Robert Delaunay

Michel Hoog
Hubert Étienne
Jacqueline Hyde

Flammarion

3 V
3BA
70
39

ROBERT DELAUNAY

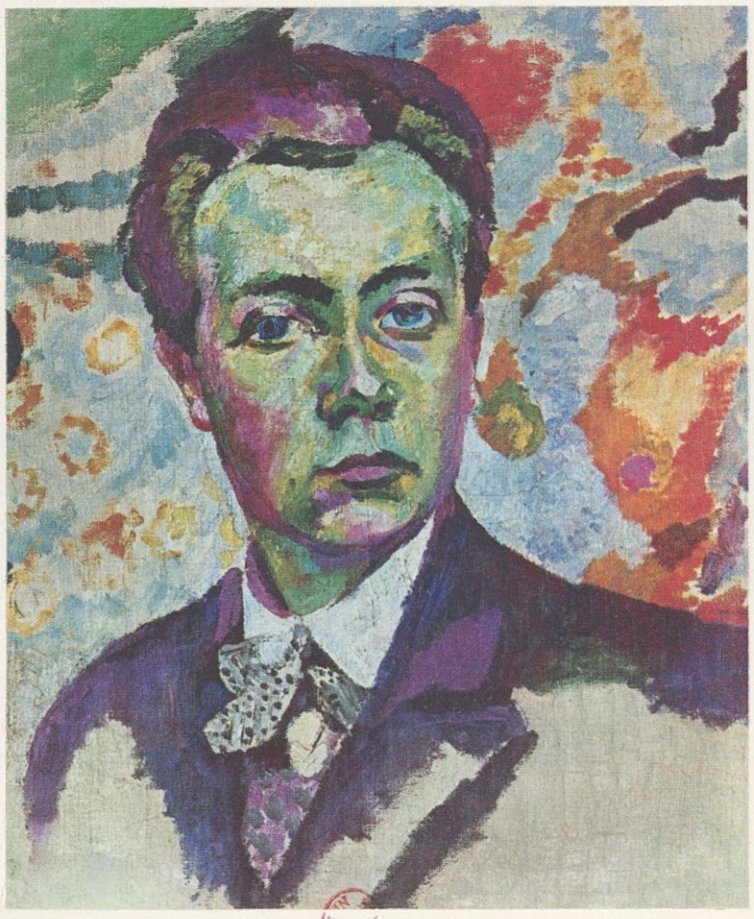
4° V
32108

DL-15 6 1976-13262

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
R.F.
IMPRIMÉS

N.C.

r delaunay



Michel Hoog

FLAMMARION

Page de titre: AUTOPORTRAIT (au revers
PAYSAGE AU DISQUE, voir p. 9), 1905-1906
Huile sur toile, 55 × 46 cm.
Musée national d'Art moderne, Paris

Collection dirigée par :

MADELEINE LEDIVELEC-GLOECKNER

PHOTOGRAPHIES DE : DAVID ROBERT, Paris - Fogg Art Museum, Boston - TEOMAS D'HOSTE, Paris - HUBERT ETIENNE, Paris - HYDE JACQUELINE, Paris - KLEINHEMPEL RALPH, Hambourg - LEPORTIER, Laval - MATES R., New York - O' SUGHRUE CLAUDE, Montpellier - POLLITZER ERIC, New York - VAUX MARC, Paris - WEBB JOHN, Londres - WYATT ALFRED J., Philadelphie.

Service de documentation photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
Clichés des Musées Nationaux, Paris.
Editions des Quatre-Chemins, Paris.

IMPRIMÉ EN ITALIE PAR INDUSTRIE GRAFICHE CATTANEO, BERGAMO - © 1976 BONFINI PRESS S.A. NAEFELS, SUISSE
TOUS DROITS DE REPRODUCTION DES PHOTOGRAPHIES PAR MADAME SONIA DELAUNAY
TOUS DROITS RÉSERVÉS POUR LA LANGUE FRANÇAISE À LA LIBRAIRIE FLAMMARION, PARIS

La Ville, première étude, 1909 Huile sur toile, 88 × 123 cm. Tate Gallery, Londres

LES DÉBUTS

Les premières années du XXe siècle constituent certainement un des moments les plus riches de toute l'histoire de l'art. En moins de vingt ans, les initiatives se sont multipliées dans toute l'Europe. Des groupes se constituent, et se brisent, les mouvements se succèdent rapidement, s'affirment avec véhémence, le plus souvent en opposition avec ceux qui les avaient précédés immédiatement.

Ces groupes, ces mouvements, comme le fauvisme, la *Brücke*, le cubisme, n'ont souvent eu qu'une existence de quelques années. Ils ont cependant servi ensuite aux historiens pour établir des classifications à l'intérieur d'une réalité foisonnante et donc

difficile à décrire. Robert Delaunay a souffert d'être une personnalité inclassable, et qui ne se rattache véritablement à aucun mouvement.

Or, quand on feuillette journaux et publications d'avant 1914, on s'aperçoit que Delaunay est l'un des quatre ou cinq noms les plus souvent cités comme représentatifs de la jeune peinture française, avec Matisse, Derain, Picasso. Mais après 1920, entre les deux guerres, une sorte de conspiration du silence le frappe, alors qu'il continue d'ouvrir de nouvelles voies et de jeter de nouvelles idées. Depuis quelques années, il sort peu à peu de l'oubli, grâce à l'effort de quelques historiens, et aussi parce que ses recherches ont stimulé celles de beaucoup d'artistes des générations suivantes, qui reconnaissent volontiers leur dette à l'égard de Delaunay. Aujourd'hui, Robert Delaunay n'est certes pas un inconnu, mais le nombre de livres ou d'articles un peu détaillés parus sur lui reste bien modeste. Il n'a jamais eu de contrat avec aucun marchand de tableaux. Son œuvre est peu abondante et, sauf les ensembles du musée d'Art moderne de Paris et du musée Guggenheim à New York, extrêmement dispersée.

* *
*

Un des traits les plus frappants et les plus originaux de la carrière de Robert Delaunay est son extrême précocité, dont la contrepartie est sans doute l'extrême rapidité : quand il peint *La Ville de Paris* ou *Les Fenêtres*, c'est-à-dire les toiles où il se montre déjà pleinement maître de ses moyens, il n'a que vingt-sept ans. A cet âge, Bonnard, Matisse ou Kandinsky en étaient encore à leurs premiers tâtonnements; mais ils ont connu une vieillesse glorieuse, tandis que Delaunay meurt à cinquante-six ans.

Il est né en 1885. Les artistes dont les préoccupations sont les plus proches des siennes, ceux dont les recherches, vers 1910-1914, seront les plus apparentées, sont sensiblement plus âgés : Kandinsky est né en 1866, Kupka en 1871, Larionov et Gontcharova en 1881-1882. Dans ce groupe, Delaunay est nettement le benjamin.

Il est né à Paris dans une famille aisée; son père disparaît alors qu'il n'a que quatre ans, et il est difficile de discerner dans son œuvre trace de ce « manque » paternel. Il est élevé par sa mère et par un oncle, Henri Carlier, dont il a peint quelques années plus tard le portrait. Il fait des études médiocres. Il dessine très jeune, entre en apprentissage chez un décorateur de théâtre qui éveille peut-être en lui le goût du décor mural, mais il ne reçoit pas, à la différence de la plupart des autres peintres du début du siècle, de véritable formation académique. La qualité matérielle de certains tableaux en souffre peut-être, mais Delaunay n'a pas eu à se débarrasser de cette lourde tradition qui a pesé sur les débuts de beaucoup d'autres. Il ne s'agit pas de mettre sur le même plan l'enseignement intelligent et libéral d'un Gustave Moreau, auquel ses élèves, Matisse, Rouault, Marquet, Camoin, ont toujours rendu hommage, avec celui d'autres professeurs officiels, contre lesquels ceux de leurs élèves pourvus de quelque originalité se sont révoltés. Mais force est de constater que la culture picturale de Delaunay a été acquise par des voies plus personnelles, et plus rapides aussi.

Cette culture picturale, c'est dans les Salons annuels et dans les expositions qu'il l'acquiert. Avec une étonnante intuition, il va en trois ou quatre ans, autour de sa vingtième année (1904-1907), retrouver tout l'itinéraire parcouru par les peintres depuis près d'un demi-siècle : impressionnisme, « gauguinisme » (le mot est de lui), nabisme, japonisme, néo-impressionnisme, fauvisme. Voilà bien des mouvements dont le jeune Delaunay ignore

parfois même le nom. Cependant avec un flair étonnant, il devine que depuis une cinquantaine d'années, la représentation du monde extérieur, et peut-être aussi sa perception, se sont transformées d'une façon radicale. Deux ou trois paysages de *La Ronchère* en Berry, la propriété de son oncle où il passe ses vacances, rappellent l'impressionnisme édulcoré et retardataire, plus ou moins dérivé de Pissarro, qui sévissait dans les Salons officiels autour de 1900. Quelques petits tableaux, notamment une *Bretonne* qui est un quasi-pastiche de Gauguin, le montrent faisant l'apprentissage des contours marqués, des formes aplaties et des couleurs mates, que Bonnard, Vuillard, Sérusier et les autres nabis ont aimé à la suite de Gauguin et d'Emile Bernard à partir de 1888. Les tableaux de Delaunay qu'on peut raisonnablement rapprocher de l'esthétique nabie sont certes peu nombreux. Il n'est cependant pas indifférent de savoir qu'il s'y est intéressé à peu près au même moment qu'il regardait Pissarro. Peut-être les nabis l'ont-ils aidé à prendre conscience que des sujets, et des sujets ambitieux comme il va les aimer, peuvent être portés par un style de représentation parfaitement moderne.

L'ÉPISODE NÉO-IMPRESSIONNISTE

Autrement plus important est son contact avec le néo-impressionnisme. Il s'agit cette fois d'une dette véritablement proclamée, affichée. Robert Delaunay n'a jamais caché son admiration pour Seurat. L'importance prise par le néo-impressionnisme, ou divisionnisme, et sa persistance pendant plus d'une génération, est d'ailleurs une chose fort curieuse : le mouvement part, bien sûr, des recherches de Seurat dont on peut bien dire qu'à partir de 1884, il a *inventé* le système néo-impressionniste; Signac et Cross, après la mort prématurée de Seurat, en 1891, devinrent les chefs de file du mouvement. Autour d'eux, tout un groupe d'artistes se mettent à pratiquer aussi le divisionnisme. Mais à côté de ceux qui devaient garder cette étiquette dans l'histoire, (Luce, Angrand, Dubois-Pillet, Laugé, etc), on voit aussi Gauguin, Pissarro, et même Van Gogh, passagèrement tentés par le divisionnisme. A l'étranger, spécialement en Italie, se développe aussi un mouvement divisionniste considérable. Mais, phénomène curieux, une quinzaine d'années plus tard, vers 1904-1906, alors qu'on pouvait penser qu'il s'agissait d'un style déjà quelque peu « dépassé » aux yeux des jeunes artistes, une nouvelle génération de peintres va être à nouveau tentée par le divisionnisme.

Matisse, Dufy, Braque, Severini, Balla, Nolde, divisent plus ou moins systématiquement la touche et tous, pendant peu de temps — quelques mois, voire quelques semaines —, s'astreignent à la discipline néo-impressionniste. Delaunay et son ami, le futur peintre cubiste Metzinger, ont pratiqué ensemble cette discipline austère. Une dizaine d'œuvres de Delaunay se rattachent à cette expérience. Ce sont principalement des portraits : deux de Metzinger, celui de son oncle et de sa tante Carlier, ainsi que celui du critique, marchand de tableaux et amateur allemand récemment fixé à Paris, Wilhelm Uhde (ce portrait il est vrai, est d'une technique un peu différente, plus systématique, et probablement plus tardif). Les autres tableaux néo-impressionnistes de Delaunay sont le célèbre *Paysage au disque* (voir p. 9) et quelques natures mortes. Il faut insister sur le fait que le néo-impressionnisme est d'abord une *méthode* plus ou moins codifiable, qui exclut le travail rapide de l'improvisation. Delaunay s'est donc volontairement, et pendant

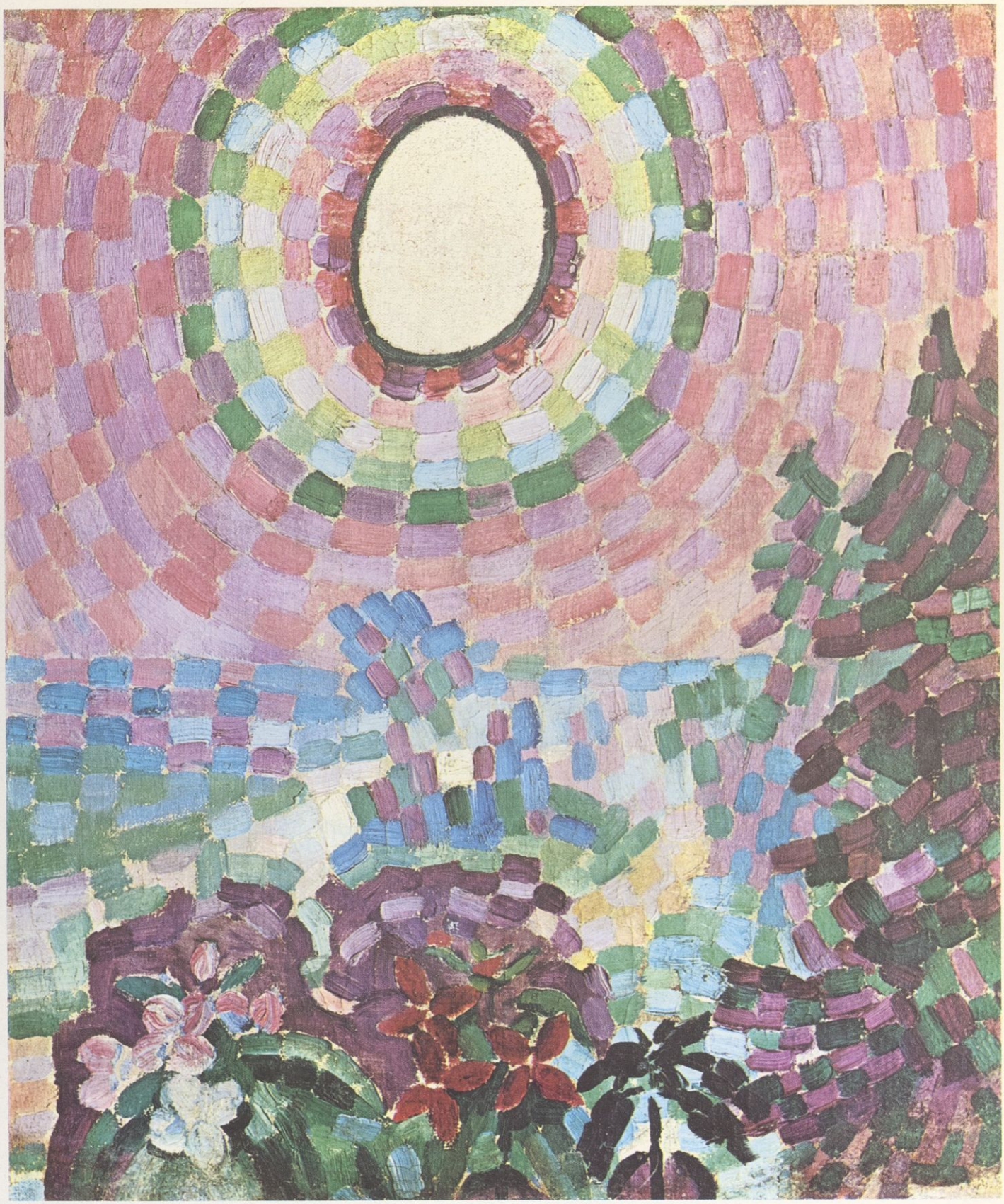
plusieurs mois, astreint à ce travail impliquant une exécution lente, précise, réfléchie du tableau. Il ne s'agit donc pas d'une tentative improvisée, d'une fantaisie, d'un caprice, mais d'une expérience méthodiquement poursuivie.

Des œuvres des néo-impressionnistes, il était facile d'en voir, soit à la galerie Bernheim-Jeune, soit au Salon des Indépendants, qui présenta en 1905 une rétrospective Seurat. Delaunay lui doit d'ailleurs plus que l'adoption passagère de la technique néo-impressionniste. La simplification des volumes et l'eurythmie de *La Grande Jatte* ne pouvaient que plaire à celui qui devait peindre *La Ville de Paris* et *L'Equipe de Cardiff*. Parmi les néo-impressionnistes vivants, c'est Henri-Edmond Cross (1856-1910) qui a le plus retenu l'attention de Delaunay. Le chromatisme des toiles néo-impressionnistes de Delaunay, et même celui de ses quelques toiles fauves est assez proche de celui de Cross dont l'importance n'est toujours pas reconnue et qui fut, on l'oublie en général, un des initiateurs du fauvisme.

L'exemple des néo-impressionnistes et leurs écrits, que Delaunay avait probablement lus, devait le conduire à leur source commune, c'est-à-dire à Chevreul. La référence à Chevreul quand on parle de Delaunay est inévitable. Delaunay lui doit son surnom de « simultané » et lui-même, dans des textes, il est vrai tardifs, s'est réclamé de la leçon de Chevreul. Qu'en est-il ?

Henri Chevreul (1786-1889) dont la longévité exceptionnelle avait encore accru la notoriété, est un chimiste, que les problèmes de couleur ont toujours passionné. Il se livra de façon systématique à leur étude et put continuer ses observations quand il devint chef d'atelier de teinture à la manufacture des Gobelins. On lui doit un grand nombre de textes dont le plus célèbre est le livre intitulé : *De la loi du contraste simultané des couleurs*, paru en 1839 et réédité luxueusement par l'Imprimerie nationale en 1889. Ce texte avait déjà retenu l'attention de Delacroix, avant d'être lu par Seurat et Signac.

Faut-il cependant penser que Delaunay ait été si fortement marqué par Chevreul ? Ce n'est pas évident. D'abord, il faut dire que le livre de Chevreul est un pesant in-4°, dont beaucoup de passages n'avaient aucune raison d'intéresser vraiment Delaunay. La partie théorique et scientifique est d'une lecture malaisée, la partie pratique concerne par exemple l'assortiment des couleurs des parterres de fleurs ou des uniformes militaires. On imagine mal l'espiègle Delaunay se passionnant pour de tels développements. A vrai dire, le nom de Chevreul était devenu une référence obligée, presque un mythe, et ses idées les plus importantes sur les couleurs primaires et secondaires, sur leurs mélanges, sur leurs accords, sur le problème des couleurs complémentaires, tout cela avait peu à peu passé dans de nombreuses publications de vulgarisation. Il n'est pas difficile de retrouver un grand nombre de livres, d'articles, de brochures parus dans la seconde moitié du XIXe siècle et aujourd'hui tombés dans l'oubli, souvent inspirés de Chevreul et presque toujours accompagnés de planches en couleurs, où sont exposés les problèmes théoriques et pratiques des accords de couleurs. Il y a là un champ d'études presque trop beau pour les historiens d'art. Certains se sont laissés prendre au piège. Que Delaunay, et d'autres artistes aient feuilleté ces livres et qu'ils y aient pris quelques idées, il n'y a aucun doute. Il reste à prouver qu'ils en aient tiré quelque chose de véritablement *déterminant* pour leur travail. A vrai dire, à cette époque, le scientisme imbibe toute la mentalité commune ; la science est censée éclairer toute activité humaine et tout progrès, y compris celui de la création artistique. Participant aussi, plus ou moins consciemment, de cette mentalité, les artistes ont sans doute été heureux de trouver dans les travaux de Chevreul et des autres physiciens, une sorte de caution scientifique à leur travail.



PAYSAGE AU DISQUE (au revers AUTOPORTRAIT, voir page de titre), 1905
Huile sur toile, 55 × 46 cm. Musée national d'Art moderne, Paris

ILLUSTRATIONS

Air, Fer et Eau (Etude pour) 72
« Allô Paris » (quatre lithographies) 27

Baraque des Poètes (La) 39

Champ de Mars, la Tour rouge 19
Coureurs (Les) 75

Disque, première peinture inobjective 48
Disques - esquisse 78

Équipe de Cardiff (L') 47

Femme au marché, Portugal 57
Fenêtre sur la ville 43
Fênetre sur la ville, No. 4 29
Fenêtres (Les) 32
Fenêtres (Les) 33
Fenêtres ouvertes simultanément 42
Fenêtres simultanées sur la Ville (Les) 41
Fenêtres sur la Ville (Les) 34-35
Fenêtres sur la ville (Les) 44
Football 52
Football 65
Formes circulaires. Soleil, lune 51

Manège de cochons (Le) 68
Maquette pour l'entrée du Hall des Réseaux (détail) 88
Maquette pour le Palais des Chemins de Fer . 93

Nature morte portugaise 60
Nu à la toilette 59

Palais de l'Air 92
Paris, simultanéité 45
Paysage au disque 9
Portrait d'André Breton 83
Portrait de Jean Cocteau 70
Portrait de Joseph Delteil (Etude pour le) .. 67
Portrait du R.P. Jousse (Etude de tête et des mains) 81
Portrait de B. Kochno 84
Portrait de Jean Metzinger 11
Portrait du Docteur Piraz 82
Portrait de Henri Rousseau 55
Portrait de Philippe Soupault 76
Portrait de Tristan Tzara 71
Portrait de Wilhelm Uhde 10

Relief - Rythme 79
Rythme sans fin 86
Rythme sans fin 86
Rythmes 85

Saint-Séverin 20
Saint-Séverin 21
Saint-Séverin 24
Saint-Séverin No. 1 23
Saint-Séverin No. 3 22
Soleil, lune, simultané 2 50
Symphonie colorée 61

Tour (La) 16
Tour (La) 17
Tour Eiffel 12
Tour Eiffel 13
Tour Eiffel 14
Tour Eiffel 18
Tour Eiffel (La) 73
Tour à la roue (La) 15
Tours de Laon (Les) 36
Trois joueurs de football 63

Verseuse portugaise ou nature morte 58
Ville (La) 5
Ville de Paris 30-31
Ville de Paris (Etude pour la) 28
Ville de Paris, la Femme et la Tour 74
Vue de Paris, Notre-Dame 46

Collection Les Maîtres de la peinture moderne

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1er mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XXe siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

Couverture :
Conception graphique – Manon Lemaux
Typographie – Linux Libertine & Biolinum, Licence OFL

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia
– Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit –
dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1er mars 2012.

Avec le soutien du CNL Centre national du livre