appel de Charles Henry à établir des lois psychophysiologiques pour l'esthétique, une « dynamogénie » que le physiologue de la perception publie dans *L'Esprit nouveau* sur les questions de la forme⁴³⁴ et qui plus communément se recoupe sous le terme d'illusions d'optique [Fig. 61]. Les toiles puristes vont aller dans ce sens, surtout dès 1920 pour Le Corbusier – la *Composition à la lanterne et à la guitare* [Fig. 62] ou la *Nature morte à la pile d'assiettes et au livre* [Fig. 63] –, agencant les éléments de sorte qu'ils se confondent, comme le goulot d'une bouteille ou une assiette et la rosace d'une guitare. Il préfigure des « jeux » plus complexes qu'il mettra en place dans les années qui suivent comme dans *La Bouteille de vin orange* (1922) [Fig. 64], construit sous la stricte discipline des tracés régulateurs [Fig. 65]. Par cette compénétration des

⁴³¹ Amédée Ozenfant & Charles-Édouard Jeanneret-Gris., « *Le tableau est PHYSIQUEMENT un savant appareil à masser* », in *L'Esprit [...]*, *op. cit.*, n° 1, 1920, p. 39.

⁴³² Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret-Gris, « Intégrer », *art. cité.*, n. p.

⁴³³ El Lissitzky & Hans Arp, *Les Ismes de l'art, 1914-1294*, Erlenbach-Zürich, Munich & Leipzig, Édition Eugen Rentsch, 1925, p. X.

⁴³⁴ Charles Henry, « La lumière [...] », *art. cité*, n° 8, pp. 951-958.

objets et des espaces, la toile pensée comme un lieu d'architecture⁴³⁵, il brouille les pistes, met à mal la vision, prouve qu'elle est une « pure création de l'esprit ».

Ce jeu du purisme traduit ainsi picturalement le concept allemand de *Raumgefühl* de l'historien de l'art August Schmarsow, où, comme en architecture, le sentiment de l'espace naît du rapport entre figure et fond⁴³⁶. Cette recherche d'illusion est assez flagrante lorsque l'on compare, ce que proposent Olivier Cinqualbre & Frédéric Migayrou⁴³⁷, l'esquisse d'Amédée Ozenfant pour une composition puriste de 1925 [Fig. 66] et le célèbre vase d'Edgar Rubin de 1915 [Fig. 67], jouant sur ce que la *Gestaltpsychologie* allemande théoriserait comme la discrimination figure/fond⁴³⁸. Dans cette loi d'organisation perceptive, la différenciation entre un avant-plan et un arrière-plan est possible selon certaines conditions, notamment une figure aux lignes marquées, opaque et uniformément colorée, qui est encore plus perceptible s'il s'agit de « bonnes formes » – cercles, spirales, ellipses, droites parallèles, triangles, rectangles, etc.

Ces figures trouvent clairement leurs parallèles dans les invariants plastiques, « ces formes que nos yeux voient clairement », de Le Corbusier. Mais comme le rappelle Marion Luyat, « lorsque plusieurs éléments du fond deviennent eux-mêmes de bonnes formes, la figure est modifiée ; elle peut même disparaître totalement aux yeux de l'observateur »⁴³⁹. C'est exactement ça que propose le purisme avec ce jeu de compénétration des formes – jusqu'à l'extrême transparence dans la *Nature morte du Pavillon de l'Esprit nouveau* de 1924 [Fig. 68] – de contredire cette loi d'organisation perceptive pour créer un « massage de l'œil » ; ne plus savoir quelle figure appartient au premier ou au second plan. La machine puriste et ses illusions d'optique déclencheraient ainsi physiquement des excitations qui permettent l'auto-régulation cognitive d'un sujet, participant ainsi aux espoirs phylogénétiques de Charles Henry. Notons que le choix de transfigurer ces formes universelles dans des compositions d'objets-types constitue la stratégie la mieux adaptée pour Ozenfant et Jeanneret-Gris, l'objectif étant de présenter des référents *a priori* intelligibles⁴⁴⁰, pour ensuite faire « réagir l'intellect »⁴⁴¹.

⁴³⁵ Françoise De Franclieu, « Panorama de l'œuvre peint », in DUCROS, Françoise (et autres), *Le Corbusier, L'œuvre plastique : XII^e rencontre de la fondation Le Corbusier*, Paris : Éditions de la Villette, Fondation Le Corbusier, 2005, p. 111.

⁴³⁶ Olivier Cinqualbre & Frédéric Migayrou (dir.), *op. cit.*, p. 18.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁴³⁸ Marion Luyat, *op. cit.*, pp. 20-21.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁴⁰ Stanislaus von Moos, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁴¹ Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *Après [...]*, *op. cit.*, pp. 18-19.

Dans les *Bol rouge* [Fig. 69] et *Bol blanc* [Fig. 70] de 1919, Jeanneret-Gris donne un premier aperçu de cet « état » d’ambiguïté visuelle dans lequel il souhaite emmener le spectateur. Il le fait par un équilibre plastique équivoque qui met à mal la vision⁴⁴², le bol blanc semblant à la limite de l’instabilité. Le cube peut, si on le fixe suffisamment longtemps, être observé soit en saillie, soit en recul⁴⁴³, Jeanneret-Gris jouant sur la même loi d’organisation perceptive figure/fond vue précédemment, effet encore plus marqué dans le cube biseauté de la *Composition à la lanterne et à la guitare* (1920). Dans les deux variantes du bol, l’angle du mur est factice et ne se justifie que par son alignement avec l’extrémité du rouleau de papier et l’arrête du cube. Cela a pour effet de dessiner une croix au centre de la toile, comme un papier que l’on aurait plié et déplié. Jeu sur la matière, cette croix prend une signification encore plus importante pour l’architecte, qui la définit comme son « geste premier » :

« [...] une croix, qui est faite de quatre angles droits, qui est une perfection portant en soi quelque chose de divin et qui est en même temps une prise de possession de mon univers, parce que, dans quatre angles droits, j’ai les deux axes, appui des coordonnées par lesquelles je peux représenter l’espace et le mesurer. »⁴⁴⁴

Donner à voir

Un élément est particulièrement frappant dans l’évolution des toiles de Jeanneret-gris : à partir des variantes du *Bol* et dans toutes ses œuvres puristes dès 1920 – *Composition à la lanterne et à la guitare* (1920) ; *Guitare verticale* (1^{ère} version) (1920) [Fig. 71], *Nature morte à la pile d’assiettes et au livre* (1920) ; *Nature morte* (1922) [Fig. 72] ; *La Bouteille de vin orange* (1922) ; la *Nature morte du Pavillon de l’Esprit nouveau* (1924), etc. – il adopte un point de vue radicalement différent de celui de *La Cheminée*, ramené d’une perspective oblique à un point de vue à la fois frontal et surélevé⁴⁴⁵. Si en 1919, ces points de vue sont encore cohérents ou « objectifs », dès 1920, ils deviennent illogiques en coexistant au sein du même plan. Dans *Composition à la lanterne et à la guitare*, par exemple, les deux sujets principaux de l’œuvre sont soumis à une perspective frontale et oblique,

⁴⁴² Françoise Ducros, *op. cit.*, p. 130.

⁴⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴⁴ Le Corbusier, « L’Esprit nouveau en architecture », conférence donnée le 10 novembre 1924 à l’Ordre de l’Etoile d’Orient, *Bulletin de l’Ordre de l’Etoile d’Orient*, n° 1, janvier 1925, p. 35.

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

mais le premier vu de gauche et l'autre de droite, tandis que le verre et les bouteilles sont en point de vue surélevé, et leur buvant et goulot en totale contreplongée.

Comment comprendre cette coexistence de perspectives ? Pour Ozenfant et Jeanneret-Gris, cela permet premièrement d'intégrer sur leurs toiles les invariants universels et leurs propriétés essentielles qu'une perspective « exacte » déformerait :

« La perspective puriste est une formation et un déplacement de plans permettant d'accuser les caractères essentiels et invariants des corps ; une perspective classique, exacte, donne une image déformée des corps et en altère plastiquement certaines propriétés essentielles. »⁴⁴⁶

Plus encore, Stanislaus von Moos l'analyse comme une volonté, propre à l'architecte, de rendre les objets simultanément en plan et en élévation⁴⁴⁷. Il est utile de confronter cette analyse avec la notion d'ordonnance que développe Le Corbusier dans le cinquième chapitre de *Vers une architecture*, à propos de « L'illusion des plans » :

« L'ordonnance est la hiérarchie des axes [...]. Dans la réalité, les axes ne se perçoivent pas à vol d'oiseau comme le montre le plan sur la planche à dessin, mais sur le sol, l'homme étant debout et regardant devant lui. L'œil voit loin et, objectif imperturbable, voit tout, même au-delà des intentions et des volontés. L'axe de l'Acropole va du Pirée au Pentélique, de la mer à la montagne. [...] Haute architecture : l'Acropole étend ses effets jusqu'à l'horizon. Des Propylées dans l'autre sens, la statue colossale d'Athéna, dans l'axe, et le Pentélique au fond. Ça compte. Et parce qu'ils sont hors de cet axe violent [celui des Beaux-Arts] le Parthénon à droite et l'Érechthéion à gauche, vous avez la chance de les voir de trois quarts, dans leur physionomie totale [Fig. 73]. »⁴⁴⁸

Le Corbusier préfigure dans ce chapitre l'idée du *Modulor*, l'homme au centre du processus créatif, « avec ses yeux qui sont à 1 m. 70 du sol »⁴⁴⁹. Il fustige cette « calamité de

⁴⁴⁶ Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret-Gris, « Intégrer », *art. cité.*, n. p.

⁴⁴⁷ Stanislaus von Moos, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁴⁸ Le Corbusier, *Vers [...]*, *op. cit.*, p. 151.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 143.

l'architecture »⁴⁵⁰ que représente l'axe de l'École des Beaux-Arts, et, au contraire, fait l'éloge de l'ordonnance des constructions antiques qu'il compte réactualiser, avec l'idée que le regard puisse tout embrasser dans l'espace de la représentation. Mais ce qui est vrai dans la « réalité » d'une architecture, ne l'est pas sur l'espace bidimensionnel d'une peinture, autrement dit, comme le souligne Marianna Charitonidou, le point de vue unique de la toile ne s'accorde *a priori* pas avec le concept corbuséen de « promenade architecturale »⁴⁵¹. La solution envisagée ici par le puriste se rapproche paradoxalement de la quatrième dimension cubiste auquel il s'oppose initialement⁴⁵², non loin de ce que recherche d'ailleurs Delaunay dans sa série *Saint-Séverin*. En effet, les notions essentielles en architecture que sont l'espace et le temps, figés par l'inertie de la toile, ne peuvent qu'être suggérées par le purisme qui contredit l'axonométrie classique de la représentation des objets par des compositions pluriperspectivistes. Par ce biais, Le Corbusier rend possible le « tout voir ».

Ce dernier prend encore plus de sens dans cette période d'entre-deux-guerres. Comme l'indique Françoise Ducros, le déplacement optique qui se joue entre *La cheminée* et les œuvres dès 1919 a une « valeur quasi photographique ou cinématographique [...] à la manière du déplacement spatial de l'appareil de prise de vue »⁴⁵³, bien qu'en contradiction avec ce qu'affirment Ozenfant et Jeanneret-Gris :

« On sait combien la photographie donne peu l'image de l'unité que nous avons essayé de définir ; on le sait par exemple, par les portraits photographiques qui ne laissent presque jamais soupçonner le profil d'une tête prise de face. Un beau portrait peint nous donne au contraire, par des déformations appropriées, la sensation totale du sujet [...]. »⁴⁵⁴

Si le purisme accuse la photographie d'être trop mimétique, c'est qu'il l'envisage dans son acception traditionnelle, faisant abstraction par exemple de la photodynamique futuriste existant depuis le début des années 1910⁴⁵⁵ [Fig. 74]. Ozenfant et Jeanneret-Gris ne pressentent

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 151.

⁴⁵¹ Marianna Charitonidou, « Le Corbusier's Ineffable Space and Synchronism : From Architecture as Clear Syntax to Architecture as Succession of Events », *Arts*, vol. 11, n° 48, 2022, en ligne : doi.org/10.3390/arts11020048, p. 2.

⁴⁵² Stanislaus von Moos, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁵³ Françoise Ducros, *op. cit.*, p. 130.

⁴⁵⁴ Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *Après [...]*, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁵⁵ Giovanni Lista, « Futurist Photography », *Art Journal*, vol. 14, n° 4, 1981, p. 358.

pas non plus le renversement à venir de la technique, qui, dès la deuxième moitié des années 1920, est développée comme une « gymnastique optique »⁴⁵⁶ au Bauhaus [Fig. 75] ou dans le sillon du constructivisme russe [Fig. 76]. « Massage de l'œil » photographique, la multiplication de points de vue acquiert dès lors une dimension psychophysiologique et politique proche de celle que défend le purisme. Elle permet, pour reprendre Alexandre Rodtchenko, « d'enseigner aux gens à voir d'un point de vue différent »⁴⁵⁷.

Le lien entre purisme et constructivisme est à ce titre intéressant. La définition qu'en donnent El Lissitzky & Hans Arp trouve un écho évident avec le purisme : « le constructivisme prouve qu'entre la mathématique et l'art, entre un objet d'art et une invention technique les limites ne sont pas déterminantes »⁴⁵⁸. Le fait de générer plusieurs points de vue peut ainsi s'inscrire plus largement dans cette « mentalité de base » avant-gardiste qui conjoint l'éloge industriel au principe d'une Nouvelle Vision⁴⁵⁹. C'est d'ailleurs pour « enseigner à voir » aux « yeux qui ne voient pas » que Le Corbusier voue un chapitre entier aux standards industriels, dont l'« objet-type » puriste représente la quintessence :

« Nul ne nie aujourd'hui l'esthétique qui se dégage des créations de l'industrie moderne. De plus en plus, les constructions, les machines s'établissent avec des proportions, des jeux de volumes et de matières tels que beaucoup d'entre elles sont de véritables œuvres d'art [...]. Notre époque fixe chaque jour son style. Il est là sous nos yeux. Des yeux qui ne voient pas. »⁴⁶⁰

⁴⁵⁶ László Moholy-Nagy, « Photoplastique », *Bauhaus*, Dessau, vol. 2, n° 1, janvier 1928, pp. 8-9, cité par Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, trad. de l'allemand par François Mathieu, Édition Jacqueline Chambon, Nîmes, 1997, pp. 226-230.

⁴⁵⁷ Aleksandr Rodchenko, « Puti sovremennoy fotografii », *Novyi LEF*, n° 9, 1928, p. 38, cité par Yuri Tsivian, « The Gesture of Revolution or Misquoting as Device », in Annie van den oever (dir.), *Ostannenien : on "strangeness" and the moving image : the history, reception, and relevance of a concept*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2018, p. 31.

⁴⁵⁸ El Lissitzky & Hans Arp, *op. cit.*, p. XI.

⁴⁵⁹ Bien que le manque de mesure du futurisme et l'aspect trop accidentel de la photographie constructiviste ne constitueraient pas une rigueur suffisante pour le purisme, ils partagent cette vision éducatrice et machinique de l'art comme bouleversement du regard.

⁴⁶⁰ Le Corbusier, « Des yeux qui ne voient pas », in *Vers [...]*, *op. cit.*, pp. 65-118.

À cube ouvert

Comme vu dans le cadre du simultanéisme, en tant que laboratoire expérimental, la toile est un lieu de recherches qui visent à trouver une réelle application monumentale, et pour Le Corbusier encore plus concrètement dans l'architecture. Aller de la toile au mur implique ainsi l'idée d'une évolution plastique, et il faut noter que ce caractère évolutif fait partie intégrante de l'autopromotion de Le Corbusier. Dans sa conférence intitulée « L'Esprit nouveau en architecture », donnée le 10 novembre 1924 à l'Ordre de l'Étoile d'Orient, il définit son art comme pionnier d'une nouvelle ère, celle de la machine qu'il faut dompter afin qu'elle remplisse « son simple rôle qui est de servir »⁴⁶¹. À travers l'évolution des toitures, il y promeut d'abord la forme universelle du cube issue de la physiologie des sensations comme forme la plus « agréable »⁴⁶², qu'il inscrit comme résultat de recherches millénaires, dont les moyens actuels du béton armé rendent enfin possible la réalisation⁴⁶³ [Fig. 77]. Il poursuit par l'évolution des fenêtres [Fig. 78], dont la même technologie permet de grandes ouvertures, provoquant cette « sensation architecturale primordiale, physiologique, capitale, celle de la lumière : on se sent bien dans la lumière »⁴⁶⁴. Pour certains scandaleuse⁴⁶⁵, l'idée de l'architecture puriste est d'une extrême simplicité. Entre « machine à habiter »⁴⁶⁶ et « machine à émouvoir »⁴⁶⁷, travail d'ingénieur et travail d'architecte⁴⁶⁸, fonctionnaliste et physiologique, la maison puriste n'est autre que « la lumière et les murs »⁴⁶⁹, ou autrement dit : un cube ouvert.

Comme le propose Françoise Ducros, il est intéressant d'analyser l'évolution de ce cube dans l'œuvre peinte de Le Corbusier et de la confronter à l'évolution de son œuvre architecturale. En effet, outre le basculement du regard par la multiplication des points de vue, le passage de la *Cheminée* à ses œuvres de 1920 est marqué par la métamorphose du cube qui, d'abord opaque et imperméable, finit par s'ouvrir, s'objectivant en une lanterne, une « boîte à lumière » selon les termes d'Ozenfant⁴⁷⁰. Plus encore, il est saisissant de remarquer, de 1918 à 1924 [Fig. 79], comment tous les objets puristes perdent leur identité et leur densité, la composition se

⁴⁶¹ *Idem*, « L'Esprit nouveau en architecture », *art. cité.*, p. 33.

⁴⁶² Le Corbusier, « L'Esprit nouveau en architecture », *art. cité.*, p. 44.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁶⁹ *Idem*, *Vers [...]*, *op. cit.*, p. 150.

⁴⁷⁰ Françoise Ducros, *op. cit.*, p. 134.

complexifiant davantage. Cette évolution de Jeanneret-Gris vers l'abstraction s'inscrit dans ce que Stanislaus von Moos nomme une « approche analytique du support pictural »⁴⁷¹. Autrement dit, à son tour, l'abstraction permet à Jeanneret-Gris de suggérer pour son art une libération du carcan bidimensionnel de la toile, dans une logique évolutive vers l'architecture.

À ce titre, il est utile de comparer la Villa Schwob [Fig. 80] de 1916-1917 et la maison-atelier pour Ozenfant [Fig. 81] de 1922. Si la première entend déjà faire communiquer les espaces intérieur et extérieur en élevant une grande verrière centrale sur deux étages et deux ailes en saillie latérales, s'inscrivant dans le sillon de Perret et la Maison Blanche de 1912 [Fig. 82], son volume reste néanmoins pesant et massif. La corniche, que l'on peut rattacher par exemple à la Maison de Behrens pour le Dr Cuno de 1909-1910 [Fig. 83], alourdit encore l'ensemble, qui exprime ce tiraillement entre la France et l'Allemagne constitutive de l'éducation du jeune Jeanneret-Gris⁴⁷². En comparaison, la maison-atelier pour Ozenfant est littéralement un cube ouvert ou une « boîte à lumière », les grands vitrages bilatéraux et son plafond en verre dépoli⁴⁷³ allégeant un ensemble baigné de lumière [Fig. 84] et débarrassé de toute ornementation superflue. Entre 1916-1917 et 1922, s'est ainsi exprimée toute la force de la « régénération puriste »⁴⁷⁴.

Dans *Vers une architecture*, Le Corbusier semble signifier cette évolution plastique. Sans la commenter, mais dans le style d'un montage visuel rhétorique typiquement corbuséen, il confronte dans une double page le cube ouvert de l'atelier parisien à l'écran blanc énigmatique⁴⁷⁵ de la façade nord de la Villa Schwob [Fig. 85]. Il désigne peut-être ainsi les deux pôles d'une évolution architecturale que ses recherches sur la toile ont permis d'orchestrer. Et s'il faut s'en convaincre davantage, l'on peut également ouvrir *New World of Space* (1948), rédigé à une période où l'artiste est soucieux de comparer son œuvre peinte et son œuvre bâtie dans un « rapport symbiotique »⁴⁷⁶. Il y confronte notamment la *Nature morte du Pavillon de l'Esprit*

⁴⁷¹ Stanislaus von Moos, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁷² *Ibid.*, pp. 47-48.

⁴⁷³ Françoise Ducros, *op. cit.*, p. 133.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁷⁵ H. Allen Brooks lève quelque peu le mystère sur cet étrange écran blanc, laissé vierge car Jeanneret-Gris est démis de ses fonctions avant la fin des travaux. Au départ, il semblerait qu'il y prévoit des panneaux texturés dans le style des bloc textiles de Frank Lloyd Wright (voir H. Allen Brooks, *op. cit.*, p. 408). Néanmoins, la réappropriation rhétorique qu'en fait Le Corbusier au début des années 1920 est tout sauf anodine ; il y voit le point de départ de l'évolution de la densité des formes dans son œuvre, aboutissant au cube ouvert et lumineux.

⁴⁷⁶ Tim Benton, « LCZH : La dernière œuvre majeure de Le Corbusier ? », in Catherine Dumont d'Ayot et Tim Benton (dir.), *Le Pavillon de Le Corbusier pour Zürich. Modèles et prototype d'un espace d'exposition idéal*, Institut für Denkmalpflege und Bauforschung, ETH Zürich, Zürich, Lars Müller Publishers, 2013, p. 137.

nouveau (1924) à l'extérieur de la villa parisienne La Roche-Jeanneret (1924)⁴⁷⁷ [Fig. 86], faisant appel à la même rhétorique visuelle du montage comparatif pour signifier ce que verbalise déjà Sigfried Giedion en 1928 :

« Dans ses tableaux, Corbusier [*sic*] fait s'interpénétrer des objets transparents. De la même manière, il allège par tous les moyens possibles la lourdeur traditionnelle de la maison. »⁴⁷⁸

La maison de verre

Tout comme dans ses peintures puristes, cette quête de la transparence en architecture procède d'une vision hygiénique. En effet, il ne s'agit plus seulement d'une recherche plastique sur la densité des formes, mais plus largement d'une « conquête de la lumière »⁴⁷⁹ qui doit, comme il le développe dans « L'Esprit nouveau en architecture », répondre à « une vie rapide, hâtive, dure, pénible, écrasante souvent »⁴⁸⁰. L'abstraction, comprise ici comme compénétration des espaces, et qui en représente le moyen formel sur la toile, se matérialise sur les murs autour du matériau du verre. À son tour, Le Corbusier inscrit sa pensée dans le mythe de la transparence qui embrasse toute la modernité⁴⁸¹ ; le cube ouvert devenant « maison de verre ».

Le Corbusier rejoint ainsi ses contemporains et adopte l'attitude de l'artiste-prophète guidant son peuple vers une régénération totale, rêvant d'une civilisation de verre ayant « pour tâche de remettre l'homme dans les conditions naturelles harmonieuses, des conditions humaines et cosmiques »⁴⁸². Seulement, là où certains discours de la deuxième moitié du XIX^e et début du XX^e siècle – Dostoïevski, Benjamin – témoignent d'un état d'ambivalence sous une cloche de verre à la fois protectrice et fantasmagorique⁴⁸³, là où Robert Delaunay, qui n'est après tout pas architecte, s'affaire à une réalisation utopique ou du moins éphémère, Le Corbusier développe des solutions très objectives pour atteindre à cette transparence, autrement dit, il envisage une

⁴⁷⁷ Le Corbusier, *New World [...]*, *op. cit.*, pp. 24-25.

⁴⁷⁸ Sigfried Giedion, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁷⁹ Le Corbusier, « Le verre, matériau fondamental de l'architecture moderne », initialement publié en français dans *Tchéco-Verre de Prague*, vol. 2, n^{os} 1-4, 1935, reproduit en ligne : panoramah.com/wp-content/uploads/2021/07/LeCorbusier_Glass.pdf, p. 1.

⁴⁸⁰ Le Corbusier, « L'Esprit nouveau en architecture », *art. cité.*, p. 29.

⁴⁸¹ Emmanuel Alloa, *art. cité.*, p. 1.

⁴⁸² Le Corbusier, « Le verre [...] », *art. cité.*, p. 1.

⁴⁸³ Emmanuel Alloa, *art. cité.*, pp. 5-9.

exploitation concrète du matériau grâce à l'apport des connaissances en ingénierie, pensée de manière pérenne pour des besoins humains universaux et immuables.

Dans *Le verre, matériau fondamental de l'architecture moderne*, publié en 1935, il développe ainsi sur le verre, « conquête des Temps Modernes », répondant tour à tour aux problèmes techniques dont il est conscient. Au problème du froid et de chaud derrière le « pan de verre », et pour parfaire l'apport universel d'un air à 18° qu'ont besoin selon lui les poumons humains, il propose l'installation d'un « régime d'air conditionné par circulation permanente »⁴⁸⁴. Pour contrer l'éblouissement du soleil, des volets roulants ou des écrans autoréglables⁴⁸⁵ sont envisagés derrière le « pan de verre », dont la question du nettoyage est résolue par un système de passerelles extérieures reliées à un rail au sommet du bâtiment⁴⁸⁶. L'impression d'insécurité, qu'un « grand vitrage ouvert la nuit sur le dehors » a le défaut de causer, trouve elle aussi sa réponse dans l'ingénierie moderne ; le verre Thermolux qui offre « cette faculté d'apparaître comme un tissu de soie de verre blanchâtre ou rose pâle, de nuit, lorsque les lampes sont allumées à l'intérieur d'un local »⁴⁸⁷. La « maison de verre » est ainsi l'expression d'un monde contrôlé, d'une union quasi transhumaniste entre l'homme et la machine, d'une œuvre d'art totale pour le bien-être de l'humanité.

Bien entendu, cette cosmologie rationaliste a ses failles, elles-mêmes définies à demi-mots par Le Corbusier : « C'est une simple question de technique et de problème à bien poser »⁴⁸⁸. Si le principe de l'air conditionné est évidemment promis à un avenir radieux, d'autres questions d'ingénierie comme le futur « brise-soleil »⁴⁸⁹, ou globalement ses convictions profondes d'universalité et le système du *Modulor*⁴⁹⁰, sont soumises aujourd'hui à de sérieux doutes. Il n'en demeure pas moins que l'esprit de l'entreprise corbuséenne pour une « maison de verre » mériterait une plus grande attention, et que, au-delà des questions de résultats, elle permet de comprendre le purisme plus largement dans une « mentalité de base », l'établissement d'un microcosme contrôlé de jour comme de nuit⁴⁹¹, un état d'homéostasie pour la quiétude de

⁴⁸⁴ Le Corbusier, « Le verre [...] », *art. cité*, pp. 6-7.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, pp. 7-8.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁸⁷ *Ibidem.*

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁸⁹ Daniel Siret, « L'illusion du brise-soleil par Le Corbusier », *Colloque langages scientifiques et pensée critique : modélisation, environnement, décision publique*, Juin 2002, Cerisy, France, en ligne : shs.hal.science/halshs-00580040/file/2002_siret_CERISY_le_corbusier_illusion_brise_soleil_marseille.pdf.

⁴⁹⁰ Philippe Boudon, « Le Modulor comme oxymore », in Pierre Hyppolite et Marc Perelman (dir.), *Le Corbusier. L'art de se loger et de le dire*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2020, pp. 205-218.

⁴⁹¹ Le Corbusier, « Le verre [...] », *art. cité*, pp. 8-10.

l'homme moderne, dont la toile accueille les premières recherches, et dont l'architecte et l'ingénieur doivent concrétiser les innovations sur les murs.

L'illusion dans les murs

Pour conclure, l'on peut s'arrêter sur quelques exemples architecturaux, même bien plus tardifs, qui s'inscrivent dans le sillon des anciennes recherches puristes de Le Corbusier, plus spécifiquement car s'y exprime un « massage de l'œil » par des jeux d'illusion. Le Pavillon Suisse à Paris de 1929-33 [Fig. 87] est à ce titre intéressant, surtout qu'il est lui-même un laboratoire où se fixent pour la première fois des questions de standard, d'équilibre, rythme et articulation des espaces, de préfabrication industrielle – "construction à sec" – et de transparence – « pan de verre »⁴⁹² – dans des conditions du réel pour des étudiants parisiens. Alan Colquhoun compare sa construction tripartite (le soubassement ou podium, les trois niveaux d'élévation centraux et l'attique) à celle que propose par exemple à la fin du XIX^e siècle Louis Sullivan [Fig. 88]. Si l'architecte américain conçoit une superstructure qu'embrassent verticalement des pilastres colossaux, le tout sur un podium massif, Le Corbusier, lui, allège sa structure, n'use d'aucun pilastre, de sorte à donner l'impression que le corps central du bâtiment flotte dans les airs et défie la gravité⁴⁹³. Plus encore, l'auteur évoque une représentation « délibérément ambiguë ou contradictoire », le niveau central se présentant comme un élément plus pictural qu'architectural, perturbant, en quelque sorte, l'*habitus* du spectateur face à l'œuvre architecturale.

Le « massage de l'œil » puriste s'exprime en effet avec force lorsque l'on se tient frontalement devant la façade sud, où cette composition de modules géométriques élémentaires, strictement divisés par des chenaux blancs, donnent la troublante impression d'être dessinés sur la surface du bâtiment [Fig. 89]. Qui plus est, ces formes pures ainsi présentées ne proposent aucun « indice » sur leur échelle de grandeur, un jeu d'illusion sur les dimensions qui trouve une formulation extrême dans le prototype du *Gratte-ciel Carthésien* de 1935-1937 [Fig. 90], ce

⁴⁹² Voir Heinz Ronner, « Standardisierung als Idee : das konstruktiv-konzeptionelle Entwerfen : der Pavillon Suisse von le Corbusier », *Werk, Bauen + Wohnen*, n° 74, 1987.

⁴⁹³ Alan Colquhoun, *op. cit.*, p. 52.

bâtiment en forme de « patte de poule »⁴⁹⁴ au centre duquel une grande ouverture, forme pure du cube ouvert quasi surréaliste, perturbe la notion même de proportion.

Si cette ouverture est démesurée et tout autant irréalisable⁴⁹⁵, elle n'en représente pas moins les ambitions de Le Corbusier de combattre la lourdeur du mur en signifiant sa pénétrabilité⁴⁹⁶. Il poursuit dans l'architecture cette quête picturale de transparence et de légèreté, dont la fenêtre-bandeau ou le mur-rideau maintiennent l'illusion dans presque toutes les réalisations futures de l'architecte suisse, que l'on pense pour n'en citer que quelques-uns à la Villa Stein-de-Monzie à Garches (1926-1928) [Fig. 91], la Villa Savoye de Poissy (1928-1931) [Fig. 92] ou sa dernière œuvre majeure, réalisée après sa mort survenue en août 1965⁴⁹⁷, à Zürich, le Pavillon Le Corbusier (1960-1967) [Fig. 93].

Éloignée esthétiquement du brutalisme par une forme plus organique, comme on peut l'observer déjà dans les années 1950 ou 1960 à Ronchamp ou Firminy⁴⁹⁸, le Pavillon Le Corbusier est une sorte de « synthèse » de ses concepts antérieurs⁴⁹⁹. Le plus évident est l'aboutissement théorique de la « maison en série »⁵⁰⁰, autrement dit une démonstration de ce que les nouvelles possibilités industrielles et matérielles de l'acier permettent, et qu'il souhaite appliquer à la création d'un pavillon d'exposition, dont la standardisation et la démontabilité sont cohérentes avec sa nature pensée comme transitoire⁵⁰¹. Tout son système de structures suit cette standardisation, cube ouvert ou « boîte à lumière » de 226 x 226 x 226, mise en pratique du *Modulor*, l'homme, bras levé à 2 m. 26 de hauteur⁵⁰².

Il y prévoit également cette part d'ambiguïté volontaire, notamment l'illusion entre intérieur et extérieur, ce « brouillage de cartes » typiquement corbuséen entre « dedans » et « dehors »,

⁴⁹⁴ Le Corbusier, *Œuvre complète*, volume 3, 1934-1938, cité par la Fondation Le Corbusier, en ligne : http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5752&sysLanguage=fr-fr&itemPos=2&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=8&sysParentName=Home&sysParentId=65.

⁴⁹⁵ Alan Colquhoun, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁹⁷ Tim Benton, *op. cit.*, p. 129.

⁴⁹⁸ *Pavillon Le Corbusier Zürich* (Museum für Gestaltung Zürich, 2020), entretien entre Christian Brändle, directeur du Museum für Gestaltung Zürich, et Arthur Rüegg, architecte et professeur émérite de l'EPFZ, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=MP5S2CvOckY&t=694s>.

⁴⁹⁹ *Ibid.*

⁵⁰⁰ Le Corbusier, « Maisons en série », in *Vers [...]*, *op. cit.*, pp. 185-224.

⁵⁰¹ Tim Benton, *op. cit.*, pp. 131-132.

⁵⁰² *Ibid.*, pp. 134-135.

pour reprendre les termes de Catherine Courtiau⁵⁰³. En effet, le troisième niveau d'élévation est à la fois toit-terrasse et à la fois agencé comme un espace intérieur sous un toit-parasol suspendu donnant l'impression d'un attique mansardé [Fig. 94]. Il trouve ici une solution tout à fait nouvelle pour maintenir cette « ambivalence *in-* et *ex-situ* » et que l'on peut concevoir comme traduction tridimensionnelle de ses lointaines recherches picturales sur la compénétration des espaces.

Mais ce qui touche concrètement à l'expérience du corps dans l'espace de la représentation s'établit autour de la notion de « promenade architecturale » qu'il développe plus précisément pour la villa La Roche-Jeanneret en 1923-1925, et qui implique d'appréhender l'architecture comme une « succession d'évènements »⁵⁰⁴. Cette promenade s'entrecoupe ainsi de points de vue uniques, parmi lesquels s'activent des jeux d'illusions d'optique. Au Pavillon Le Corbusier, l'effet est présent dès l'entrée à l'extérieur [Fig. 95]. Si le point de vue est bien ajusté, les éléments biseautés, rouge et blanc, du toit-parasol peuvent être strictement scindés en deux par le piloti métallique, donnant l'impression d'aplats de couleur géométriques ramenés sur le même plan que le corps est du bâtiment. Le jeu des lignes de la structure, des cheneaux, du piloti et des couleurs offre un effet perceptif troublant, donnant l'illusion d'une toile néoplasticiste, le lien important entre Le Corbusier et le mouvement De Stijl ayant notamment été démontré⁵⁰⁵. Cette illusion architecturale qui joue sur la loi d'organisation perceptive figure/fond est encore plus frappante lorsque l'on se tient à l'intérieur du corps central face à la rampe menant du premier au deuxième niveau côté nord [Fig. 96]. Les lignes de chaque volume s'harmonisent et dessinent des modules géométriques qui donnent la sensation d'être agencés sur le même plan, comme une toile puriste que cadre délicatement le jet de lumière blanche des deux fenêtres latérales. Au centre de cette composition se dessine une croix, encore plus flagrante lorsque l'on se tient entre les deux niveaux [Fig. 97], la même qui surgit sur la rampe inclinée de la Villa Savoy [Fig. 98], ce « geste premier » de l'architecte qui renvoie au même jeu d'illusion que Le Corbusier propose sur la toile dans le *Bol blanc* et le *Bol rouge*.

Ainsi, là où les peintures puristes nient la surface bidimensionnelle de la toile par des effets d'optique, les « balades architecturales » proposent des points de vue singuliers niant à leur tour la tridimensionnalité de l'espace pour le métamorphoser en un espace poétique. Certains

⁵⁰³ Catherine Courtiau, « "Le dehors et toujours un dedans" : tensions entre architecture et nature chez Le Corbusier », *Mitteilungen der Gesellschaft für Gartenkultur*, n° 7, 1989, p. 35.

⁵⁰⁴ Marianna Charitonidou, *art. cité*, p. 23.

⁵⁰⁵ Voir Bruno Reichlin, *De Stijl et l'architecture en France*, Liège-Bruxelles, P. Mardaga, 1985.

photographes ont su d'ailleurs ajuster leur point de vue en fonction de ce jeu corbuséen [Fig. 99 & 100], celui d'une ultime illusion qui bouleverse la frontière entre peinture et architecture, un jeu d'anamorphose comme l'exploitent de manière spectaculaire encore aujourd'hui le tessinois Felice Varini [Fig. 101] ou le français Georges Rousse [Fig. 102], et dont Le Corbusier rêvait déjà lors de son Voyage en Orient alors qu'il visitait la Maison du Poète Tragique :

« [...] le faste donné par l'axe s'étend aux choses humbles que celui-ci intéresse d'un geste habile (les corridors, le passage principal, etc.), par les illusions d'optique. [...] Quand vous visitez la Maison du Poète Tragique, vous constatez que tout est en ordre. Mais la sensation est riche. »⁵⁰⁶

Comme l'affirme Olivier Cinqualbre & Frédéric Migayrou, il y a chez Le Corbusier cette tension entre ordonnance machinique et lyrisme organique⁵⁰⁷ ou entre rationalisme et empirisme, que Candice Franzetti concilie comme un « rationalisme poétique »⁵⁰⁸. S'il est important d'insister sur ce point, c'est que la rigueur du purisme n'est pas imperméable à une conception plus ludique, qu'il encourage sur des bases scientifiques et ordonnées, et que cette recherche des effets d'illusion n'est jamais abandonnée par Le Corbusier. Cela tend à réviser une soi-disant « fin » d'aventure puriste⁵⁰⁹ après 1928 au profit d'un retour dans le dessin à l'observation de la nature, de laquelle émanent justement des objets organiques « à réaction poétique »⁵¹⁰. En lieu et place d'un conflit entre ordre et poésie, Le Corbusier a constamment su harmoniser ces deux notions, cherchant dans « l'esthétique de l'ingénieur »⁵¹¹, ou celle de la nature, l'harmonie de la rigueur du calcul, la beauté de la perfection mathématique qui permet, avec l'apport émotif du plasticien⁵¹², d'atteindre ce haut degré de bien-être spirituel, ou ce qu'il nommera plus tard « l'espace indicible »⁵¹³. Il trouve du poétique dans l'ordre et de l'ordre dans le poétique, que la froideur apparente du purisme concilie déjà par la création d'illusions sur la toile, et dont l'œuvre architecturale rappelle jusqu'à la fin l'aspect ludique, lui-même indissoluble d'un « labeur secret » :

⁵⁰⁶ Le Corbusier, *Vers [...]*, *op. cit.*, p. 153.

⁵⁰⁷ Olivier Cinqualbre & Frédéric Migayrou (dir.), *op. cit.*, p. 15.

⁵⁰⁸ Candice Franzetti, *L'espace poétique : De la sublimation de la Raison*, Énoncé théorique de Master, Master en Architecture EPFL, suivi par Yves Pedrazzini, Roberto Gardiani et Boris Hamweian, 2021.

⁵⁰⁹ Danièle Pauly, *op. cit.*, p. 162.

⁵¹⁰ Le Corbusier, *Entretiens avec les étudiants des écoles d'architecture*, Paris, Édition de Minuit, 1957, s. p., cité par *Ibid.*

⁵¹¹ Le Corbusier, *Vers [...]*, *op. cit.*, p. VII.

⁵¹² Le Corbusier, « L'Espace indicible », *art. cité.*, p. 10 : « 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. »

⁵¹³ *Ibidem.* Voir également Marianna Charitonidou, *art. cité.*

« Le dessin c'est aussi un jeu. On me dit que le secret de la sagesse est de savoir prendre des loisirs. D'accord. Je suis en état de loisir permanent. Jouer toute la journée, aux cartes, au rugby, aux Indiens, au soldat... Les gosses et les hommes y mettent la totalité de leur sérieux. Moi aussi : je dessine depuis toujours. »⁵¹⁴

⁵¹⁴ *Idem.*, *Dessins*, Genève, Forces Vives, 1968, p. 12.

Conclusion – De l’art pour changer le monde

« Dans les formes que je vous ai présentées les mesures sont naturellement approchées, les contours simplistes, l’épaisseur du trait uniforme ; à ces maigres exploits du tire-ligne l’artiste substitue la magie d’une infinité de rythmes et de mesures. Il n’y a pas de ”canons” fixes ; il y en a une infinité obéissant tous nécessairement aux lois de la vie, dans lesquels [...] chaque tempérament d’artiste choisit le rythme de sa sensibilité propre. C’est vous dire que la beauté est chose évolutive, de même que les vérités essentielles qui constituent les principes de nos théories, elle ne s’apprend pas ; elle se crée. »⁵¹⁵

Ce travail ne peut trouver meilleure conclusion que par Charles Henry lui-même. Non seulement car le physiologue des sensations est un dénominateur commun important dans le développement des deux systèmes simultanéiste et puriste, mais aussi car il résume ici ce que le cadre méthodologique de ce mémoire espère avoir offert ; à savoir un réseau discursif permettant de prendre le recul nécessaire pour se départir des écarts esthétiques apparents de ces deux mouvements avant-gardistes, afin de démontrer que ces derniers trouvent à s’exprimer, non pas de manière antithétique, mais complémentaire.

Bien entendu, comme le souligne Charles Henry, il faut noter que les artistes prennent de la science ce qui arrange leur « sensibilité propre », conviction esthétique ou philosophique. Robert Delaunay applique essentiellement les enseignements de Charles Henry sur la couleur, qui lui confirment d’une part les contrastes simultanés de Eugène Chevreul, et d’autre part le mouvement des couleurs, leurs directions, ainsi que leur forme circulaire. Il trouve ainsi à légitimer sa « pure vérité de la nature » auprès de cette conception scientifique de la lumière, laissant volontiers de côté d’autres « rythmes » ou « mesures » possibles dont parle le physiologue français. Charles Édouard Jeanneret-Gris, lui, voit dans l’indication de Charles Henry de la subjectivité des représentations des couleurs, une justification de leur usage restrictif sur la toile et un moyen de s’opposer d’autant plus à l’esthétique ornementale et décorative des cubistes, alors qu’il glorifie en même temps une réorganisation choisie d’objets-types tout autant subjective.

⁵¹⁵ Charles Henry, « La lumière [...] », *art. cité*, n° 9, [1921], p. 1075.

S'il fallait schématiser grossièrement leur esthétique formelle, il y aurait d'un côté celle du cercle, de l'autre celle du cube. Une lecture, même rapide, des textes de Le Corbusier et de ceux de Delaunay témoigne de la signification que prennent ces « invariants universels » dans l'élaboration de leur cosmologie rationaliste respective. En effet, chez Delaunay, le cercle est indissociable des couleurs et du mouvement, d'une esthétique du choc et du dynamisme moderne, « rondeur éclatante »⁵¹⁶, « tumulte de l'Univers »⁵¹⁷ ; schème principal d'un appel vitaliste à supprimer « tout ce qui s'oppose à notre expansion »⁵¹⁸. Du côté de Le Corbusier, ce que H. Allen Brooks nomme « l'hommage à l'angle droit »⁵¹⁹, ou ce qu'il définit lui-même comme son « geste premier »⁵²⁰ en parlant de la croix, accompagnent le discours d'un artiste qui, après tout architecte, pense spécifiquement le cube comme la matrice de toute représentation spatiale, provoquant une « sensation [...] immédiate ; primordiale »⁵²¹ ; essence même de la maison, du foyer protecteur qui n'a d'autres buts que d'apporter « à l'esprit le calme qui lui est indispensable »⁵²². Cette différence formelle se comprend d'autant plus que le simultanésisme d'avant-guerre trouve dans le choc de la modernité sa première élaboration esthétique proprement cinétique, et que le purisme d'après-guerre rappelle à l'ordre dans un monde en pleine reconstruction, s'alignant de ce fait avec le besoin de *Stimmung* d'Alois Riegel.

« Où est la vérité ? », se demande Robert Delaunay, entre la sphère et le cube. « On se déchire pour une pourriture, pour l'exploitation d'un précurseur qu'il n'y a pas. On se bat, on se mange, on politique, on intrigue pour faire écrire l'histoire, faute de moyens directs, qui sont seulement les moyens de la plastique. »⁵²³

Ce sont justement par ces nouveaux moyens de la plastique, indépendamment de leur forme esthétique respective, que simultanésisme et purisme se rejoignent et se complètent. Débarrassés des préceptes traditionnels de l'art, tous deux vont en effet faire de leur toile un laboratoire expérimental, mettant « en tutelle [...] le sujet sous la plastique pure »⁵²⁴, pour parler avec Ozenfant et Jeanneret-Gris. Issu d'une recherche patiente, leur passage vers l'abstraction est symptomatique de la fracture visuelle qui intervient dès le XIX^e siècle, et ce autant dans le

⁵¹⁶ Robert Delaunay, *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, p. 127.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 141.

⁵¹⁸ *Ibidem.*

⁵¹⁹ H. Allen Brooks, *op. cit.*, p. 373.

⁵²⁰ Le Corbusier, « L'Esprit nouveau en architecture », *art. cité.*, p. 35.

⁵²¹ *Idem*, *Vers [...]*, *op. cit.*, p. 154.

⁵²² *Idem*, « L'Esprit nouveau en architecture », *art. cité.*, p. 38.

⁵²³ Robert Delaunay, *Du cubisme [...]*, *op. cit.*, p. 105.

⁵²⁴ Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *Après [...]*, *op. cit.*, p. 13.

contexte culturel français qu'allemand. Simultanéisme et purisme sacrifient alors volontairement le sens au profit des effets psychophysiologiques que provoque la matière sur le spectateur de l'œuvre, au centre du processus créatif. Les recherches esthétiques des deux mouvements s'apparentent ainsi à une physio- ou psychothérapie de l'art, répondant aux espoirs phylogénétiques et dynamogéniques de Charles Henry, et dont les ambitions prophylactiques révèlent les limites mêmes de la toile, invitant ainsi à dépasser son cadre pour une application monumentale dans l'espace architectural ; une évolution commune de la toile au mur.

Bien entendu, la cathédrale de verre delaunienne, dans le sillon du *Crystal Palace*, de la *Tour Tatline* ou du *Kinetic-Constructive System* de László Moholy-Nagy, est pensée comme un espace transitoire, lieu d'expériences éphémères à la manière d'une cathédrale profane, d'un théâtre ou encore d'un manège de fête foraine, tandis que la maison de verre corbuséenne, elle, s'intègre dans une dimension architecturale beaucoup plus concrète, pensée comme un véritable lieu de vie. Mais malgré cette différence, l'un transitoire, l'autre permanent, les systèmes monumentaux simultanéistes et puristes se bâtissent tous deux autour du mythe de la transparence, de l'esthétique de la lumière et du rêve d'une œuvre d'art totale, trouvant dans l'harmonie des formes anciennes et universelles, dans la collaboration entre artistes et ingénieurs, ainsi que dans le désir d'une rationalisation technique – union paradoxale entre nostalgie du passé et espoir futuriste –, le moyen de valoriser un nouvel art de vivre en communauté.

Ainsi se complètent-ils, car, pensé pour le bien-être de l'humanité dans une dimension très wagnérienne et prophétique, l'art hygiéniste que Delaunay ou Le Corbusier mettent en place peut tout aussi bien se manifester dans la béatitude quotidienne d'un chez-soi, le calme du foyer, que dans le dynamisme temporaire d'un lieu de passage rejouant la vitalité du monde extérieur. Purisme et simultanéisme se partagent ainsi la tâche difficile de créer un art qui, en accord avec les nouvelles lois de la psychophysiologie, doit concevoir un espace monumental contrôlé, homéostatique ; reconstruction plastique et psychologique d'un monde bouleversé, et cela pour l'homme moderne dont les névroses peuvent aussi bien se soigner par un massage de l'œil quotidien que par un choc optique momentané.

Massage ou choc, leurs jeux plastiques, d'abord picturaux puis architecturaux, s'apparentent tous deux à un « mouvement statique » pour reprendre Delaunay, à une « pure création de

l'esprit » pour le dire avec Le Corbusier ; somme toute à des illusions d'optique qui agissent directement, dans un but à la fois ludique et thérapeutique, sur l'œil et l'esprit.

C'est ici que ce travail prend une tournure qu'il n'envisageait pas, car, s'il prévoyait à la base de comparer les deux mouvements simultanéiste et puriste comme participants d'un élan commun, il ne pressentait pas pour autant que ces derniers puissent s'inscrire comme pionniers dans l'histoire d'un des mouvements artistiques d'après-guerre les plus importants. Bien qu'ils se réfèrent au poète Jules Laforgue et à l'œil moderne impressionniste, ni l'article initiateur du *Time Magazine* de 1963, ni la première exposition vouée à l'Op art – « The Responsive Eye » - qu'organise le Moma du 25 février au 25 avril 1965⁵²⁵ ne font référence au simultanéisme ou au purisme. Pourtant, les deux mouvements ont tout pour faire figure de protagonistes de l'Op art, d'autant plus si l'on s'en tient à la première présentation qu'en propose le *Time* :

« Les yeux [...] peuvent être troublés, déroutés, désorientés. Ils voient fréquemment des choses qui n'existent pas et ne voient pas celles qui existent. Dans les yeux réside le premier sens de l'homme, et il est faillible. Le nouveau mouvement de l'"art optique" [...] exploite et joue sur la faillibilité de la vision. [...] L'Op art fascine comme un kaléidoscope fascine un enfant. [...]. La base de l'art optique se constitue essentiellement de phénomènes visuels statiques qui asservissent et captivent l'œil. [...] Il est le résultat d'une muse mécanique, et l'artiste devient le programmeur informatique qui produit des expériences visuelles [...], nouvelles sensations dont l'homme n'aurait jamais soupçonné l'existence dans son champ de vision. »⁵²⁶

En définissant l'Op art comme des « images qui attaquent l'œil », où réside le « premier sens de l'homme » ; un art qui grâce à la science génère des dispositifs de mise à mal de la vision par des « phénomènes visuels statiques », il est difficile ne pas y voir l'esthétique du choc simultanéiste et le massage puriste renouvelés à l'aune de nouveaux moyens techniques, notamment informatiques. Une toile comme *Radiant Green* (1965) de Richard Anuszkiewicz [Fig. 103] propose un jeu sur la rémanence des complémentaires et un vertige optique par juxtaposition de couleurs pures⁵²⁷ similaire à ce qu'imagine Robert Delaunay soixante années

⁵²⁵ Voir William C. Seitz (dir.), *The responsive eye*, Catalogue d'exposition publié à l'occasion de l'exposition présentée au Moma du 25 février au 25 avril 1965, New-York, Moma, 1965.

⁵²⁶ S. a., « Op Art : pictures that attack the eye », *Time*, vol. 84, n° 17, 23 octobre 1964, pp. 42 & sq. Trad. de l'auteur.

⁵²⁷ *Ibidem*.

plus tôt pour affermir le pouvoir visuel. L'œuvre *Interlinear N 32 bl* (1962) de Joseph Albers [Fig. 104], elle, joue exactement sur la même loi d'organisation figure/fond⁵²⁸ qu'exploitent dès la fin des années 1910 Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret-Gris sur leurs toiles, rappelant par exemple la *Composition à la lanterne et à la guitare* et son cube biseauté que l'on peut voir à la fois en recul ou en saillie.

Cela ouvre la voie à une réévaluation de la place du simultanésisme et du purisme dans l'histoire l'Op art. Ces derniers sont en effet parmi les tout premiers à avoir exploité esthétiquement la faillibilité de l'œil, et pressenti l'importance de le faire en engageant progressivement leur art dans l'espace architectural, logique évolutive vers le monumental qui n'est de loin pas étrangère à certains acteurs de l'Op art⁵²⁹. L'appel précurseur de Delaunay ou Jeanneret-Gris à donner à voir, qui précède l'idée, aussi bien physiologique qu'idéologique, de la Nouvelle Vision du Bauhaus ou du constructivisme russe⁵³⁰, s'accorde par exemple au point de vue de Vasarely selon lequel « la transformation en profondeur de nos modes de perception [peut] changer la vie », et qu'un « loisir rétinien [est] créateur de lien social et générateur de transcendance »⁵³¹. Mais plus encore qu'une dimension populaire ou politique, simultanésisme et purisme prêtent aux illusions d'optique un pouvoir thérapeutique. Ceci amène à une ultime réflexion, et pas des moindres, car il s'agit de questionner cette valeur curative de l'art optique ; autrement dit de s'interroger *a posteriori* sur la légitimité des théories phylogénétique et dynamogénique de Charles Henry, l'idée hygiéniste que des excitants visuels puissent auto-réguler un sujet et l'aider à soigner certaines neurasthénies.

Assez stupéfiantes pour être notifiées, de récentes recherches vont justement dans ce sens, bouleversant toujours un peu plus les frontières entre arts et sciences. La première est le fruit d'une rencontre entre l'Op artiste suisse Youri Messen-Jaschin et Bogdan Draganski, professeur associé en biomédecine à l'Université de Lausanne et membre du Centre de recherche en neurosciences du CHUV-UNIL. Leur « Brain Project », débuté en 2013 part d'un constat de l'artiste sur l'effet que provoquent ses œuvres [Fig. 105] :

⁵²⁸ William C. Seitz (dir.), *op. cit.*, p. 31.

⁵²⁹ Voir par exemple Jean-Paul Ameline (dir.), *Victor Vasarely : de l'œuvre peint à l'œuvre architecturé*, Catalogue d'exposition publié à l'occasion de l'exposition présentée dans le cadre de Marseille-Provence 2013, capitale européenne de la culture à la Fondation Vasarely du 1^{er} juin au 18 septembre, Aix-en-Provence, Paris, Hermann, 2013.

⁵³⁰ Le Bauhaus de Weimar et le constructivisme russe sont souvent cités comme précurseurs de l'Op art. Voir par exemple William C. Seitz (dir.), *op. cit.*

⁵³¹ Michaël La Chance, « Vasarely, la démocratisation culturelle et les artisans du progrès », *Sérendipité : l'intelligence accidentelle*, Les Éditions Intervention, n° 134, 2020, pp. 56 & 58.

« En poussant ces illusions d'optique toujours plus loin, j'ai observé que certaines personnes étaient prises de vertige, d'autres paraissaient au bord de la nausée, alors que d'autres encore ne percevaient rien de spécial. Je me suis dit qu'il y avait certainement de quoi faire des recherches, pour comprendre la formation et le déroulement de ces perturbations [...]. Poussant mon raisonnement avec le professeur Bogdan Draganski, l'Op art, s'il a de tels effets sur le cerveau, pourrait peut-être contribuer à soulager certaines maladies, voire les guérir. »⁵³²

Si leurs recherches sont toujours en cours, l'artiste et le neuroscientifique envisagent de cartographier les zones du cerveau touchées par différentes illusions d'optique⁵³³, avec comme ambition, à terme, de pouvoir influencer positivement des fonctions cérébrales internes par des stimuli externes⁵³⁴ ; l'art comme véritable « agent de perfectionnement »⁵³⁵ biologique de l'homme, 100 ans après que László Moholy-Nagy l'ait défini tel quel au Bauhaus.

Citons pour finir les recherches d'Yves Rossetti, enseignant à l'Université Claude Bernard Lyon 1 et membre du Centre de recherche en neurosciences de Lyon, qui s'intéresse notamment aux liens entre perception et action. Dans une récente conférence donnée le 17 mars 2022 au Musée des Confluences, il analyse justement le lien direct entre un trouble optique et les effets bénéfiques que ce dernier peut avoir aux niveaux intellectuel et émotionnel. L'illusion permet, en les mettant à mal, de relativiser nos perceptions comme autant d'interprétations par un système cérébral et invite donc à dépasser nos convictions pour s'ouvrir à la réalité de l'autre. Yves Rossetti indique notamment l'exploitation concrète d'une illusion d'optique développée par Kokichi Sugihara en 2016. Cette « illusion du cylindre ambigu » [Fig. 106] présente une figure en 3D placée devant un miroir, que l'on peut voir soit sous une forme cylindrique, soit sous une forme cubique, selon le point de vue que l'on adopte. Ce type d'illusion offrant deux points de vue différents d'une même réalité est actuellement utilisée comme méthode de rééducation pour des patients qui ont un déficit dans la cognition sociale, afin de les aider à envisager le point de vue de l'autre⁵³⁶. L'on croit revivre ici, plus de 90 ans

⁵³² Youri Messen-Jaschin & Bogdan Dragansky, *L'Op art rencontre les neurosciences*, Lausanne, Favre, 2021, p. 12.

⁵³³ *Ibid.*, p. 169.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 175.

⁵³⁵ Cf. pp. 52 & 64.

⁵³⁶ Yves Rossetti, « Le cerveau fait son monde : l'illusion de la réalité », Conférence donnée au Musée des confluence, dans le cadre de la Semaine du cerveau, 17 mars 2022, en ligne : [youtube.com/watch?v=Rtsi5PkCh2k](https://www.youtube.com/watch?v=Rtsi5PkCh2k).

après, l'espoir que plaçait Alexandre Rodtchenko en la photographie, celle « d'enseigner aux gens à voir d'un point de vue différent »⁵³⁷.

Ces exemples récents montrent à quel point le pouvoir thérapeutique attribué à l'art optique n'est pas chose si fantasque et combien les théories psychophysiologiques du tournant du XX^e siècle, ainsi que l'esthétique du choc delaulien et massage de l'œil corbuséen sont pionniers de cette histoire passionnante. Mais n'est-ce pas là le propre de tout pionnier, comme le résume Walter Benjamin, de ne pas être reconnu à sa juste valeur :

« L'une des tâches primordiales de l'art a été de tout temps de susciter une demande, en un temps qui n'était pas mûr pour qu'elle pût recevoir pleine satisfaction. L'histoire de chaque forme artistique comporte des époques critiques, où elle tend à produire des effets qui ne pourront être obtenus sans effort qu'après modification du niveau technique, c'est-à-dire par une nouvelle forme artistique. C'est pourquoi les extravagances et les outrances qui se manifestent surtout aux époques de prétendue décadence naissent en réalité de ce qui constitue au cœur de l'art le centre de forces historiques le plus riche. »⁵³⁸

Et quelle richesse en effet d'unir art, technique et science, d'imaginer des systèmes pour soigner les maux de l'humanité ; quelle richesse de continuer à créer en dépit des critiques et des yeux qui ne voient pas, de rechercher patiemment sans être certain de trouver ; quelle richesse de s'engager pour un nouvel art de vivre en communauté, de faire confiance en l'avenir et son lot d'incertitude, d'opposer aux violences du présent des formes poétiques de résilience ; quelle richesse en effet de croire en l'art pour changer le monde.

⁵³⁷ cf. p. 73.

⁵³⁸ Walter Benjamin, « *L'œuvre d'art [...]* », *op. cit.*, pp. 306-307.

Bibliographie

Simultanéisme

Sources

Ouvrages

DELAUNAY Robert, *Du cubisme à l'art abstrait*, documents inédits publiés par Pierre Francastel et suivis d'un catalogue de l'œuvre de R. Delaunay par Guy Habasque, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957 [env. 1912-1941].

DELAUNAY Sonia, *Nous irons jusqu'au soleil*, (avec la collaboration de Jacques Damase et de Patrick Raynaud), Paris, Laffont, 1978.

Articles

APOLLINAIRE Guillaume, « A travers le Salon des Indépendants », *Montjoie !*, n° spécial, 18 mars 1913, pp. 1-4.

APOLLINAIRE Guillaume, « La peinture moderne », *Der Sturm*, n° 8, février 1913, pp. 271-272.

APOLLINAIRE Guillaume, « Simultanéisme – Librettisme », reproduit dans CAIZERGUES Pierre et DÉCAUDIN Michel (dir.), *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991 [1914], vol.2, pp. 974-979.

CASSOU Jean, « R. Delaunay et la plastique murale en couleur », *Art et décoration*, mars 1935, pp. 93-98.

CHÉRONNET Louis, « La publicité moderne, Fernand Léger et Robert Delaunay », *L'Art Vivant*, n° 47, 1^{er} décembre 1926, p. 890.

DELAUNAY Robert, traduit en allemande par Paul Klee, « Ueber das licht », Berlin, *Der Sturm*, n°144-145, janvier 1913 [été 1912], pp. 255-256.

MALPEL Charles, « Le Salon des Indépendants », *La Revue méridionale*, n° 4-5, avril-mai 1912, pp. 34-35.

Sources méthodologiques

CENDRARS Blaise, *Aujourd'hui*, Paris, Grasset, 1930.

CENDRARS Blaise, *Du monde entier au cœur du monde, Poésies complètes*, édition établie par Claude Leroy, Paris, Gallimard, 2006 [1912-1924].

CHARPENTIER Augustin, *La Lumière et Les Couleurs au point de vue physiologique*, Paris, J.-B. Baillièrre et Fils, 1888.

CHEVREUL Michel-Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considéré d'après cette loi, dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*, Paris, Pitois-Levrault, 1839.

CHEVREUL Michel-Eugène, *L'influence que deux couleurs peuvent avoir l'une sur l'autre quand on les voit simultanément*, Mémoire lu à l'Académie des sciences le 7 avril 1828, S. I., S. n., 1832 [1828], en ligne : gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k620836/f3.item.zoom.

HENRY Charles, *Cercles chromatiques présentant tous les compléments et toutes les harmonies de couleurs, avec une introduction sur la théorie générale du contraste, du rythme et de la mesure*, Paris, Éd. Charles Verdin, 1888.

HENRY Charles, *Éléments d'une théorie générale de la dynamogénie, autrement dit du contraste, du rythme et de la mesure, avec applications spéciales aux sensations visuelles et auditive*, Paris, Éd. Charles Verdin, 1889.

HENRY Charles, *Harmonies de Formes et de Couleurs, Démonstrations pratique avec le rapporteur esthétique et le cercle chromatique*, Conférence donnée à la Bibliothèque Forney le 27 mars 1890, Paris, Librairie Scientifique A. Hermann, 1891 [1890].

LAFORGUE Jules, *Œuvres complètes. Mélanges Posthumes*, Paris, Mercure de France, 1903.

MÉNARD Louis, *Hermès Trismégiste, Traduction complète*, Paris, Didier, 1867.

MOHOLY-NAGY László, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, trad. de l'allemand par Catherine Wermester et de l'anglais par Jean Kempf et Gérard Dallez, Gallimard, Coll. Folio Essais, Paris, 2007 [1925].

OVIDE, « Orphée et Eurydice », in *Métamorphoses*, Traduction et notes de BOXUS Anne-Marie et POUCKET Jacques, Bruxelles, Bibliotheca Classica Selecta, 2008, livre X, vers 1-63.

RIMBAUD Arthur, « Alchimie du verbe », *Poésie, Une saison en enfer, Illumination*, Préface de René Char, Édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, 1999 [1873], pp. 192-198.

RIMBAUD Arthur, « Lettres du voyant, à Georges Izambart », *Poésie, Une saison en enfer, Illumination*, Préface de René Char, Édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, 1999 [13 mai 1871], pp. 83-84.

SOURIAU Paul, *L'Esthétique de la Lumière*, Paris, Hachette et Cie, 1913.

SOURIAU Paul, *La Suggestion dans l'Art*, Paris, Alcan, 1893.

UDINE Jean d', *L'Orchestration des Couleurs, Analyse, Classification et Synthèse mathématiques des sensations colorées*, Paris, A. Joanin et Cie, 1903.

VALÉRY Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1957 [1895].

Littérature secondaire

Ouvrages

AMELINE Jean-Paul & ROUSSEAU Pascal (dir.), *Robert Delaunay 1906-1914. De l'impressionnisme à l'abstraction*, Catalogue d'exposition publié à l'occasion de l'exposition présentée Paris au Centre Georges Pompidou, du 3 juin au 16 août 1999, Paris, Édition du Centre Pompidou, 1999.

BIERE-CHAUVÉL Delphine, *Le réseau artistique de Robert Delaunay, échanges, diffusion et créations au sein des avant-gardes entre 1909 et 1939*, Marseille, Publication de l'Université de Provence, 2005.

FRANZ Erich (dir.), *Signac et la libération de la couleur, De Matisse à Mondrian*, Catalogue d'exposition publié à l'occasion de l'exposition présentée à Münster au Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte du 1^{er} décembre 1996 au 16 février 1997, puis à Grenoble au Musée de peinture et de sculpture du 9 mars au 25 mai 1997, puis à Weimar au Kunstsammlungen du 15 juin au 31 août 1997, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997.

GOETZMANN Sophie, *Et les grands cris de l'est» : Robert Delaunay à Berlin, 1912-1914*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2021.

HUGHES Gordon, *Resisting Abstraction, Robert Delaunay and Vision in the face of Modernism*, Chicago & London, University of Chicago Press, 2014.

LAMPE Angela (dir.), *Robert Delaunay : Rythmes sans fin*, Catalogue d'exposition publié à l'occasion de l'exposition présentée à Paris au Centre Georges Pompidou, Galerie d'art graphique et Galerie du musée du 15 octobre 2014 au 12 janvier 2015, Édition du centre Pompidou, Paris, 2014.

MONTFORT Anne et GODEFROY Cécile (dir.), *Sonia Delaunay : Les couleurs de l'abstraction*, Catalogue d'exposition « Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction », présentée au Musée d'Art de la Ville de Paris du 17 octobre 2014 au 22 février 2015, puis à la Tate Modern, Londres, du 15 avril au 16 août 2015, Paris, Paris Musées, 2014.

ROQUE Georges, *Art et science de la couleur : Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*, Ed. J. Chambon, Nîmes, 1997.

ROUSSEAU Pascal, *Robert Delaunay, L'invention du pop*, Paris, Éditions Hazan, 2019.

TØJNER Poul Erik, *Sonia Delaunay*, Catalogue d'exposition publié à l'occasion de l'exposition présentée à Humlebæk (Danemark) au Louisiana Museum of Modern Art du 12 février au 12 juin 2022, Humlebæk, Louisiana Museum of Modern Art, 2022.

Articles

BOWLT John E., « Orphism and Simultanism: The Russian Connection », *The Structurist*, n°s 31-32, janvier 1991, pp. 72-80.

BUCKBERROUGH Sherry, « Delaunay Design, Aesthetics, Immigration, and the New Woman », *Art Journal*, vol. 54, n° 1, printemps 1995, pp. 51-55.

DANTO Isabelle, « Le futur selon Sonia et Robert Delaunay », *Esprit*, 12 décembre 2014, pp. 129- 132.

FRONTISI Claude, « La lumière au figuré. La peinture selon Eugène Chevreul », *Raison présente*, n° 196, 2015, pp. 51-63.

GAYRAUD Irène, « Apollinaire et l'orphisme pictural : entre critique d'art et création », *Revue de Littérature comparée*, n° 1, 2019, pp. 61-73.

GODEFROY Cécile, « La photographie au service du simultanéisme », *Études photographiques*, n° 12, 2002, pp. 148-159.

GOETZMANN Sophie, « De "chercher à voir" à "apprendre à voir", Ludwig Meidner et les "Tours Eiffel" de Robert Delaunay », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n° 74, Bd., H, 2011, pp. 517-536.

HUGHES Gordon, « Envisioning Abstraction : The Simultaneity of Robert Delaunay's "First Disk" », *The Art Bulletin*, vol. 89, n° 2, juin 2007, pp. 306-332.

ILLOUZ Jean-Nicolas, « Les impressionnistes et Stéphane Mallarmé », *Revue d'Histoire de la France*, n° 4, Octobre-décembre 2016, pp. 857-868.

MARTIN Jean-Clet, « Entre destruction et construction : Delaunay », *Chimères*, n° 61, 2006, pp. 49-77.

ROBERTSON Eric, « Painting Windows : Robert Delaunay, Blaise Cendrars, and the Search for Simultaneity », *The Modern Language Review*, vol. 90, n°4, octobre, 1995, pp. 883-896.

ROUSSEAU Pascal, « "Cherchons à voir". Robert Delaunay, l'œil primitif et l'esthétique de la lumière », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 61, automne 1997, pp. 20-47.

ROUSSEAU Pascal, « La construction du simultané. Robert Delaunay et l'aéronautique », *Revue de l'Art*, 1996, n° 113. pp. 19-31.

SHAW Mary, « Déplacement de la poésie ? Nijinski, Delaunay, Duchamp », *Romantisme*, n° 184, 2019, pp. 88-101.

Dictionnaires bibliographiques

LEMMI & MORELON, « Delaunay, Robert » in *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bio-bibliographischer Index A-Z, München und Leipzig, K. G. Saur, 2008, Band 25, pp. 391-395.

TURNER Jane (édition collective), « Robert Delaunay » in *The dictionary of Art*, New-York, Grove, 1996, t. 8, pp. 655-658.

Purisme

Sources

Ouvrages

LE CORBUSIER, *Dessins*, Genève, Forces Vives, 1968.

LE CORBUSIER, *L'art décoratif aujourd'hui*, Paris, G. Crès, 1925.

LE CORBUSIER, *New World of Space*, New York, Reynald & Hitchcock, 1948

LE CORBUSIER, *Toward an Architecture*, une introduction de Jean-Louis Cohen, traduit du français par John Goodman, Los Angeles, Getty Research Institute, 2007 [1923].

LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris, Éditions G. Crès et Cie, 1924 [1923].

OZENFANT Amédée & JEANNERET-GRIS Charles-Édouard, *Après le cubisme*, Paris, Édition des Commentaires, 1918.

OZENFANT Amédée & JEANNERET-GRIS Charles-Édouard, *L'Esprit nouveau, revue internationale d'esthétique*, nos 1-28, Paris, Éditions de l'Esprit nouveau, 1920-1925.

Articles

LE CORBUSIER, « L'Espace indicible », *Architecture d'Aujourd'hui*, n° spécial, 1946.

LE CORBUSIER, « L'Esprit nouveau en architecture », conférence donnée le 10 novembre 1924 à l'Ordre de l'Etoile d'Orient, *Bulletin de l'Ordre de l'Etoile d'Orient*, n° 1, janvier 1925.

LE CORBUSIER, « Le verre, matériau fondamental de l'architecture moderne », initialement publié en français dans *Tchéco-Verre de Prague*, vol. 2, nos 1-4, 1935, reproduit en ligne : panoramah.com/wp-content/uploads/2021/07/LeCorbusier_Glass.pdf.

LE CORBUSIER, « Où en est l'architecture », *L'Architecture vivante*, vol. V, n° 17, automne-hivers 1927.

LE CORBUSIER, « Un homme poli, vivant en ce temps-ci », *Les arts décoratif modernes*, numéro spécial de *Vient de paraître*, 1925.

LE CORBUSIER, « Unité », *L'architecture d'Aujourd'hui*, numéro spécial, Paris, 1948.

OZENFANT Amédée, « Notes sur le cubisme », *L'Élan*, n° 10, 1916, n. p.

OZENFANT Amédée et JEANNERET-GRIS Charles-Édouard, « Intégrer », *Création*, n° 2, nov. 1921, n. p.

Sources méthodologiques

GIEDION Siegfried, *Construire en France, Construire en fer, Construire en béton*, Paris, Éditions de la Villette, 2000 [1928].

HENRY Charles, *Éléments d'une théorie générale de la dynamogénie, autrement dit du contraste, du rythme et de la mesure, avec applications spéciales aux sensations visuelles et auditives*, Paris, Éd. Charles Verdin, 1889.

PROVENSAL Henry, *L'art de demain : vers l'harmonie intégrale*, Paris, Perrin et Cie, 1904.

RIEGL Alois, « Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst », in *Graphische Künste XXII*, Vienne, Karl M. Swoboda, vol. 22, 1899, pp. 47-56.

SCHMARSOW August, *Zur Frage nach dem Malerischen, sein Grundbegriff und seine Entwicklung*, Leipzig, S. Hirzel, 1896.

THIERSCH August, « Proportion in der Architektur », in *Handbuch der Architektur*, Darmstadt, Arnold Bergsträsser, 1883.

WÖLFFLIN Heinrich, *Prolegomènes à une psychologie de l'architecture*, traduit de l'allemand sous la direction de Bruno Queysanne, Paris, Édition de la Vilette, 2005 [1886].

Littérature secondaire

Ouvrages

AYOT Catherine Dumont d' et BENTON Tim (dir.), *Le Pavillon de Le Corbusier pour Zürich. Modèles et prototype d'un espace d'exposition idéal*, Institut für Denkmalpflege und Bauforschung, ETH Zürich, Zürich, Lars Müller Publishers, 2013.

BROOKS H. Allen, *Le Corbusier's formative years, Charles-Édouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, Chicago & Londres, The University of Chicago Press, 1997.

CINQUALBRE Olivier & MIGAYROU Frédéric (dir.), *Le Corbusier : mesures de l'homme*, Catalogue d'exposition publié à l'occasion de l'exposition présentée à Paris au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne (Galerie 2), du 29 avril au 3 août 2015, Paris, Centre Georges Pompidou, 2015.

COLQUHOUN Alan, *Essays in architectural criticism : modern architecture and historical change*, Londres, MIT Press, 1981 [1972].

DUCROS Françoise (dir.), *Le Corbusier, L'œuvre plastique : XII^e rencontre de la fondation Le Corbusier*, Paris, Éditions de la Villette, Fondation Le Corbusier, 2005.

HYPOLITE Pierre et PERELMAN Marc (dir.), *Le Corbusier. L'art de se loger et de le dire*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2020.

LABBÉ Mickaël, *Le Corbusier et le problème de la norme*, Thèse en Philosophie dirigé par Frédéric Buzon, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2015.

LEMOINE Serge (dir.), *L'Esprit nouveau : Le purisme à Paris, [1918-1925]*, Catalogue d'exposition publié à l'occasion de l'exposition présentée au Musée de Grenoble, du 7 octobre 2001 au 6 janvier 2002, Paris, L'Œil, 2001.

MENZ Cäsar (dir.), *Le Corbusier, ou, La synthèse des arts*, Catalogue d'exposition édité à l'occasion de l'exposition présentée au Musée Rath, Genève, du 9 mars au 6 août 2006, Genève, Skira, Musée d'art et d'histoire, 2006.

MOOS Stanislaus von, *Le Corbusier, Une synthèse*, trad. de l'anglais par Isabelle D. Taudière, Marseille, Éditions Parenthèses, 2013 [2009].

PAULY Danièle, *Le Corbusier et le dessin, "Ce labeur secret"*, Lyon, Éditions Fage, Paris, Fondation Le Corbusier, 2015.

Articles

ANDRIEU Bernard, « Cosmotique par l'écologie corporelle : Lumière et respiration exacte dans les archives Le Corbusier », *Corps*, n° 15, C.N.R.S Éditions, 2015, pp. 79-88.

CALATRAVA Juan, « Une autre Le Corbusier : l'idée de la synthèse des arts majeurs », *La lettre du Collège de France*, n° 28, 2010, pp. 17-18.

CHARITONIDOU Marianna, « Le Corbusier's Ineffable Space and Synchronism : From Architecture as Clear Syntax to Architecture as Succession of Events », *Arts*, vol. 11, n° 48, 2022, en ligne : doi.org/10.3390/arts11020048.

CORTHÉSY Bruno et SANTOS Bruno, *Le Centre universitaire catholique (CUC)*, Lausanne, Bureau de recherche en histoire de l'architecture, février 2015.

COURTIAU Catherine, « "Le dehors et toujours un dedans" : tensions entre architecture et nature chez Le Corbusier », *Mitteilungen der Gesellschaft für Gartenkultur*, n° 7, 1989, pp. 34-43.

FRANZETTI Candice, *L'espace poétique : De la sublimation de la Raison*, Énoncé théorique de Master, Master en Architecture EPFL, suivi par Yves Pedrazzini, Roberto Gardiani et Boris Hamweian, 2021.

PIERRE Arnaud, « Purisme », in *Encyclopedia universalis*, en ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/purisme-mouvement-artistique/2-la-peinture-puriste/>.

RONNER Heinz, « Standardisierung als Idee : das konstruktiv-konzeptionelle Entwerfen : der Pavillon Suisse von Le Corbusier », *Werk, Bauen + Wohnen*, n° 74, 1987, pp. 36-39.

SIRET Daniel, « L'illusion du brise-soleil par Le Corbusier », *Colloque langages scientifiques et pensée critique : modélisation, environnement, décision publique*, Juin 2002, Cerisy, France, en ligne : shs.hal.science/halshs-00580040/file/2002_siret_CERISY_le_corbusier_illusion_brise_soleil_marseille.pdf.

Document audiovisuel

PAVILLON LE CORBUSIER ZÜRICH (Museum für Gestaltung Zürich, 2020), entretien entre Christian Brändle, directeur du Museum für Gestaltung Zürich, et Arthur Rüegg, architecte et professeur émérite de l'EPFZ, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=MP5S2CvOckY&t=694s>.

Autres

Méthode de travail

ALBERA François & TORTAJADA Maria dans « L'Épistémè "1900" », in GAUDREAU André, RUSSEL Catherine & VERONNEAU Pierre (dir.), *Le cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle*, Lausanne, Payot, 2004, pp. 45-62.

BENJAMIN Walter, *Œuvres I;II & III*, trad. de l'allemand par Maurice Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000 [1920-1939].

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des Passages*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989 [1929-39].

DÉOTTE Jean-Louis (dir.), *Revue Appareil*, dès 2008.

FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

HUHTAMO Erkki, « L'envoûtement de la télévision catoptrique. Archéologie des media, étude des *topoi* et traces attentionnelles », in CITTON Yves & DOUDET Estelle (dir.), *Écologie de l'attention et archéologie des media*, Grenoble, UGA Éditions, 2019, pp. 123-141.

PANOFSKY Erwin, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 2021 [1939].

RIEBER Audrey, *Art, histoire et signification, Un Essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, Paris, L'Harmattan, 2012.

Lectures contextuelles

Sources

BAUDELAIRE Charles, « À une Passante », *Les fleurs du mal*, deuxième édition, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1861 [1855], pp. 216-217.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes I ; II & III, L'art romantique*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868.

BENJAMIN Walter, « Expérience et pauvreté », trad. de l'allemand par Philippe Beck et Bernd Stiegler, *Poésie*, n° 51, Paris, Édition Belin, 1989 [1933], pp. 71-75.

BENJAMIN Walter, *Œuvres I;II & III*, trad. de l'allemand par Maurice Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000 [1920-1939].

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des Passages*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989 [1929-39].

BRETON André, AURIC George, DELAUNAY Robert, LÉGER Fernand, OZENFANT Amédée, PAULHAN Jean, VITRAE Roger, « Un manifeste des revues d'avant-garde. Avant le congrès de Paris », *Comœdia*, n° 3306, 3 janvier 1922, p. 2.

COUBERTIN Pierre de, « Le sport peut-il enrayer la névrose universelle ? », *Revue Olympique*, n° 58, octobre 1910, pp. 149-156.

DENIS Maurice, *Théories, 1890-1910, Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, troisième édition, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1913 [1906].

ENGELS Friedrich, *La situation de la classe laborieuse en Angleterre, d'après les observations de l'auteur et des sources authentiques*, trad. G. Badia et J. Frédéric, Paris, 1973, [1845].

- FREUD Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, trad. de l'allemand par le Dr. S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1968 [1920].
- GUILLAUME Charles-Édouard, *Le Premier Quart de Siècle de la Tour Eiffel, Allocution prononcée à la Fête du Soleil le 22 juin 1912*, Paris, Société astronomique de France, 1913 [1912].
- KRACAUER Siegfried, *Le Voyage et la Danse. Figures de ville et vues de films*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996 [1920-1931].
- LEBLANC J., « De l'Aéroplane à l'Espéranto », *L'Aéronaute*, n° 493, 15 janvier 1909, pp. 10-11.
- LEROY Louis, « L'exposition des impressionnistes », *Le Charivari*, 25 avril 1874, n. p.
- LISSITZKY El & ARP Hans, *Les Ismes de l'art, 1914-1294*, Erlenbach-Zürich, Munich & Leipzig, Édition Eugen Rentsch, 1925.
- LOT Fernand, « Une grande orchestration d'Art abstrait », *Marianne*, n° 246, 7 juillet 1937, p. 6.
- LUGON Olivier, *La photographie en Allemagne, Anthologie de textes (1919-1939)*, trad. François Mathieu, Édition Jacqueline Chambon, Nîmes, 1997 [1919-1939].
- MACH Ernst, *Beiträge zur Analyse des Empfindungen*, Iéna, Éditions Gustav Fisher, 1886.
- MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, établie par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, t. II, 2003 [avant 1898].
- NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra, Un livre pour tous et pour personne*, traduit de l'allemand par Henri Albert, 82^e édition, Paris, Mercure de France, 1912 [1881].
- POE Edgar Allan, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, A. Quantin, Trad. par Charles Baudelaire, 1884 [1840].
- S. A., « A. GURWITSCH, Quelques aspects et quelques développements de la psychologie de la forme », *L'année psychologique*, n° 38, 1937, p. 93.
- S. A., « Commémoration de la première liaison radio Tour Eiffel-Panthéon à Paris », *Pionier : Zeitschrift für die Übermittlungstruppen*, n° 34, 1961, pp. 233-234.
- S. A., *Le Mouvement Olympique, le CIO et les Jeux*, Lausanne, Le Centre d'Études Olympiques, 2018 [dès 1894].
- S. A., « Op Art : pictures that attack the eye », *Time*, vol. 84, n° 17, 23 octobre 1964, pp. 42 & sq.
- SEITZ William C. (dir.), *The responsive eye*, Catalogue d'exposition publié à l'occasion de l'exposition présentée au Moma du 25 février au 25 avril 1965, New-York, Moma, 1965.
- VAUXCELLES Louis, « Le Salon d'Automne, Salle VII », *Gil Blas*, 17 octobre 1905, supplément, p. 2.
- VAUXCELLES Louis, « Exposition Braque », *Gil Blas*, 14 novembre 1908, p. 2.
- WAGNER Richard, *L'œuvre d'art de l'avenir*, in *Œuvre en prose*, tome III, Paris, Delagrave, 1910 [1850].
- WORRINGER Wilhelm, *Formprobleme der Gotik*, trad. de l'allemand par D. Decourdemanche, Paris, Gallimard, 1967 [1911].

Secondaires

- ALBERA François, « Maurice Merleau-Ponty et le cinéma », *1895*, n° 70, 2013, pp. 120-153.
- ALLOA Emmanuel, « Architectures de la transparence », *Appareil*, n° 1, 2008, en ligne : journals.openedition.org/appareil/138.
- AMELINE Jean-Paul (dir.), *Victor Vasarely : de l'œuvre peint à l'œuvre architecturé*, Catalogue d'exposition publié à l'occasion de l'exposition présentée dans le cadre de Marseille-Provence 2013, capitale européenne de la culture à la Fondation Vasarely du 1^{er} juin au 18 septembre, Aix-en-Provence, Paris, Hermann, 2013.
- BAUDOUX Luce, « Inconscient freudien et structures formelles de la poésie », *Revue philosophique de Louvain*, 3^e série, tome 61, n° 71, 1963, pp. 435-466.
- BRUNEL Pierre, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Ceyzérieu, Éditions Champ Vallon, 2018.
- BUCH Esteban, « Avant-gardes historiques : la question des noms », in AUBERT Jean-Paul, MILAN Serge & TRUBERT Jean-François (dir.), *Avant-Gardes : Frontières, Mouvements*, Vol. 1, en ligne : hal.science/halshs-01575807v1.
- CHANE-ALUNE Julien, « La cathédrale d'ombre. Portée philosophique des interprétations de l'architecture gothique, depuis Goethe et Hugo », *Philonsorbonne*, n° 7, 2013, pp. 64-79.
- DANTO Isabelle, « Que reste-t-il de Marcel Duchamp ? », *Esprit*, octobre 2014, n° 408, pp. 136-139.
- DICKOW Alecander, « La Nature terrassée », *Recours à l'imagination*, n° 190, juin 2018, pp. 74-88.
- DZIUB Nikol, « La Résistance cinématographique à la littérature, des formalistes russes à Dos Passos », in *TRANS Revue de littérature générale et comparée*, n°20, 2016, en ligne : journals.openedition.org/trans/1254?lang=en.
- ETIENNE Blandine, « Les rotoreliefs de Marcel Duchamp », *Cinémathèque française*, en ligne : cinematheque.fr/article/1586.html.
- FÜZESSERY Stéphane et SIMAY Philippe (dir.), *Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin*, Paris, Tel-Aviv, Édition de l'éclat, 2008.
- GALAND René, « La vision de l'inconscient chez Baudelaire », *Symposium : A quarterly journal in Modern literature*, n° 26, p. 15-23.
- GERVAIS Thierry, « Un basculement du regard. Les débuts de la photographie aérienne 1855-1914 », *Études photographiques*, n° 9, mai 2001, en ligne : journals.openedition.org/etudesphotographiques.
- GRONEBERG Michael, « Le *Gesamtkunstwerk* et l'homme entier. Essai sur l'actualité de l'art total », *Études de lettres*, N° 1, 2018, pp. 27-46.
- ILLOUZ Jean-Nicolas, « Les impressionnistes et Stéphane Mallarmé », *Revue d'Histoire de la France*, n° 4, Octobre-décembre 2016, pp. 857-868.
- JAUMOTTE André, « Art, Science and Technology », *Leonardo*, The MIT Press, vol. 5, n° 2, 1972, pp. 165-168.
- LA CHANCE Michaël, « Vasarely, la démocratisation culturelle et les artisans du progrès », *Sérendipité : l'intelligence accidentelle*, Les Éditions Intervention, n° 134, 2020, pp. 55-61.
- LISTA Giovanni, « Futurist Photography », *Art Journal*, vol. 14, n° 4, 1981, pp. 358-364.
- LUYAT Marion, *La perception*, Paris, Dunod, 2014.
- MESSEN-JASCHIN Youri & DRAGANSKY Bogdan, *L'Op art rencontre les neurosciences*, Lausanne, Favre, 2021.

- MEUSY Jean-Jacques, « La Polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau », *1895*, n° 31, 2000, pp. 153-211.
- NOSZLOPY Georges T. & RINUY Paul-Louis, « Cubisme », in *Encyclopedia universalis*, en ligne : universalis.fr/encyclopedie/cubisme/.
- PAUL Jean-Marie (dir.), *La foule : mythes et figures*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- PLAUD Sabine, « Le moi peut-il être sauvé ? La subjectivité, de Mach au premier Wittgenstein », *Philonsorbonne*, n° 1, 2007, pp. 85-102.
- PRIETO LÓPEZ Juan Ignacio, « Kinetic Reconstructive System. The virtual reconstruction of Lázsló Moholy-Nagy and Stefan Sebök's utopian project », *Expresión gráfica arquitectónica*, vol 21, n° 27, 2016, pp. 114-121.
- RAY Lionel, *Arthur Rimbaud*, Paris, Éditions Seghers, 2001.
- REICHLIN Bruno, *De Stijl et l'architecture en France*, Liège-Bruxelles, P. Mardaga, 1985.
- ROSSETTI Yves, « Le cerveau fait son monde : l'illusion de la réalité », Conférence donnée au Musée des confluences, dans le cadre de la Semaine du cerveau, 17 mars 2022, en ligne : [youtube.com/watch?v=Rtsi5PkCh2k](https://www.youtube.com/watch?v=Rtsi5PkCh2k).
- SANOUILLET Michel, « Le "congrès de Paris" », & « Déclin de Dada. Publications 1922 », in Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, CNRS Éditions, 2005, Ch. XX & XXI, pp. 280-321.
- SCHMIDER Christine, « Contrer la barbarie. Walter Benjamin et la notion de "barbarie positive" », *Noesis*, n° 18, 2011, pp. 85-101.
- SOULEZ Antonia, « Du "moi dissous" à la méthode scientifique de la reconstitution de l'écologie », *Philosophia Scientia*, tome 3, n° 2, 1998-1999, pp. 141-154.
- SPILLER Jung, « Paul Klee : la pensée créatrice », *Communication et langages*, n° 21, 1974, pp. 18-34.
- TEXIER Simon, « EIFFEL Tour », in *Encyclopedia universalis*, en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/tour-eiffel/>.
- THIBAUT Estelle, « Le Temple et la Cité harmonique : deux paradigmes architecturaux entre art social et art total », in MCWILLIAM Neil, MÉNEUX Catherine & RAMOS Julie, *L'Art social en France de la Révolution à la Grande Guerre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Institut national d'histoire de l'art, pp. 281-296.
- TOMICHE Anne, « L'art et "la vie" », in *La naissance des avant-gardes occidentales 1909-1922*, Paris, Arnaud Colin, 2015, pp. 27-50.
- TSIVIAN Yuri, « The Gesture of Revolution or Misquoting as Device », in VAN DEN OEVER Annie (dir.), *Ostannenie : on "strangeness" and the moving image : the history, reception, and relevance of a concept*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2018, pp. 21-32.
- TURQUETY Benoît, « Couleur/mouvement : trois dispositifs pour une histoire épistémologique dans la longue durée », *1895*, n° 87, 2019, pp. 64-89.
- VIDLER Anthony, *The Architectural Uncanny : Essays in the modern Unhomely*, Cambridge, Massachusetts & London, England, MIT Press, 1992.
- ZIMMERMANN Tania, ZIMMERMANN F. Michael & VAN DE SANDT Audrey, « La spirale, forme de pensée de la création : le Monument à la IIIe Internationale de Tatline et sa réception dans l'art du XXe siècle », *Genesis*, n° 24, 2004, pp. 105-138.

Sources iconographiques

Fig. 1. Robert Delaunay, *Femme à l'ombrelle* ou *La Parisienne*, 1913, Huile sur toile, 122.8x90.2, Coll. Privée, Source : christies.com/lotfinder/lot_details.aspx?intObjectID=6073955&lid=1.

Fig. 2. Sonia Delaunay, *Prismes électriques*, 1914, Huile sur toile, 250x250, Centre Georges Pompidou, Inv. AM 3606 P, Source : centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/zS28bfr.

Fig. 3. Robert Delaunay, *Fenêtres sur la Ville*, 1912, Huile sur toile, 53.4x207.5, Essen, Museum Folkwang, Source : Jean-Paul Ameline & Pascal Rousseau (dir.), *Robert Delaunay 1906-1914. De l'impressionnisme à l'abstraction*, Catalogue d'exposition publié à l'occasion de l'exposition présentée Paris au Centre Georges Pompidou, du 3 juin au 16 août 1999, Paris, Édition du Centre Pompidou, 1999, p. 181.

Fig. 4. Georges Yakoulov, *Métropole*, 1912, Huile sur toile, dimensions inconnues, Association des Amis du Petit Palais, Genève, inv. 10102/Photo Studio Monique Bernaz, Genève, Source : Musée du Petit Palais, Genève.

Fig. 5. S.a., *Lizica Codreano portait le costume Eclair de Pierrot créé par Sonia Delaunay*, 1926, Source : Poul Erik Tøjner, *Sonia Delaunay*, Catalogue d'exposition publié à l'occasion de l'exposition présentée à Humlebæk (Danemark) au Louisiana Museum of Modern Art du 12 février au 12 juin 2022, Humlebæk, Louisiana Museum of Modern Art, 2022, p. 33.

Fig. 6. Robert Delaunay, *Délire II, Alchimie du Verbe*, 1914, Aquarelle d'après Arthur Rimbaud, dans *Une Saison en Enfer*, [1873], dimensions inconnues, Source : source d'auteur.

Fig. 7. Robert Delaunay, *Les bords de la Yèvre*, 1903, Huile sur toile, 72.5x91.5, Centre Georges Pompidou, Paris, N° d'inv. AM 4070 P, Source : centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cqpszg9d.

Fig. 8. Robert Delaunay, *Paysage au disque*, 1906, Huile sur toile, 54x46, Centre Georges Pompidou, Paris, inv. AM 4074 P (V), Source : centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cGbREG.

Fig. 9. Robert Delaunay, *Paysage nocturne*, ou *Le Fiacre*, 1906, Huile sur toile, 43x58, Collection privée, Source : Jean-Paul Ameline & Pascal Rousseau (dir.), *Robert Delaunay 1906-1914. De l'impressionnisme à l'abstraction*, Catalogue d'exposition publié à l'occasion de l'exposition présentée Paris au Centre Georges Pompidou, du 3 juin au 16 août 1999, Paris, Édition du Centre Pompidou, 1999, p. 100.

Fig. 10. Robert Delaunay, *Saint-Séverin n° 3*, 1909-10, Huile sur toile, 113.8x89.5, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, Source : guggenheim.org/artwork/1017.

Fig. 11. Robert Delaunay, *Saint-Séverin n° 7*, 1909-10, Huile et cire sur toile, 139.5x99, emplacement inconnu, Source : Jean-Paul Ameline & Pascal Rousseau (dir.), *Robert Delaunay 1906-1914. De l'impressionnisme à l'abstraction*, Catalogue d'exposition publié à l'occasion de l'exposition présentée Paris au Centre Georges Pompidou, du 3 juin au 16 août 1999, Paris, Édition du Centre Pompidou, 1999, p. 117.

Fig. 12. A. Schelcher et A. Omer-Décugis, *La Tour Eiffel*, photographie aérienne publiée dans *Paris vu en ballon et ses environs*, 1909, Source : Thierry Gervais, « Un basculement du regard, Les débuts de la photographie aérienne 1855-1914 », *Études photographiques*, n° 9, mai 2001, en ligne : journals.openedition.org/etudesphotographiques/916.

Fig. 13. Robert Delaunay, *Tour Eiffel et jardins du Champ-de-Mars*, 1922, Huile sur toile, 178.1x170.4, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC, The Joseph H. Hirshhorn Bequest, 1981, Source : hirshhorn.si.edu/collection/artwork/?edanUrl=edanmdm%3Ahmsg_86.1421.

Fig. 14. Robert Delaunay, *L'Équipe de Cardiff*, 1913-1923, Huile sur toile, 326x208, Musée d'Art moderne de Paris, Source : parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-d-art-moderne/oeuvres/l-equipe-de-cardiff.

Fig. 15. Robert Delaunay, *Soleil, tour, aéroplane*, 1913, Huile sur toile, 132.08x131.13, Collection Buffalo AKG Art Museum, A. Conger Goodyear Fund, Source : buffaloakg.org/artworks/196414-soleil-tour-aeroplane-sun-tower-airplane.

Fig. 16. Robert Delaunay, *Hommage à Blériot*, 1914, Huile sur toile, 250x251, Kunstmuseum Basel, Source : kunstmuseumbasel.ch/fr/expositions/2008/robert-delaunay.

Fig. 17. Robert Delaunay, *La Tour Eiffel et l'avion*, 1925, Huile sur toile, dimensions inconnues, Galerie Le Minautore, Kunsthau Zürich, Source : artfritz.ch/MUSE/delaunay/index.html.

Fig. 18. S. a., *La Tour Eiffel la nuit. Le phare et l'horaire lumineux*, Carte postale, 1908, Source : Sophie Goetzmann, « *Et les grands cris de l'est* » : *Robert Delaunay à Berlin, 1912-1914*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2021.

Fig. 19. S. a., *Les vingt-cinq ans de la Tour Eiffel*, Illustration parue dans le *Supplément illustré du Petit journal*, n° 1222, 19 avril 1914, Source : gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k717108x/f8.item.

Fig. 20. Robert Delaunay, *La Tour à l'Univers s'adresse*, 1909, Huile sur toile, 46.2x38.2, Collection privée, Source : artfritz.ch/MUSE/delaunay/index.html.

Fig. 21. S. a., *La Catastrophe du dirigeable République*, Supplément du *Petit Journal*. octobre 1909
Collection privée, Source : Pascal Rousseau, *Robert Delaunay, L'invention du pop*, Éditions Hazan, Paris, 2019, p.34.

Fig. 22. Robert Delaunay, *Champs de Mars, la Tour Rouge*, 1911 (1923), Huile sur toile, 160.7x128.6, Chicago Art Institut, Source : artic.edu/artworks/9503/champs-de-mars-the-red-tower.

Fig. 23. Robert Delaunay, *Les Fenêtres simultanées sur la ville*, 1912, Huile sur toile, 40x46, Hambourg, Kunsthalle, Source : Jean-Paul Ameline & Pascal Rousseau (dir.), *Robert Delaunay 1906-1914. De l'impressionnisme à l'abstraction*, Catalogue d'exposition publié à l'occasion de l'exposition présentée Paris au Centre Georges Pompidou, du 3 juin au 16 août 1999, Paris, Édition du Centre Pompidou, 1999, p. 177.

Fig. 24. Robert Delaunay, *La Fenêtre, la Tour, et la Roue*, 1912, Huile sur toile, 130.2x195.6, Moma, New York, Source : moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=60.

Fig. 25. Robert Delaunay, *Formes circulaires, Soleil et Lune*, 1913, Huile sur toile, diamètre 134, New York, Moma, Source : moma.org/collection/works/78302.

Fig. 26. Augustin Charpentier, *Schéma présentant les limites du champ visuel avec ou sans obstacles*, 1888, Source : *La lumière et les couleurs au point de vue physiologique*, Paris, J.-B. Baillière et Fils, 1888, p. 111.

Fig. 27. Robert Delaunay, *Premier Disque ou Disque simultané*, 1913, Huile sur toile, diamètre 134, Collection privée, L and M Services B.V. Amsterdam 20060504, Source : Gordon Hughes, « Envisioning Abstraction : The Simultaneity of Robert Delaunay's "First Disk" », *The Art Bulletin*, vol. 89, n° 2, juin 2007, p. 308.

Fig. 28. Robert Delaunay, *Formes circulaires, Soleil N° 2*, 1912-1913, Peinture à la colle sur toile, 100x68.5, Centre Georges Pompidou, inv. AM 3910 P, Source : centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/uxnaOhy.

Fig. 29. Charles Henry, *Cercle Chromatique*, gravé par Rapine, Publié par Charles Chardon, Paris 1889, Source : source d'auteur.

Fig. 30. Joseph Plateau, *Phénakistiscope*, env. 1835, extraits de Maurice Dorikens, *Joseph Plateau*, Province Oost-Vlaanderen, Gent, 2001, Source : Benoît Turquety, « Couleur/mouvement : trois dispositifs pour une histoire épistémologique dans la longue durée », *1985*, n° 87, 2019, p. 64.

Fig. 31. *Disque de Maxwell*, Expérience reconduite par Julien Delahaye, 2021 [dès 1855], Montage de l'auteur, Source : youtube.com/watch?v=tBqvGQbosHA.

Fig. 32. *Le toton chromogène*, Expérience du disque de Maxwell, Source : Charles Henry, "La lumière, la couleur et la forme", in *L'Esprit nouveau*, n° 7, 1921, p. 735.

Fig. 33. Marcel Duchamp, *Lot de Rotoreliefs*, 1935, Cinémathèque française, Source : cinematheque.fr/article/1586.html.

Fig. 34. Robert Delaunay, *Hélice*, 1923, Huile sur toile, 100x81, Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen am Rhein, Source : the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=178818.

Fig. 35. Robert Delaunay, *Rythmes*, 1934, Huile sur toile, 145x113, Centre Georges Pompidou, mnam/ccj, dist. RMN-GP, photo Jacqueline Hyde, Source : centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cjGRbr.

Fig. 36. Robert Delaunay, *Rythme sans fin*, 1934, Huile sur toile, 207x52, Centre Georges Pompidou, inv. AM 4084 P, Source : centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cajXrop.

Fig. 37. Robert Delaunay, *Rythme, Joie de vivre*, 1930, Huile sur toile, 200x228, Centre Georges Pompidou, inv. AM 4083 P, photo Georges Meguerditchian, Source : centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/vEgP2sS.

Fig. 38. Florence Henri, *Portrait de Robert Delaunay devant Relief gris [1935]*, 1935, photographie, épreuve gélatino-argentique, Centre Georges Pompidou, Paris, inv. AM 1978-436, Source : centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/c8XgBj.

Fig. 39. Robert Delaunay, *Composition*, 1936, peinture sur fibrociment, 100x100, Centre Georges Pompidou, inv. Am 1179 0A, Source : centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cyj5Rng.

Fig. 40. Robert Delaunay, *Mosaïque*, 1937, Smalts et graviers de pâte de verre coloré sur ciment, 5.2x36x32.8, Centre Georges Pompidou, inv. Am 1171 0A, Source : centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/crg4X5p.

Fig. 41. S.a., *Vue intérieur de Crystal Palace à Londres, Exposition Universelle de Londres de 1851*, 1854 Bibliothèque nationale de France, Estampes et photographie, VG-125(A)-FT 4, Source : passerelles.essentiels.bnf.fr/fr/chronologie/construction/63f528df.

5761-4fc1-8760-1a7d26eada9a-crystal-palace/article/e81f0117-74c4-4d7f-ab49-2f506a3edef7-crystal-palace-1-851-idee-expositions-industrie-et-agriculture.

Fig. 42. Vladimir Tatline, *Dessin pour un monument à la IIIe Internationale*, publié dans la brochure de Nikolaj Punin, *Le Monument à la IIIe Internationale ! Pamjatnik III Internacionala*, Pétrograd, 1919, Source : Tania Zimmermann, F. Michael Zimmermann & Audrey Van de Sandt, « La spirale, forme de pensée de la création : le *Monument à la IIIe Internationale* de Tatline et sa réception dans l'art du XXe siècle », *Genesis*, n° 24, 2004, Formes, p. 106.

Fig. 43. Moholy-Nagy László, *Kinetic constructive system*, 1928, Theaterwissenschaftliche Sammlung, Université de Cologne, VG Bild-Kunst, Bonn, Source : source d'auteur.

Fig. 44. Robert Delaunay, *Dessin pour le projet d'Orgues Lumineuse avec Abel Gance*, 1913, Gouache sur papier, 0.2x24.1, Collection privé, Source : sothebys.com/en/buy/auction/2022/art-impressionniste-et-moderne-evening-sale/projet-pour-les-orgues-lumineuses-ou-orgues-de.

Fig. 45. Robert Delaunay, *Football*, 1918, Aquarelle sur papier, 46x47, Centre Georges Pompidou, Paris, inv. Am 2577 D, Source : centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c57K8X.

Fig. 46. Robert Delaunay, *La baraque des poètes*, 1922, Dessin à l'encre de Chine, mine graphite et rehauts de gouache blanche sur papier, 24.5x25.3, Centre Georges Pompidou, inv. AM 2583 D (R), Source : centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cejmpn.

Fig. 47. Robert Delaunay et Art et lumière, *Façade principale du Pavillon des Chemins de fer et le hall tronconique du Palais de l'Air à l'Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne de Paris*, 1937, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Photo Bruno Descout, Source : mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Delaunay/.

Fig. 48. S.a., *Sonia Delaunay et l'équipe des peintres autour de l'un de ses grands panneaux muraux en cours de réalisation*, 1937, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Source : Angela Lampe (dir.), *Robert Delaunay : Rythmes sans fin*, Catalogue d'exposition publié à l'occasion de l'exposition présentée à Paris au Centre Georges Pompidou, Galerie d'art graphique et Galerie du musée du 15 octobre 2014 au 12 janvier 2015, Édition du centre Pompidou, Paris, 2014, p. 109.

Fig. 49. Robert Delaunay et Félix Aublet, *Palais de l'Air, aménagement intérieur du hall tronconique pour l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne de Paris*, 1937, Ministère de la culture, Médiathèque du Patrimoine, Henri Baranger/dist. RMN, Source : mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Delaunay/.

Fig. 50. Geo Ham, *Vue de nuit du Pavillon de l'aéronautique*, 1937, Aquarelle (carte postale), dimensions inconnues, Source : arthurchandler.com/paris-1937-exposition.

Fig. 51. Ernst Mach, *Autoportrait vu de l'œil gauche*, gravure, 1886, Source : Ernst Mach, *Beiträge zur Analyse des Empfindungen*, Iéna, Éditions Gustav Fisher, 1886, p. 14.

Fig. 52. Peter Behrens, *Pavillon d'Oldenburg*, élévation frontale & système de grilles (tracés régulateurs), 1905, Artists Rights Society [ARS]/VG, Bild-Kunst, Bonn, montage de l'auteur, Source : source d'auteur.

Fig. 53. Le Corbusier, *Les invariants plastiques*, 1920 & 1923, montage de l'auteur, Sources : Amédée Ozenfant & Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *L'Esprit nouveau, revue internationale d'esthétique*, n° 1, Paris, Éditions de l'Esprit nouveau, 1920, p. 41 & Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Éditions G. Crès et Cie, 1924 [1923], p. 128.

Fig. 54. Le Corbusier, *Comparaison Parthénon – Delage Grand-Sport*, 1923, Source : Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Éditions G. Crès et Cie, 1924 [1923], p. 107.

Fig. 55. Charles-Edouard Jeanneret-Gris et Pierre Jeanneret, Prototype de la maison Dom-Ino, 1914, sans lieu, FLC 19209, Source : fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5972&sysLanguage=fr-fr&itemPos=102&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=215&sysParentName=&sysParentId=65.

Fig. 56. Charles-Edouard Jeanneret-Gris, *Persistantes Souvenances du Bosphore*, 1913, Gouache sur papier, ©FLC 4099, Source : H. Allen Brooks, *Le Corbusier's formative years, Charles-Édouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, Chicago & Londres, The University of Chicago Press, 1997, planche couleur n° VII.

Fig. 57. Charles-Edouard Jeanneret-Gris, *Tracés régulateurs pour la Villa Schwob*, avant 1916, Source : Amédée Ozenfant & Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *L'Esprit nouveau, revue internationale d'esthétique*, n° 5, Paris, Éditions de l'Esprit nouveau, 1921, p. 572.

Fig. 58. Charles-Edouard Jeanneret-Gris, *La cheminée*, 1918, Huile sur toile, 60x73, ©FLC 134, Source : fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6552&sysLanguage=fr-fr&itemPos=34&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=81&sysParentName=&sysParentId=69.

Fig. 59. Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *Vue de l'Acropole d'Athènes*, 1911, Encre sur papier, 27x21,4, ©FLC 2454 Source : fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=7024&sysLanguage=fr-fr&itemPos=7&itemSort=fr-fr_sort_string1&itemCount=7&sysParentName=Home&sysParentId=11.

Fig. 60. Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *Nature morte avec tasse et théière*, 1918, Crayon graphite sur papier, 35.5x51.8, ©FLC 5718, Source : Danièle Pauly, *Le Corbusier et le dessin, "Ce labeur secret"*, Lyon, Éditions Fage, Paris, Fondation Le Corbusier, 2015, p. 115.

Fig. 61. Charles Henry, *Les illusions d'optique*, 1921, Source : Charles Henry, « La lumière, la couleur, la forme », *L'Esprit nouveau, revue internationale d'esthétique*, n° 8, Paris, Éditions de l'Esprit nouveau, 1921, pp. 952-953.

Fig. 62. Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *Composition à la lanterne et à la guitare*, 1920, Huile sur toile, 80,2x100, ©FLC 302, Kunstmuseum Basel, Source : source d'auteur.

Fig. 63. Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *Nature morte à la pile d'assiettes et au livre*, 1920, Huile sur toile, 80.9x99.7, ©FLC 306, New York, Moma, Source : moma.org/collection/works/79312?artist_id=3426&page=1&sov_referrer=artist.

Fig. 64. Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *La bouteille de vin orange*, 1922, Huile sur toile, 60x73, ©FLC 140, Source : almanart.org/le-corbusier-Charles-Édouard-Jeanneret-au-centre-pompidou.html.

Fig. 65. Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *Tracés régulateurs pour La bouteille de vin orange*, 1922, Source : Amédée Ozenfant & Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *L'Esprit nouveau, revue internationale d'esthétique*, n° 17, Paris, Éditions de l'Esprit nouveau, 1922, n. p.

Fig. 66. Amédée Ozenfant, *Composition puriste, esquisse*, publié dans A. Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *La Peinture moderne*, Paris, Les Éditions G. Crès et Cie, 1925, Source : Olivier Cinquabre & Frédéric Migayrou (dir.), *Le Corbusier : mesures de l'homme*, Catalogue d'exposition publié à l'occasion de l'exposition présentée à Paris au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne (Galerie 2), du 29 avril au 3 août 2015, Paris, Centre Georges Pompidou, 2015, p. 23.

Fig. 67. Edgar Rubin, *Visages ou vase*, repr. dans *Synsoplevede Figurer. Studier i psykologisk Analyse*, Copenhague, Gyldendal, Nordisk forlag, 1915, Source : Olivier Cinquabre & Frédéric Migayrou (dir.), *Le Corbusier : mesures de l'homme*, Catalogue d'exposition publié à l'occasion de l'exposition présentée à Paris au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne (Galerie 2), du 29 avril au 3 août 2015, Paris, Centre Georges Pompidou, 2015, p. 17.

Fig. 68. Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *Nature morte du pavillon de l'Esprit nouveau*, 1924, Huile sur toile, 81x100, ©FLC 141, Source : source d'auteur.

Fig. 69. Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *Le Bol rouge*, 1919, Huile sur toile, 81x65, ©FLC 135, Source : source d'auteur.

Fig. 70. Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *Le Bol blanc*, 1919, Huile sur toile, 81x65, ©FLC 1, Musée de Saint-Gall, Source : Source d'auteur.

Fig. 71. Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *Guitare verticale (1ère version)*, 1920, Huile sur toile, 100x81, ©FLC 174, Source : source d'auteur.

Fig. 72. Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *Nature morte*, 1922, Huile sur toile, 65x81, Centre Georges Pompidou, inv. AM 3345 P, Source : centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/zyxz4UH.

Fig. 73. Le Corbusier, *L'Acropole d'Athènes*, 1923, Source : Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Éditions G. Crès et Cie, 1924 [1923], figure n° 8, p. 152.

Fig. 74. Anton Giulio Bragaglia, *Portrait photodynamique d'une femme*, 1924, Tirage gélatino-bromure d'argent (carte postale), 11.4x16.2, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, © Anton Giulio Bragaglia/Artists Rights Society, N.-Y., Source : getty.edu/art/collection/object/106FPG#full-artwork-details.

Fig. 75. László Moholy-Nagy, *Balcon du Bauhaus*, 1927, photographie, dimensions inconnues, Bauhaus-Archiv Berlin, ©VG Bild-Kunst, Bonn, Source : bauhaus.de/en/sammlung/highlights/212_fotografie/390.

Fig. 76. Alexandre Rodtchenko, *Rassemblement pour une démonstration*, 1928, Tirage gélatino-bromure d'argent, 49.5x35.3, Moma, Fonds Mr. And Mrs. John Spencer, Source : moma.org/collection/works/45090.

Fig. 77. Le Corbusier, *Schéma de l'évolution des toitures*, 1924, Source : Le Corbusier, « L'Esprit nouveau en architecture », conférence donnée le 10 novembre 1924 à l'Ordre de l'Etoile d'Orient, *Bulletin de l'Ordre de l'Etoile d'Orient*, n° 1, janvier 1925, figure n° 4, p. 32.

Fig. 78. Le Corbusier, *Schéma de l'évolution des fenêtres*, 1924, Source : Le Corbusier, « L'Esprit nouveau en architecture », conférence donnée le 10 novembre 1924 à l'Ordre de l'Etoile d'Orient, *Bulletin de l'Ordre de l'Etoile d'Orient*, n° 1, janvier 1925, figure n° 6, p. 39.

Fig. 79. Charles-Edouard Jeanneret-Gris, *Évolution La Cheminée (1918); Bol rouge (1919); Composition à la lanterne et à la guitare (1920); Nature morte verticale (1922); Nature morte du Pavillon de l'Esprit nouveau (1924)*, 1919-1924, Montage de l'auteur, Source : source d'auteur.

Fig. 80. Charles-Edouard Jeanneret-Gris, *Villa Schwob*, photographie retouchée pour *L'Esprit nouveau*, 1916-1917, La Chaux-de-Fonds, ©FLC/ADAGP, Source : fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5496&sysLanguage=fr-fr&itemPos=75&itemCount=79&sysParentId=64&sysParentName=.

Fig. 81. Le Corbusier & Pierre Jeanneret, *Maison-atelier du peintre Ozenfant*, 1922, Paris, FLC L2(13)2, Source : source d'auteur.

Fig. 82. Charles-Edouard Jeanneret-Gris, *Villa Jeanneret-Perret ou Maison blanche*, 1912, La Chaux-de-Fonds, photo Aline Henchoz, Source : chaux-de-fonds.ch/histoire-patrimoine/le-corbusier/a-decouvrir/association-maison-blanche.

Fig. 83. Peter Behrens, *Maison du Dr. Cuno*, 1909-1910, Eppenhäusen, Source : source d'auteur.

Fig. 84. Le Corbusier & Pierre Jeanneret, *Intérieur de la Maison-atelier du peintre Ozenfant*, 1922 [1923], Paris, Source : Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Éditions G. Crès et Cie, 1924 [1923], p. 222.

Fig. 85. Le Corbusier, *Double-page comparative de Le Corbusier dans Vers une architecture – Atelier Ozenfant vs Villa Schwob*, 1923, Paris, Source : Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Éditions G. Crès et Cie, 1924 [1923], pp. 62-63.

Fig. 86. Le Corbusier, *Double-page comparative de Le Corbusier dans New World of Space – Nature morte du Pavillon de l'Esprit nouveau (1924) vs La Villa la Roche-Jeanneret (1924)*, 1948, Source : Le Corbusier, *New World of Space*, New York, Reynald & Hitchcock, 1948, pp. 24-25.

Fig. 87. Le Corbusier & Pierre Jeanneret, *Pavillon Suisse, Cité Internationale Universitaire*, 1929-1933, Paris, photo Davide Galli, 2017, Source : divisare.com/projects/336712-le-corbusier-davide-galli-swiss-pavilion.

Fig. 88. Louis Sullivan, *Wainwright Building*, 1891, Seventh & Chestnut Streets, Saint-Louis City, Missouri, photo Paul Piaget for HABS, 1967, Source : loc.gov/pictures/item/mo0297.photos.099168p/resource/.

Fig. 89. Le Corbusier & Pierre Jeanneret, *Façade sud du Pavillon Suisse, Cité Internationale Universitaire*, 1929-1933, Paris, photo Didier Raux, n. d., Source : blogarchiphotos.com/la-fondation-suisse-de-le-corbusier/.

Fig. 90. Le Corbusier & Pierre Jeanneret, *Projet pour le Gratte-Ciel Carthésien*, 1935-1937, sans lieu, ©FLC/ADGAP, Source : le-corbusier.org/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5752&sysLanguage=fr-fr&itemPos=51&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=215&sysParentName=&sysParentId=65.

Fig. 91. Le Corbusier & Pierre Jeanneret, *Villa Stein-de-Monzie*, 1926-1928, Garches, ©FLC/ADGAP, Source : fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5525&sysLanguage=en-en&itemPos=76&itemCount=78&sysParentId=64&sysParentName=home.

Fig. 92. Le Corbusier & Pierre Jeanneret, *Villa Savoy*, 1928-1931, Poissy, photo Paul Kozłowski, ©FLC/ADGAP, Source : fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=7380&sysLanguage=fr-fr&itemPos=73&itemCount=78&sysParentId=64&sysParentName=.

Fig. 93. Le Corbusier & Heidi Weber, *Façade sud du Pavillon Le Corbusier*, 1960-1967, Zürich, Museum für Gestaltung, Source : zuerich.com/fr/visite/attractions-touristiques/pavillon-le-corbusier.

Fig. 94. Le Corbusier & Heidi Weber, *Toit-parasol et toit-terrasse du Pavillon Le Corbusier*, 1960-1967, Zürich, Museum für Gestaltung, Source : source d'auteur.

Fig. 95. Le Corbusier & Heidi Weber, *Entrée du Pavillon Le Corbusier*, 1960-1967, Zürich, Museum für Gestaltung, photo SMOW, Source : smow.com/blog/2019/09/mon-univers-pavillon-le-corbusier-zurich/pavillon-le-corbusier-zurich-entrance/.

Fig. 96. Le Corbusier & Heidi Weber, *Entrée de la rampe menant du premier au deuxième niveau au Pavillon Le Corbusier, côté nord*, 1960-1967, Zürich, Museum für Gestaltung, photo Abel Zuchuat, Source : source d'auteur.

Fig. 97. . Le Corbusier & Heidi Weber, *Rampe entre le premier et deuxième niveau du Pavillon Le Corbusier*, 1960-1967, Zürich, Museum für Gestaltung, Source : floornature.eu/le-pavillon-le-corbusier-rouvre-zurich-avec-l39exposition-mo-14678/.

Fig. 98. Le Corbusier & Pierre Jeanneret, *Rampe de la Villa Savoy*, 1928-1931, Poissy, Photo Thierry Allard, 2021, Source : blog.thal.art/fr/promenade-architecturale-a-la-villa-savoie-de-le-corbusier/.

Fig. 99. Le Corbusier, *Puit de lumière du transept au Couvent de la Tourette*, 1953, photo Thierry Allard, 2021, Source : thierry-allard.blog.ac-lyon.fr/photographe-interieur-eglise-architecte-le-corbusier/.

Fig. 100. Le Corbusier & Pierre Jeanneret, *Puit de lumière à la Villa Savoy*, 1928-1931, Poissy, Photo Thierry Allard, 2021, Source : blog.thal.art/fr/promenade-architecturale-a-la-villa-savoie-de-le-corbusier/.

Fig. 101. Felice Varini, *Illusion anamorphique trapèze désaxé de couleur bleue*, 1996, École national supérieur d'architecture de Nancy, Photo André Morin, s. d., Source : culture.gouv.fr/en/Thematic/Plastic-arts/Artistic-commission/Le-1-artistique/Works-realized-within-the-framework-of-1/View-an-example-of-an-achievement/Great-East/Felice-Varini-Trapeze-desaxe-autour-du-rectangle-1996.

Fig. 102. Georges Rousse, *Illusion anamorphique rectangle de couleur orange*, 2005, Fontenay-sous-Bois, Source : georgesrousse.com/selections/archive/2020/.

Fig. 103. Richard Anuszkiewicz, *Radiant Green*, 1965, peinture polymère synthétique sur panneau, 40,4x40,5, Moma, New York, The Sidney and Harriet Jannis Collection, Source : moma.org/collection/works/80691?artist_id=200&page=1&sov_referrer=artist.

Fig. 104. Josef Albers, *Interlinear N 32 bl*, 1962, lithographie, 56,6x76,2, Moma, New York, Tamarind Lithography Workshop, Inc., Los Angeles, The Joseph and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society, New York, Source : moma.org/collection/works/74111.

Fig. 105. Youri Messen-Jaschin, *No Title*, 2012, Huile et acrylique sur toile, 160x160, Collection privée, Suisse, Source : Youri Messen-Jaschin & Bogdan Dragansky, *L'Op art rencontre les neurosciences*, Lausanne, Favre, 2021, p. 11.

Fig. 106. Kokichi Sugihara, *Illusion du cylindre ambigu*, 2016, impression 3D, 6x4x2.7, 2^e prix du 12^e Best illusion of the Year Contest, 2016, Source : [The Illusion contest on youtube.com/watch?v=oWfFco7K9v8&t=17s](https://www.youtube.com/watch?v=oWfFco7K9v8&t=17s).



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres