

Bâtisseuse de ponts : Sonia Delaunay et l'Allemagne

Points de départ

Une impression étrange de *déjà vu* se dégage du tableau *Nu jaune* (1908)¹ qui, selon Brigitte Léal, marque « l'enracinement de Sonia Delaunay dans une modernité picturale germanique [...] »² : La jeune fille pubère aux bas noirs semble une 'sœur jumelle' des modèles Fränzi ou Marcelle des peintres expressionnistes Heckel et Kirchner. Une sensation analogue nous procurent les *Deux fillettes finlandaises* de 1907³ : Pourquoi ces filles, assises devant une table avec une tasse et une bougie, font-elles penser à Gabriele Münter qui comme Sonia Delaunay expose en 1913 au *Premier Salon d'automne* à la galerie *Der Sturm* ? Celle-ci se serait-elle inspirée de Sonia ou l'inverse ? Ou s'agirait-il tout simplement d'un 'air du temps', d'une influence de Gauguin ?

Ces quelques traces 'germaniques' dans son œuvre liées aux échanges culturels entre les mondes divers auxquels elle appartient indiquent des perspectives prometteuses même si Sonia Delaunay marque ses distances vis-à-vis de ces « pays laids comme l'Allemagne, la Suisse, où la lumière est lourde et sans esprit »⁴. Afin de préciser en quel sens elle peut être considérée comme une 'bâtisseuse de ponts' – ou de passerelles – vers le monde germanophone, des ponts fragilisés par les guerres, deux pistes seront suivies ici.

Dans un premier temps, après quelques informations sur ses débuts, sur l'aventure du *Sturm* et son *Journal* inédit, nous regarderons du côté de la mode qui est, à toutes les époques, un éminent média des transferts culturels. Mais quel est le rôle de la mode 'simultanée', créée par Sonia Delaunay, pour les échanges culturels avec l'Allemagne dans les années 20 et 30 ? Qui a porté ces vêtements outre-Rhin, par quelles voies y arrivent-ils, que signifiait-il de les porter ? Quels seront les changements dans ce domaine après 1933 ?

Ensuite, il sera question de médiations et médiateurs à l'intérieur du champ de l'art, avec l'accent sur le *Städtisches Kunsthhaus* de Bielefeld où en 1958 aura lieu sa première rétrospective à l'étranger après la guerre : dans quel con-

¹ Reproduit dans le catalogue : Anne Montfort/Cécile Godefroy (éd.) : *Sonia Delaunay – les couleurs de l'abstraction*, Paris : Paris-Musées et Musée d'Art moderne de la ville de Paris 2014, p. 36s.

² Brigitte Léal : « Nu jaune, 1908 », in : *ibid.*, p. 39.

³ Cf. *ibid.*, p. 27.

⁴ Sonia Delaunay : *Nous irons jusqu'au soleil*, Paris : Laffont 1978, p. 175. – Ses rapports avec l'Allemagne sont peu analysés dans le catalogue : Peter Klaus Schuster (éd.) : *Delaunay und Deutschland*, Cologne : Dumont 1985 qui est pourtant une mine de renseignements sur les réseaux allemands des Delaunay.

texte s'insère cet événement, quelles dynamiques de transferts culturels s'y déploient ?

Mutations

Sophie ou Sara(h) Ilinitchna Stern, née en 1885 à Gradshik (Ukraine) et issue d'une famille modeste, grandit à partir de 1890 à Saint-Petersbourg, dans le milieu cosmopolite de la maison de son oncle maternel, le banquier Heinrich Terk. Elle changera son nom en Sonia Terk. Lors d'un voyage à Berlin en 1899 avec son oncle, Max Liebermann, un ami de Terk, offre à Sonia sa première boîte de peinture.

L'oncle qui reconnaît ses dons artistiques l'envoie de 1903 jusqu'en 1905 à l'Académie des Beaux-Arts de Karlsruhe où elle suit les cours de l'Autrichien Ludwig Schmitt-Reutte et de Wilhelm Trübner.⁵ Ce sont ses premiers contacts avec l'art contemporain allemand. Les sujets préférés de Schmitt-Reutte (1862-1909), le représentant d'une peinture post-naturaliste, sont des nus masculins aux corps musclés. Wilhelm Trübner (1851-1917), directeur de l'Académie de 1904 jusqu'en 1910, est un peintre de l'impressionnisme allemand. L'étudiante Sonia dévore-t-elle son livre *Die Verwirrung der Kunstbegriffe*⁶, un plaidoyer pour reconnaître l'architecture et les arts décoratifs comme des arts à titre égal ? En tout cas, la *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (1904) de Julius Meier-Graefe, l'un des grands médiateurs entre la France et l'Allemagne, la marque profondément et l'oriente vers Paris. Mais le séjour à Karlsruhe profite à Sonia Terk pour parfaire sa technique et ses connaissances d'anatomie.⁷

À partir de 1905, elle vivra à Paris et y fréquentera l'*Académie de la Palette*, avec Ozenfant, Segonzac⁸ et Elisabeth Iwanowa Epstein⁹ avec qui elle habitera dans la même pension Boulevard Port-Royal. Celle-ci, de six ans son aînée, exposera plus tard comme elle dans la galerie *Sturm* et deviendra une amie pour la vie.

À l'instar des autres femmes de sa génération, Sonia Terk devra affronter de grands obstacles avant de pouvoir suivre sa vocation d'artiste et comme d'autres, elle entrera dans les milieux de l'art moderne par le biais d'un mariage d'artiste,¹⁰ un mariage 'blanc' avec le peintre, galeriste et critique d'art

⁵ Voir S. Delaunay : *Nous irons jusqu'au soleil*, op. cit., p. 16.

⁶ Francfort-sur-le-Main 1898 ; en français : *La confusion des notions artistiques*.

⁷ Cf. Arthur A. Cohen : *Sonia Delaunay*, New York : Abrams, p. 40.

⁸ Cf. Tanja Mastnak/Petra Timmer/Guy Shraenen (éd.) : *Simultanke. Ustvarjalni svet Sonie Delaunay. The Creative World of Sonia Delaunay*, Ljubljana : Mednarodni grafični likovni center 2005, p. 76.

⁹ Cf. Ingrid Pfeiffer/Max Hollein (éd.) : *Sturm-Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910-1932*, Cologne : Wienand 2015, p. 346; Karla Bilang : *Frauen im « Sturm »*, *Künstlerinnen der Moderne*, Berlin : AvivA 2013, p. 48.

¹⁰ Voir Tanja Mastnak : « The Creative Power of Otherness », in : T. Mastnak/P. Timmer/G. Shraenen (éd.) : *Simultanke*, op. cit., p. 16-26.

allemand Wilhelm Uhde. Plus tard, celui-ci se souviendra d'elle comme d'une « junge Russin [...], die mir ein guter Kamerad geworden, die klug und weitherzig war, etwas von Bildern verstand und selbst fürs Malen begabt [...] ». ¹¹ À Sonia Uhde-Terk ce mariage permet de continuer de peindre et aussi d'exposer dans la galerie d'Uhde, rue Notre-Dame-des-Champs.

Mais à la longue, le rôle que lui a attribué Uhde ne la satisfait pas et en 1910, après avoir rencontré Robert Delaunay, elle divorcera d'Uhde. Avec Delaunay elle formera l'un des couples artistiques les plus dynamiques de l'entre-deux-guerres et vivra quelques-unes de ses rencontres majeures avec le monde artistique germanophone. Ainsi, en 1912 et grâce à Elisabeth Epstein, dans leur atelier de la rue des Grands-Augustins où ils reçoivent tous les dimanches « des Français et des étrangers, beaucoup de Russes »¹², ils font la connaissance de Kandinsky qui assurera le lien avec le *Cavalier Bleu* de Munich.

L'expérience du Sturm

Un des premiers contacts avec le domaine allemand est la présence de Sonia et de Robert à la galerie berlinoise *Der Sturm* et leur rencontre avec Herwarth et Nell Walden – un épisode que Sonia passera d'ailleurs complètement sous silence dans ses mémoires.¹³ C'est en janvier 1913, accompagné par Blaise Cendrars et Guillaume Apollinaire,¹⁴ que d'abord Robert Delaunay voyage à Berlin, à l'occasion de l'exposition de ses œuvres à la galerie *Der Sturm*. Il s'ensuit la participation de Robert et de Sonia à une autre exposition, en février 1913. Fin mars, Herwarth et Nell Walden arrivent à Paris chez les Delaunay et choisissent ensemble les œuvres à exposer lors du *Herbstsalon* de septembre 1913. Les Walden leur apportent quelques exemplaires de leur revue *Sturm* que Sonia gardera. Avec la technique du collage elle dessinera plusieurs couvertures 'simultanées' qu'elle rapportera ensuite à Berlin – voilà un premier exemple de véritable transfert artistique franco-allemand (ill. 1)¹⁵.

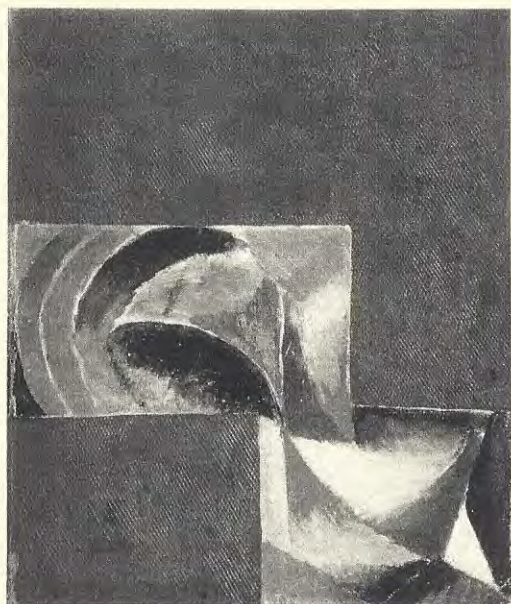
¹¹ Wilhelm Uhde : *Von Bismarck bis Picasso*, Zurich : Oprecht 1938, p. 148.

¹² S. Delaunay : *Nous irons jusqu'au soleil*, op. cit., p. 32.

¹³ L'exposition *Sturm-Frauen* documente l'apport de dix-huit femmes-artistes à ce mouvement et le rôle du couple Walden en tant que galeristes ouverts aux artistes-femmes : Voir le catalogue, I. Pfeiffer/M. Hollein (éd.) : *Sturm-Frauen*, op. cit., et K. Bilang : *Frauen im « Sturm »*, op. cit.

¹⁴ Pour le rôle de celui-ci, voir Vittoria Borsò : « Guillaume Apollinaire und Herwarth Walden – eine 'liaison manquée' », in : Andrea von Hülsen-Esch/Gerhard Finckh (éd.) : *Der Sturm. II: Aufsätze*, Wuppertal : Von der Heydt-Museum 2012, p. 305-322.

¹⁵ L'illustration en couleur est insérée dans l'annexe du volume.



Ill. 1 : Sonia Delaunay-Terk : *Sans titre* (Une couverture du *Sturm* pour Herwarth Walden, Paris 1912, 1913), huile sur cuir préparé, 31 cm x 25,5 cm.
Collection du Centre Pompidou, Mnam/Cci, Paris – © bpk/Kunstabibliothek, SMB.

Lors du Salon d'Automne, les Delaunay sont « les stars incontestées de l'exposition »¹⁶. Sonia, avec ses vingt-six œuvres, y contribuera plus qu'aucun autre artiste et « c'est donc d'abord en Allemagne que Sonia Delaunay accède à une visibilité sur le plan international »¹⁷. Ses œuvres exposées qui reflètent toutes les facettes de sa création artistique et décroissent les frontières entre les genres, anticipent les idées du Bauhaus.¹⁸

Pourtant son chef-d'œuvre à Berlin est le poème de Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, le « premier livre simultané », illustré par elle, qui impressionne Paul Klee et dont Walden publiera une traduction allemande. À leur tour, les expressionnistes Franz Marc et August Macke s'intéressent à l'art des Delaunay et commencent une correspondance assidue entre Macke et Robert où Sonia intervient comme traductrice. Mais la guerre mettra fin à l'amitié naissante entre Delaunay et Macke.¹⁹

¹⁶ Sophie Goetzmann : « Sonia Delaunay au Salon d'automne allemand », in : A. Montfort/C. Godefroy (éd.) : *Sonia Delaunay*, op. cit., p. 89.

¹⁷ Ibid., p. 90.

¹⁸ Cf. K. Bilang : *Frauen im « Sturm »*, op. cit., p. 62.

¹⁹ Voir ibid., p. 68.

Les Delaunay sont les peintres français les plus présents dans la galerie *Sturm*,²⁰ ceci en grande partie grâce à Guillaume Apollinaire.²¹ Lorsqu'ils rentrent à Paris, l'approche de la Grande Guerre ne favorise guère la continuation de ces contacts, même si Sonia organisera sa première exposition individuelle chez Walden en 1920. Néanmoins, son incursion dans le champ artistique allemand crée des liens durables, voire des amitiés. Ainsi, dans son *Journal* des années 30, resurgissent sans cesse les noms d'Elisabeth Epstein, de Hilla Rebay et de Florence Henri, ainsi que ceux des peintres Otto Nebel, Rudolf Bauer et d'autres, tous témoins de cette époque lointaine.

Le Journal inédit

Une source précieuse, pas seulement pour la question de ses rapports avec l'Allemagne, est son *Journal* (inédit) des années 1933–1969.²² Écrit en français, il transmet l'image d'une femme à cent bras, mais également celle d'une amie fidèle et, dans les années 30, d'une personne accueillante pour les étrangers arrivant à Paris. Des notations sur ses activités artistiques sont, au moins au début, plutôt rares, contrairement à celles sur occupations ménagères comme « Raccommode le linge » (9 février 1934) et sur les rangements ou la naphthaline.²³ Nous l'accompagnons pendant ses courses et ses visites chez le coiffeur, le dentiste ou à la piscine – et la voyons inlassablement calculer et jongler avec des chiffres, des factures à payer, des revenus maigres en temps de crise économique.

La forme de ce livre-mémoire adoptée en suivant les conseils d'un ami banquier est à la fois insolite et banale. Sonia Delaunay décrit ainsi la genèse de ce grand livre de sa vie :

J'ai commencé par y faire mes comptes, y inscrire mes commandes, mes achats de fournitures. En somme, tout a commencé comme un livre de ménage. Cela me prenait du temps pour le tenir à jour. Je me couchais souvent deux heures plus tard en mordant sur mon sommeil. Progressivement, c'est devenu un journal de réflexions. Cela me décrivait d'écrire et m'aidait à rester fidèle à ma ligne de vie, surtout quand je me suis retrouvée seule, pendant la guerre de 40. Je n'ai manqué aucun de ces rendez-vous quotidiens avec ma solitude jusqu'à la fin de l'année 1969.²⁴

Matériellement, il se présente sous forme de registres de grand format dont la qualité de reliure et de papier varie et baisse à partir de 1934 : la crise économique se reflète aussi bien dans le matériau de ce support de mémoire que

²⁰ Cf. Volker Pirsch : *Der Sturm*, Herzberg : Bautz 1985, p. 126s.

²¹ Cf. aussi Dominique Desanti : « Alleagnes », in : id. : *Sonia Delaunay, magique magique*, Paris : Ramsay 1988, p. 119-147.

²² Je remercie les ayants-droits pour m'avoir donné accès à ce document.

²³ Ceci change après 1945 où les combats pour l'art abstrait et les contacts avec les musées occupent le devant de la scène.

²⁴ S. Delaunay : *Nous irons jusqu'au soleil*, op. cit., p. 109.

dans les chiffres et les calculs. Parfois elle y intercale des dessins, y colle des reçus ou des morceaux de papier. À partir de juin 1936, elle écrit sur des feuilles volantes de taille diverse et réunies en petits cahiers mensuels et parfois revient au format du registre. Pour son écriture énergique, très lisible, elle se sert d'un stylo à encre noire ou bleue.

Le *Journal* nous transmet des sensations et des impressions les plus diverses, et d'abord acoustiques. Sans cesse, on croit entendre sonner le téléphone dans l'appartement des Delaunay où se mêle une multitude de voix : celle de Sonia discutant avec son fils, ses amis, des fournisseurs et des employés mais aussi celles des nombreux visiteurs, souvent des Pays-Bas, de la Maison Metz et Cie. à Amsterdam avec les De Leeuw, ses clients majeurs avec qui, à partir de 1925, elle entretient des liens commerciaux, puis amicaux.²⁵

Y est également très présente son amie-peintre Hilla Rebay,²⁶ parfois en compagnie du collectionneur Solomon R. Guggenheim qu'elle conseille pour leurs achats d'art européen, parfois sur le point de partir pour l'Allemagne ou l'Amérique. La foule de noms à tonalité germanique – tous ces Brummer, Glaeser, Montag, Nebeltau, Ottmann, Rosenblatt, Stapler, Schiess – renvoie aussi bien à des relations professionnelles qu'à des réseaux amicaux ou artistiques.

Souvent la journée se termine avec Robert dans un bar-restaurant, de préférence de rive gauche, dans des espaces de sociabilité comme *La Closerie des Lilas*, *Le Dôme*, *Les Deux Magots*, *Lipp*. Des espaces plus privés s'ouvrent avec les ateliers et appartements d'artistes comme ceux des Kandinsky, de Florence Henry, de Marinetti, d'Otto Freundlich et Jeanne Kosnick-Kloss, des Mondrian, des Gleizes. Parmi ceux entourant les Delaunay dans la *Closerie* et dont Sonia note chaque fois les noms avec une précision de comptable, on distingue d'abord les membres de la « bande à Delaunay ». Ce sont, comme dans les salons d'autrefois, des « habitués ». Parmi ceux-ci, deux figures majeures avant la guerre : Hilla Rebay et Florence Henri.²⁷

Cette dernière, née en 1893 à New York de père français et de mère allemande, grandit en Allemagne (Silésie), puis à Paris, Londres et Rome, vit de 1912-18 à Berlin, ensuite de nouveau à Rome où elle croise Marinetti et parfait sa formation musicale avec Ferruccio Busoni. Encouragée par les milieux artistiques berlinois, elle abandonne la musique pour la peinture et suit des

²⁵ La Maison Metz & Cie est un « luxurious department store selling interior furnishing, applied art products and fashion articles » (Petra Dupuits : *Sonia Delaunay* – « Metz est venu », Amsterdam : Stedelijk Museum 1992, p. 11) ; cf. aussi Matilda McQuaid/Susan Brown (éd.) : *Color Moves : Art and Fashion by Sonia Delaunay*. With contributions by Matteo de Leeuw-de Monti and Petra Timmer, New York : Smithsonian Cooper-Hewitt, National Design Museum 2011.

²⁶ Cf. Lea Schleiffenbaum : « Hilla von Rebay », in : I. Pfeiffer/M. Hollein (éd.) : *Sturm-Frauen*, op. cit., p. 254-270.

²⁷ Cf. *Florence Henri. Miroir des Avant-Gardes (1927-1940)*, Éd. Jeu de Paume, Paris : Arles 2015.

cours au Bauhaus, chez Klee et Kandinsky. Depuis 1924, elle vit à Paris, très liée aux Delaunay. Peu après et sous l'influence de Lucie Moholy-Nagy, elle opte pour la photographie, un domaine dans lequel elle deviendra rapidement célèbre²⁸ et nous lui devons quelques beaux portraits des Delaunay. De par son cosmopolitisme, son nomadisme et son appartenance à une multitude de réseaux artistiques et d'avant-garde, Florence Henri est un passeur culturel par excellence et introduit chez ses amis des collègues et amis étrangers, souvent des Allemands.

En outre « les relations culturelles entre la France et l'Allemagne sont marquées de manière particulière par les exilés allemands à Paris qui, à cause de leur origine juive, leur convictions politiques, la modernité de leur vision du monde ou de leur moyens d'expression artistiques ont dû quitter l'Allemagne »²⁹. Ils permettront de maintenir la continuité entre l'avant-guerre et l'après, comme le montre l'exemple de la critique d'art Herta Wescher³⁰, également présente dans le *Journal*, qui après 1945 deviendra « l'avocate des artistes émigrés »³¹ germanophones en France.

La mode 'simultanée'

La mode – concrétisée dans des vêtements ou des accessoires, tous dans le style simultané – intéresse Sonia Delaunay déjà avant la Première Guerre mondiale. Durant toute sa vie, elle « [...] récusait toute distinction facile entre les Beaux-Arts et les arts appliqués ou décoratifs. Elle ne voyait pas de différence entre la création d'un tissu ou d'un tableau »³². Dans cette recherche d'un art englobant, elle est proche du Bauhaus, de ceux qui décloisonnent les frontières entre des arts « purs » et « abstraits » et ceux dits « manuels ». À cela s'ajoute l'influence des traditions textiles russes, surtout celle de la broderie³³ dont plusieurs ateliers existent à Paris et des « arts décoratifs soviétiques », avec cette différence pourtant que « l'élégance de ses modèles atteste ses relations avec une clientèle bourgeoise »³⁴.

²⁸ Voir Giovanni Battista Martini/Alberto Ronchetti : « Biographie », in : *Florence Henri*, op. cit., p. 190-211 ; Cristina Zelich : « L'œuvre photographique de Florence Henri au sein des avant-gardes », in : *ibid.*, p. 8-22.

²⁹ Martin Schieder : *Im Blick des anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945-1959*, Berlin : Akademie Verlag 2005, p. 166 (traduction M.Z.).

³⁰ Id. : « Anwältin der Exilanten. Herta Wescher und das spezifisch Deutsche », in : *ibid.*, p. 166-176.

³¹ *Ibid.*, p. 168 (traduction M.Z.).

³² Stanley Baron : *Sonia Delaunay. Sa vie, son œuvre 1885-1979*, Paris : Damase 1995, p. 30.

³³ Cf. Sherry Buckberrough : « Être Russe à Paris », in : A. Montfort/C. Godefroy (éd.) : *Sonia Delaunay*, op. cit., p. 46.

³⁴ Id. : « Sonia Delaunay, entre le Paris des émigrés russes et la clientèle bourgeoise éclairée », in : *Europe 1910-1939. Quand l'art habillait le vêtement*, Paris : Musée de la Mode et du costume 1997, p. 102.

On peut également penser à une inspiration par le futurisme. En 1914, Giacomo Balla formule une théorie du vêtement futuriste suivi du *Manifeste de la mode féminine futuriste* (1920) du poète Volt dont les concrétisations ressemblent à certains vêtements simultanistes. Les Delaunay, toujours très attentifs aux courants d'avant-garde et les futuristes ayant exposé avec eux chez Walden en 1913, ont certainement connu ces théories ainsi que ces vêtements – à moins que les futuristes ne se soient pas inspirés de Sonia.

Mais tandis que leur mode est surtout masculine et portée par les futuristes eux-mêmes, il en va autrement pour la mode simultanée. Elle traduit dans le tissu et la coupe des vêtements l'art simultané, abstrait et basé sur « la réalité de la lumière », « propre à incarner la vie moderne »³⁵ avec son dynamisme, ses formes géométriques et ses couleurs. Dès 1913 ou déjà avant, la créatrice porte ses propres vêtements et pour danser le jeudi soir au *Bal Bullier*, elle met sa « robe simultanée » et transforme ainsi son corps en média publicitaire.³⁶

Bien que Sonia Delaunay habille parfois des hommes, comme Apollinaire, qui possède un « gilet simultané »³⁷, ou comme Tzara et Crevel, elle travaille surtout pour une clientèle féminine qui appartient à une élite, sociale ou culturelle, aux milieux artistiques, au monde du cinéma, parfois aussi à la (haute) bourgeoisie. Ses vêtements sont autant de signes polysémiques – des signes d'amitié, d'appartenance à la « bande à Delaunay »³⁸ ou bien des signes de ralliement à une certaine avant-garde, qui transforme l'art en mode de vie.

Plus tard, dans une conférence à la Sorbonne en 1927, Sonia se livre à une réflexion sur les rapports entre l'art et la mode. Elle y souligne ses liens avec l'évolution de la société et fait de la mode un média pour divulguer l'art simultané car « cette sensibilité et cette vision nouvelle se traduisent dans la vie quotidienne, surtout dans l'habillement, et l'habillement de la femme avant tout [...] »³⁹. Pour elle, l'évolution vers une modernité radicale doit aboutir à une synthèse entre des formes nouvelles adaptées aux exigences de la vie moderne et à l'épuration des formes qui mène à « la tendance géométrique » et à la tentative de sculpter le corps (féminin) avec la couleur.⁴⁰

Robert participe à cette aventure, aussi bien avec son essai sur « Les tissus 'simultanés' de Sonia Delaunay » qu'avec ses portraits de personnages portant des modèles de Sonia comme Madame Heim ou Tristan Tzara (ill. 2).

³⁵ A. Montfort/C. Godefroy (éd.) : *Sonia Delaunay*, op. cit., p. 14.

³⁶ P. Timmer : « Sonia Delaunay, Fashion and Fabric Designer », in : T. Mastnak/P. Timmer/G. Shraenen (éd.) : *Simultanke*, op. cit., p. 28-49, p. 30.

³⁷ Voir Guillaume Apollinaire : *Correspondance avec les artistes 1903-1918*, éd. Laurence Campa et Peter Read, Paris : Gallimard 2009, p. 495, 497.

³⁸ S. Delaunay : *Nous irons jusqu'au soleil*, op. cit., p. 105.

³⁹ Cf. id. : « De l'influence de la peinture sur l'art vestimentaire », in : *L'art et la mode* 8/19 février 1927, p. 254.

⁴⁰ Ibid., p. 258.



Ill. 2 : Robert Delaunay : *Portrait de Tristan Tzara* (1923).

© Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Wiki Commons.

Un autre support de sa mode est la photographie, de photographes anonymes, de quartier ou de ses amies Thérèse Bonney, Germaine Krull et Florence Henri⁴¹ qui à son tour porte beaucoup de vêtements 'simultanés'. À cela s'ajoutent les médias de la littérature – la poésie de Cendrars, Soupault, Tzara, Delteil et la prose d'Apollinaire – et du cinéma, avec *Le P'tit Parigot* (1926) de René Le Somptier.

En 1925, l'ouverture de sa boutique « *Sonia* : atelier de créations de modèles » ainsi que son stand à l'*Exposition des Arts Décoratifs* assurent le succès de ses créations, aussi bien en France qu'à l'étranger : « [l']homme et la femme 'modernes', célèbres et cultivés, revêtent le costume 'moderne' qui est éminemment simultané »⁴². Une photo de cette époque, signée Germaine Krull, la montre à sa table de travail, dans le double rôle d'une femme élégante portant une de ses créations, avec au sol un tissu simultané, et d'une ar-

⁴¹ Voir Cécile Godefroy : « Sonia Delaunay et la modernité : les images de mode de la boutique simultanée », in : Margarete Zimmermann/Stephanie Bung (éd.) : *Garçonnes à la mode im Berlin und Paris der Zwanziger Jahre*, Göttingen : Wallstein 2006, p. 68-88.

⁴² Ibid., p. 74.

tiste, un pinceau à la main, en train de travailler à son « Projet de tissu *simultané* n°6 »⁴³ (ill. 3).



Ill. 3 : Germaine Krull : *Sonia Delaunay dans son atelier du boulevard Malesherbes*.
© Nachlass Germaine Krull, Museum Folkwang, Essen ;
in : Jutta Hülsewig-Johnen (éd.) : *Sonia Delaunays Welt der Kunst*,
Bielefeld : Kerber 2008, p. 132.

Sa correspondance témoigne « de la volonté de l'artiste de conquérir le marché de la mode en Allemagne » et dans sa correspondance de 1927, il est même question « des succès » de ses modèles.⁴⁴ Mais quels sont les 'passeurs' de sa mode ? On sait que parmi ceux qu'intéresse sa mode (et la peinture de Robert), les architectes occupent une place privilégiée et qu'elle a correspondu avec Walter Gropius, Marcel Breuer et Peter Mendelsohn. La mode – avec l'habitat, les meubles, le *design* des objets du quotidien – fait partie de cette volonté de changer la manière de vivre le quotidien, d'où leur intérêt pour les robes de Sonia :

⁴³ Cf. la confrontation de ce tissu avec cette photo de Krull chez Godefroy, in : A. Montfort/C. Godefroy (éd.) : *Sonia Delaunay*, op. cit., p. 82s.

⁴⁴ Ibid., p. 92.

Les grands architectes allemands, le milieu Bauhaus, passaient chez nous. Je me rappelle que pour Gropius, on a fait une réception de 60 couverts ; j'avais mes robes et j'habillais les femmes des invités. Les architectes étaient attirés par les travaux de Delaunay.⁴⁵

Présences dans les magazines de 'life style' allemands

Le passage de ce style vestimentaire à l'autre côté du Rhin se fait certainement aussi par ce type d'événements mais surtout grâce aux photos de mode, en premier lieu celles de Germaine Krull. Le *Querschnitt*, le magazine du galeriste Alfred Flechtheim avec qui Sonia et Robert sont en contact dès 1922, en fournit quelques exemples. Entre 1924 et 1927, on y voit ses vêtements portés par des mannequins ou par des acteurs du film *Le P'tit Parigot* pour lequel elle a fait les costumes. Une photo de printemps 1924, sous-titrée « Madame Delaunay-Terk (Paris) in ihrer letzten création de mode » (ill. 4), la montre : une femme moderne, sûre d'elle-même.



Ill. 4 : Sonia Delaunay dans la revue *Querschnitt* de printemps 1924 ;
dans : *Der Querschnitt* 4, 1/1924. © ullstein bild.

⁴⁵ S. Delaunay : *Nous irons jusqu'au soleil*, op. cit., p. 87s. – D. Desanti : *Sonia Delaunay, magicienne*, op. cit., p. 202, en donne une version très 'romancée'.

Une autre forme de présence médiatique est celle des articles de mode écrits par des journalistes qui sont des 'agents' importants pour ces transferts vers l'Allemagne. Ainsi, dans le *Berliner Bilder Courier*, le supplément illustré du *Börsenblatt*, le 1^{er} décembre 1924, une journaliste, sous le pseudonyme de « Clarinette », publie l'article « Simultané der neue Mode-Stoff ». Après une visite de la Boutique *Sonia*, elle se dit surprise face aux « robes étranges » qu'elle y voit mais en même temps fascinée par le « cinéma des couleurs et des formes »⁴⁶. Elle souligne la différence des tissus simultanés, promus au rang d'œuvres d'art, avec ceux de la production de masse et conclut :

Diese Boutique ist deshalb so originell, weil Sonia Delaunay mit den von ihr erfundenen Stoffen, für die Pariser Schneider augenblicklich eine große Vorliebe haben, filmartige Eindrücke durch wechselnde Gegenbewegung der Stoffe zu erzielen versucht. Kontrastierende Formen und Farben werden durch verschiedene Schnelligkeiten gegeneinander ausgespielt.⁴⁷

Tout autre est l'approche de Helen Grund (Hessel) (1886-1982), la journaliste de mode la plus renommée de la république de Weimar et également une sociologue de la mode comme en témoigne son traité *Vom Wesen der Mode* (1935).⁴⁸ Elle travaille entre autres pour *Die Dame* ou *Für die Frau*, un supplément de la *Frankfurter Zeitung* pour laquelle, de 1926 jusqu'en 1935, elle est la principale journaliste de mode, comptant parmi ses lecteurs Walter Benjamin et Theodor W. Adorno.⁴⁹ Grund, qui vit entre Berlin et Paris, est introduite chez les Delaunay grâce à Pierre-Henri Roché, devient l'amie de Sonia et décorera le bureau de son appartement parisien d'un tapis delaunien.⁵⁰

Son article « Farben-Intervalle », agrémenté de trois photos de Germaine Krull,⁵¹ paraît le 23 janvier 1927 dans *Für die Frau*. Rédigé après une visite dans leur appartement Boulevard Malesherbes, dans une prose rapide et résolument moderne, il transmet l'impression d'un espace où les couleurs sont en perpétuel mouvement :

Streifen, graue, braune, schwarze, begleiten einander, springen ab, begegnen und kreuzen sich wieder – eine Perspektive vom Fluge aus gesehen, erregend, geheimnisvoll gesetzmäßig. Die Wände umher scheinen sich ineinander zu verschieben : mattgrüne, lila, bräunliche Farbstraßen, ein Streifen weiß blitzt auf – kein Muster bilden sie, auch kein Flechtwerk, eher ein unsymmetrisch kubisti-

⁴⁶ Clarinette : « Simultané der neue Mode-Stoff », in : *Mode-Bilder Courier. Tägliche Illustrierte Beilage zum Berliner Börsen-Courier* 242/1^{er} décembre 1924 (s. p.).

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Réédité dans Helen Hessel : *Ich schreibe aus Paris. Über die Mode, das Leben und die Liebe*, éd. Mila Ganeva, Wädenswil : Nimbus 2014, p. 251-272.

⁴⁹ Cf. Mila Ganeva : « In the Waiting Room of Literature : Helen Grund and the Practice of Travel and Fashion Writing », in : *Women in German Yearbook* 19/2003, p. 117-140.

⁵⁰ Cf. H. Hessel : *Ich schreibe aus Paris*, op. cit., p. 340.

⁵¹ Ses articles dans *Für die Frau* sont illustrés par Man Ray, Germaine Krull ou Yva : cf. ibid., p. 340s.

sches Relief, eine Farbe den Ausblick öffnend auf die andere, bei jedem Aufschauen neu und lebendig zueinander bewegt.⁵²

De là, elle passe au couple d'artistes présentés comme à la fois unis et indépendants – « Beide sind Maler, Sonia et Robert Delaunay. Beide stehen dem Kubismus nahe und verwirklichen ihn, jeder auf seine Art »⁵³ – une thématique susceptible d'intéresser son lectorat.

Après avoir présenté Robert dans son atelier, elle se tourne vers Sonia et commence par l'évocation d'un livre d'artiste : « Ich halte ein Buch in den Händen, einen schmalen, ein wenig verbrauchten Lederband. Bunte und glitzernde Stückchen Papier, wie von Kinderhand geschnitten und zusammengesetzt, schmücken den Deckel. [...] »⁵⁴. Son article culmine sur la présentation de l'artiste comme une sorte de *super star* globalisée de la couleur et du design, entourée par les « convertis » qui représentent la communauté d'un bon goût d'avant-garde :

Diese Frau hat das absolute Tonbewusstsein der Farben, sie ist ein Künstler, der frei mit ihnen spielt. Nach Jahren der Geduld, der Experimente, hat sie sich durchgesetzt, aber so vollständig, so medial, daß sie in Nord- und Süd-Amerika und in allen Staaten Europa eine immer wachsende Anzahl von ihr Bekehrten zählt, die das 'Muster' in seiner hilflosen Wiederholung nicht mehr ertragen wollen und in allem, was sie umgiebt, auf die freudige und lebendige Farbenempfindlichkeit nicht wieder verzichten möchten, die Sonja Delaunay gefunden und geschaffen hat.⁵⁵

À la fin, lorsqu'elle touche presque tendrement un « petit pull sport », Grund esquisse un geste de ralliement à cette modernité, celle du vêtement et du jeu des couleurs et des matériaux, tout en soulignant les rapports étroits entre mode et art :

Mein Finger gleitet über die grauen, weißen und braunen Fellstreifen des kleinen Sportswearers wie über die Tasten einer Klaviatur. Sind wir auf dem Wege, die kontrapunktischen Gesetze der Farben zu erkennen, uns ihrer bewußt zu werden ?⁵⁶

Est-ce que Helen Grund portait des modèles de son amie Sonia ? Nous n'en savons rien. Il en va autrement pour la romancière Claire Goll qu'une photo montre assise à côté de son mari Yvan Goll, avec une robe à rayures « créée par Sonia Delaunay »⁵⁷ et qui se souvient : « pour le bal Bullier, Sonia m'a fait

⁵² Helen Grund : « Farben-Intervalle », in : *Für die Frau*, 1/23 janvier 1927, p. 4.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid., p. 13.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Claire Goll. *Une création littéraire, une égérie en quête d'amour, un legs*, Saint-Dié-des-Vosges : Musée Pierre-Noël 2010, p. 149.

une robe qui me valut un énorme succès »⁵⁸. Robert à son tour peint le portrait le plus célèbre de Claire Goll, un fusain de 1924.

Claire Goll travaille seulement de manière intermittente comme journaliste de mode⁵⁹ mais à l'instar de Helen Grund elle défend, dans ses articles du *Berliner Bilder-Courier*⁶⁰ et du *K[urt]. E[hrlich].-Magazin*⁶¹, la mode simultanée. Moins originale que Grund, elle 'recycle' parfois des textes déjà publiés en France, ainsi dans « Der Delaunay-Stil – die kommende Mode? » où elle traduit un texte d'André Lhôte sur Sonia Delaunay.⁶² Dans son article du *K.-E.-Magazin* de 1925, fidèle à sa propre misogynie, elle diminue l'importance de Sonia suggérant que le couple Delaunay aurait lancé cette « mode osée » (« gewagte Mode ») et s'inspire de nouveau d'André Lhôte, peut-être également de l'article de « Clarinette ».⁶³

Helen Grund, « Clarinette », Claire Goll et d'autres tentent de convaincre leur public, à peine sorti de la guerre, d'adopter une mode d'avant-garde que Sonia Delaunay refuse d'ailleurs de commercialiser et de rendre accessible à un plus grand public. C'est pourquoi, malgré ces activités journalistiques, porter une robe, un manteau de Sonia Delaunay reste l'affaire d'une élite (culturelle), d'une mince frange de femmes (d')artistes.

Margarete et Willi Baumeister : deux 'passeurs' de la mode simultanée vers l'Allemagne

Mais il reste difficile de trouver des traces concrètes, textiles d'une 'exportation' de cette mode, de savoir qui possédait, qui portait outre-Rhin des vêtements delauniens – et que sont devenus tous ces manteaux, robes, écharpes, pulls, gilets, blouses ; ont-ils survécu, conservés comme des témoins précieux d'une époque révolue ? Une des rares traces mène à Stuttgart, à la peintre Margarete (« Margrit ») Oehm⁶⁴, la future femme de Willi Baumeister (ill. 5).

⁵⁸ Cité d'après ibid.

⁵⁹ Cf. Georges Cattaui et al. : *Claire Goll*, Paris : Seghers 1967, p. 21s.

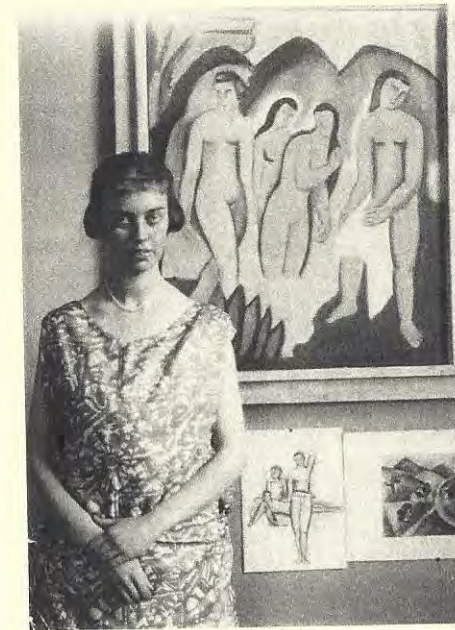
⁶⁰ Paru de 1923-1933 chez Ullstein.

⁶¹ Kurt Ehrlich est un éditeur berlinois et publie *La garçonne* de Victor Margueritte en allemand. Son magazine illustré, consacré à la littérature (légère), paraît de 1925-1927.

⁶² Sonia Delaunay : *Ses peintures, ses objets, ses tissus simultanés, ses modes*, préface d'André Lhôte, Paris : Librairie des Arts Décoratifs 1925.

⁶³ Éventuellement « Clarinette » est un pseudonyme de Claire Goll.

⁶⁴ Oehm (1898-1978) cesse de peindre après son mariage en 1926 ; voir son site http://www.margarete-oehm.net/margarete_oehm, consulté le 14 mai 2016.



Ill. 5 : Willi Baumeister : *Margarete Oehm devant ses tableaux*, 1923.
Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart.

Celui-ci, membre, comme Sonia Delaunay, du groupe *abstraction-crétation*, est « l'artiste allemand du XX^e siècle qui a marqué le plus profondément les relations artistiques entre la France et l'Allemagne »⁶⁵. En relations amicales avec Robert et Sonia à laquelle il envoie parfois des étudiants,⁶⁶ il s'intéresse également à la mode delaunienne comme en témoigne sa correspondance.⁶⁷

Margarete Oehm possède plusieurs vêtements de Sonia Delaunay⁶⁸ et lance dans une lettre de 1928 ce cri qui est presque un appel au secours – « J'ai très besoin de mon manteau gris de chez Delaunay »⁶⁹. Dans les archives Baumeister est conservée une photo privée, un genre d'ailleurs encore inexploré pour la promotion de la mode simultanée (ill. 6).

⁶⁵ Martin Schieder : « Von Künstler zu Künstler. Willi Baumeister und die alten Kameraden », in : id. : *Im Blick des anderen*, op. cit., p. 118-130 ; p. 118s. (traduction M.Z.).

⁶⁶ Ainsi, dans ses lettres d'avril 1931 et d'avril 1933, il la prie de permettre à Rosi Hamburger et à Jochen Kruse de travailler avec elle.

⁶⁷ Cf. ses lettres de 1931 et de 1933, in : P.K. Schuster (éd.) : *Delaunay und Deutschland*, op. cit., p. 29.

⁶⁸ Voir le site *Willi Baumeister. 1889-1955*, éd. par Willi Baumeister Stiftung GmbH : <http://www.willi-baumeister.org/de/content/zeitgenossen-willi-baumeisters-k%C3%BCnstler-und-architekten>, consulté le 23 janvier 2016.

⁶⁹ Margarete Baumeister, lettre du 16 mai 1928 : « Es besteht dringendes Verlangen nach meinem grauen Delaunay-Mantel ».



Ill. 6 : Dans la forêt de Fontainebleau, avril 1930.
Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart.

On y voit quatre adultes et un petit garçon lors d'une promenade printanière dans la forêt de Fontainebleau : le peintre suisse Hans Stocker et son collègue allemand Oskar Zügel, des membres d'une élite internationale qui 'cautionne' l'art d'avant-garde.⁷⁰ Au milieu, Mirjam Stocker et Margrit Baumeister qui arbore fièrement son manteau Delaunay, un modèle en laine, brodé pareil à celui qu'on voit sur une photographie anonyme (vers 1924) et à un autre, photographié vers 1927 par Paul Géniaux.⁷¹ Margrit Baumeister l'a probablement acquis entre 1925 et 1927, à l'occasion de l'un des voyages du couple à Paris.⁷²

Mais il existe encore un autre témoin visuel, une photo de Margrit Baumeister, cette fois avec son amie-peintre Gertrud Koref-Stemmler (ill. 7), toutes les deux vêtues de robes Delaunay. Sur un petit papier, envoyé à son mari Robert (?), Baumeister s'extasie à leur sujet – « les robes sont superbes » – et promet d'en faire la publicité en Allemagne : « je veux envoyer des amis »⁷³.

⁷⁰ Cf. A. Montfort/C. Godefroy (éd.) : *Sonia Delaunay*, op. cit., p. 111.

⁷¹ Reproduites *ibid.*, p. 84 et 96.

⁷² Cf. M. Schieder : « Von Künstler zu Künstler », op. cit., p. 120.

⁷³ Archives Baumeister, Stuttgart, pièce DI_1-16. Il est pourtant aussi possible que cette remarque se rapporte aux deux robes de sa femme. – Sur la production d'une robe qui résulte



Ill. 7 : Margrit Baumeister et Gertrud Koref-Stemmler avec des robes Delaunay,
Photo : Willi Baumeister, Stuttgart 1928.
Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart.

La photo est prise en 1928 à Stuttgart, devant la *Weißenhof-Siedlung* où sont aussi exposés des tableaux de Willi Baumeister – ceci témoigne d'une conjoncture typique de la mode simultanée qui, comme le souligne Cécile Godefroy, « flirte avec l'architecture, dans des rapprochements inédits de motifs et d'attitudes », afin « d'associer la mode aux grands symboles de la modernité »⁷⁴. Ainsi, sur cette photo se superposent et se croisent plusieurs avant-gardes des années 20 : architecture, peinture, mode simultanée – et la modernité de la garçonne.⁷⁵ Avec leurs robes d'été signées Sonia Delaunay, les deux femmes portent des chaussures à bride, des 'cloches', des gants, des colliers (de perles ?) – qui soulignent leur appartenance à la bourgeoisie.

De ces robes, seule celle de Margarete Baumeister, en soie plissée, et colorée à la main en turquoise, blanc et noir a survécu (ill. 8)⁷⁶.

toujours d'une commande individuelle, voir A. Montfort/C. Godefroy (éd.) : *Sonia Delaunay* op. cit., p. 72.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 114, 112.

⁷⁵ Voir Christine Bard : *La Garçonne. Modes et fantasmes des Années folles*, Paris : Flammarion 1998, et M. Zimmermann/S. Bung (éd.) : *Garçonnes à la mode im Berlin und Paris der Zwanziger Jahre*, op. cit.

⁷⁶ L'illustration en couleur est insérée dans l'annexe du volume.



Ill. 8 : Cristjane Schuessler : *Une robe Delaunay de Margrit Baumeister.*
Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart.

On retrouve la robe à rayures de son amie Gertrud Koref-Stemmler sur une photo prise dans l'atelier de Piet Mondrian (ill. 9), probablement durant un voyage à Paris en 1926. De nouveau, un vêtement delaunien surgit dans un contexte d'avant-garde : ici la robe 'moderne', portée par une femme-peintre moderne, s'accorde avec l'art de Mondrian – et contraste avec le conventionnalisme vestimentaire du trio masculin Baumeister, Herburger et Mondrian.



Ill. 9 : *Dans l'atelier de Piet Mondrian, 1926.*
Devant, de gauche Willi Baumeister et Margarete Oehm.
Derrière : Gertrud Koref-Stemmler, Julius Herburger, Piet Mondrian.
Derrière (caché) : Michel Seuphor. © André Kertész.

Dans les archives Baumeister est conservée encore une autre robe delaunienne (ill. 10), également en soie colorée à la main et dont le jeu des rhombes tricolores rappelle celui du jeu de cartes dessiné en 1964 par Sonia Delaunay pour le *Spielkartenmuseum* de Bielefeld.



Ill. 10 : Cristjane Schuessler : *Une robe Delaunay de Margrit Baumeister.*
Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart.

Après 1930

La crise économique entrainera au début des années 30 la suspension de son commerce et la fermeture de la maison *Sonia*.⁷⁷ Désormais l'appartement boulevard Malesherbes servira encore plus de lieu de travail où Sonia Delaunay reçoit des clientes, les représentants de Metz d'Amsterdam et de Jacques Heim ; y arrivent également des fournisseurs ou des couturières qui apportent des vêtements ou les emportent pour la finition. Souvent Sonia Delaunay se met en route vers les *Galleries Lafayette* ou au *Bon Marché*, à la recherche de boutons ou de tissus et c'est aussi elle qui souvent va dans les hôtels ou les maisons de ses clientes afin de leur apporter le produit fini.

L'appartement sert également de *show-room* où sont accueillis des journalistes de mode ou des amis artistes. Ainsi fin juin 1934, les Kandinsky rendent une première visite aux Delaunay avec lesquels ils resteront en relation amicale tant qu'ils habiteront Paris. Dans une lettre, Kandinsky en parle ainsi plein d'admiration au critique d'art allemand Will Grohmann :

Kürzlich waren wir bei Delaunays. Erst bei Ihr (in der Wohnung), wo wir sehr schöne Sachen von Ihr zu sehen bekamen – Entwürfe für allerhand Stoffe, ausgeführte Stoffe, fertige Kleider, Vorhänge usw. Sie ist wirklich sehr begabt und erfinderisch. Leider kommt sie oft zu früh mit ihren Ideen – sie geht vor der Mode, die sie allerdings oft beeinflusst. Vor ein paar Jahren hat sie viel verdient und ihre Sachen kamen bis nach Australien hinaus. Jetzt natürlich Krise!⁷⁸

Le *Journal* des années 1933-1934 témoigne de la continuité de cet intérêt allemand qui pourtant n'est qu'un faible écho de celui des années 20. Ce sont maintenant des émigrés, souvent d'origine juive et parfois déjà de passage vers d'autres horizons qui arrivent chez elle.

Ainsi, le 9 octobre 1933, elle reçoit un coup de téléphone d'un certain « Fr. Block avec sa femme de Hambourg ». Il s'agit de l'architecte Fritz Block, un représentant majeur du *Neues Bauen* des années 20, accompagné par sa femme Anna Sophie Block.⁷⁹ En tant que juif, à partir de 1933, Block ne peut plus exercer sa profession et en novembre 1938 émigrera aux États-Unis où il commencera une carrière de photographe. Mais en octobre 1933, le couple Block est encore à Paris et dès le lendemain de leur arrivée, Sonia Delaunay leur rend visite dans l'Hôtel Vouillemont, la rue Boisy-D'Anglas (VIII^e arrondissement), un célèbre lieu de rencontre d'artistes et d'intellectuels, tout près de l'appartement des Delaunay. Fritz Block lui montre ses photos du Brésil et de New York et exprime son désir de faire la connaissance du cinéaste René Clair.

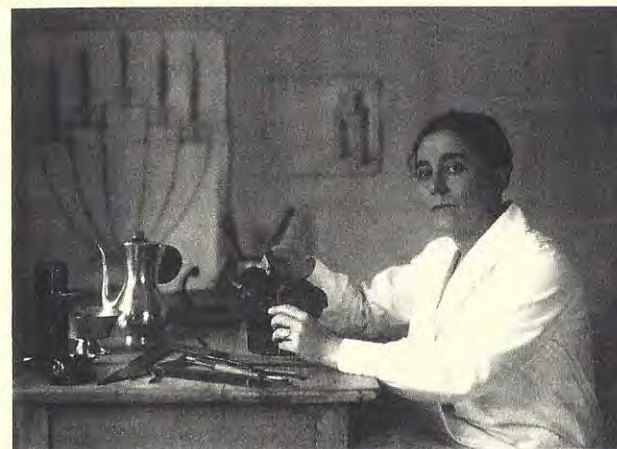
⁷⁷ Cf. A. Montfort/C. Godefroy (éd.) : *Sonia Delaunay*, op. cit., p. 169.

⁷⁸ Kandinsky : « Lettre du 30 juin 1934 à Will Grohmann », in : P.K. Schuster (éd.) : *Delaunay und Deutschland*, op. cit., p. 529.

⁷⁹ Voir Roland Jäger : « Block, Fritz », in : Kirsten Heinsohn (éd.) : *Das jüdische Hamburg. Ein historisches Nachschlagewerk*, Göttingen : Wallstein 2006, p. 38s.

Le lendemain, Sonia Delaunay les emmène à la *Closerie*. Les jours suivants, Sophie Block revient à plusieurs reprises dans l'appartement rue Malesherbes afin de se faire confectionner une robe par les couturières de Sonia dont elle se montrera « très contente » et commande encore deux ceintures, une cravate et des tissus qu'elle emportera en Allemagne.⁸⁰ Le contact avec Sonia Delaunay se prolongera encore jusqu'en novembre 1934.

Une autre Allemande, déjà presque sur le point de s'exiler en Palestine, est l'orfèvre Emmy Roth de Berlin-Charlottenburg, renommée pour son travail.⁸¹ Peut-être connaissait-elle déjà les vêtements simultanés par l'intermédiaire de la photographe Wanda von Debschitz-Kunowski qui vers 1927, à l'époque de ce portrait de Roth (ill. 11), photographie Nell Walden, avec une jupe et écharpe assortie de Sonia Delaunay ?⁸²



Ill. 11 : Wanda von Debschitz-Kunowski : *Emmy Roth dans son atelier en 1927.*
© ullstein bild – Debschitz-Kunowski.

⁸⁰ Cf. Sonia Delaunay : *Journal*, III : 23 août 1933-3 février 1934 ; notices du 9, 10 et du 24 octobre.

⁸¹ Voir Reinhard W. Sängers : « Emmy Roth », in : Harald Siebenmorgen (éd.) : *Frauensilber. Paula Straus, Emmy Roth & Co. Silberschmiedinnen der Bauhauszeit*, Karlsruhe : Badisches Landesmuseum 2011, p. 77-107 ; Thomas Weiss : « Hier wohnte Emmy Roth », <http://www.hattingen.de/stadt_hattingen/Bildung%20und%20Kultur/Stadtarchiv/Stadtgeschichte/Stolpersteine/stolperst_roth.pdf>, et Michal S. Friedlander : « In feinsten Form. Ein Silberservice von Emmy Roth », <<http://www.museumportal-berlin.de/de/magazin/blickfange/ein-silberservice-von-emmyroth/>>, consultés le 22 janvier 2016.

⁸² Reproduite dans Jutta Hülsewig-Johnen (éd.) : *Sonia Delaunays Welt der Kunst*, op. cit., p. 199.

De 1933 jusqu'en 1935, Emmy Roth habite Paris où elle ouvre un atelier. Le 15 février 1935, Sonia la rencontre, probablement grâce à Florence Henri, dans la *Closerie* et s'intéresse tout de suite au travail de l'Allemande. Elle lui rend visite dès le 17, mais « elle n'était pas là », et revient quelques jours plus tard :

Allés avec Kitty chez Mme Roth vu son argenterie fait à la main. De très jolies choses, mais chères pour le moment actuel. Elle ira à l'exposition du P Palais avec une jeune fille qui pourrait devenir élève. Passés chez Fl. Henri. (jeudi 21 février)

C'est lors de cette visite que naît l'idée de troquer ses vêtements contre des pièces d'argenterie d'Emmy Roth, ceci étant un procédé fréquent entre artistes – et en même temps une forme particulière de transfert culturel : ainsi, des objets ancrés dans des traditions artisanales et des modernités différentes passeront d'un contexte à l'autre. En effet, peu après, Roth, une cliente exigeante, passe chez Sonia Delaunay et le lendemain téléphonera encore pour préciser sa commande :

Après déjeuner est venue Mme Emmy Roth, elle a choisi le manteau marron (250f) et le costume bleu en jersey (350) en échange d'un porte cigarette en argent et des boutons de manchettes pour R. Il faut lui arranger les 2 choses. [...] (lundi 25 février)

Mme Roth a téléphoné, elle voudrait une blouse en toile en échange des boutons de manchettes. (mardi 26 février)

Plus tard, elle ajoutera à sa commande encore une « blouse marron 200 », un « manteau d'intérieur 889 en noir » (vendredi 15 mars), une « guarniture [sic] de toile beige (25f.) et un tablier mauve » (lundi 25 mars).

Mais après cette date, plus aucune trace d'Emmy Roth dans le *Journal*. Serait-elle partie en Palestine, juste après ce troc ? Que deviennent alors ces vêtements élégants ? Les a-t-elle portés dans sa nouvelle patrie ou lors de son retour à Paris pour l'exposition de 1937 ? – Tout ce que nous savons, c'est que le 11 juillet 1942, Emmy Roth se donnera la mort à Tel-Aviv.

Sonia et Robert Delaunay passent en 1940 en zone dite 'libre' où en 1941, Robert succombera à sa maladie. Sonia survivra difficilement à Grasse, près de ses amis Arp, et à Toulouse. Elle rentrera à Paris en 1945 et se consacrera aussi bien à sauvegarder l'œuvre de son mari qu'à rendre la sienne plus visible. Entre autres grâce à la critique d'art allemande Herta Wescher, elle se voit enfin sur la voie d'être reconnue comme témoin majeur de l'art abstrait. Satisfaite, elle note dans son *Journal* le 12 juin 1956 : « [e]n tout cas ça m'a fait plaisir que l'on commence à comprendre le rôle que j'ai joué dans la peinture moderne. Mieux vaut tard que jamais ». Pour cette reconnaissance ainsi que pour celle de l'art abstrait, l'Allemagne joue un rôle important.

Épilogue : le voyage à Bielefeld

Le catalogue de sa première exposition individuelle en Allemagne depuis celle du *Sturm* en 1920 se présente comme un volume mince, élégant, avec en couverture une œuvre au pochoir de Sonia Delaunay créée pour cette occasion (ill. 12)⁸³.



Ill. 12 : Sonia Delaunay : *Couverture du catalogue de l'exposition, Städtisches Kunsthhaus, Bielefeld, 1958..*

S'y entrecroisent quatre formes géométriques et quatre couleurs – un rectangle noir, très dominant, avec une ouverture-fenêtre claire et un quart de cercle d'un rouge très vif semblent peser lourdement sur deux formes plus légères, un quart de cercle en bleu clair et un cercle en vert vif. Cette couverture est emblématique aussi bien pour la situation historique que pour un nouveau départ après 1945, sous le signe de l'abstraction. Malgré son petit format, ce catalogue documente toutes les facettes de son œuvre, l'introduit comme une théoricienne du simultané et fait de Robert, dont sont reproduits quelques textes, l'exégète privilégié de l'art de Sonia.

Pourtant il est à première vue surprenant que ce ne soit ni Berlin, Cologne⁸⁴ ou Munich mais le *Städtisches Kunsthhaus* de Bielefeld, ville de taille

⁸³ L'illustration en couleur est insérée dans l'annexe du volume.

⁸⁴ Pourtant en 1976, une exposition lui est consacrée à Cologne où elle reçoit la médaille Stephan Lochner.

moyenne, fief de l'industrie textile et alimentaire, qui jouera un rôle majeur dans la reconnaissance internationale de cette artiste. Mais après la guerre, on essaie, aussi bien du côté français qu'allemand, « de renouer des relations qui, au moins clandestinement, n'ont jamais été complètement interrompues »⁸⁵ et le 'projet Bielefeld' fait partie de « ce processus bilatéral de réception et de transfert artistique, culturel et politique »⁸⁶. À cette époque, Berlin a perdu sa position de capitale culturelle et est remplacée par un paysage culturel polycentrique à l'intérieur duquel la Rhénanie-Westphalie joue un rôle important.⁸⁷ Par conséquent, les voyages de Sonia et des expositions de ses œuvres ou celles de Robert à Cologne, Leverkusen (où s'ouvre en 1951 le premier musée d'art moderne), une ville dont la laideur la choque tellement qu'elle se hâte de la quitter, ensuite à Recklinghausen (juin 1956) et, finalement, à Bielefeld en 1958 s'insèrent parfaitement dans ce cadre. En plus, les années 50 sont décisives pour imposer l'art abstrait en Allemagne et renouer ainsi les liens allemands avec l'avant-garde française.

Pourtant l'exposition de Bielefeld ne s'explique pas seulement par une telle conjoncture générale mais aussi par le fait que Sonia Delaunay s'entend extrêmement bien avec son organisateur Gustav Vriesen, le directeur du *Städtisches Kunsthaus* et spécialiste de Macke, qui a un projet de livre sur Robert et est en train d'enrichir la collection d'œuvres contemporaines.⁸⁸ Ce courant de sympathie inclut sa femme Irina, d'origine russe et traductrice de livres d'art français.⁸⁹

En février 1958 commence la longue préparation de l'exposition dans l'appartement de Sonia Delaunay au cours de laquelle leurs relations de travail se transforment en amitié. Durant plusieurs semaines, les Vriesen 'sqattent' presque son habitation et elle ne cesse de se sentir « morte de fatigue » (samedi 8 février) à cause de ces travaux entrepris ensemble, mais est néanmoins très contente du sérieux du couple allemand.

En septembre 1958, accompagnée par le critique d'art Guy Weelen et l'artiste plasticien Edgar Pillet, elle prend l'avion pour Düsseldorf. Arrivée à Bielefeld, dès le premier abord, elle se montre très contente du résultat :

Une grande pancarte annonçait de loin l'exposition et l'affiche était déjà partout. J'étais très émue tellement ils font les choses avec amour et attention. L'accrochage était parfait [...] dans des vitrines plates des tissus et photos de

⁸⁵ Martin Schieder : « Rayonnement culturel. Restauration et réception de la modernité française en Allemagne entre la fin de la guerre et Documenta I », in : Willi Baumeister et la France, Saint-Étienne/Colmar : Musée d'Art moderne/Musée d'Unterlinden 1999, p. 205.

⁸⁶ Ibid., p. 206.

⁸⁷ Cf. id. : *Im Block des anderen*, op. cit., 2005, p. 170.

⁸⁸ Cf. Felicitas von Richthofen : « Ich wünschte, wir hätten es in Paris », in : J. Hülsewig-Johnen (éd.) : *Sonia Delaunays Welt der Kunst*, op. cit., p. 245.

⁸⁹ Voir le *Journal* de Sonia Delaunay, 13 juin 1956, à la suite de sa première rencontre avec les Vriesen.

mode. [...] Nous étions tous assez touchés par l'ensemble de tout ça. On est resté jusqu'à 8h. (vendredi 12 septembre 1958)

La visite se prolonge par des activités touristiques et la visite du *Spielkartenmuseum* où est mis en route le projet d'un jeu de cartes réalisé en 1964. Le 17 septembre, Sonia Delaunay, très chargée, repart pour Paris, cette fois en train. « Reçu un paquet de très jolies photos de moi faites à Bielefeld », note-t-elle, très satisfaite, le 24 septembre, et marque ainsi la fin de cet épisode. Mais dès novembre, les Vriesen reviennent chez elle pour envisager un nouveau projet d'exposition.

L'expérience de Bielefeld se prolongera encore par deux autres voyages : le premier en 1968, avec Jacques Damase, à l'occasion de l'inauguration de la nouvelle *Kunsthalle*, et un autre en 1974, pour sa participation à une exposition de tapisseries. Son exposition de 1958 se prolonge encore par la relation amicale avec les deux photographes Gisela Wölbing et Gertrud van Dyck, qui viendront à Paris et qu'elle introduira aux milieux artistiques.⁹⁰ Finalement, pour célébrer le cinquantenaire de l'exposition de Bielefeld, en 2008 y sera inaugurée l'exposition *Sonia Delaunays Welt der Kunst*. Il y a donc une continuité dans ces transferts qui aboutit à un enracinement durable de l'artiste en Allemagne.

Conclusion

Dans leur ensemble, les relations de Sonia Delaunay avec l'Allemagne offrent un vaste champ d'échanges culturels dont nous n'avons pu éclairer que quelques pans minuscules. Elle dispose tout d'abord et plus que Robert, d'« antennes » pour de nouveaux courants internationaux. Avec ses traductions dans les deux sens, en français pour Robert de l'essai de Kandinsky, *Vom Geistigen in der Kunst*, et de sa correspondance avec August Macke, en allemand, et pour Albert Gleizes, du texte de Robert *Du cubisme à l'art abstrait*, elle pratique dès le début une activité-clé de transfert culturel. Par la suite, ce sont aussi bien des idées, des concepts qui 'voyagent' entre la France et l'Allemagne que des objets et des tableaux simultanés. À cela s'ajoute sa participation active à des réseaux artistiques où il y a une forte participation allemande, comme au groupe *abstraction-crétion*.

Mais peut-on vraiment considérer Sonia Delaunay comme une 'bâtisseuse de ponts' – ou de passerelles – entre la France et l'Allemagne ? Certes, elle n'est pas un 'passeur culturel' au sens habituel du terme, ne se mêlant pas activement et à l'intérieur d'une institution à la construction des relations franco-allemandes. Pourtant, grâce à ses origines et ses expériences de Karlsruhe et de Berlin, elle connaît bien les deux côtés du 'pont' et, malgré son ancrage dans les milieux artistiques parisiens, elle tentera toute sa vie durant de cons-

⁹⁰ Cf. F. von Richthofen : « Ich wünschte, wir hätten es in Paris », op. cit., p. 253.

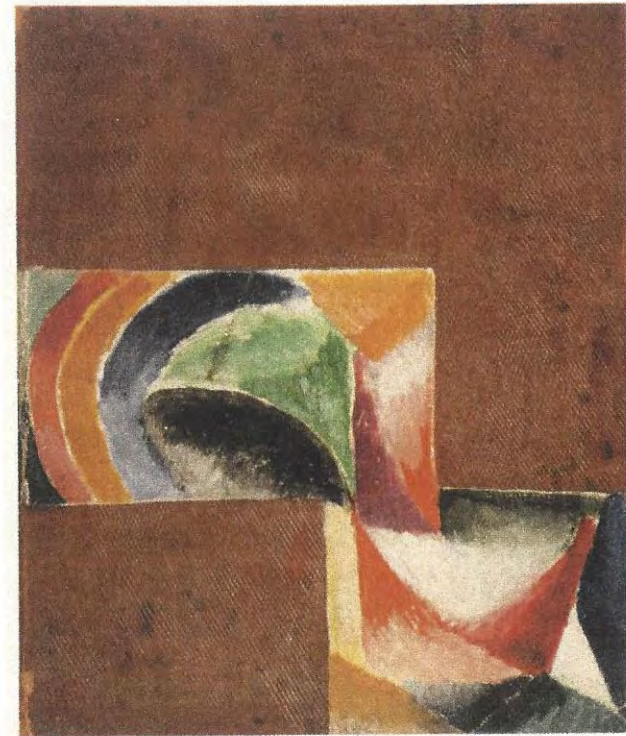
truire des passages de l'un à l'autre. En outre, elle s'entourera de personnes comme l'ubiquitaire Hilla Rebay, les photographes Germaine Krull et Florence Henri ou le peintre Willi Baumeister qui à leur tour sont des passeurs culturels par excellence. Dans ce contexte, une grande importance revient à la photographie comme média de transferts.

Le domaine allemand reste toujours à son horizon d'observation, même après 1933 où prévaut la dimension humaine lorsqu'elle reçoit des exilés – comme les Block ou Emmy Roth – ou d'autres dont les silhouettes restent floues. Même pendant ces temps difficiles, elle fait de son mieux pour les aider et les intégrer dans son cercle, comme pour le couple de peintres Otto Freundlich et Jeanne Kosnick-Kloss.

Les enjeux de ces échanges et transferts culturels sont divers et varient. Avant 1945, circulent sur ces 'routes' vers l'Allemagne le concept de l'art simultané et ses concrétisations sous forme de vêtements, tissus et objets. Après 1945, ce sont ses tableaux et ceux de Robert qui contribueront à la victoire de l'art abstrait ainsi qu'à la reconstruction des réseaux artistiques d'avant-guerre. Mais à chaque époque, ce qui est véhiculée en même temps, c'est l'image d'une artiste appartenant à des mondes divers et multiples qu'elle fait confluer dans son œuvre. Et finalement, l'art simultané, cet art du mouvement, n'est-il pas un média de transfert culturel par excellence ?⁹¹

⁹¹ Je remercie Cécile Godefroy (Paris) et Jutta Hülsewig-Johnen (*Kunsthalle Bielefeld*) pour leurs conseils précieux ainsi que Cristjane Schuessler (Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart) pour son aide généreuse.

MARGARETE ZIMMERMANN:
Bâtisseuse de ponts : Sonia Delaunay et l'Allemagne



Ill. 1 : Sonia Delaunay-Terk : *Sans titre* (Une couverture du *Sturm* pour Herwarth Walden, Paris 1912, 1913), Öl auf präpariertem Leder, 31 cm x 25,5 cm.
Collection du Centre Pompidou, Mnam/Cci, Paris – Donation de Sonia Delaunay et Charles Delaunay en 1964.



III. 8 : Cristjane Schuessler : *Une robe Delaunay de Margrit Baumeister*.
Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart.



III. 12 : Sonia Delaunay : *Couverture du catalogue de l'exposition*,
Städtisches Kunsthau, Bielefeld, 1958.