

# Juan Gris, son milieu et « le nombre d'or »

ROGER FISCHLER ET ELIANE FISCHLER

Carleton University

Collège Algonquin, Ottawa

*L'exégète non-averti pourra s'évertuer sans succès à reconnaître en ces œuvres des tracés... il n'y arrivera pas ou il tombera dans l'arbitraire.* Le Corbusier<sup>1</sup>

Les historiens de l'art sont généralement unanimes à accorder une place importante au nombre d'or dans l'œuvre de Juan Gris<sup>2</sup>. Nous voulons, dans cette étude, démontrer que, bien qu'il connaissait des méthodes de composition basées sur le nombre d'or<sup>3</sup>, Gris ne les a jamais employées. Pour ce faire, nous examinerons des textes qui traitent spécifiquement des méthodes de composition de Gris.

Commençons par une lettre du 25 mars 1921 de Gris à Amédée Ozenfant :

Mon cher ami,

Le plaisir que la lecture du « Purisme » m'a occasionné, me pousse à vous écrire. Vous avez l'air de répondre à certaines conversations que nous avons eues et combattu des idées que j'ai parfois exprimées.

La peur d'être ennuyeux et parfois trop prolixe m'a fait sans doute mal m'expliquer car je vois de la confusion dans ce que vous combattez. Un verrier ne pourra jamais fabriquer une bouteille ni une carafe que je peins car elles n'ont pas, elles ne peuvent pas avoir une équivalence dans un monde à trois dimensions. Elles ne peuvent avoir d'équivalence que dans le monde compréhensif. Et ces objets ont certainement

peinture est le numéro 217 dans Douglas Cooper, *Juan Gris, Catalogue raisonné de l'œuvre peint* (Paris, 1977). À remarquer que le numéro 217a. *Dessin se référant au no. 217* ne montre aucun signe d'un tracé régulateur. Une étude, basée surtout sur des chiffres, de *Lavabo* et de *Montre* a été présentée par William Camfield, « Juan Gris and the Golden Section », *Art Bulletin*, XLVII (1965), p. 128-134. Dans Cooper, *Catalogue, Lavabo* est le numéro 26 et *Montre* est le numéro 27. Nous notons que le numéro 26a *Parfum de Chypre* (étude pour 26) ne montre aucun signe de tracé régulateur. Voir aussi William Camfield, *Francis Picabia, His Art, Life and Times* (Princeton, 1979), p. 35. La thèse de Camfield est acceptée dans *Exposition Juan Gris* (Orangerie des Tuileries, Paris, 14 mars-1<sup>er</sup> juillet 1974), introduction de Jean Leymaire, p. 11; John Golding et Christopher Green, éditeurs, *Léger and Purist Paris* (Londres, 1970), p. 49-51. Cooper, *Catalogue* 1, p. xxi et Edward Fry, *Cubism* (Toronto, s.d.), p. 163. André Lhote, *Traité du paysage* (Paris, 1946), p. 73, remarque simplement que le nombre d'or a été utilisé par les cubistes, en particulier Gris.

<sup>3</sup> Plusieurs peintures de Gris étaient incluses dans l'exposition *La Section d'Or* de 1912. Cependant il n'est pas certain qu'on puisse associer cette exposition avec la quantité mathématique « le nombre d'or » qui porte aussi le nom « section d'or », comme on peut le voir dans les textes ci-après. La première page du premier et seul numéro de la revue *La Section d'Or*, qui date du 9 octobre 1912 (reproduit par Edward Fry, *Cubism*, p. 98) se lit comme suit : « Jeunes Peintres ne vous frappez pas ! Quelques jeunes gens, écrivains d'art, peintres, poètes, se réunissent pour défendre leur idéal plastique, c'est l'idéal même. Le titre qu'ils donnent à leur publication : la Section d'Or, indique assez qu'ils ne se croient pas isolés dans l'art et qu'ils se rattachent à la grande tradition. Il se trouve qu'elle n'est pas celle de la plupart des écrivains d'art populaires de notre temps. C'est tant pis pour ces écrivains d'art. » Que veut dire ici Apollinaire ? Section d'Or semble avoir le sens de « groupe de valeur ». John Golding dans son *Cubism/A History and an Analysis, 1907-1914* (Londres, 1968), p. 31, dit : « The choice of *La Section d'Or* as a title for the exhibition... seems to indicate some dissatisfaction with the term Cubism as applied to their work, and was probably intended to imply that the paintings shown had a more profound and rational basis. Perhaps it was felt also to have a wider, more general meaning. » Notons aussi les suggestions « Section d'Art » et « Bandeaux d'Or » de Daniel Robbins qui sont citées par William Camfield, *Picabia*, p. 35. Et que veut dire : « Lipschitz reports that Gris began [la sculpture *Harlequin*, soit sculpture 1 dans Cooper, *Juan Gris, Catalogue*] by making with plaster and armatures a *section d'or* on which the former gave him technical help » ? (James Soby, *Juan Gris* [New York, 1958], p. 73).

<sup>1</sup> Le Corbusier, *Le Modulor* (Paris, 1948), p. 214.

<sup>2</sup> J. Power, *Éléments de la construction picturale* (Paris, 1933), « analyse » v, a analysé *Moulin à café et bouteille* en indiquant par des initiales que le nombre d'or était employé. Si l'exemplaire conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris – P<sup>o</sup> V7257 – que nous avons examiné est intégral, ce livre qui n'a même pas une page de titre, ne contient aucun mot à part le nom du peintre et de la peinture sur chaque page. L'analyse de l'œuvre de Gris comprend cinq calques attachés de tous les côtés de la page et un calque mobile attaché avec une ficelle ! Nous avouons n'avoir rien compris. Cette

- 4 Daniel Kahnweiler, « Une lettre inédite de Juan Gris », *Prisme des Arts*, n° 3, 15 mai 1956, p. 22-24. Cette lettre est le numéro cxxiv dans Douglas Cooper (traducteur), *Letters of Juan Gris [1913-1927]* (Londres, 1956), p. 104-106.
- 5 Amédée Ozenfant, *Mémoires 1886-1962* (Paris, 1968), p. 570-576. Sur Ozenfant et le nombre d'or, voir Roger Fischler, « The Early Relationship of Le Corbusier to the 'Golden Number' », *Environment and Planning B*, VI (1979), p. 95-103.
- 6 Au sujet de Seurat et le nombre d'or, voir Roger Fischler, « An Investigation of Claims Concerning Seurat and 'the Golden Number' », à paraître dans *Gazette des Beaux-Arts* (1980). Au sujet de Severini, voir note 15.
- 7 Ozenfant, p. 131-134.
- 8 Daniel Kahnweiler, *Juan Gris, sa vie et son œuvre* (Paris, 1968), p. 143. Une partie du texte sera citée plus loin dans l'article.
- 9 Ozenfant, p. 133. La question des triangles, mentionnés dans la lettre de Gris à Ozenfant du 25 mars, est aussi traitée dans le texte.
- 10 Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret, « Sur la plastique » *L'Esprit Nouveau*, I (1920), p. 38-48. Voir Fischler, « Le Corbusier ».
- 11 Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret, « Le Purisme », *L'Esprit Nouveau*, IV (1921), p. 369-386. Voir Fischler, « Le Corbusier ».
- 12 Ozenfant, p. 133. Il est très regrettable que cette lettre ainsi que la plupart de la correspondance entre Gris et Ozenfant soient perdues; voir Cooper, *Letters*, introduction, p. xv; Kahnweiler, « lettre inédite », p. 22. Sans cette correspondance le sens exact de quelques-unes des phrases dans la lettre ci-dessus nous échappe. La « brochure » mentionnée est en effet l'article « Le Purisme »; voir Kahnweiler, « lettre inédite 0 et la lettre à Raynal du même jour dans Cooper, *Letters*, cxxiv, p. 103.
- 13 Vauvrecy [Ozenfant], « Juan Gris », *L'Esprit Nouveau*, V (1921), p. 553-554. Voir Kahnweiler, *Gris*, p. 194.
- 14 Ozenfant, p. 132. Voir note 12.
- 15 Paul Sérusier, *ABC de la peinture* (Paris, 1921), Gino Severini, *Du cubisme au classicisme (esthétique du compas et du nombre)* (Paris, 1921). Ces deux livres sont sans valeur quant à l'utilisation pratique du « nombre d'or ». La traduction par Sérusier de Peter Lenz, *L'Esthétique de Beuron* (Paris, 1905) ne mentionne même pas le « nombre d'or ». Nous voulons corriger et clarifier ici une phrase dans Fischler, « Le Corbusier ». En parlant du format 40r que Ozenfant et Jeanneret estimaient être « d'ordre indifférent », nous avons cité Marc Havel, *La Technique de la peinture* (Paris, 1974) et sa référence à Sérusier. En effet Sérusier a écrit : « La porte d'harmonie est le rapport du côté d'un carré à sa diagonale... Les peintres l'ont appelée : format paysage... La coupe d'or a donné naissance au format marine (ancienne mesure)... Le format portrait est la double coupe d'or... » (*ABC*, p. 19). Faut-il penser que Sérusier croyait que tous les points dans les formats « figure » et « marine » étaient basés sur le « nombre d'or » ? Dans une lettre, le professeur Marc Havel nous informe que dans la nouvelle édition de son livre il apporte des précisions quant à l'origine des « points ». Les chiffres actuels viennent d'une transcription en système métrique de l'ancienne numération. En 1855 il y avait encore 5 formats. Une longueur donnée constituait le « point » – 100 cm dans le cas du numéro 40 – et les formats différaient par des augmentations d'un pouce français. La nouvelle édition fournit plus de détails et reproduit la page d'un catalogue de 1855, qui donne les dimensions dans l'ancien et le nouveau système. Il est impossible de dire si les mots de Gris « ...plupart de mes dernières choses faites ici sont de format M et la Section d'Or n'y rentre pour rien » sont un écho de la théorie voulant que les « points » soient basés sur le « nombre d'or ». Par curiosité nous avons demandé à la grande société Lefranc et Bourgeois du Mans (France) quelle était la répartition des différents points et formats fabriqués. Dans une lettre du 31 janvier

cette équivalence car, en les énonçant, vous dites : « une carafe triangulaire, une bouteille ovale ou carrée », preuve que vous les avez compris...

Tout ceci pour l'esthétique. Quant à la technique dont les moyens architecturaux font partie, je préfère avoir plus de réserve. Si c'est certain que j'ai débité la Section d'Or à des gentils copains qui avaient besoin d'un appui pour travailler, c'est que j'avais d'autres moyens de composition. Aujourd'hui, croyez-moi, mon cher ami, je connais non seulement les propriétés de tous les formats (qu'ils soient F, P, ou M) mais je peux faire une composition commandée pour n'importe quelle surface. À propos de cela, je ne sais si vous avez remarqué que la plupart de mes dernières choses faites ici sont de format M et la Section d'Or n'y rentre pour rien. Il y a même une toile de 40 M que je viens d'expédier à la Galerie dont je serais curieux de savoir votre appréciation et qui est faite avec des moyens très stricts.

À part ces deux points que je vous discute, car je connais votre désintéressement en art aussi bien que vous connaissez le mien, votre brochure est très intéressante et vous y dites des choses avec lesquelles je suis d'accord<sup>1</sup>.

Il nous semble que le texte est assez clair quant au nombre d'or : Gris le connaissait, il en a parlé mais il ne l'a pas utilisé comme tracé régulateur. Ozenfant, lui, n'avait pas de doutes à ce sujet. Dans ses *Mémoires*<sup>5</sup>, au cours d'une discussion de sept pages sur le nombre d'or, il nous informe : « Et pourtant de grands artistes cultivés, comme Seurat, Severini, Lhote ne se sont-ils pas servis [du nombre d'or]<sup>6</sup> ? » Pas la moindre mention de Gris parmi ceux qui, selon Ozenfant, ont utilisé le nombre d'or. Il n'y a pas non plus de mention du nombre d'or quand Ozenfant examine les théories artistiques de Gris<sup>7</sup>.

Pour mieux comprendre le contenu de cette lettre, considérons la chronologie suivante :

13 mars 1920 : Gris expose ses idées à Kahnweiler<sup>8</sup>

15 avril 1920 : Gris expose ses idées à Ozenfant<sup>9</sup>

octobre 1920 : Ozenfant-Jeanneret « Sur la plastique »<sup>10</sup>

janvier 1921 : Ozenfant-Jeanneret « Le Purisme »<sup>11</sup>

18 janvier 1921 : lettre de Gris à Ozenfant<sup>12</sup>

février 1921 : Gris expose ses idées dans *L'Esprit Nouveau*<sup>13</sup>

25 mars 1921 : lettre de Gris à Ozenfant citée ci-dessus

1921 : lettre de Gris à Ozenfant<sup>14</sup>

1921 : livres de Sérusier et de Severini<sup>15</sup>; en

1980, M. Roger Gautier nous informe que sur 95 295 chassis tendus sortis pendant une année, seulement 1300 (700-E, 450-P, 150-M) avaient le point numéro 40.

septembre, discussion entre Sérusier et Ozenfant du livre de Sérusier<sup>16</sup>, article de Monod-Herzen<sup>17</sup>.

Remarquons d'abord que, pendant cette courte période, Gris a souvent discuté de ses propres théories.

Dans « Sur la Plastique » on trouve seulement une brève référence au nombre d'or. Cependant dans « Le Purisme » nous lisons : « On a construit sur cette section d'or le triangle dit de la section d'or et ce triangle qu'on débite en carton dans les ateliers y est employé comme unificateur d'angles... on se contente de le promener sans orientation cohérente avec le format... » De plus nous apprenons que la toile préférée de Ozenfant et de Jeanneret est « la toile de 4OF ».

Il ressort qu'en 1920-1921 le trio Ozenfant-Jeanneret-Gris était pleinement conscient du nombre d'or et en discutait quoique aucun des trois ne l'avait utilisé<sup>18</sup>. De plus un groupe inconnu de peintres s'en servait d'une façon qui nous reste inconnue, dont quelques-uns qui demandaient conseil à Gris<sup>19</sup>. D'ailleurs pendant que Ozenfant et Jeanneret restaient fidèles à la toile numéro 40 dans le format « figure » (81 × 100 cm), Gris se vantait de pouvoir utiliser n'importe quelle toile et il note qu'il utilise fréquemment la toile numéro 40 dans le format « marine ».

La conversation du 13 mars 1920, qui a été transmise par Kahnweiler<sup>20</sup> nous apporte des renseignements utiles au sujet de la méthode de Gris :

Son point de départ – chose qui paraîtra étrange à qui ne voit en Gris qu'un logicien – se situait dans la pénombre du subconscient. Une proportion – telle, par exemple, la Section d'Or – était pour lui le tremplin d'où son imagination s'élançait vers une 'Architecture colorée', abstraite, ou qui du moins lui semblait telle. Ceci s'opérait en commençant par des dessins qu'il déchirait ensuite.

On voit donc qu'à la base se trouvait une sorte de 'dessin automatique', une activité irrationnelle. Ce dessin automatique était provoqué, toutefois par un choix conscient, le 'tremplin' géométrique dont j'ai parlé plus haut. Son aboutissement était l'architecture du tableau... Il n'est pas sans intérêt de constater chez Gris... un processus créateur reposant sur l'automatisme.

...Tous ces artistes croient, comme Beuron et Sérusier, à un 'beau' calculable et, partant, à la possibilité d'obtenir ce 'beau' par des moyens mathématiques. Je n'ai pas à prouver ici la fragilité d'une telle thèse qui aboutit à affirmer qu'une production industrielle du 'beau' est concevable, moyennant un enseignement adéquat. J'ai à montrer seulement combien l'art de Juan Gris, logique, réfléchi, mais frémissant, est éloigné de cette conception d'un beau formel. Gris, en

partant d'une base mathématique, n'entend nullement donner à son tableau une garantie esthétique. J'insiste une fois de plus sur ce que le choix de ce point de départ a d'arbitraire. Il s'agit pour Gris de trouver un tremplin et non un garde-fou. Ce tremplin trouvé – apparemment au hasard – Gris ne se livre à aucun calcul, ne fait point intervenir de compas<sup>21</sup>.

Le sens de ces mots est clarifié par ces dessins « géométriques » préliminaires, dont quelques-uns, heureusement, ont échappé à la destruction. Sur les dessins, qui ont été publiés<sup>22</sup>, nous voyons quelques lignes tracées à l'aide d'une règle, et qui vont dans toutes les directions. Golding, qui a examiné plusieurs de ces dessins nous informe :

An analysis of the drawing shows that any 'geometry' involved amounts simply to the fact that all the main

16 Ozenfant, p. 572.

17 Édouard Monod-Herzen, « Lois d'harmonie et de Tradition », *L'Amour de l'art*, II (1921), p. 1-6. Cet article oppose au « nombre d'or » un système harmonique. Le premier livre de Jay Hambidge, *Dynamic Symmetry, the Greek Vase* (Yale, 1920), n'était sûrement pas connu du milieu français. Et déjà en cette année 1921, dont il est tant question ici, Rhys Carpenter, « Criticism of 'Dynamic Symmetry' », *J. Archaeological Inst. of America*, xxv (1921), p. 18-36, avait montré la façon éclatante qu'une analyse géométrique d'une œuvre d'art était sans validité.

18 Jeanneret possédait une faible connaissance technique du nombre d'or; voir Fischler, « Le Corbusier ». Nous soupçonnons qu'on peut en dire autant des autres peintres de l'époque et qu'aucune vraie théorie n'existait. Voir Fischler, « Seurat » pour une discussion des théories artistiques du nombre d'or à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

19 Kahnweiler, *Gris*, p. 166 parle des « ...[peintres qui] ont écouté sa parole... ».

20 Kahnweiler, *Gris*, p. 144-147.

21 À remarquer, qu'en fait, Gris a parfois utilisé un compas; voir la discussion des dessins préliminaires plus loin dans le texte. À noter aussi la remarque de Braque (recueillie par J. Richardson) dans « The Power of Mystery », *The Observer* (Londres, 1 décembre 1957), p. 16 : « I would say that it was 'poetry' which distinguishes the Cubist paintings which Picasso and I arrived at intuitively from the lifeless sort of painting which those who followed us tried... to arrive at theoretically... But I make an exception for Juan Gris... Of course even he was led astray by science. I remember on one occasion Gris showing me a still life. It didn't seem entirely successful so I made a few criticisms, whereupon Gris looked at it again and after pondering a bit, exclaimed, 'My God ! you're right. I've made a mistake in my calculations.' » Voir aussi John Richardson, *Georges Braque* (Londres, 1959), p. 9.

22 Golding a publié un dessin (55A) d'une guitare qu'il associe à son 55B, *Violon et guitare* (1913 – cette peinture est le numéro 57 dans Cooper, *Catalogue*; Cooper ne publie pas le dessin préliminaire de Golding). Par contre dans le *Catalogue de l'exposition Juan Gris* la peinture *Violon et guitare* est associée à un dessin préliminaire (126) qui n'est pas le même que celui de Golding. Dans Cooper, *Catalogue*, ce dernier dessin préliminaire a le numéro 60a et est associé avec le numéro 60 *Violon et damier* (1913). Voir aussi le numéro 257b du *Catalogue, Étude pour Madame Cézanne*. Des lignes paraissent également sur le dessin *Homme avec guitare* (1918) publié dans Soby, p. 99.

lines... are either rigid verticals or else diagonals inclined at forty-five degrees from them. Strictly speaking, there is nothing scientific about this or any of the other drawings in the series... The other, slightly later, drawings are all more complicated but they appear also to be based on sets of angular relations combined with various arbitrary, aesthetic or mathematical modules. In all the drawings there are free-hand lines (as opposed to the majority of lines which are drawn with rulers and compasses) which have been put down in a purely intuitive way and which do not fit into any kind of mathematical scheme<sup>23</sup>.

Tout ceci est en plein accord avec les expressions « subconscient », « tremplin géométrique », « processus créateur reposant sur l'automatisme » et « Gris ne se livre à aucun calcul » utilisées par Kahnweiler.

Mais que veut dire « une proportion – telle, par exemple, la Section d'Or – était pour lui le tremplin... »? Une proportion telle le nombre d'or est en effet quelque chose de très précis, et

ne peut donc pas exister dans le subconscient. Le sens que Kahnweiler prête à cette phrase est cependant clair; Gris établissait la direction des lignes, sans effort conscient.

Jeanneret-Le Corbusier n'a pas non plus interprété les mots de Kahnweiler comme voulant dire que Gris avait utilisé le nombre d'or. Après avoir passé plus de deux cents pages à soutenir son système « Le Modulor » basé sur le nombre d'or, et à analyser ses propres peintures, Le Corbusier nous parle du livre de Kahnweiler<sup>24</sup>. Il reproduit quelques-unes des lignes de Kahnweiler citées ci-dessus et parle de son «...ami, [qui] a construit toute sa peinture sur des tracés *a priori* d'une grande puissance géométrique... ». Mais Le Corbusier ne dit nulle part que Gris avait utilisé le nombre d'or.

Il serait intéressant d'avoir plus de précisions au sujet de l'utilisation des tracés régulateurs<sup>25</sup>, en particulier le nombre d'or, à l'époque que nous avons considérée. Quant à Gris, il nous semble que la citation de Le Corbusier au début de cet article s'applique à son sujet aussi, car comme on l'a vu, les peintures de Gris s'appuyaient sur un mélange, encore mal défini, de géométrie et d'intuition, qui n'a rien à faire avec le nombre d'or.

<sup>23</sup> Golding, *Cubism*, p. 130.

<sup>24</sup> Le Corbusier, *Modulor*, p. 218.

<sup>25</sup> Nous savons que Ozenfant et Jeanneret ont utilisé le triangle équilatéral; voir Fischler, « Le Corbusier ».