

Extrait (conclusion)

Lorsque la guerre éclate à l'été 1914, les Delaunay se trouvent en Espagne avec leur fils Charles (ill. 116) ; surpris par le déclenchement des hostilités, ils resteront dans la péninsule Ibérique jusqu'en 1921, Robert étant réformé de l'armée française. En 1915, ils s'installent au Portugal, d'abord à Lisbonne, puis dans le nord du pays, à Vila do Conde, où ils demeureront près de deux ans. L'été, ils ont coutume de peindre dans le jardin de leur maison, dans lequel ils entreposent souvent leurs toiles.

Alors qu'ils vivent dans une paix relative que pourraient leur envier la plupart des peintres européens à cette époque, la quiétude du couple est soudainement perturbée à la fin de l'hiver 1916, comme l'a rapporté Sonia Delaunay à l'historienne de l'art Barbara Ornellas. Dans un article paru en 1972 dans la revue *XX^e siècle*, cette dernière évoque les accusations d'espionnage qui auraient passagèrement pesé sur les deux artistes en raison de leur ancienne proximité avec l'Allemagne :

« Sonia Delaunay se souvient aujourd'hui encore de l'incident qui troubla à un moment donné son séjour. Au mois de mars 1916, Robert Delaunay, convoqué devant un conseil de révision (il avait été réformé en 1908), doit se rendre à Vigo, en Espagne. Sonia, revenue à Vila do Conde chercher une malle, doit se rendre à Porto pour faire renouveler son passeport. À sa grande surprise, on refuse de lui délivrer ses papiers et on lui fait savoir qu'elle est soupçonnée d'espionnage. Beatriz, la servante qui l'accompagnait, est arrêtée [...]. Les accusations – émanant d'un élément du consulat de France à Porto – avaient trait aux grands cercles colorés que l'on pouvait voir dans les tableaux que Sonia et Robert peignaient dans le jardin de leur villa : ceux-ci seraient en fait des signaux destinés aux sous-marins ennemis naviguant près de la côte, toute proche de la maison. On fouille, on lit : les lettres adressées au couple français par ses amis allemands Klee, Marc et Macke. Finalement, quelques semaines après, les autorités n'ayant rien trouvé de compromettant, [...] Sonia peut repartir à Vigo rejoindre son mari et son fils¹. »

Les accusations supposément formulées par les autorités amusent par leur involontaire pertinence : à Berlin, Robert Delaunay n'avait cessé de défendre une conception de la peinture comme langage universel, permettant grâce aux couleurs de dépasser les rivalités et clivages nationaux. Sa lettre à Franz Marc datée du début de 1913, et dont l'artiste conservait peut-être un brouillon avec lui, aurait pu constituer pour les enquêteurs un élément à charge :

« La peinture est proprement un langage lumineux. [...] On s'aime par la vision d'un pays à un autre. À Berlin, je ne me sentais pas étranger que par la langue usuelle... les mots changent. La représentation de vos tableaux ne m'était pas incompréhensible. La couleur que j'y ai vu [*sic*] est la même que celle que j'emploie². »

¹ Ornellas, « L'hommage de Lisbonne à Robert et à Sonia Delaunay » (note 97, Chap. 2), p. 104.

² Lettre de Robert Delaunay à Franz Marc de la fin de février ou de mars 1913 ; cité dans Marc, *Écrits et correspondances* (note 37, Introduction), p. 476.

L'utopie d'un langage coloré aurait-elle finalement permis de dépasser à Berlin toutes les barrières ? Aucun des artistes auxquels nous nous sommes ici intéressée n'est pourtant entièrement détaché des représentations culturelles nationales de l'époque : Delaunay continue à être perçu comme peintre français ou parisien, que ce soit pour louer sa « clarté latine », chez Meidner³, ou pour rejeter son manque de « vie intérieure », chez Feininger⁴. Ces propos font écho à ceux tenus par Delaunay lui-même, qui ne manquait jamais de revendiquer son appartenance à la « race française⁵ ». Au fil du temps, Delaunay est ainsi devenu l'ambassadeur d'un mythe national tenace, l'éclatante personnification d'un fictif « esprit français » mis en exergue par une histoire de l'art en quête d'un roman national. « Bon vivant du type français⁶ », le peintre le serait dans sa chair même, conditionnée par un déterminisme racial dont l'origine a parfois même été trouvée chez les antiques Gaulois. Dans la préface au catalogue de l'exposition consacrée à ses parents au musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1985, Charles Delaunay inscrivait la « latinité » de son père jusque dans son corps, sa carrure, la couleur de sa peau et de ses yeux :

« Au physique, je me le représente un peu comme ces grands gaillards blonds – la moustache tombante en moins – tel qu'on représentait nos ancêtres les Gaulois dans nos manuels scolaires. [...]

Mon père avait un teint haut en couleurs, qu'accusaient deux yeux clairs pouvant aller de l'acier le mieux trempé aux ciels les plus paisibles de l'Île-de-France⁷. »

Cette construction idéologique de l'artiste français typique, qui lui attribue non seulement un style artistique, mais également des traits physiques bien définis, traverse l'histoire de l'art depuis ses débuts⁸. Il serait vain de nier son existence dans les discours des artistes, et son impact réel sur les interactions que ceux-ci ont entre eux. De même, il serait trop facile de se borner à la condamner d'un point de vue moral : il convient de l'envisager comme une fiction collective, aux conséquences très tangibles, tout en pointant sa profonde absurdité. Les attaques répétées de Delaunay contre la théorie, « le *pédantisme et fausse science* venus d'Allemagne » et « Herr critique qui ne voit rien à travers ses binocles »⁹ ne l'empêchent ni de se présenter à Berlin accompagné par le critique d'art Guillaume Apollinaire, ni de faire paraître nombre de ses propres réflexions théoriques dans *Der Sturm*. Bien qu'il fustige régulièrement l'« engourdissement mystique¹⁰ » des peintres allemands, il utilise dans ses propres textes un vocabulaire symboliste et néoplatonicien, secondé sur ce point par

³ Lettre de Ludwig Meidner à Franz Marc du 1^{er} février 1913 ; cité dans Breuer/Wagemann (dir.), *Ludwig Meidner* (note 2, Chap. 3), vol. 2, p. 461. « Lucide, klare, lateinische Kunst. »

⁴ Lettre de Lyonel Feininger à Alfred Kubin du 5 octobre 1913, Kubin-Archiv, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich ; publiée dans Luckhardt (dir.), *Lyonel Feininger, Alfred Kubin* (note 65, Introduction). « Ein vollkommen mechanisiertes Innenleben. »

⁵ Lettre de Robert Delaunay à Franz Marc du début de janvier 1913 ; cité dans Marc, *Écrits et correspondances* (note 37, Introduction), p. 467.

⁶ Seuphor, *L'art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres* (note 105, Chap. 2), p. 42.

⁷ Charles Delaunay, « Robert et Sonia Delaunay », dans Danielle Molinari (dir.), *Robert et Sonia Delaunay*, cat. exp. Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris (14 mai – 8 septembre 1985), Paris, Paris-Musées, 1985, p. 9-12, ici p. 9.

⁸ À ce sujet, voir Éric Michaud, *Les invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2015.

⁹ Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait* (note 41, Introduction), p. 103.

¹⁰ Lettre de Robert Delaunay à Franz Marc du début d'avril 1913 ; cité dans Marc, *Écrits et correspondances* (note 37, Introduction), p. 482.

les discours et poésies d'Apollinaire et de Cendrars. Le même peintre qui affirme à Franz Marc qu'il « ne parle [...] jamais d'esprit¹¹ » en vertu de sa « clarté » latine assure dans le même temps à August Macke qu'il veut faire « évoluer l'Esprit¹² », ce qu'il réitère dans un manuscrit personnel : « Le mouvement de la couleur représente l'Esprit¹³. » Héritiers et parties prenantes des représentations dominantes de la société de leur temps, ces artistes en sont donc parfois, même malgré eux, les premiers contradicteurs. Dans sa critique de l'exposition *Delaunay und Deutschland*, Pierre Vaisse interrogeait avec beaucoup de lucidité la pertinence de la dichotomie franco-allemande qui place les uns dans le camp de la « clarté » et de la forme, les autres dans celui du mysticisme brumeux :

« Si l'on souscrivait à cette opposition, le succès que [Delaunay] remporta outre-Rhin, l'influence qu'il y exerça deviendraient incompréhensibles. [...] En réalité son art, d'un spiritualisme radical, quoi qu'il en dît, répondait à des préoccupations communes par-delà les frontières¹⁴. »

Si le regard est central dans cet ouvrage, nous en avons pourtant omis un : celui que le peintre français portait sur ses récepteurs berlinois. Delaunay connaissait-il les œuvres de Meidner, Feininger et Taut ? Comment percevait-il son public allemand, et particulièrement les artistes qui s'intéressaient à sa peinture ? Il nous faut, sur ce point, dissiper toute ambiguïté : si Delaunay a pu être influencé par les avis et remarques de ses correspondants munichoïses, l'engouement qu'il suscite auprès des Berlinoïses ne paraît pas soulever chez lui une curiosité comparable. Aucune correspondance avec les trois artistes auxquels nous nous sommes intéressée n'a été conservée ; tout au plus devine-t-on, grâce au « Cahier pour les tableaux » tenu par Sonia Delaunay, que des photographies d'œuvres avaient été envoyées à Ludwig Meidner. Si Paul Klee, August Macke ou Franz Marc apparaissent régulièrement dans les notes et lettres du peintre avant la Première Guerre mondiale, les Berlinoïses n'y sont jamais mentionnés (Meidner est toutefois cité rapidement par Apollinaire dans sa conférence à Der Sturm).

Cette apparente indifférence peut s'expliquer par un manque d'intérêt pur et simple. Les commentaires d'Apollinaire dans la presse parisienne sur le *Herbstsalon* semblent le confirmer, bien que le poète n'ait pas accompagné Delaunay lors de son second voyage. Dans *Les Soirées de Paris*, il n'est guère tendre avec le Salon berlinois, dont la qualité n'est évaluée qu'à l'aune du nombre d'artistes français présents dans les salles. « L'ensemble du Salon d'Automne berlinois est une exaltation des tendances des jeunes peintres français ou peignant à Paris [...]. C'est ici le premier Salon de l'orphisme », conclut-il en raison de la supériorité numérique des Delaunay¹⁵. Si Kandinsky est l'un des « rares peintres peignant à l'étranger » à trouver timidement grâce aux yeux du poète, c'est parce qu'il aurait, contrairement aux autres artistes d'Allemagne, « étudié la peinture française

¹¹ Lettre de Robert Delaunay à Franz Marc du début de janvier 1913 ; cité *ibid.*, p. 467.

¹² Lettre de Robert Delaunay à August Macke de juillet 1913 ; cité dans Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait* (note 41, Introduction), p. 186.

¹³ Robert Delaunay, « De la représentation simultanée ». Fragments. Manuscrit inédit, 1913, BnF, Fonds Delaunay, NAF 25642.

¹⁴ Pierre Vaisse, « Delaunay und Deutschland », *Le Figaro*, 17 décembre 1985.

¹⁵ Guillaume Apollinaire, « Chronique mensuelle », *Les Soirées de Paris*, 15 novembre 1913 ; dans Apollinaire, *Œuvres en prose complètes* (note 117, chap. 1), p. 621-624, ici p. 621 et 623.

nouvelle »¹⁶. Opposant raffinement français et lourdeur germanique, Apollinaire clôt son article en citant un critique berlinois qui livre ses impressions du Salon (nous n'avons pu déterminer s'il s'agit réellement de propos rapportés ou de ceux du poète parisien, dissimulés derrière une citation fictive) :

« “Les autres peintres français comme Gleizes, Léger, Metzinger, qui participent du goût français, paraissent des esprits pondérés, simples et raffinés auprès des révolutionnaires allemands. [...] Tout ce qui ressortait au goût français [...] choquait à Berlin, mais choquait par sa distinction.¹⁷” »

Les lettres que Robert Delaunay adresse à Franz Marc à son retour de Berlin attestent que son enthousiasme envers les jeunes artistes, si sincère soit-il, demeure très superficiel : « J'ai gardé un très bon souvenir de vos tableaux et de ceux en général des jeunes Allemands. [...] L'ensemble des jeunes que j'ai vus m'a donné cette belle assurance un bel élan vers la vraie peinture et dans cette tendance je n'y ai pas vu d'exception¹⁸. » Si l'on ne retrouve pas dans ces lignes le dédain que l'on pouvait déceler dans l'article d'Apollinaire – Delaunay se montre même plutôt flatteur pour l'avant-garde berlinoise –, son engouement évoque toutefois la satisfaction mesurée d'un professeur félicitant des élèves pour leur application. Sur ce point, il ne fait pas figure d'exception. À Paris, les peintres s'intéressant aux travaux des jeunes Allemands sont extrêmement rares : ni Picasso, ni Gleizes, ni Le Fauconnier, pour ne citer que quelques jeunes artistes entretenant alors des liens avec l'outre-Rhin, n'ont brillé par leur curiosité envers l'art de leurs voisins, alors même que les ateliers parisiens regorgeaient d'élèves allemands venus en France afin d'y parfaire leur formation – parmi lesquels Meidner et Feininger.

Robert et Sonia Delaunay, Apollinaire et Cendrars, convaincus de leur supériorité et animés par une forme d'impérialisme culturel, auraient-ils considéré le public et les artistes berlinois avec un certain mépris ? Les relations artistiques franco-allemandes se caractérisent aussi, en ce début de xx^e siècle, par des rapports de force économiques, dont bénéficiaient pleinement des peintres comme Delaunay. Le succès en Allemagne de la peinture impressionniste venue de Paris avait conféré aux peintres d'outre-Rhin une certaine aura qui profitait également aux jeunes artistes d'avant-garde, indépendamment de leur place sur la scène artistique parisienne. L'attitude de Delaunay ou d'Apollinaire nous semble donc découler avant tout d'une situation matérielle, clairement à l'avantage des peintres français par rapport à leurs collègues allemands, et orientant les regards dans une seule direction.

Dès lors, la réussite internationale des artistes français exacerbait indéniablement les tensions nationales, qu'apaisait au contraire la lutte contre un même ennemi (souvent incarné par des institutions culturelles conservatrices) ; des « conflits de classe » attisaient des « conflits de race » dont ils étaient les corollaires¹⁹. À cet égard, le témoignage d'Elisabeth Macke est éclairant. Lorsqu'elle le rencontre pour la première fois à Cologne, à l'occasion d'une escale sur son chemin de

¹⁶ *Ibid.*, p. 623.

¹⁷ *Ibid.*, p. 623-624.

¹⁸ Lettre de Robert Delaunay à Franz Marc de la fin de février ou de mars 1913 ; cité dans Marc, *Écrits et correspondances* (note 37, Introduction), p. 476.

¹⁹ Nous empruntons la formule à Michaud, *Les invasions barbares* (note 8), p. 120.

retour de Berlin à Paris, Delaunay est encore un peintre en début de carrière, qui connaît ses premiers succès en Allemagne. Son silence au cours de la soirée, passée en compagnie de son époux August Macke et d'Apollinaire, est alors imputé à son caractère « calme, pensif et presque timide », ainsi qu'à son manque de maîtrise de l'allemand²⁰. En revanche, lorsque Delaunay revient à Berlin quelques mois plus tard, auréolé d'une influence internationale et s'étant couronné « Roi de la nouvelle peinture », le même silence devient celui d'un Français typique, très effacé, qui n'avait que très peu de contacts avec les autres artistes, mais, il faut bien le dire, pas vraiment d'estime pour eux non plus²¹ ».

La même frustration se devine chez Herwarth Walden, qui pointe à demi-mot l'indifférence autocentrée des Français dans une lettre à Apollinaire d'avril 1914. Quelque peu vexé, le galeriste se plaint du manque d'intérêt des journalistes et écrivains parisiens pour la scène artistique allemande, de leur manque de considération :

« Paris se fait toujours une idée plutôt ingénue de ce que créent les plus grands talents d'Allemagne. Toujours est-il qu'en Allemagne on est bien plus au courant de ce qui se passe à Paris. Il est fâcheux que même les revues françaises se laissent influencer par des personnes sans aucune qualification et que ces dernières écrivent sur des gens dont seuls les Allemands lisant par hasard des revues françaises apprennent l'existence. [...] Cela est d'autant plus grave que la plupart des Français, à cause de leur ignorance de la langue allemande, sont incapables de se faire par eux-mêmes une opinion²². »

Cette univocité, qui favorisait très nettement l'expansion de la peinture parisienne au détriment des avant-gardes allemandes et tournait tous les regards vers Paris, ne doit néanmoins pas nous faire oublier que l'Allemagne, et à plus forte raison Berlin, est à cette époque un des centres majeurs de l'art moderne européen et international. Si la plupart des peintres parisiens ne s'intéressaient que très superficiellement aux travaux de leurs homologues allemands, tous avaient en revanche les yeux braqués sur les galeries, revues ou marchands de Munich et de Berlin, tant y abondaient les opportunités d'exposition. Fritz Gurlitt (1854-1893), Heinrich Thannhauser (1859-1934), Herwarth Walden ou Franz Pfemfert jouèrent ainsi des rôles décisifs dans les trajectoires de nombreux artistes français. Quoique avare de compliments envers les peintres allemands, Apollinaire ne tarissait pas d'éloges sur les marchands d'outre-Rhin lorsque ceux-ci promouvaient la jeune création française : « Décidément, c'est d'Allemagne qu'aujourd'hui en matière d'art nous vient la lumière ! Il n'y a pas de jour où, soit à Berlin, soit à Munich, soit à Düsseldorf, soit à Cologne, on n'inaugure une nouvelle exposition consacrée à un artiste nouveau de France²³. »

²⁰ Elisabeth Erdmann-Macke, *Erinnerungen an August Macke*, Stuttgart, Kohlhammer, 1962 ; cité dans Schuster (dir.), *Delaunay und Deutschland* (note 9, Introduction), doc. 13/17, p. 500. « Delaunay dagegen war sehr still, nachdenklich und fast etwas scheu, vielleicht nur deshalb, weil er kein Wort deutsch verstand. »

²¹ *Ibid.*, doc. 13/104, p. 511. « Delaunay war ein typischer, sehr zurückhaltender Franzose, der zu den übrigen Künstlern wenig Kontakt gewann, sie aber auch kaum ästimierte. »

²² Lettre de Herwarth Walden à Guillaume Apollinaire d'avril 1914 ; cité et traduit dans Rehage, *Correspondance Guillaume Apollinaire – Herwarth Walden* (note 60, Introduction), p. 84-85.

²³ Guillaume Apollinaire, « Les arts. Quatre nouveaux artistes français », *Paris-Journal*, 3 juillet 1914 ; dans Apollinaire, *Œuvres en prose complètes* (note 117, chap. 1), p. 803.

S'il se montre peu loquace sur l'art de ses confrères allemands, Delaunay semble avoir été très touché par l'accueil qui lui fut réservé ; son intérêt tout relatif pour les œuvres de l'avant-garde berlinoise n'entama pas son enthousiasme à son arrivée dans la capitale allemande. « J'aime les choses barbares. Mais j'aime encore mieux la lumière. Berlin *est lumineux* ! » écrit-il sur le papier à lettres du Grand Hotel Bellevue²⁴. C'est bien d'Allemagne, en effet, qu'est venue au peintre la « lumière » qui le rendit visible dans le paysage artistique contemporain, tout en assurant son rayonnement international. La joie avec laquelle Delaunay renoue avec son ancien galeriste après cinq années de silence laisse transparaître sa gratitude, en dépit des querelles qui avaient assombri leurs échanges à la fin de 1913 : « Je serais content de recevoir la suite du *Sturm* que depuis 14 je n'ai pu suivre ! [...] Mettez-nous au courant de ce qui s'est passé ou se passe chez les jeunes que nous connaissions. » Ému par le souvenir de ses séjours berlinois d'avant-guerre, l'artiste termine sa lettre en convoquant la mémoire de son ami poète et de la *Sturmpostkarte*, vestige de ses premiers succès de peintre et des utopies universalistes d'avant-guerre :

« Bien à vous
et le petit poème de feu Apollinaire :
et les grands cris de l'est²⁵. »

²⁴ Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait* (note 41, Introduction), p. 190.

²⁵ Lettre de Robert Delaunay à Herwarth Walden du 12 octobre 1919 ; *Sturm-Archiv Robert Delaunay*, Staatsbibliothek, Berlin.