

L'oeuvre de Robert et Sania Delaunay

Guy Habasque

Number 41, Winter 1965–1966

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58403ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Habasque, G. (1965). L'oeuvre de Robert et Sania Delaunay. *Vie des arts*, (41), 30–35.

L'OEUVRE DE ROBERT ET SONIA DELAUNAY

par Guy Habasque

L'apport de certains artistes est d'emblée si évident qu'ils obtiennent de leur vivant la consécration à laquelle ils ont droit. Pour n'être pas moins considérable, l'apport de certains autres n'est en revanche pas immédiatement discerné et il faut parfois de longues années pour que les historiens et le public cultivé finissent par comprendre son importance et l'influence qu'il a pu exercer sur la façon de voir et de sentir des contemporains. Tel fut le cas de Robert Delaunay, prématurément décédé en 1941 et — à un moindre degré puisqu'elle vit heureusement encore — de son épouse, née Sonia Terk. Il y a vingt ans, en effet, à une époque où l'on redécouvrait pourtant à grand bruit les maîtres du début du siècle, l'apport de ces deux géniaux créateurs était couramment minimisé, sinon ignoré, non seulement par le public, mais aussi par le plus grand nombre des critiques et des conservateurs de musées qui, faute probablement de connaître toute leur production, les rangeaient parmi les épigones du cubisme.

A force toutefois de confronter les œuvres et de comparer les dettes contractées par les nouvelles générations, grâce à la décantation qu'apporte le recul de quelques décennies, le rôle révolutionnaire joué par les Delaunay a fini par être reconnu et leur importance s'impose aujourd'hui de manière indéniable, éclatante. Leur aventure esthétique qui les mena de Gauguin et de Cézanne à l'abstraction dont ils furent parmi les pionniers est l'une des plus représentatives de l'évolution de l'art contemporain.

Touché à ses débuts par l'impressionnisme, puis par la période bretonne de Gauguin, Robert Delaunay avait ensuite subi en 1906 une forte influence du néo-impressionnisme, mais c'est la leçon de Cézanne qui devait donner l'impulsion décisive à son esprit créateur. Ce qui l'amena notamment à poser le délicat problème de la non-coïncidence entre le volume et la couleur, un des problèmes-clés du cubisme qu'il résolut du reste de manière très personnelle, en particulier dans son célèbre *Autoportrait* de 1909. Son cubisme fut au demeurant extrêmement original. Dès 1906, il avait remarqué que la lumière affecte le contour apparent des objets et il avait traduit ce phénomène en entourant les plus éclairés par une sorte de halo lumineux. Dans la série des *Saint-Séverin* qui ouvre sa période cubiste, la lumière incurve les lignes des piliers et brise celles de la voûte et du sol. Ce processus de désintégration de la forme s'accentue encore dans les nombreuses *Tour Eiffel* que l'artiste peint entre 1909 et 1911. Le schéma constructif traditionnel du tableau est alors définitivement désarticulé. Sous l'action dissolvante de la lumière qui fuse de partout, l'image descriptive éclate en fragments distincts, obéissant à des perspectives différentes et parfois opposées.

Aussi la composition ne consistait-elle plus désormais à agencer les divers éléments figuratifs de manière harmonieuse mais à obtenir une synthèse d'éléments formels juxtaposés à laquelle l'indépendance relative des parties apporte un caractère de mobilité inconnu jusqu'alors.

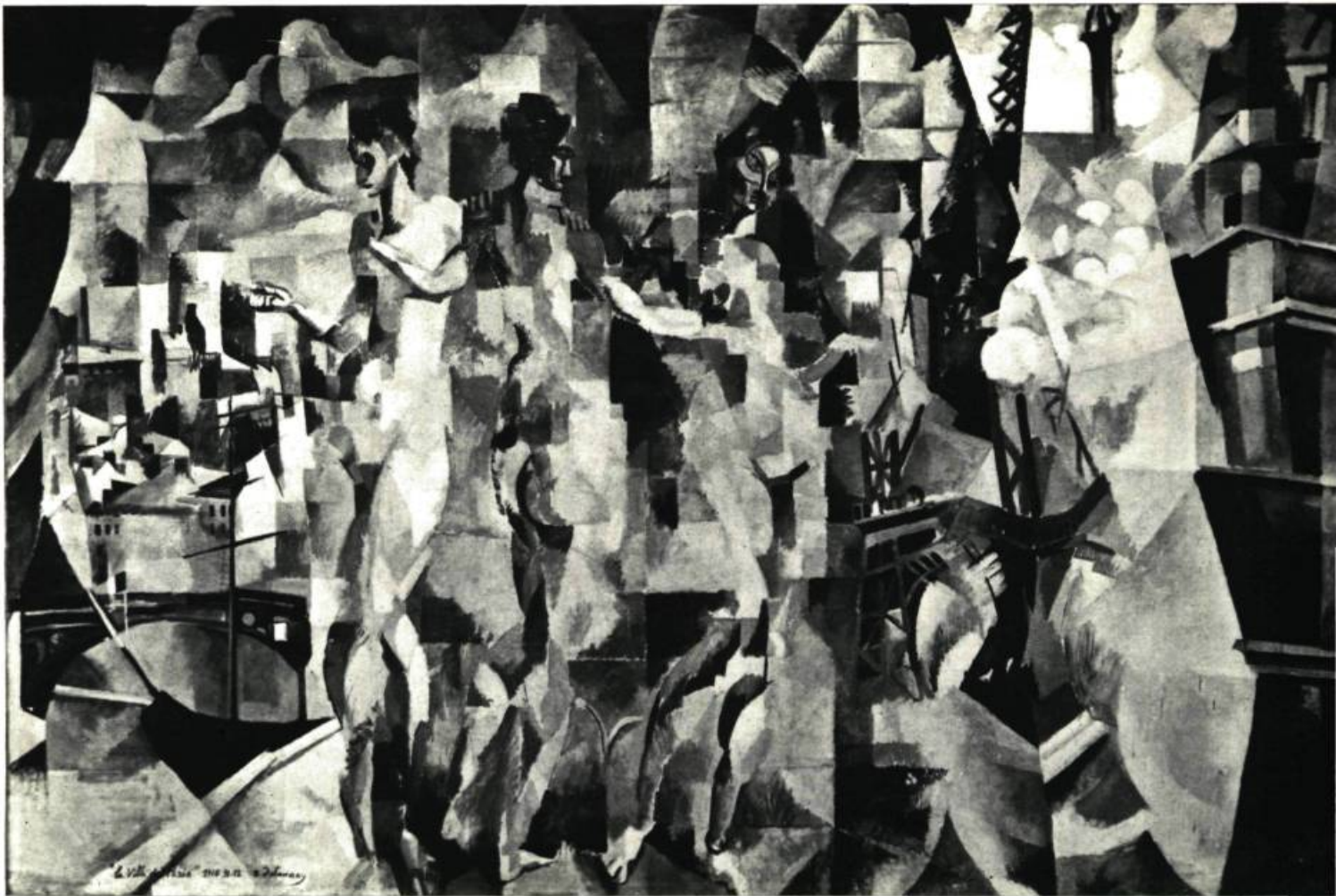
Delaunay s'était d'ailleurs rapidement convaincu que le dessin linéaire était un héritage de l'esthétique classique et que tout retour à la ligne devait fatalement ramener à un état d'esprit descriptif — erreur qu'il dénonçait chez les autres cubistes dont les toiles *analytiques* lui semblaient "peintes avec des toiles d'araignées". C'est pourquoi, après l'avoir brisée, il s'efforce de faire disparaître totalement la ligne. Dans les *Villes* de 1910-1911, il revient à la touche divisée de sa période néo-impressionniste qui lui permet de délimiter les formes, sans recours au dessin, puis dans ses paysages de Laon du début de 1912, il adopte une technique essentiellement chromatique qu'il n'abandonnera plus. Désormais, en effet, la forme est donnée par la seule juxtaposition des plages colorées et l'espace rendu uniquement par les différences de tonalité des couleurs à l'exclusion de tout tracé linéaire. L'immense toile de *La Ville de Paris* (1909-1912) résume et clôt cette période que Delaunay appelait sa "période destructive."

Page ci-contre: *Robert Delaunay: Disques de soleil, 1912-13. Huile sur toile. Diamètre: 53" (134,5 cm) The Museum of Modern Art, New York. Fondation Mrs. Simon Guggenheim.*

Ci-dessous: *Sonia Delaunay: Le bal Bullier.*







C'est en 1912 avec la série des *Fenêtres* qu'il eut "l'idée d'une peinture qui — disait-il — ne tiendrait techniquement que de la couleur, des contrastes de couleur, mais se développant dans le temps et se percevant simultanément, d'un seul coup." Aucun artiste, même les Fauves, n'avait encore osé faire de la couleur l'unique objet de la peinture et c'est ce que Delaunay voulait exprimer lorsqu'il affirmait que la couleur avait toujours été considérée avant lui comme un "coloriage". Pour lui, au contraire, elle pouvait se suffire à elle-même. Désormais, elle remplace tous les autres moyens picturaux — dessin, volume, perspective, clair-obscur, etc. Non que le but auquel ces moyens permettaient d'atteindre soit lui-même totalement aboli, mais c'est par la couleur que Delaunay compte y arriver. C'est elle qui donne à la fois la forme, la profondeur, la composition et même le sujet. Et c'est en cela que réside le caractère révolutionnaire de son œuvre car, ainsi qu'il aimait à le répéter, "pour vraiment créer une expression nouvelle, il faut des moyens-entièrement nouveaux".

Dans les *Fenêtres*, l'espace n'est plus rendu par la perspective linéaire

ou aérienne mais par des contrastes de couleurs qui créent une profondeur délivrée de tout recours, même voilé, au clair-obscur. Avec le *Disque* (1912) et la série des *Formes circulaires* (1912-13), Delaunay découvre une autre qualité de la couleur: son pouvoir dynamique. Il remarque, en effet, qu'en juxtaposant les couleurs il obtient des vibrations plus ou moins rapides selon leur voisinage, leur intensité, leur superficie, etc., et qu'il peut donc créer des mouvements, les contrôler à son gré, les faire entrer en composition. Ce qui distingue son dynamisme de celui des futuristes, c'est qu'il ne s'agit pas d'une *description* du mouvement, mais d'une mobilité purement physique des couleurs.

Très personnelle également est sa conception de l'abstraction. Si le *Disque* et les *Formes circulaires* sont des œuvres entièrement non-figuratives qui le classent indubitablement parmi les pionniers de la peinture abstraite, sa conception toutefois n'a rien de systématique. Ce qui est important à ses yeux, en effet, ce n'est pas que le tableau soit délivré de toute référence visuelle à la nature extérieure, mais que sa technique soit "anti-descriptive". C'est le cas dans *L'Equipe de Cardiff* de 1912-1913 et

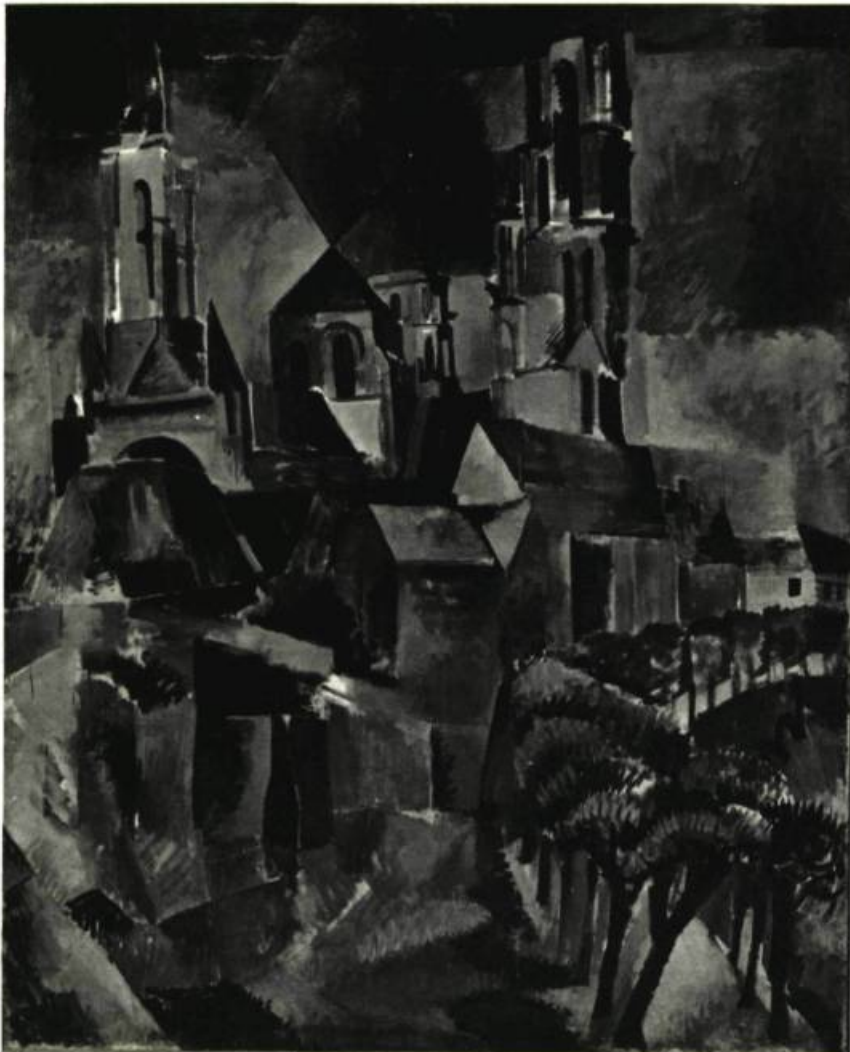
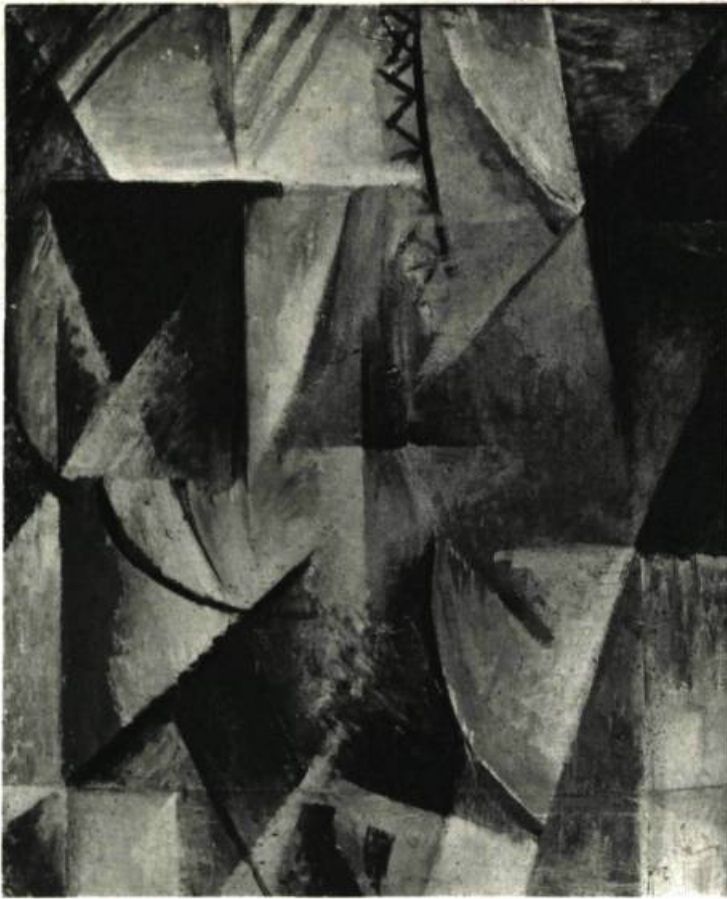
Ci-dessus: Robert Delaunay: *La Ville de Paris*. 105 $\frac{1}{4}$ " x 159 $\frac{3}{4}$ " (267 x 406 cm)

Ci-dessous: Robert Delaunay: *Autoportrait*. 28 $\frac{3}{4}$ " x 23 $\frac{1}{2}$ " (73 x 59,5 cm)

Page ci-contre, en haut: Robert Delaunay: *Une fenêtre*, 43 $\frac{3}{4}$ " x 35 $\frac{1}{2}$ " (111 x 90 cm)

En bas: Robert Delaunay: *Les tours de Laon*. 63 $\frac{3}{4}$ " x 51 $\frac{1}{4}$ " (162 x 130 cm)



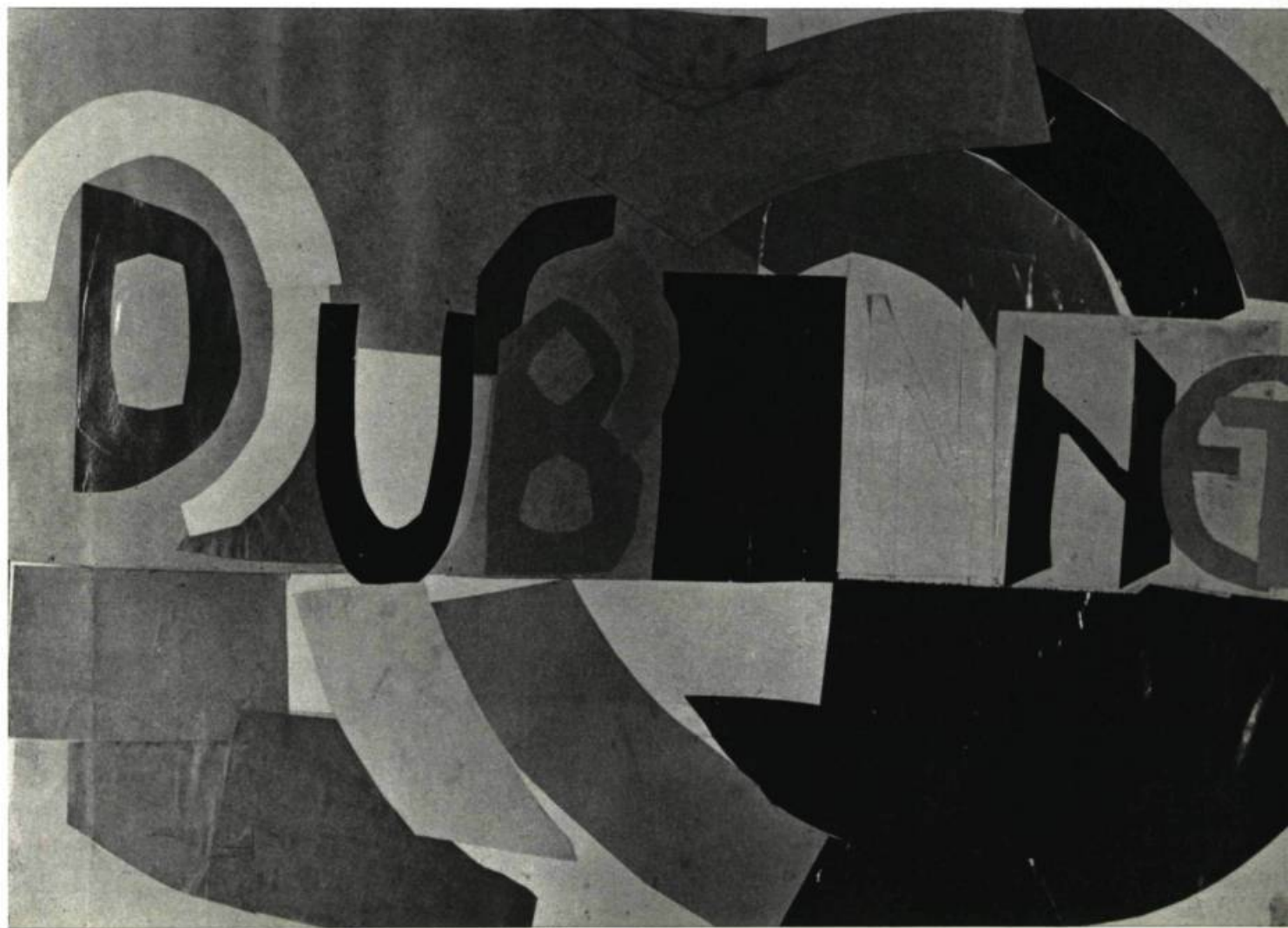
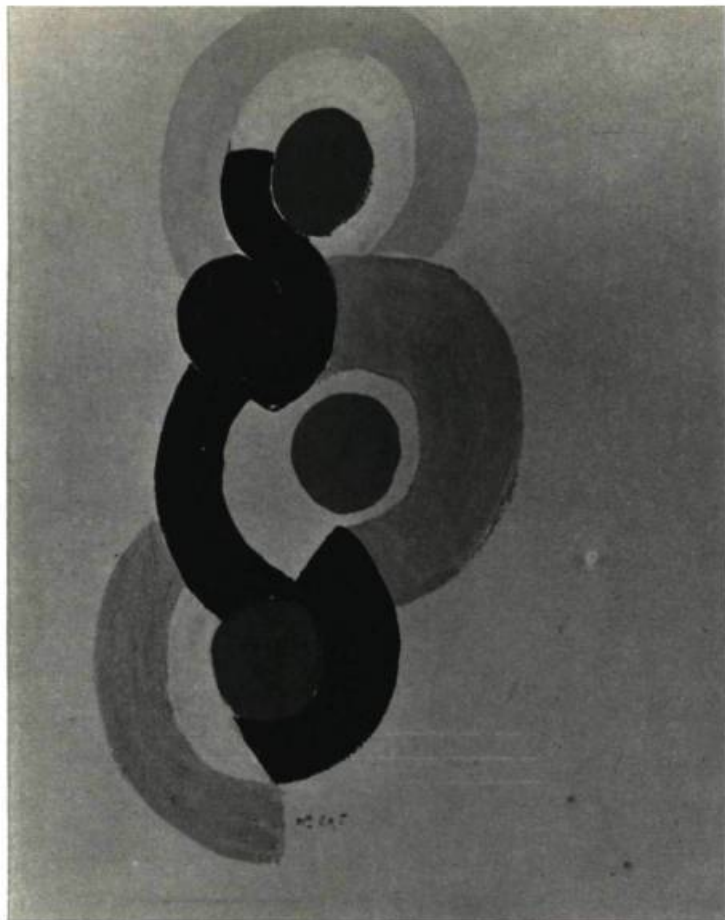


dans l'*Hommage à Blériot* de 1914 dont les sujets n'ont qu'une importance subsidiaire mais dont la technique marque un net progrès dans la maîtrise de la couleur. Les contrastes sont plus expressifs, les rythmes s'enchaînent sans solution de continuité. Dans l'*Hommage à Blériot*, enfin, les rythmes hélicoïdaux des *Formes circulaires* se transforment en disques, disposition formelle permettant une meilleure utilisation des contrastes et une plus grande continuité dans l'expression du mouvement.

Le rôle joué par Sonia Delaunay dans l'instauration de ce nouvel art ne saurait être négligé. Lors de leur mariage en 1910, celle-ci sortait de la double influence de Gauguin et de Van Gogh qui l'avait menée à un fauvisme d'un chromatisme extrêmement violent et saturé, de tendance toute slave. Alors que son mari traversait justement une crise de relative austérité chromatique, elle ne cessa, elle, de rester fidèle à la couleur pure et sa passion inaltérable pour celle-ci ne fut certes pas étrangère à l'évolution décisive subie par son mari en 1912, évolution à laquelle elle s'associa du reste aussitôt et tout naturellement. Si, pour sa part, elle n'hésite pas à appliquer la technique simultanée au domaine de la vie courante — tissus, broderies, rellures et surtout vêtements —, elle peint aussi quelques œuvres primordiales comme *Le Bal Bullier* (1913) ou les *Prismes électriques* (1914) et tente un passionnant essai de synthèse entre la poésie et la peinture avec l'illustration de *La Prose du Transsibérien* de Blaise Cendrars (1913).

En Espagne et au Portugal où ils se trouvent pendant la guerre, Delaunay s'attache surtout à appliquer sa nouvelle technique à la représentation du corps humain (*Femmes nues lisant*) ou des objets usuels (*Natures mortes portugaises*) et approfondit ce qu'il appelle des "dissonances", c'est-à-dire des rapports de couleurs à vibrations rapides, cependant que Sonia exécute dans le même esprit des paysages et des natures mortes.

Encore qu'elle soit jalonnée par des œuvres admirables comme le *Manège de cochons* (1922), *L'Équipe de Cardiff* (1922-23), *L'Hélice* (1923) et la série des *Coureurs* (1924-1930), la production des années vingt correspond chez Delaunay à une phase d'assimilation, parfois aussi d'hésitation, au cours de laquelle il perfectionne son langage sans toutefois progresser plus avant dans sa voie. C'est en revanche la grande période décorative de Sonia qui, de 1921 à 1933, lance la mode d'avant-garde à Paris, notamment lors de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs de 1925 où la *Boutique simultanée* qu'elle présente avec le couturier Jacques Heim connaît un succès mondial.



C'est en 1930 que s'ouvre la seconde grande époque de création de l'art de Delaunay. Il s'attaque de nouveau cette année-là au problème des *Formes circulaires* qu'il reprend avec une technique perfectionnée et un dynamisme accru, mais c'est avec les magnifiques tableaux de la *Joie de Vivre* (1930-31) qu'il trouve vraiment la solution qu'il cherchait. Ayant constaté que, dans les *Formes circulaires*, "les éléments colorés contrastaient bien mais qu'ils n'étaient pas fermés", il arrive en effet à une disposition formelle permettant une limitation et une concentration plastiques réelles de la composition: les disques. Désormais, il est en possession totale de son métier et libre de s'exprimer comme il l'entend. Agençant les couleurs dans leur "sens giratoire", il crée des *Rythmes* au sens presque musical du mot, puis des *Rythmes sans fin* dans lesquels les rythmes s'enchaînent en s'interpénétrant de part et d'autre d'une ligne médiane et des *Rythmes-hélices* dans lesquels ceux-ci se développent dans un mouvement volontairement hélicoïdal.

Delaunay fut le premier à avoir conscience du caractère monumental de ces œuvres. "Je crois — expliquait-il aux quelques amis et disciples qu'il réunit durant l'hiver 1938-39 — qu'on peut passer d'un tableau à un autre et à un troisième et que cela constitue un ensemble; et je crois que cela nous mène à l'architecture. Ce type de peinture, en effet, ne démolit pas l'architecture, parce que vous pouvez très bien le faire jouer sur un mur".

Dès 1930, d'autre part, il avait commencé à exécuter des *Rythmes en relief* pour lesquels il avait été amené à utiliser et même à créer de nouvelles matières dont une des propriétés était justement de parfaitement résister aux agents atmosphériques. Cette propriété, jointe au fait que ces reliefs respectaient toujours le plan, semblait destiner Delaunay à évoluer fatalement vers l'art monumental. En lui confiant la décoration de deux Palais, les organisateurs de l'Exposition Universelle de 1937 lui donnèrent la possibilité de réaliser ce rêve: l'intégration de son art à l'architecture. Les immenses panneaux et reliefs qu'il exécuta alors sont les premiers témoignages d'un art entièrement nouveau, brisant les limites restreintes du tableau de chevalet et conçu en fonction d'une synthèse générale des

arts plastiques. C'est dans le même esprit monumental d'ailleurs que furent créées ses dernières œuvres. Le grand *Rythme circulaire* (1937) du Musée Guggenheim et les trois *Rythmes 1938* du Petit Palais qui constituent en quelque sorte son testament spirituel. La maladie qui devait l'emporter trois ans plus tard l'empêcha en effet d'aller plus loin.

C'est Sonia dès lors qui devait reprendre le flambeau. Déjà à l'Exposition Universelle de 1937, elle avait réalisé de son côté de grands panneaux muraux dans lesquels elle avait donné la mesure de son talent. Tout en se vouant à la mémoire de son mari, elle travaille depuis dans la même tendance, quoique avec un style plus féminin, exécutant notamment de nombreux *Rythmes colorés* et de grandes compositions dans lesquelles le carré et le losange se mêlent souvent aux formes circulaires et hélicoïdales de Delaunay.

Bien que la mort l'ait fauché en pleine maturité, celui-ci n'en avait pas

moins déjà posé, de concert avec sa femme, les bases d'une conception picturale radicalement différente de celle en vigueur depuis la Renaissance. S'ils dépassent nettement les autres coloristes de leur temps, y compris Matisse, c'est probablement par la nouveauté révolutionnaire de leur technique. Parce qu'ils eurent le courage de faire table rase de tous les moyens passés et de tous les modes de pensée traditionnels, ils purent confier à la couleur un rôle polyvalent absolu. Or c'est par celle-ci et par elle seule qu'ils réussirent à imposer une interprétation positive inédite de l'espace, d'un espace étroitement lié au temps, et d'un dynamisme physique de la matière, celle-là entièrement accordée dans son domaine spécifique à la pensée scientifique contemporaine. En ce sens et si l'on veut bien admettre qu'une ère artistique s'est achevée durant le premier quart du XXe siècle, Robert et Sonia Delaunay sont peut-être les premiers peintres vraiment modernes de notre temps.



Page ci-contre, en haut à gauche: Sonia Delaunay: *Rythme sans fin*.

A droite: Robert Delaunay: *Forme circulaire*, 1912-13. 39 $\frac{3}{4}$ " x 27" (100 x 68,5 cm)

Bas de la page: Sonia Delaunay: *Zénith*.

Ci-contre: Robert Delaunay: *Rythme sans fin*, 1934. 81 $\frac{3}{4}$ " x 20 $\frac{1}{2}$ " (207,5 x 52 cm)