PORTRAIT PHOTGRAPHIQUE SIMULTANÉ. NELL WALDEN, SONIA DELAUNAY ET PAUL KLEE

KUNIKO SATONOBU SPIRIG

SUMMARY

The photo of Nell Walden wearing a scarf designed by Sonia Delaunay harks back to a question explored in my doctoral thesis on Sonia's work: where did the geometric shapes she used (e.g. circle, semicircle, rectangle, L-shape) come from? How did she use them in her applied art and her abstract paintings? Sonia's work is closely linked to the female body. Not because she created articles of clothing to be worn on the body, but because she transformed the parts of the female body into geometric forms, such as circles and semicircles for breasts or bellies. Then she uses these geometric forms based on the female body in fabrics and articles of clothing. So, wearing Sonia's fabrics is like wearing a body on the body. Paul Klee saw Sonia's work on two occasions: first when he visited the Delaunays in Paris in 1912, and later at the *Herbstsalon* of 1913, when he particularly admired her book covers. Sonia's influence is apparent in Klee's use of rectangles in his paintings. The subject of her influence on Klee merits deeper reflection and more research.

Nell Walden sourit en portant une écharpe de Sonia Delaunay. Cette photographie est si belle et si parfaite qu'on pourrait bien imaginer Sonia la transformant en peinture abstraite (**FIG. 1**). La forme de triangle dessinée par les lignes noires du bonnet sur le front et le triangle du menton forment ensemble un losange. Ce losange correspond avec le motif de losange dessiné dans l'écharpe de Sonia. En même temps ces lignes géométriques et nettes constituent une « simultanéité » avec les lignes organiques de la forme ovale de la tête et la courbe douce des épaules de Nell. Si Sonia avait transformé cette photo en peinture abstraite, elle aurait considéré tous les éléments de la photo – la ligne organique du corps, la forme ovale de la tête entière et les motifs de l'écharpe, les lignes de la chemise etc. – comme « éléments plastiques de valeur égale ».

Fig. 1
Nell Walden, vers 1927, photographe : Wanda von Debschitz-Kuonowski
Bibliothèque nationale de France, OA-887 (7)-PET FOL, Godefroy Cécile, n°341
© Bibliothèque nationale de France

Fig. 2
Sonia Delaunay portant une de ses robes, 1925, photographe : inconnu ; dans : Damase 1971, p. 191.
© Sonia Delaunay, Pracusa S.A.

Portrait photographique de Sonia pris probablement à la même époque que celui de Nell (**FIG. 2**). Cette photo dans laquelle Sonia porte une robe fabriquée dans le tissu qu'elle a elle-même conçu, a été prise avec beaucoup de soins en tenant compte de la structure construite par d'autres composants de la photo, et dans le but de mettre en lumière la notion de « simultanéité », tout comme si on essayait de créer un exemple de « Portrait Photographique Simultané ». Au milieu de sa robe, il y a la forme verticale des losanges reliés entre eux comme représentant le mouvement des muscles du milieu du corps. Dans la peinture sur le mur – qui ressemble à une peinture abstraite des années 50, mais qui ici serait plutôt un morceau d'étoffe destiné à une robe ou une écharpe ou un tapis –, il y a cette forme du « L » née du mouvement du corps féminin. A gauche c'est la forme de rectangles qui couvre l'armoire. Toutes ces formes et ces lignes géométriques entrent en résonnance avec la forme ovale de la tête de Sonia, la ligne douce de ses épaules et la ligne arrondie de sa robe, engendrant la « simultanéité ».

SIMULTANÉITÉ

Influencé essentiellement par la théorie du chimiste français, Michel-Eugène Chevreuil, Robert Delaunay avait réussi à construire un mouvement par la couleur ou une « nouvelle vibration » née de deux couleurs juxtaposées et il l'a nommée vers 1912 le « contraste simultané des couleurs ». Sonia a interprété la notion de simultanéité plus librement : pour elle, la simultanéité signifie une « nouvelle vibration» ou une «nouvelle création » née de l'écho mutuel de choses différentes (couleurs, matériaux, genres) quand elles sont placées les unes à côté des autres. Un des meilleurs exemples serait le *Premier livre simultané, La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* de 1913 (Sonia Delaunay-Terk, La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France, 1913, dans la collection du MoMA). Ici, les formes des lettres et le sens de la prose de Blaise Cendrars sont juxtaposés dans un espace égal avec la couleur et la forme picturale voulues par Sonia, pour engendrer ensemble une nouvelle « vibration » inattendue et inédite.

Ce Premier livre simultané a été présenté au *Premier Salon d'automne (Erster Deutscher Herbstsalon)* de 1913 à Berlin où quatre-vingt-dix artistes émergents avaient été invités, dont Robert Delaunay, Paul Klee et Vassily Kandinsky. Sonia a exposé avec le *Premier livre simultané*, une vingtaine de reliures, parmi lesquelles on trouve le livre de poèmes de Cendrars : *Les Pâques* (**FIG. 3**). Les pages de garde des *Pâques* sont très belles et couvertes avec de grands rectangles colorés, elles apparaissent comme une des premières peintures abstraites de Sonia. On peut aussi dire que les peintures abstraites créées dans les années 50 et 60 ressemblent beaucoup aux gardes des *Pâques*. A propos de l'influence de ces pages de garde de Sonia Delaunay sur Klee, Stanley Baron suggère dans son

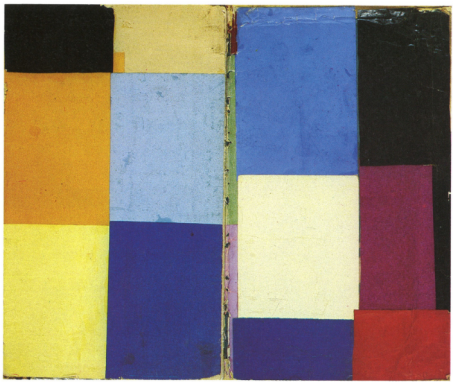

Fig. 3
Sonia Delaunay, *reliure sur Blaise Cendrars «Les Pâques»*, 1913, pages de garde décorées ornés de papiers découpés, 25 x 15 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris ; dans : Schuster 1987, p. 195.
© Sonia Delaunay, Pracusa S.A.

livre : « Il a souvent été raconté que Paul Klee était tellement impressionné par la manière qu'avait Sonia d'utiliser des carrés de couleur pour les gardes du livre de Cendrars, que cela s'avéra être d'une influence durable sur son œuvre »[1]. Par exemple, l'œuvre de Klee *Farbtafel (auf maiorem Grau)* en serait-il un des exemples ? (**FIG. 4**)

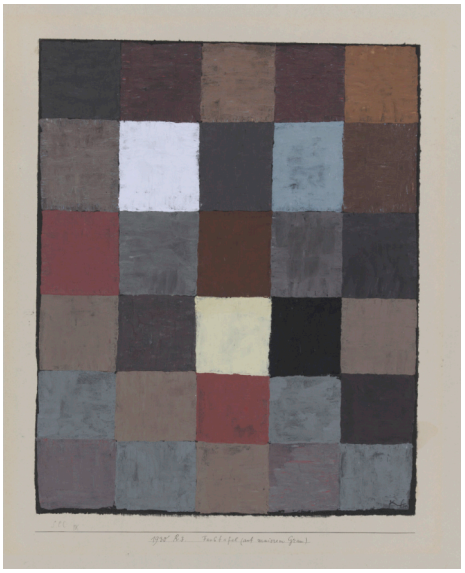

Fig. 4
Paul Klee, *Planche de couleurs (sur gris majeur)* [*Farbtafel (auf maiorem Grau)*], 1930, 83, pastel sur papier sur carton, 37,7 x 30,4 cm, Zentrum Paul Klee, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, archives d'images

On a néanmoins récemment retrouvé un texte écrit par Sonia Delaunay dans les œuvres complètes de Blaise Cendrars, qui indique que la couverture du *Transsibérien* avait inspiré Paul Klee: « L'impression du Transsibérien a été une très longue histoire : le tirage consistait en 150 exemplaires colorés au pochoir, et il n'y en aura, d'abord que soixante, que nous partagerons par moitié, Blaise et nous. La couverture, que j'avais composée spécialement, était fabriquée ailleurs : il y a eu par conséquent un peu de pagaille, tant et si bien qu'il m'en reste encore, alors que les exemplaires du texte sont complètement épuisés [...] Un détail amusant : Paul Klee était venu nous voir, à Paris, au moment où je recevais ces couvertures ; peu de temps après, en retournant en Allemagne, il s'en inspirera pour une de ses toiles. »[2]

Il y a une confusion de la part de Sonia, car Klee, qui a visité les Delaunay à Paris en avril 1912 n'a pas vu non plus la couverture du *Transsibérien*. Par contre il est certain que Klee a vu le livre et la couverture du *Transsibérien* ainsi que les pages de garde des *Pâques* au *Herbstsalon* de 1913. Il est donc probable que Klee aura été influencé par la composition purement abstraite, belle et inédite des pages de garde des *Pâques*.

Les gardes des *Pâques* sont une œuvre qui nous fait réfléchir plus profondément sur la notion de « simultanéité » pour Sonia. Il existe d'abord la « dissemblance » ou le « contraste » entre le côté gauche dominé par la couleur jaune et le côté droit dominé par la couleur rouge. Mais comme le violet et le noir sont utilisés dans les deux, il existe une « similitude » subtile. En ce qui concerne la structure, le côté gauche est constitué de deux bandes verticales séparées par une ligne verticale au milieu, tandis que sur le côté droit, la ligne verticale qui sépare en deux bandes est davantage déplacée vers la droite. De plus, tous les rectangles du côté droit sont de taille différente pour le rendre plus dynamique. Ainsi ici aussi, il y a « dissemblance » ou « contraste » mais il y a « similitude » en termes de forme : le rectangle. En somme, la « simultanéité » pour Sonia comprend la « dissemblance » ou le « contraste » ainsi que la « similitude » entre les deux choses juxtaposées.

De même, le « contraste » et la « similitude » se retrouvent dans la première reliure de la revue *Der Sturm* de 1913 qui relie les numéros 1 à 52.[3] Le contraste se trouve dans la forme ainsi que dans la

Fig. 5
Sonia Delaunay, *Robe 1913 et Violette 1912 «Simultané»*; photo parue dans le revue *Montjoie!*, No. 3–4, avril–mai–juin 1914, p. 24; Gallica (bnf.fr) (dernière consultation, 29.3.2023)
© Sonia Delaunay, Pracusa S.A.

Fig. 6
Sonia Delaunay, *Composition Danseuse*, 1916, gouache et crayon de couleurs sur papier, 29,5 x 22,5 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris, donation Delaunay 1963; dans: Sonia Delaunay, Musée National d'Art Moderne, Paris 1967 (repr. en couleurs sur la couverture)
© Sonia Delaunay, Pracusa S.A.

Fig. 7
Création de tissu par Sonia Delaulay, 1925; dans: Viatte 1978
© Sonia Delaunay, Pracusa S.A.

structure : sur le recto, de grands triangles sont posés sur la structure de lignes diagonales tandis qu' au verso, de petits triangles sont disposés sur la structure de grille. La similitude se trouvait dans l'utilisation du même ton de couleur et de la même forme : le triangle.[4]

Herwarth Walden, l'organisateur du *Herbstsalon* et le rédacteur en chef du magazine *Der Sturm*, a rendu visite aux Delaunay à Paris en mars 1913 avec sa femme Nell Walden afin de choisir ensemble les œuvres à exposer lors du *Herbstsalon*.[5] *La Prose* et *Les Pâques* auraient été les premiers à être sélectionnés. Ensuite, fascinés par ces œuvres, les Walden ont donné à Sonia plusieurs exemplaires du magazine *Der Sturm* publiés avant 1913 pour lui demander de fabriquer trois reliures à temps pour le *Herbstsalon*, et pour qu'ils soient de plus des « reliures simultanées » comme celle des *Pâques.* C'est ainsi qu'a été conçue la première reliure pour *Der Sturm*.[6]

CORPS DE FEMME, ROBE, MOTIV DE TISSU. SUR LA ROBE ELLE A UN CORPS

Sonia recevait des bouts de tissu du tailleur de son mari et les assemblait pour créer une *Robe Simultanée* en 1913, sur laquelle Cendrars écrivit : « Sur la robe elle a un corps »[7] et en fit un poème (**FIG. 5**). Car les lignes de la robe de Sonia suivent les lignes du corps si étroitement que cette robe semble être une recréation du corps féminin et sur la surface de cette base, les renflements de la poitrine et du ventre « transformés » en demi-cercles, les côtes en diagonales et les muscles des jambes en deux longs triangles, semblent être déposés de façon à donner l'impression d'un très beau dessin anatomique d'une haute qualité esthétique.

En ayant observé et dessiné des femmes qui dansent vers 1917, Sonia a commencé à traduire les parties arrondies du corps féminin et les mouvements musculaires du corps en « formes abstraites ». Dans le dessin *Danseuse Vigo* de 1917[8], les seins de la danseuse sont traduits en un cercle et son ventre en deux demi-cercles glissés et déplacés le long d'un axe, causé par un mouvement de torsion diagonal à la taille. On peut trouver une « traduction » similaire dans *Danseuse* de 1916 (**FIG. 6**). Ces demi-cercles sont ensuite utilisés pour un dessin de vêtement, puis pour un motif de tissu que Sonia a commencé à créer à partir de 1923 (**FIG. 7**) et enfin pour une œuvre abstraite. *Composition* de 1961 en serait un des meilleures exemples (**FIG. 8**). D'ailleurs, on trouve dans la collection du Kunstmuseum Bern, une œuvre abstraite manifique représentant aussi des demi-cercles mais qui ne sont pas déplacés le long d'un axe (**FIG. 9**).

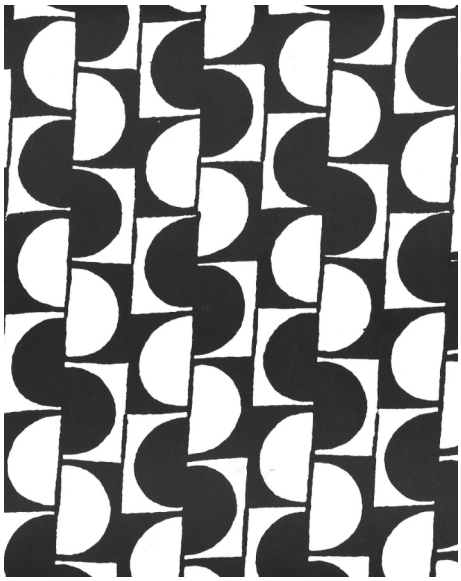

Fig. 8
Sonia Delaunay, *Rythme Couleur*, 1961, aquarelle opaque sur papier, 65,1 cm x 50,2 cm, The Phillips Collection, Washington, DC, Gift of Lilliane Litton, 2012 ; Collection, The Phillips Collection (dernière consultation, 29.3.2023)
© The Phillips Collection, Washington, DC, © Sonia Delaunay, Pracusa S.A.

Fig. 9
Sonia Delaunay, *Sans titre*, sans date, gouache sur papier, 17 x 13,5 cm, Kunstmuseum Bern, Fondation Othmar Huber, Berne
© Kunstmuseum Bern, © Sonia Delaunay, Pracusa S.A.

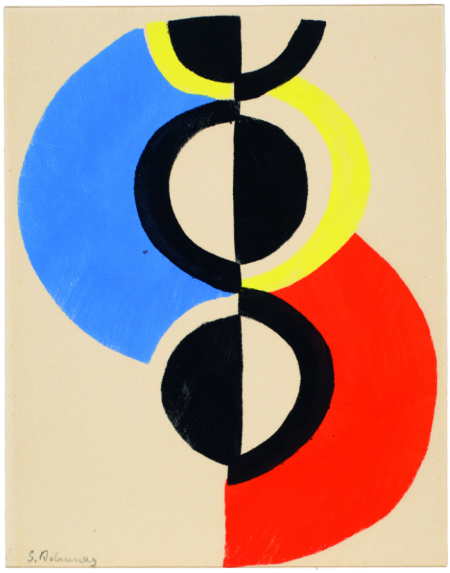

Fig. 10
Sonia Delaunay, Costume de théâtre (dessin de conception), 1925, encre noire sur papier, 27 x 21 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
Costume de théâtre pour Paulette Pax dans le rôle de Lisa, dans la pièce Pygmalion de George Bernard Shaw, 1926 ; dans : Zurich 1987, p. 99.
© Sonia Delaunay, Pracusa S.A.

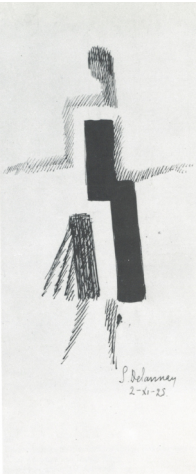

Fig. 11
Tissu Simultané no. 46, 1924, conçu par Sonia Delaunay imprimé sur de la soie à armure toile, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, Achat du musée grâce au don de Friedman Benda, Elaine Lustig Cohen, Ruth Kaufmann, Patricia Orlofsky et du General Acquisitions Endowment Fund, 2012-2-1 ; voir : Matilda McQuaid, Painterly Effects, 2017 (dernière consultation, 29.3.2023)
© Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, © Sonia Delaunay, Pracusa S.A.

De même, la forme de deux « L » reliés est une « traduction » du mouvement du corps féminin, né en faisant se déplacer les hanches vers la droite ou vers la gauche (**FIG. 10**). Cette forme a d'abord été prise pour la conception de vêtements, puis comme motif de tissu (**FIG. 11**) : elle a été plus tard un des motifs importants de ses peintures abstraites. Au fond, pour Sonia, traduire le corps féminin et ses mouvements en formes géométriques dans les esquisses, puis affiner ces formes plus géométriques pour créer un motif de tissu et enfin les utiliser comme motif dans les peintures abstraites, est un « processus créatif » tout à fait naturel et en même temps, ces trois « créations » doivent être considérées comme la même « œuvre d'art » sans hiérarchie. Autrement dit, Sonia décloisonne les frontières entre les genres.

Ainsi, certains motifs de tissu suggèrent le mouvement du corps comme ombre, parce qu'ils sont dérivés de la forme du corps et de ses mouvements. Ainsi, la femme qui les porte en écharpe ou en vêtement porte sur son corps un autre « corps » qui suggère le mouvement du corps et la « simultanéité » va naître entre leurs formes géométriques, les courbes douces du corps féminin et la rondeur de sa tête. Ici, le « contraste » ou la « dissemblance » existe entre la forme géométrique et la forme organique, tandis que le « point commun » est le « corps féminin » dans le sens où les deux se rencontrent sur le corps.

Revenons à la photographie de Nell Walden. Les losanges de l'écharpe qu'elle porte sont beaux parce qu'ils suggèrent la moelle épinière, qui est le centre du corps et se déploient en créant un relief volumineux, s'opposant aux courbes organiques de la tête et des épaules, mais en même temps ces deux opposants s'unissent pour former une « nouvelle vibration ». Donc, cette photo est aussi un « Portrait Photographique Simultané » en recherche de la simultanéité.

1 Baron 1995, p. 8. Cf. Drevon 2014, p. 39.

2 Delaunay 1969, p. XXII.

3 On trouve une parfaite reproduction photographique de la première reliure de la revue *Der Sturm* dans : Paris 2014, p. 55.

4 Cf. Satonobu 1991, p. 149.

5 Cf. Zimmermann 2016, p. 181.

6 Cependant, lors de la sélection finale, au lieu de cette première reliure, c'est la troisième reliure pour *Der Sturm* reliant les numéros 100 à 153 du magazine *Der Sturm*, qui a été exposée au *Herbstsalon* . Cf. Berlin 1913, p. 16, No. 114. Herwarth Walden, Erster Deutscher Herbstsalon, 1913 (dernière consultation, 29.3.2023).

7 Cendrars 2005, p. 76.

8 Cf. Düchting 1993, p. 57.

BIBLIOGRAPHIE

Baron 1995
Stanley Baron, *Sonia Delaunay, Sa vie, son œuvre 1885–1979*, trad. de Robert Dolski, Paris : Jacques Damase éditeur, 1995.

Berlin 1913
Erster Deutscher Herbstsalon [cat. exp. Berlin : Galerie der Sturm, 20.9.–1.12.1913], éd. par Herwarth Walden, Berlin, 1913.

Cendrars 1993
Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars. La Vie, le Verbe, l'Écriture*, édition revue, corrigée, augumentée, Paris : Denoël, 2006.

Cendrars 2005
Blaise Cendrars, *Poésies complètes avec 41 poèmes inédits*, Paris : Denoël, 2005.

Damase 1971
Jacques Damase, *Sonia Delaunay. Rythmes et couleurs*, Paris : Hermann, 1971.

Delaunay 1969
« Souvenirs de Sonia Delaunay », dans : *Blaise Cendrars, Œuvres complètes*, 16 vol., tome I, 1969, Paris : Club français du livre, 1968–1971, pp. XXI–XXII.

Drevon 2014
Marion Drevon, *Les reliures de Sonia Delaunay*, mémoire de Master 1 en histoire de l'art, Université de Grenoble, 2014.

Düchting 1993
Hajo Düchting, *Robert und Sonia Delaunay. Triumph der Farbe*, Köln: Taschen, 1993.

Kuthy/Satonobu 1991
Sandor Kuthy, Kuniko Satonobu (éd.), *Sonia und Robert Delaunay. Künstlerpaare Künstlerfreunde. Dialogues d'artistes – résonances* [cat. exp. Kunstmuseum Bern, 15.11.1991–9.2.1992], Berne/Stuttgart : Kunstmuseum Bern/Hatje, 1991.

Lichtenthal/Narr-Leute/Steurer 2016
Julia Lichtenthal, Sabine Narr-Leute, Hannah Steurer (éd.), *Le Pont des Arts*, Paderborn : Wilhelm Fink, 2016.

Paris 2014
Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction [cat. exp. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 17.10.2014–22.2.2015], Paris, 2014.

Satonobu 1991
Kuniko Satonobu, « ...que pour une chose que j'aime : la peinture », dans : *Sonia und Robert Delaunay. Künstlerpaare Künstlerfreunde. Dialogues d'artistes – résonances* [cat. exp. Kunstmuseum Bern, 15.11.1991–9.2.1992], éd. par Sandor Kuthy et Kuniko Satonobu, Berne/Stuttgart : Kunstmuseum Bern/Hatje, 1991, pp. 144–159.

Schuster 1987
Peter-Klaus Schuster (dir.), *Delaunay und Deutschland* [cat. exp. Munich : Staatsgalerie Moderner Kunst, 4.10.1985–6.1.1986], Cologne : DuMont, 1987.

Viatte 1978
Germain Viatte, *Sonia Delaunay. Dessins noirs et blancs,* Paris : Jacques Damase éditeur, 1978.

Zimmermann 2016
Margarete Zimmermann, « Bâtisseuse de ponts : Sonia Delaunay et l'Allemagne », dans : *Le Pont des Arts*, éd. par Julia Lichtenthal, Sabine Narr-Leute et Hannah Steurer, Paderborn : Wilhelm Fink, 2016, pp. 179–204.

Zurich 1987
Sonia Delaunay 1885–1979 : Rhythmen und Farben [cat. exp. Zurich : Museum Bellerive, 27.5.–16.8.1987], Zurich, 1987.

Je remercie les personnes et institutions suivantes pour leur soutien à la publication de cet essai:

- Katia Baudin, Directrice, Kunstmuseum Krefeld / Kaiser Wilhelm Museum
- Jeanne-Françoise Doppia, Paris
- Alice Graigner Gasser, Nyon, Suisse