

S O P H I E

T A E U B E R - A R P

B A C C A L A U R É A T   A R T S   P L A S T I Q U E S

MICHEL BAYER  
TIPHAINE LARROQUE  
GABRIELE MAHN

C A N O P É  
É D I T I O N S  
M A Î T R I S E R

## MICHEL BAYER

Architecte DPLG (diplômé par le gouvernement), diplômé à l'École d'architecture de Strasbourg, Michel Bayer pratique la maîtrise d'œuvre dans différentes agences d'architecture de Strasbourg de 1993 à 2001. Depuis 2002, il est conseiller et chargé de mission en architecture et urbanisme au Conseil d'architecture, d'urbanisme et de l'environnement (CAUE) du Bas-Rhin. Membre du pôle de sensibilisation à la Fédération nationale des CAUE, il compte de nombreuses interventions en milieu scolaire et a publié plusieurs livres numériques restituant certaines expériences pédagogiques. Entre 2009 et 2014, il organise au CAUE du Bas-Rhin plusieurs formations pour les enseignants de 5<sup>e</sup> en technologie et de Sciences et technologies de l'industrie et du développement durable (STI2D) de l'académie de Strasbourg. Il participe également, au sein de la Commission architecture régionale académique (CARA), à l'organisation et l'animation de stages PAF (Plan académique de formation) pour la sensibilisation à l'architecture.

## TIPHAINNE LARROQUE

Docteure en histoire de l'art contemporain, chercheuse associée à l'Arche (Arts, civilisation et histoire de l'Europe) et à l'Accra (Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques) de l'université de Strasbourg, Tiphaine Larroque enseigne à la faculté des arts de cette même université et est professeure-documentaliste au lycée ORT (Organisation Reconstruction Travail) de Strasbourg. Elle a codirigé l'ouvrage *Voyages d'artistes. Entre tradition & modernité* (Presses universitaires de Strasbourg, 2016). Ses travaux de thèse intitulés « Le voyage dans l'art des images en mouvement de 1965 à nos jours » sont en cours de publication dans la collection « Esthétiques » chez L'Harmattan.

## GABRIELE MAHN

Gabriele Mahn est historienne et critique d'art, chercheuse indépendante et spécialiste du couple d'artistes Arp. De 1978 à 1995, elle est chargée de recherches à la Fondation Arp à Clamart. Ses recherches approfondies sur Sophie Taeuber-Arp, Jean Arp, leur collaboration et leur entourage artistique, ainsi que sur l'avant-garde du xx<sup>e</sup> siècle, le mouvement dada, l'abstraction géométrique, la revue *Plastique* et l'*Aubette* ont en partie été publiées. Elle a également travaillé sur les catalogues raisonnés des Arp et les dessins de Le Corbusier. Elle a occupé les fonctions de commissaire d'expositions, co-organisatrice des rétrospectives et catalogues internationaux des centaines du couple Arp, collaboratrice scientifique auprès de musées (Aarau, Stuttgart, Zurich, MoMA à New York, Strasbourg, MNAM à Paris) et du Centre allemand d'histoire de l'art à Paris sur le Bauhaus, conférencière et conseillère auprès d'artistes contemporains. Enfin, dans le cadre de ses recherches, elle a mené des entretiens auprès de la famille Arp, Marcel Jean, Gabrielle Buffet-Picabia, François Stahly, Aurélie Nemours ou encore Denise René.

### Directeur de publication

Jean-Marie Panazol

### Directrice de l'édition transmédia

Stéphanie Laforge

### Directeur artistique

Samuel Baluret

### Délégué aux arts et à la culture

Bruno Dairou

### Conseillère arts et culture

Sophie Leclercq

### Chef de projet

Tania Lécuyer

### Chargée de suivi éditorial

Julie Lavalard

### Iconographe

Laurence Geslin

### Mise en pages

Geneviève Tardière

### Conception graphique

DES SIGNES

studio Muchir et Desclouds

### Photographie de couverture

Escalier de la Salle des fêtes

de l'Aubette, Strasbourg

Photo © Michel Bayer

ISSN : 2416-6448

© Réseau Canopé, 2018

(établissement public

à caractère administratif)

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80158

86961 Futuroscope Cedex

N.B. : Dans les pages qui suivent, l'artiste est volontairement nommée par son nom de jeune fille, Taeuber, parfois complété de son nom d'épouse, Arp, suite à son mariage en 1922 avec Jean Arp. Ses œuvres sont ainsi tantôt signées du nom Taeuber, tantôt du nom Taeuber-Arp.

# S O M M A I R E

4	AVANT-PROPOS
5	SOPHIE TAEUBER-ARP : TRANSFORMER, RENOUVELER
5	Introduction
7	Une formation moderne (1907-1914)
9	Découverte de la grille orthogonale (1915)
10	Œuvres majeures (1915-1918)
11	Rencontre et collaboration artistique avec Jean Arp
12	Dada et danse
14	Œuvres dada
14	L'Aubette de Strasbourg (1926-1928) : peintures monumentales, décorations intérieures
15	Autres peintures monumentales
15	Réseaux artistiques
16	Modernité des sculptures en bois tourné
17	Abstraction et expérimentation
18	Le relief, expression d'un intérêt pour l'architecture et l'urbanisme
19	Sa condition de femme artiste
19	Rayonnement
21	LES ŒUVRES AU PROGRAMME
21	Tapiserie Dada
27	L'Aubette
40	Relief rectangulaire
42	FOCUS
42	Représenter l'architecture
43	Affinités
46	Rythmes
49	Hors-champ
51	Dispositif
55	BIBLIOGRAPHIE

# AVANT - PROPOS

Le cadre des « œuvres et références pour les épreuves du baccalauréat de l'option facultative d'arts plastiques » nous fournit l'occasion d'explorer la démarche et les œuvres de Sophie Taeuber-Arp. Empruntant aussi bien aux arts appliqués dont elle était issue, qu'aux arts extra-européens, aux pratiques vernaculaires ou encore aux avant-gardes radicales découvertes à Zurich, l'artiste s'affranchit avec force des catégories esthétiques communes pour produire, au tout début du xx<sup>e</sup> siècle, une œuvre fondatrice de la modernité.

Les textes proposés par Gabriele Mahn, Tiphaine Larroque et Michel Bayer retracent le parcours de Sophie Taeuber-Arp et révèlent un cheminement artistique nourri d'une relation intime avec les formes élémentaires, reposant sur une maîtrise solide des techniques et des matériaux, et enrichi d'une formation théorique constamment soutenue par une proximité sensible avec les constituants plastiques. Lignes, formes et couleurs, associées dans un premier temps au service d'une ornementation assumée, sont travaillées grâce à des techniques aussi diverses que la tapisserie et le bois tourné, fournissant progressivement matière à une émancipation artistique toujours plus déterminée. Ces textes évoquent les « jalons » biographiques et artistiques qui permettent de mesurer l'apport de Sophie Taeuber-Arp à l'histoire de l'art moderne en situant ses recherches par rapport à celles menées parallèlement par d'autres figures de l'art moderne européen (Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Adolf Loos, Le Corbusier, Johannes Itten). Ainsi en est-il de ce que l'on évoque sous le vocable de « découverte de la grille orthogonale » qui constituera rapidement l'axe générique d'une partie de sa production plastique. De la même manière, signe de sa remarquable disponibilité intellectuelle, la découverte concomitante de l'écriture chorégraphique et de la pratique de la danse auprès de Rudolph von Laban, libère chez Sophie Taeuber-Arp un champ d'action désormais ouvert sur l'espace et le temps. Le mouvement dada la confirme dans ses premiers positionnements esthétiques marqués par une relation libérée à la narration et à la figuration et, principalement, par une attention soutenue aux constituants plastiques ainsi qu'à leur mobilisation au service des œuvres. La création commune qu'elle conduit avec son mari Jean Arp, comme les collaborations nombreuses qu'elle entretient au sein de mouvements artistiques et dans diverses revues, attestent par ailleurs son goût pour le partage et l'échange, goût qui évoluera naturellement vers la transmission, dans le cadre de ses activités d'enseignante au sein de l'École des arts appliqués de Zurich.

L'étude des trois œuvres inscrites au programme de la classe de terminale permet, plus particulièrement, de saisir la singularité de cette démarche résolument située entre « tradition, rupture et renouvellements », autour des deux axes que constituent le cadre et le socle. Cette étude s'inscrit dans le corps du texte de Gabriele Mahn, mais fait également l'objet de cinq focus dont l'ambition est de permettre aux élèves d'interroger la place et le sens spécifiques accordés dans l'œuvre de Sophie Taeuber-Arp à certaines notions par ailleurs centrales pour les arts plastiques (rythme, hors-champ, dispositif...).

Je tiens également à remercier, outre les trois auteurs, mesdames Sophie Leclercq et Tania Lécuycy, ainsi que les équipes de Réseau Canopé, pour leur concours précieux à l'élaboration de cette publication.

*Philippe Galais,*  
inspecteur général de l'Éducation nationale en charge des arts plastiques

S O P H I E T A E U B E R - A R P :  
 T R A N S F O R M E R ,  
 R E N O U V E L E R

Par Gabriele Mahn

## INTRODUCTION

Sophie Taeuber-Arp compte parmi les artistes les plus novateurs de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Impliquée dans plusieurs mouvements artistiques qui ont fondé la modernité, comme Dada ou le Werkbund, elle fait partie des acteurs de l'art abstrait. En Suisse, en Allemagne ou encore en France, elle développe une œuvre riche et diversifiée, explorant tour à tour le textile, la peinture, la sculpture, la décoration intérieure, mais aussi le domaine des arts vivants, celui de la danse, voire les prémises de la performance. Des costumes pour les soirées dada aux tableaux abstraits sur bois ou sur textile, en passant par les sculptures en bois tourné, elle questionne sans cesse la pratique artistique, la tradition du cadre, du socle, et estompe les frontières entre le tableau et la sculpture, la peinture et l'architecture intérieure, l'objet usuel et l'œuvre d'art. Cette diversité de techniques, de supports, d'inspirations et d'influences témoigne de son goût sans cesse renouvelé pour l'innovation et l'expérimentation, et lui confère une place singulière parmi les avant-gardes.

### Sophie Taeuber-Arp et ses langages plastiques et techniques

L'œuvre de Sophie Taeuber-Arp explore très tôt le potentiel plastique de l'abstraction géométrique, ouvrant sur des questionnements centraux pour la création à venir : l'interdisciplinarité, la fabrication artisanale et mécanique de l'œuvre d'art, la performance, la présentation et le caractère éphémère de l'œuvre, l'articulation entre l'art et la vie quotidienne.

Une telle liberté suppose de s'affranchir de nombreuses conventions artistiques, en premier lieu dans le domaine du textile. L'artiste aborde également la sculpture et le relief de façon inhabituelle, en utilisant un procédé mécanique, le bois tourné, une technique jusque-là réservée à la fabrication d'objets utilitaires. À la différence de Marcel Duchamp, elle

n'utilise pas d'objets déjà existants (*ready-made*), mais fait exécuter par un artisan, d'après dessin ou sur instructions précises, des objets aux formes proches d'articles courants, comme des bobines de fil ou des porte-chapeaux. Sa création s'inspire naturellement de formes du quotidien, mais donne également lieu à la fabrication d'objets radicalement nouveaux. Le texte de Gabriele Mahn, dont les travaux ont contribué à une redécouverte de l'artiste, retrace la trajectoire de cette œuvre singulière et libre dans laquelle Sophie Taeuber-Arp, animée par une curiosité constante et créative, conduit sa production comme une exploration et ne considère jamais ses œuvres comme totalement achevées, mais comme un *work in progress*. Elle expérimente différents procédés, amorce des séries, exécute un nombre limité d'œuvres, puis passe à autre chose. Des œuvres, comme la *Tapisserie Dada*, *Composition à triangles, rectangles et parties d'anneaux* (1916), *l'Aubette* (1928) et le *Relief rectangulaire, rectangles découpés, rectangles appliqués et cylindres surgissants* (1936), sont emblématiques de ces décennies prolifiques pour l'artiste. Comment témoignent-elles du travail patient, déterminé et radical opéré par Sophie Taeuber-Arp pour renouveler le cadre traditionnel du tableau ? Ces œuvres, comme d'autres parmi ses créations, invitent en effet à repenser la notion de constituant plastique et, plus largement, les relations entre l'espace, la couleur et la forme, pour faire place, dans le processus créatif lui-même, à l'expérimentation plastique.

### Tableaux textiles

Dans le domaine du textile (broderie, dentellerie, tissage, tapisserie) qui correspond à sa formation de jeunesse et au-delà, Sophie Taeuber-Arp propose des variations inédites dans le vocabulaire traditionnel des motifs et des ornements. Cette reformulation d'un langage, assumée très tôt, constitue le point de basculement d'une pratique artisanale, certes experte, vers une appropriation artistique de la dimension décorative. En cela Sophie Taeuber-Arp s'émancipe d'une

pratique socialement définie par le regard neuf qu'elle porte sur les techniques et les gestes, les matériaux et les formes, dans ce qui constitue une véritable démarche plasticienne.

Ainsi, de l'observation du croisement des fils dans le tissage, elle fait en 1915 la découverte du principe de la grille orthogonale qui structurera désormais sa démarche de création et lui fournira un cadre procédural et conceptuel nouveau appliqué à de nombreux supports. Brodée au point de croix, la *Tapiserie Dada* de 1916 (MNAM, Centre Pompidou) est abordée comme une peinture : en l'encadrant, l'artiste affirme cette proximité avec le registre pictural, promeut la broderie en tableau et rebat le jeu des catégories esthétiques. Ce faisant, elle produit un quasi-manifeste de son programme artistique.

Forte d'une formation très complète dans le textile, puis avant-gardiste en design, peinture et sculpture, Sophie Taeuber-Arp puise à chacune de ces sources pour construire une œuvre où interagissent des principes et des matériaux hétérogènes soumis à l'exigence d'une vision picturale organisatrice. Cette capacité à enrichir une pratique par une autre est en effet l'une des clés du caractère novateur de sa production dont Tiphaine Larroque (voir « Tapiserie Dada », p. 21) se fait écho dans le texte de ce dossier sur la création textile de l'artiste.

### Tableaux et mouvement

Sophie Taeuber-Arp étudie également la danse avec Rudolph von Laban, danseur et chorégraphe d'avant-garde, qui puise son inspiration dans la tradition des danses sacrées et folkloriques anciennes. Sa fréquentation de la danseuse Mary Wigman l'encourage à développer sa propre expression spatiale, plastique et géométrique. À la Galerie Dada, ses « danses abstraites », masquées, rythmées par des sons et des poèmes en onomatopées, sont des performances qui, dans le pur esprit dada, confondent plusieurs registres artistiques en une seule proposition (voir le témoignage du dadaïste Hugo Ball, p. 13). La claire conscience du corps évoluant dans l'espace et l'expérience vécue du rapport au rythme régulateur constitueront des axes déterminants de son travail de composition. Ceux-ci sont visibles, dès 1919, dans ses dessins à la gouache comme *Rythmes libres*. Ils réapparaîtront par exemple sous la forme de motifs de danseurs stylisés ou géométriques dans la décoration du Salon de thé de l'Aubette à Strasbourg.

### Tableaux et architecture

L'attention portée aux rythmes nourrit une grande partie de sa production picturale, notamment à l'Aubette dont elle assure la décoration intérieure aux côtés de son époux Hans Arp et de l'artiste hollandais Theo van Doesburg. Cette contribution est précédée d'autres peintures murales qu'elle réalise seule à Strasbourg. Quelle place ces grandes peintures accordent-elles aux motifs et aux rythmes antérieurs présents notamment dans les travaux sur textile de la période dada ? Que nous disent-elles de leur capacité à dialoguer avec l'espace architectural ? Michel Bayer répondra à certaines de ces questions au travers d'une déambulation architecturale au sein de l'Aubette (voir p. 27).

Bien que difficile, la collaboration entre les trois artistes aboutit à une œuvre majeure, monumentale et « totale ». Sophie Taeuber-Arp s'est plus particulièrement chargée du dallage du Passage extérieur, de la Salle de billard de la peinture et du vitrail de la cage de l'Escalier, du Palier et du Foyer-bar au premier étage.

À la suite de l'Aubette, elle prend en charge la réalisation de sa maison-atelier à Meudon qui lui procure, ainsi qu'à son mari Hans Arp, un cadre de vie et de travail propice à une création foisonnante et au dialogue artistique. Cette architecture favorise les rencontres artistiques et permet au couple de participer aux activités d'associations d'artistes telles que Cercle et Carré ou Abstraction-Création.

### Tableaux et reliefs

L'expérience du travail avec l'espace à l'Aubette conduit Sophie Taeuber-Arp à la mise en œuvre de compositions picturales purement géométriques, les « Compositions statiques », les « Compositions dynamiques », puis les « Espaces multiples » (*Quatre espaces*, 1932 ; *Six espaces*, 1934), mais aussi de sculptures en bois tourné et de reliefs. Fondés sur la structure de la grille orthogonale découverte dans ses productions textiles, ces reliefs témoignent, selon Wassily Kandinsky, de la maîtrise des proportions et du sens de la composition de l'artiste (voir le témoignage de Wassily Kandinsky page suivante). Les reliefs rectangulaires ou ronds prolongent vers la sculpture cette exploration des relations entre composants plastiques, pointant certaines de leurs formes en direction de l'espace alentour. Gabriele Mahn analyse la filiation du *Relief rectangulaire*, *rectangles*

*découpés, rectangles appliqués et cylindres surgissants* (1936, Kunstmuseum, Bâle) avec l'œuvre de Sophie Taeuber-Arp (voir p. 40).

Le dernier relief, daté de 1938, semble évoquer une maquette de ville futuriste, témoignant de l'intérêt de l'artiste pour l'urbanisme, et une fois encore de sa propension à croiser les disciplines.

Sophie Taeuber-Arp s'est exprimée par le moyen du « relief coloré », dans les dernières années de sa vie surtout, se servant presque exclusivement des formes les plus simples, des formes géométriques. Les formes, par leur sobriété, leur silence, leur façon de se suffire à elles-mêmes, invitent la main, si elle est adroite, à se servir du langage qui lui est propre et qui n'est souvent qu'un murmure ; mais, souvent aussi, le murmure est plus expressif, plus convaincant, plus persuasif, que la « haute voix » qui se laisse aller ça et là, à des éclats.

Pour posséder la maîtrise des formes « muettes » il faut être doué de sens affiné de la mesure, savoir choisir les formes mêmes, selon le rapport de leurs trois dimensions, selon leurs proportions, leurs hauteurs, leur profondeur, leurs combinaisons, leur manière de concourir à un ensemble, – en un mot il faut avoir le sens de la composition. Toutes ces exigences compliquent la tâche, même s'il s'agit de plastique monochrome (plastique de la pierre par exemple). À la beauté des volumes s'ajoute dans les « reliefs colorés » de Sophie Taeuber-Arp le mystérieux, l'émouvant pouvoir de la couleur, qui tantôt avive la voix de la forme simple, tantôt en rabat l'accent ; qui accuse la dureté d'une forme tandis qu'elle donne de la douceur à un autre ; souligne cette saillie, atténue indiciblement cette autre. Et ainsi à l'infini. Un retentissement de voix, une fugue. L'arsenal des moyens d'expression est d'une richesse inépuisable. Les plus grands contrastes sont : « À voix haute », « À voix basse ». Au tonnerre des timbales et des trompettes dans une ouverture de Wagner s'oppose une tranquille, une « monotone » fugue de Bach.

Ici le tonnerre et les éclairs qui déchirent le ciel, ébranlant la terre ; là, un ciel lisse et gris sur toute son étendue, le vent s'est retiré et a gagné de lointains parages, la moindre

brindille nue reste immobile, le temps n'est ni chaud ni froid. Langage calme.

Sophie Taeuber-Arp s'est approchée infailliblement « sans peur et sans reproche » de son but.

(Paris, juin 1943)

Wassily Kandinsky, « Les reliefs colorés de Sophie Taeuber-Arp », in Georg Schmidt, *Sophie Taeuber-Arp*, catalogue de l'œuvre établi par Hugo Weber, Bâle, Holbein Verlag, 1948, p. 88.

### Le temps de la reconnaissance

La rupture qu'incarnait Sophie Taeuber-Arp, disparue au cours de la Seconde Guerre mondiale, a été occultée par le foisonnement artistique de l'après-guerre. Mais à la faveur de la lutte féministe des années 1980 pour la reconnaissance des femmes artistes, elle a été « re-découverte ». Lorsqu'elle disparaît à l'âge de 54 ans, Sophie Taeuber-Arp laisse une œuvre reconnue par les créateurs les plus influents de son temps mais fort peu familière pour le grand public qui ne voit bien souvent en elle que l'épouse de Jean (Hans) Arp. C'est au centenaire de sa naissance, en 1989, qu'elle accède à une certaine reconnaissance, liée à la diversité de son œuvre et la radicalité novatrice de ses propositions plastiques. Depuis, ses travaux ne cessent de susciter des recherches et des expositions qui mettent en valeur le renouvellement artistique qu'elle a initié. L'histoire de l'art mesure désormais l'apport artistique de Sophie Taeuber-Arp à l'abstraction géométrique comme à l'art constructif et la considère par ailleurs comme la pionnière de l'art concret suisse. Les textes qui suivent suggèrent que l'œuvre de Sophie Taeuber-Arp est bien plus que cela.

### UNE FORMATION MODERNE (1907-1914)

L'artiste, originaire de la Suisse alémanique, pays riche en traditions artisanales, est née à Davos en 1889. Elle grandit à Trogen, grand village relié par le train à Saint-Gall, ville réputée pour sa production textile traditionnelle et son architecture baroque. Dès son enfance, elle baigne dans un environnement où l'art du textile, de la dentellerie et de la broderie est omniprésent. Toutes sortes de pièces décoratives et utilitaires sont produites localement. Les traditions du tissage du lin et de la dentellerie étant encore très vivantes, elle les observe, s'en imprègne et en fait l'apprentissage parallèlement au développement de la mécanisation de la production

qui s'impose progressivement face à la fabrication artisanale. Témoin de la créativité de sa mère qui a fait construire leur maison d'après ses plans, Sophie Taeuber est aussi son élève : elle participe à la décoration intérieure, brode, réalise des dentelles au fuseau et se passionne pour la photographie.



Sophie Taeuber à Trogen (canton d'Appenzell Rhodes-Extérieures), Suisse, 1902

Photo : © Archives de la Fondation Arp, Clamart

Après avoir bénéficié d'un cours privé de dessin décoratif pour tissus à Saint-Gall, elle suit une formation à l'École des arts et métiers (*Zeichenschule für Industrie und Gewerbe*) de 1907 à 1910. Elle y apprend le dessin de projets, la peinture décorative, le dessin d'après nature et modèle, le dessin ornemental et l'histoire de l'art et des styles. L'école possède une importante collection d'art du textile, remontant jusqu'aux coptes. L'étudiante s'intéresse aussi aux arts premiers, exposés à Saint-Gall. Parallèlement aux formes, aux techniques, aux matériaux de l'artisanat, à l'ornementation et à l'architecture suisse, elle s'imprègne de l'art de l'Antiquité et des cultures extra-européennes. Ses créations seront fortement marquées par ces impressions multiples.

Sophie Taeuber poursuit sa formation en Allemagne, à Munich et à Hambourg dans des structures progressistes, accessibles aux femmes et dont l'orientation pédagogique est déterminée par les principes de la synthèse des arts issus du mouvement anglais *Arts & Crafts* (Arts et artisanats), *Jugendstil* (Art nouveau) et de la Sécession viennoise, représentés en Allemagne par le *Werkbund*, association d'artistes qui prône la collaboration entre créateurs et industriels.

À Munich, dans les Ateliers d'apprentissage et d'essai pour les arts libres et appliqués (*Lehr- und Versuchs-Ateliers für angewandte und freie Kunst*), elle suit auprès de professeurs-artistes renommés, comme Wilhelm von Debschitz, un enseignement ambitieux qui comporte aussi bien l'histoire de l'art que l'apprentissage de techniques, l'étude des matériaux, des supports, nobles ou ordinaires. Elle étudie le tissage, la broderie et le fuseau à l'atelier du textile ; le travail sur le tour et la menuiserie à l'atelier du métal et du bois. Elle se forme aussi dans les domaines de la sculpture, de la peinture, de la photographie, de l'architecture intérieure, des techniques de projections de plans et de l'axonométrie<sup>1</sup> architecturale. Elle apprend à connaître et à travailler des matériaux aussi différents que les tissus, les fils de coton, de lin ou de laine, ainsi que le bois, le métal et autres supports. Tout comme les autres étudiants, elle expose et cherche à vendre ses productions. Via diverses activités et sorties culturelles, bals costumés et spectacles, leur créativité est soutenue et stimulée, ce qui inspirera Walter Gropius pour la création du Bauhaus en 1919.

Sophie Taeuber passe ensuite une année d'études à Hambourg à l'École des arts appliqués, importante institution où enseignent des artistes de la Sécession viennoise. Elle y étudie les traditions nordiques de broderies au point de croix et de dentelle au fuseau, ainsi que le tissage de technique scandinave Scherrebeck (Danemark). Elle aurait suivi l'enseignement de la peinture murale, du moins probablement assisté à sa création *in situ* (celle-ci est toujours visible dans l'école d'Hambourg). À la fin de ses études, elle retourne à Munich et obtient son diplôme de professeur d'art et de dessin du textile le 14 juillet 1914.

Sa formation a été marquée par les tendances contemporaines les plus novatrices, notamment

1 Axonométrie : Représentation en deux dimensions d'objets tridimensionnels par projection orthogonale ou oblique. A pour objectif de conserver l'impression de volume ou de relief.





1



2

1. Sophie Taeuber dans son atelier-bureau de l'Aubette à Strasbourg, 1926-1927

Photo : © Archives de la Fondation Arp, Clamart

2. Sophie Taeuber, *Composition verticale-horizontale*, 1916  
Crayons de couleur sur papier, 23,6 × 19,3 cm

Archives de la Fondation Arp, Clamart

Photo : © Wolfgang Morell/Stiftung Hans Arp et Sophie Taeuber-Arp e.V

celles de l'association *Werkbund* qui mêlent connaissance des techniques et des matériaux, l'emploi de machines, et cultivent la diversité, la curiosité et l'ouverture sur les autres cultures. Autant d'aspects dont son œuvre porte indéniablement la marque.

## DÉCOUVERTE DE LA GRILLE ORTHOGONALE (1915)

Forte de sa formation, Sophie Taeuber travaille librement dans le domaine des arts appliqués à Zurich. Elle expose et vend des broderies, des tissages, des foulards et des objets en bois tourné peints, comme des chandeliers, pieds de lampes et jouets, ainsi que des bijoux et bourses faites au crochet en perles de verre. Elle peint des portraits et des natures mortes et s'associe à la succursale zurichoise de l'institution viennoise *Wiener Werkstätte*. Tout en fondant son activité sur les techniques traditionnelles, elle se fait connaître en Suisse par la création d'objets

d'une grande originalité, simplifiant et synthétisant les formes, introduisant des motifs humoristiques ou osant des couleurs particulièrement vives pour l'époque.

Dès 1915, sa pratique du tissage, des broderies sur canevas et des dessins préparatoires l'amène à développer l'usage de la grille orthogonale, élément repris de la géométrie et qui constituera la référence majeure de l'art abstrait du xx<sup>e</sup> siècle – c'est d'ailleurs en Suisse que sont découverts, à Robenhausen, des textiles néolithiques et des grilles tissées, conservées au British Museum. Taeuber développe ce principe structurant parallèlement à Piet Mondrian et au moment où Kasimir Malevitch expose *Carré noir sur fond blanc* (1915), icône de l'art abstrait.

En transposant le principe ancestral du croisement des fils de la chaîne et de la trame du tissage en lignes verticales et horizontales aux dessins de la série *Composition verticale-horizontale* (1916), puis à la

peinture, Sophie Taeuber fait un pas décisif vers l'art concret géométrique, et cela dès 1915. Ces dessins ont un aspect modeste : ils s'inscrivent dans de petits formats et sont exécutés sur du papier à dessin, au crayon graphite, au crayon de couleur ou à la gouache. Le fait qu'ils n'aient pas trouvé beaucoup de considération au moment de leur création explique qu'ils aient pu être ultérieurement datés d'après 1915, c'est-à-dire après sa rencontre avec Jean Arp et ce, malgré l'existence de photos de certains de ces dessins, légendés et datés de 1915 par l'artiste elle-même (résultats de recherches menées par l'auteur). La grille horizontale-verticale constitue désormais le principe fondamental de son œuvre, si bien que les dessins de cette série ont depuis été reconnus comme « premières manifestations de l'art abstrait construit » (C. Besson, « Les compositions verticales-horizontales de Sophie Taeuber », in *Sophie Taeuber*, MAM, Paris, 1989-1990, p. 35-41).

À la différence de l'artiste hollandais Piet Mondrian, qui a également abouti à la grille orthogonale en 1915 en passant par l'exploration du cubisme et l'abstraction progressive, le recours à la grille chez Sophie Taeuber fait suite à sa volonté de porter plus loin son travail de dessins de projets pour textile qu'elle exécute souvent sur du papier quadrillé. Le processus de transposition de ces projets aux dessins libres semble aller de soi. Il faut rappeler là le grand intérêt que l'artiste porte aux mathématiques et en particulier à la géométrie. La grille, système de construction élémentaire de l'espace basé sur l'agencement de plans horizontaux et verticaux, est pour elle un véritable enjeu esthétique.

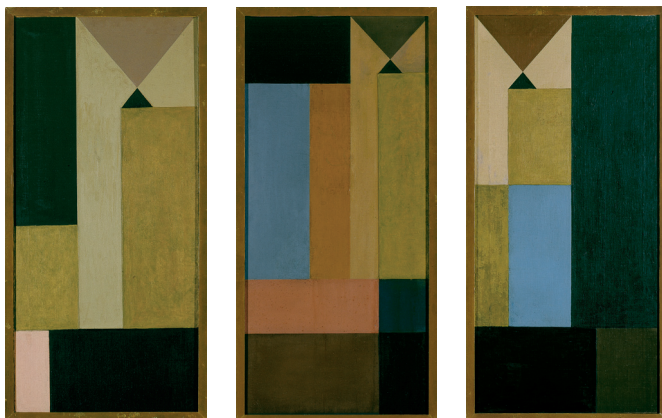
## ŒUVRES MAJEURES (1915-1918)

Poursuivant cette exploration, Sophie Taeuber trouve une forme qui deviendra un module élémentaire pour elle, le carré, qu'elle déclinera en damiers, le multipliant par deux, quatre... en rectangles ou en bandes. Ce langage formel et rythmique marquera tout son travail, de ses débuts jusqu'à l'Aubette à Strasbourg, et au-delà.

En 1916, elle est nommée professeur à l'École des arts appliqués de Zurich où elle dirige la section textile et est invitée à devenir membre du *Werkbund* suisse. Elle crée *Tapisserie Dada*, *Composition à triangles, rectangles et parties d'anneaux* (1916), broderie aux couleurs vives, composée sur le principe de la grille, qu'elle encadre comme une peinture (voir p. 21). Elle

manifeste là son intention d'interroger les catégories usuelles, soulignant l'intérêt esthétique et historique d'une telle broderie, création empruntant aux techniques traditionnelles qu'elle utilise pour aborder le champ de ce que l'on désignera ensuite par « art concret ».

En 1918, sa créativité s'épanouit, s'étend à de nouvelles formes. Elle peint *Triptyque* (1918), peinture à l'huile sur toile de grande dimension (trois panneaux de 112 × 53 cm). Bien qu'ayant recours au format et aux couleurs de la peinture religieuse, Sophie Taeuber produit ici une composition totalement abstraite, mobilisant un ensemble de formes géométriques, rectangles et triangles répétés, et de couleurs variées, bleu clair, jaune-orange, rouge foncé, brun, doré et rose. On peut considérer cette œuvre comme l'affirmation d'une certaine spiritualité née au sein du mouvement dada et comme un manifeste de la peinture abstraite géométrique, aspect souligné par sa grande dimension (voir W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* (1911), Gallimard, Paris, 1988).



Sophie Taeuber, *Triptyque I, II, III*.  
Composition verticale-horizontale à triangles réciproques, 1918  
Huile sur toile, 112 × 53 cm (× 3).  
Schmidt/Weber 1918/2, 1918/3, 1918/4  
Kunsthau Zürich, Suisse  
Photo : © Kunsthau Zürich

Sophie Taeuber produit également des œuvres en trois dimensions, en bois tourné peint. Elle crée en premier lieu les « boîtes », nommées *Coupe Dada* (1917), *Poudrier*, *Amphore* et *Calice* (entre 1916 et 1918), dont les formes sont inspirées par des objets de l'Antiquité ou d'autres cultures. Suit la commande de marionnettes pour la pièce de théâtre *Le Roi-Cerf* de Carlo Gozzi, à l'occasion de l'inauguration du Théâtre de marionnettes suisse, lors de l'exposition

du *Werkbund* suisse, en 1918. Elles sont constituées de petites formes spécialement fabriquées en bois tourné, reliées par des anneaux et des fils de fer, puis peintes ou « habillées » de tissus. Ces marionnettes ainsi que la série des « Têtes » (*Tête Dada*, 1920), œuvres de petite taille en bois peint, ont fait la renommée de l'artiste dadaïste. Les grands musées du monde occidental se disputent depuis peu ces œuvres d'une grande originalité.

## RENCONTRE ET COLLABORATION ARTISTIQUE AVEC JEAN ARP

À la fin de l'année 1915, Sophie Taeuber rencontre l'artiste et poète allemand Jean (Hans) Arp. Commence alors une relation artistique qui durera jusqu'à la fin de sa vie. Il en résulte une entente particulière et des collaborations artistiques ponctuelles. Le couple se marie en 1922. Selon ses écrits, la rencontre avec Sophie Taeuber fut décisive pour Jean Arp ; Gabrielle Buffet-Picabia, amie proche du couple, a témoigné de l'évidente réciprocité de ce bénéfique artistique. Ainsi, ils créent ensemble broderies et collages, collaborent avec Theo van Doesburg au grand chantier de l'Aubette, créent des sculptures et réalisent des dessins et des peintures à quatre mains. Outre les dessins et peintures relevant de l'abstraction géométrique, Arp s'associe aussi à certaines des « boîtes » mentionnées précédemment, attribuées au couple Arp. S'il est une influence incontestable de l'un sur l'autre, celle-ci

réside également dans le fait qu'Arp fit prendre pleine conscience à Taeuber de l'importance de ses découvertes dans l'art.

En revanche, il semble que la carrière de Sophie Taeuber-Arp ait nettement souffert de la concurrence de son mari. Pour l'historien d'art, cette collaboration paraît parfois suspecte : Arp est ainsi soupçonné de s'être approprié certaines idées, découvertes techniques et avancées esthétiques majeures de sa femme. Les questions soulevées par ces attributions potentiellement erronées interrogent, aujourd'hui encore, le milieu des experts, tant il est vrai qu'elles touchent à l'enjeu central de la démarche de la création partagée, que celle-ci intervienne au sein d'un couple ou d'une association. Le primat de l'idée, cette *cosa mentale* dont parlait Léonard de Vinci, est ici pointé.

Leur collaboration aboutit à quelques œuvres remarquables qui portent la marque de leur apport conjoint. Entre 1918 et 1920, ils créent cinq grands collages nommés *Duo-Collages*, qui auront un grand retentissement, notamment auprès d'artistes de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle (voir « Rayonnement », p. 19). Considérés désormais comme des œuvres emblématiques de l'art concret, ces collages, construits sur le principe de la grille orthogonale et sur l'emploi de formes rectangulaires coupées au massicot dans de grandes feuilles colorées, annoncent l'art minimaliste. Comme le rapportera Jean Arp auprès de l'architecte



1

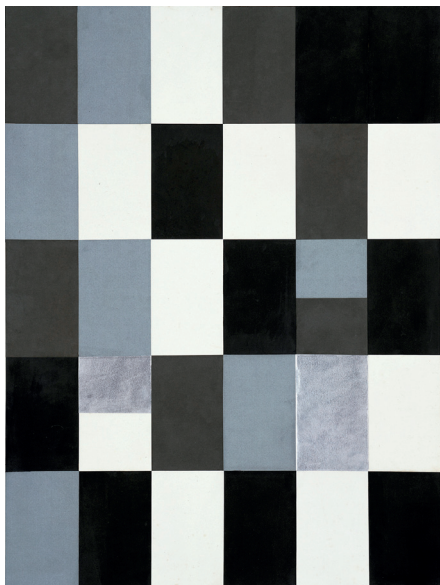


2

1. Sophie Taeuber,  
*Tête Dada*, 1920  
Bois peint, hauteur : 30 cm,  
collection particulière  
© Bridgeman Images

2. Sophie Taeuber,  
*Coupe Dada*, 1916  
Sculpture, ronde-bosse, bois  
tourné laqué noir, 20,4 × 15 cm  
Musée d'art moderne  
et contemporain de la Ville  
de Strasbourg  
© Mathieu Bertola/  
Service photographique des musées  
de la Ville de Strasbourg





Sophie Taeuber, Jean Arp, *Duo-Collage*, 1918  
Peinture, papier mâché, papiers collés, 82 × 62 cm  
Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Allemagne  
Photo (C) BPK, Berlin. Dist. RMN-Grand Palais/Jörg P. Anders  
(C) ADAGP Paris 2018

Ieoh Ming Pei, le processus de création de ces collages était vécu par le couple comme un jeu et un procédé expérimental, intégrant le hasard pour le placement des rectangles de couleur (résultats de recherches menées par l'auteur). L'autre grande œuvre de collaboration se trouve à l'Aubette. La structure et les couleurs des *Duo-Collages* vont en effet servir de modèle pour entreprendre le vitrail de la cage de l'Escalier de l'Aubette (voir p. 34).

La composition en grille verticale-horizontale, créée avec des papiers collés de cinq rectangles verticaux sur six, doit être attribuée à Sophie Taeuber-Arp : un de ses dessins sans titre, daté « d'environ 1916 » (reproduit in *Arp*, Strasbourg, Stuttgart, 1986, p. 52, n° 26) le confirme. Les couleurs des rectangles découpés au massicot à dominante grise, bleue et argentée, semblent être un choix commun, tandis que l'ordre de distribution des rectangles suivant le hasard est une idée de Jean Arp. L'association des trois facteurs – le concept, la composition stricte basée sur la grille orthogonale et l'intervention du hasard – font de ces collages des œuvres d'importance pour l'histoire de l'art abstrait géométrique ainsi que pour le dadaïsme. Ils constituent également un exemple particulièrement lisible de la cocréation entre artistes. En général, le langage formel géométrique développé par Sophie Taeuber-Arp se distingue de celui de Jean Arp, manifestement biomorphique (voir « Affinités »,



Jean Arp, *Un grand et deux petits*, 1931  
Bois peint, hauteur : 65,5 cm, diamètre base : 46 cm  
Archives de la Fondation Arp, Clamart  
Photo : © J. P. Pichon  
(C) ADAGP Paris 2018

p. 43), comme le révèlent les photographies en noir et blanc montrant le Caveau-dancing (non restitué) de l'Aubette, réalisé par Jean Arp.

Sophie Taeuber-Arp aura une grande influence sur l'œuvre de son mari, notamment sur les débuts de son œuvre sculpturale. Elle travaillera non seulement avec lui, mais aussi pour lui, comme elle le raconte à sa sœur. Elle dessine une série de projets pour sculptures en bois, dont certains ont été exécutés, comme *Un grand et deux petits* (1931), attribué au couple. Les capacités techniques et conceptuelles de Sophie Taeuber-Arp permettent de rendre réalisables des projets que Jean Arp imagine.

Durant la Seconde Guerre mondiale, à Grasse, le procédé de dessin à quatre mains expérimenté par le couple lui donnera l'idée de créer des gouaches en collaboration avec leurs amis Sonia Delaunay et Alberto Magnelli (voir l'album de lithographies des quatre artistes, Paris, Éditions Aux Nourritures terrestres, 1950).

## DADA ET DANSE

Avant même d'avoir intégré le mouvement dada, Sophie Taeuber met en question les formes traditionnelles de l'art. La rencontre avec Arp l'amène tout

naturellement à fréquenter les dadaïstes en 1916 à Zurich et à participer aux manifestations qu'ils organisent. Celles-ci doivent d'abord être considérées dans le contexte de leur création et portent évidemment la marque d'une opposition farouche à la guerre et aux positions bellicistes.

Parallèlement à son enseignement de l'art du textile à l'École des arts appliqués de Zurich, Sophie Taeuber pratique la danse à Monte Verità (Suisse), aux côtés de ceux qui deviendront des figures majeures de la danse moderne, comme Mary Wigman ou Rudolph von Laban. Elle participe aux recherches de ce dernier et assiste ainsi aux débuts de l'élaboration d'une nouvelle écriture chorégraphique, connue plus tard sous le nom de « notation Laban ». Certaines formes géométriques utilisées pour signifier les mouvements vont désormais faire partie de son langage plastique. On les retrouvera mobilisées par exemple dans le Passage de l'Aubette, sous la forme de bandes divisées en sections égales de lignes parallèles.

L'exploration physique de l'espace fait partie de l'apprentissage des danseurs, comme l'expérience du mouvement corporel dans la nature, au bord du lac Majeur ou dans les jardins de Monte Verità, où Laban prône l'expression personnelle et la culture de la joie de vivre. Ces expériences dansées vécues par Sophie Taeuber l'entraînent à introduire le rythme et à faire figurer des danseurs géométrisés dans ses dessins à la gouache durant les années 1920.

C'est Sophie Taeuber qui introduit Laban et sa « troupe » auprès des dadaïstes. Ils s'entendent d'autant plus aisément que les dadaïstes recherchent, comme Laban, à renouer avec la nature profonde de l'homme et son instinct de créativité. Ainsi, lors des soirées dada, certaines danseuses se produisent dans des danses « abstraites » ou « cubistes ». Le poète Hugo Ball, fondateur du mouvement, en fait la description dans son journal, *La Fuite hors du temps*, et rapporte en particulier la danse exécutée par Sophie Taeuber à l'ouverture de la Galerie Dada, en 1917 :

« Un coup de gong suffit pour que le corps de la danseuse entre en action et décrive les configurations les plus fantastiques. La danse est devenue une fin en soi. Le système nerveux épuise toutes les vibrations du son, peut-être même toutes les émotions cachées du joueur de gong et il en fait une image. Dans ce cas précis, il suffit d'une suite de

sons poétiques pour que chaque particule de mot prenne une vie étrange, lisible sur les corps cent fois subdivisés de la danseuse. Un « Chant de poissons volants et d'hippocampes » devient ainsi une danse tout en piques et arêtes, pleine d'une lumière scintillante et d'une intensité acérée. »

Hugo Ball, « Dada à Zurich. Le mot et l'image, 1915-1916 », in Hugo Ball, journal *La Fuite hors du temps* (*Die Flucht aus der Zeit*, München und Leipzig, Duncker & Humblot, 1927), trad. S. Wolf, Dijon, Les Presses du réel, 2006, p. 112.



Sophie Taeuber dansant avec un masque de Marcel Janco au cabaret Voltaire, Zurich, Suisse, 1916  
Photographie anonyme. Archives de la Fondation Arp, Clamart  
(C) ADAGP, Paris, 2018

Lors de ces performances, Sophie Taeuber est costumée et masquée. Les accessoires, costumes et décors sont le fruit d'une collaboration entre Jean Arp, Marcel Janco, Hans Richter et elle-même. Ils sont fabriqués avec des tissus, des soieries, du patchwork, du papier, du carton et intègrent le collage. Quelques masques de Marcel Janco sont conservés au musée d'Art moderne à Paris : d'aspect particulièrement farouche, ils ont certainement été inspirés par les masques indigènes suisses du Lötschental. Cet intérêt pour les masques inspirera Sophie Taeuber pour son dessin à la gouache, *Masques* (1917).

Désormais, la danse fait partie intégrante des soirées dada qui réclament la participation active des dadaïstes, tels Tristan Tzara, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Jean Arp, Hans Richter, Emmy Hennings et Hugo Ball. Ce dernier, en costume de carton, y déclamera ses poèmes, comme « Carawane ».

Au travail sur le rythme et sur l'espace développé lors de ces performances, Sophie Taeuber ajoutera pour ses dessins la structure et la couleur. L'addition de ces éléments, l'intégration d'un vocabulaire plastique enrichi et leur appropriation résolue par l'artiste, conféreront toute sa cohérence plastique à l'œuvre de Sophie Taeuber-Arp.

## ŒUVRES DADA

Les formes géométriques et les décorations originales ont conféré aux marionnettes de Sophie Taeuber une dimension poétique rare, contribuant à leur succès. L'artiste poursuivra son travail sur bois tourné avec une série de près d'une dizaine de « têtes », appelées couramment « Têtes Dada ». Ces têtes évoquent les masques des danseurs lors des performances dada et celles des marionnettes. On en connaît quatre conservées, parmi lesquelles *Tête Dada* (1920) (voir G. Mahn, « Tête Dada (1920) de Sophie Taeuber. Un manifeste plastique », in *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 88, 2004, p. 60-67). Ce vocabulaire formel des « Têtes Dada » sera identique à celui utilisé dans une broderie sur tulle, dans laquelle Sophie Taeuber-Arp suggère un oiseau fantastique ressemblant à une de ces « têtes ».

Par leur proximité formelle avec certains objets usuels, ces œuvres évoquent les *ready-made* de Marcel Duchamp. Cependant, Sophie Taeuber procède différemment. Elle fait fabriquer des éléments qui constituent les formes de base. Celles des marionnettes ressemblent à des bobines de fils, mais s'en distinguent légèrement. Les formes utilisées pour les « boîtes » sont, elles, totalement innovantes et imaginées par l'artiste. Les formes des « têtes », en revanche, sont proches de celles de chapeaux et de porte-chapeaux. Elles ne sont pas détournées de leur utilisation habituelle mais créent des associations formelles renouvelées. C'est un véritable jeu avec les formes qui se fait jour.

Rien donc ici qui puisse relever d'une appropriation par l'artiste d'éléments du réel, transposés tels quels, signés puis proposés pour accéder au statut d'œuvre.



Sophie Taeuber-Arp, Décoration murale du bar-dancing de l'hôtel Hannong, Strasbourg, 1926  
Source : Fondation Arp, Clamart

De ce point de vue, la pratique mise en œuvre par Sophie Taeuber relève davantage d'une combinatoire de formes empruntées au réel, d'un art concret : la commande passée aux artisans, qui n'est pas sans évoquer la pratique des ateliers de peinture de la Renaissance, porte bien sur la fabrication d'éléments dont l'agencement, la composition ou l'organisation relèvent du choix de Sophie Taeuber, seule auteur de ces pièces.

En 1918, le couple adhère à l'association *Das Neue Leben* (La vie nouvelle) qui réunit des artistes dadaïstes cherchant à introduire l'art dans la vie quotidienne. Ils exposent à Bâle et à Zurich. Sophie Taeuber continue à pratiquer la danse, les cours de Laban se poursuivant à Zurich jusqu'à la fin de la guerre.

## L'AUBETTE DE STRASBOURG (1926-1928) : PEINTURES MONUMENTALES, DÉCORATIONS INTÉRIEURES

En 1926, Sophie Taeuber-Arp reçoit la commande de la décoration intérieure de l'Aubette par les frères André et Paul Horn (voir p. 27). Ceux-ci ayant obtenu de la Ville de Strasbourg un bail de 90 ans pour l'exploitation de ce bâtiment historique du centre-ville, ils souhaitent y créer un complexe de distraction polyvalent, résolument inscrit dans la modernité.

Bien que qualifiée de « chapelle Sixtine de la modernité » et malgré l'intérêt grandissant qu'elle suscite y compris à l'étranger, cette réalisation d'avant-garde ne parvient pas à s'imposer comme le lieu de divertissement des Strasbourgeois. Face à cette désaffection, la plus grande partie de la décoration, une douzaine d'espaces, commandée à Sophie Taeuber-Arp et réalisée en collaboration avec Jean Arp et Theo van Doesburg, sera progressivement recouverte et détruite quelques années après son inauguration en 1928.

Ce n'est qu'à partir de 1993 que la restitution sera lancée, pour s'achever en 2006. Seuls le Passage, l'Escalier, le Palier et le Foyer-bar ont été restitués, formant désormais l'ensemble nommé « Aubette 1928 ».

## AUTRES PEINTURES MONUMENTALES

L'œuvre majeure de l'Aubette dans le registre de la décoration intérieure fut précédée, notamment à Strasbourg, d'autres commandes de peintures murales monumentales que Sophie Taeuber-Arp exécuta seule, entre 1926 et 1928 : le vestibule de l'appartement d'André Horn, le foyer et le restaurant de l'hôtel Hannong, ainsi que la cage d'escalier de la maison du docteur Heimendinger.

Ces grandes peintures reprenaient quelques motifs déjà utilisés durant la période dada, mais étaient surtout basées sur des œuvres contemporaines, telles que les gouaches *Personnages* (1926), *Composition à rectangles et bras angulaires* (1928) et la broderie *Personnages* (1926). On peut se demander si ces

dessins n'ont pas servi de projets. Les motifs sont des figures stylisées et géométrisées, des figurines à la jupe bombée traduisant le mouvement rotatif d'une danseuse, des hommes-bâtons dont les jambes en forme d'escalier indiquent le mouvement de la marche, aux côtés de formes géométriques comme des rectangles ou des rangées de cercles clairs sur fond sombre.

Sur une série de gouaches, comme *Composition à rectangles et bras angulaires* (1928) (voir p. 47), on retrouve les motifs des peintures murales de la maison Heimendinger : des figurines fortement stylisées aux bras levés qui sont des abstractions de danseurs. Ces dessins privilégient les couleurs lumineuses, vives et chaudes, préférées de l'artiste : le jaune, l'orange et le rouge.

Seul témoignage de toutes ces peintures murales strasbourgeoises, quelques rares photographies en noir et blanc sont conservées à la Fondation Arp à Clamart. L'ensemble de ces travaux est également évoqué sur un panneau mural dans les salons de l'hôtel Hannong, toujours dirigé par les descendants des frères Horn.

## RÉSEAUX ARTISTIQUES

Dans la continuation de son travail à l'Aubette, Sophie Taeuber-Arp se consacre d'abord à la construction et à l'aménagement de sa maison-atelier à Meudon. En se référant avant tout à l'architecture du Bauhaus, elle dessine les plans de son propre espace de création, conçoit ses meubles et un jardin géométrique.



Sophie Taeuber-Arp,  
Peintures murales du vestibule  
de la maison Heimendinger,  
Strasbourg, 1927  
Source : Fondation Arp, Clamart

Dans son atelier au premier étage, elle réalise de nombreuses peintures abstraites géométriques dont le format augmente sensiblement, des reliefs en bois peint et des sculptures en bois tourné. L'atelier de Jean Arp se trouve au rez-de-chaussée. C'est dans l'espace ouvert entre les deux ateliers qu'elle aide son mari à créer ses premières sculptures en bois.

La maison-atelier avec son jardin fournit par ailleurs un lieu propice à la vie sociale du couple Arp, aux échanges, aux débats artistiques et culturels. On évoque ainsi les visites d'amis (Nelly et Theo van Doesburg, Gabrielle Buffet-Picabia, Michel Seuphor, les Werner, les Tschichold), de nombreux artistes (Max Ernst, les Delaunay, les Kiesler, Alexander Calder, Kurt Schwitters, les Kandinsky...), dont certains y ont séjourné, et d'amateurs d'art suisses (les Giedion ou encore Marguerite Hagenbach, qui deviendra la seconde épouse de Jean Arp en 1959).

Invités par Michel Seuphor en 1930, Sophie Taeuber-Arp et son mari adhèrent à l'association Cercle et Carré, puis, de 1931 à 1934, à Abstraction-Création, dont elle intègre le comité. En 1932, elle quitte le *Werkbund* suisse et devient membre de l'association suisse Allianz en 1937. Ces associations, grâce aux expositions qu'elles organisent et à leurs revues et publications, permettent au couple une visibilité de leur travail. Sophie Taeuber-Arp fait partie des cinq artistes suisses choisis par Anatole Jakovski pour son livre *Hans Erni, Hans Schiess, Kurt Seligmann, S. H. Taeuber-Arp, Gérard Vulliamy* (Paris, Abstraction-Création, 1934) dont elle fait la mise en pages.

Le réseau de Sophie Taeuber-Arp inclut également les artistes et collectionneurs américains Georges L. K. Morris et Albert E. Gallatin qui constituent une importante collection d'art contemporain à New York et assurent le financement de la revue trilingue *Plastique* dont Sophie Taeuber-Arp assure l'édition en collaboration ponctuelle avec Jean Arp, César Domela et Jean Hélion. La revue présente une tribune internationale de l'art construit. De ce poste d'observation privilégié, l'artiste prend une part active dans la défense de l'art abstrait géométrique (voir G. Mahn, « On demande : pourquoi *Plastique* ? Qu'est-ce que *Plastique* ? » in *Sophie Taeuber*, MAMVP, Paris, 1989, p. 103-112). Face à la menace du nazisme et de la guerre, la revue établit un lien entre les artistes persécutés et dispersés au niveau international. Avec Nelly van Doesburg, elle travaille également au projet (non réalisé) d'un dictionnaire des artistes abstraits, soulignant son engagement.

Grâce à ses relations, Sophie Taeuber-Arp reçoit des commandes d'architecture intérieure et de création de meubles : elle aménage l'appartement-atelier du peintre allemand Theodor Werner à Paris ou encore la maison à Berlin de l'architecte Ludwig Hilberseimer, enseignant au Bauhaus. Ces réalisations reflètent sa proximité avec le « style international ».

Amenée à se mesurer à ses pairs, Sophie Taeuber-Arp est confrontée à la création contemporaine de l'art abstrait et développe un art qui gagne en radicalité géométrique. Au contact des tendances contemporaines de l'art concret au niveau international, elle entreprend la dernière partie de son œuvre faite de peintures, de reliefs, de sculptures et de dessins.

## MODERNITÉ DES SCULPTURES EN BOIS Tourné

Son approche de la sculpture repose désormais sur un concept, préalablement établi. Sophie Taeuber-Arp exécute des dessins sans titre (projets de sculptures), des projections précises pouvant être exécutées par un menuisier. C'est ainsi que naissent les sculptures en bois tourné, dont certaines sont attribuées au couple Arp, comme *Un grand et deux petits* (1931) et d'autres, considérées comme les premières sculptures de Jean Arp (*Tables de forêt*, 1926 ; *Cravate et nombril*, 1931).



Sophie Taeuber-Arp, *Sans titre*, 1937  
Sculpture en bois tourné, hauteur : 38,9 cm  
Source : Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, États-Unis



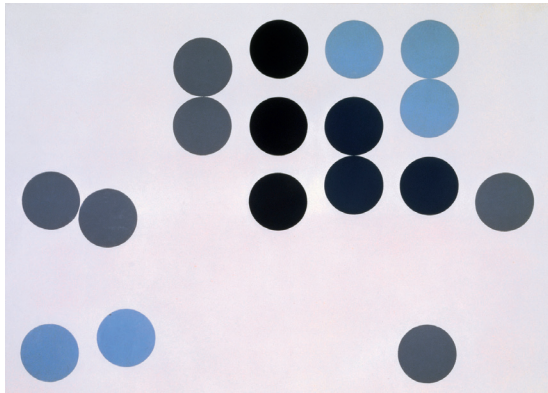
En 1937, Sophie Taeuber-Arp crée une sculpture, *Sans titre* (Yale University Art Gallery), en bois tourné, laissée au naturel, qu'un petit socle rond vient stabiliser. On y note une évolution formelle par rapport aux « Têtes Dada » : la sculpture représente bien une tête, mais de façon fortement stylisée, créée dans un effort de simplification et de synthétisation.

Suivent *Sculpture conjugale* (1937) et *Jalon* (1938) attribuées au couple. *Jalon*, sculpture en trois parties, est transformable : les deux cylindres peuvent s'emboîter sur la partie centrale de deux façons. C'est un concept tout à fait inédit. Ces deux sculptures ont également en commun de ne pas reposer sur un socle distinct. En effet, à l'instar de nombre de ses contemporains, Sophie Taeuber-Arp revisite le statut du socle et sa relation avec la sculpture ; elle en interroge le rôle et la nécessité. Dans ces deux propositions, le socle est intégré à l'œuvre. Ainsi *Jalon* est-elle construite « autour » de l'articulation d'éléments dont deux au moins peuvent jouer le rôle du socle, et permettre de distinguer l'œuvre du contexte de sa présentation,

sans pour autant l'isoler. Cette approche renouvelée des sculptures en bois tourné se veut à la fois plus ludique et plus radicale. Comme les « Boîtes » et les « Têtes Dada », ces œuvres sont pensées pour être posées sur un meuble, afin de partager l'espace de la vie courante.

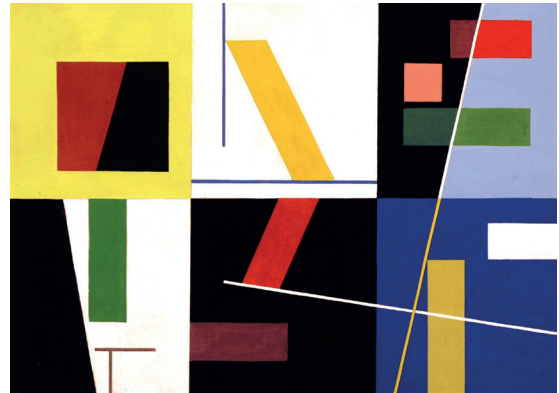
## ABSTRACTION ET EXPÉRIMENTATION

La peinture des années 1930 de Sophie Taeuber-Arp devient totalement abstraite et géométrique (*Composition à six espaces*, 1932, *Triptyque*, 1933). Auparavant, des formes ou des personnages stylisés exprimaient le mouvement dans l'espace du tableau, faisant référence à l'expérience de la danse de l'artiste. Depuis les réalisations à l'Aubette, l'espace et le mouvement deviennent le sujet même de l'œuvre. Par un jeu de tensions entre les formes géométriques et leur inscription dans l'espace du tableau se crée une dynamique de mouvement autonome.



1

1. Sophie Taeuber-Arp, *Cercles mouvementés*, 1933  
Huile sur toile, 72,5 × 100 cm  
Kunstmuseum de Bâle, Suisse  
Photo : © Kunstmuseum de Bâle, Suisse



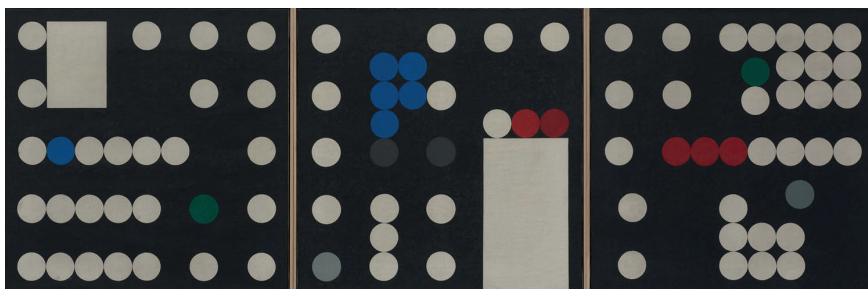
2

2. Sophie Taeuber-Arp, *Six espaces distincts*, 1939  
Gouache sur papier, 31 × 43 cm  
Archives de la Fondation Arp, Clamart  
Photo : © J. P. Pichon

3. Sophie Taeuber-Arp, *Meubles modulables*, vers 1929  
À gauche : Sophie Taeuber et Jean Harp, *Jalon*, sculpture, bois tourné, 60 × 25 × 36 cm, 1938  
À droite : Sophie Taeuber, *Quatre espaces à croix brisée*, gouache sur papier, 35 × 26 cm, 1932  
(C) ADAGP Paris 2018  
Archives de la Fondation Arp, Clamart  
Photo : © J. P. Pichon



3



Sophie Taeuber-Arp, *Triptyque I, II, III*, 1933

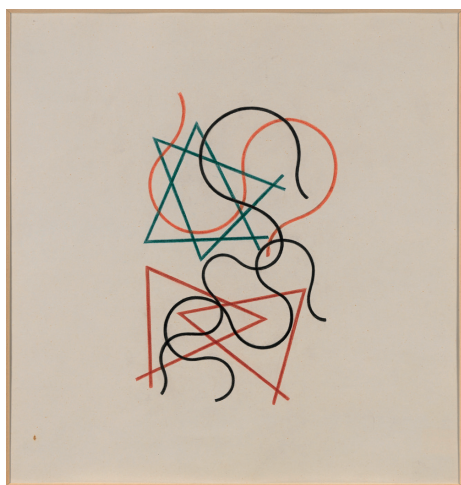
Huile sur toile, 50 × 50 cm (× 3).

Collection particulière, Suisse

Source : Kunsthalle Bielefeld, Suisse. Photo : © Von Bartha, Bâle, Suisse

C'est également la période pendant laquelle l'artiste introduit le cercle dans son langage formel (*Cercles mouvementés*, 1932, *Triptyque*, 1933) qui prendra de l'importance et aboutira à une série de reliefs ronds. Les dernières années de sa vie sont marquées par la Seconde Guerre mondiale et l'exil, qui ne l'empêchent pas de continuer à travailler. Son expression formelle évolue avec l'introduction du cercle, des formes organiques géométrisées et des dessins de lignes. Les séries des « *Lignes* » (1939-1942) sont constituées de dessins et peintures de lignes tantôt fermées, tantôt ouvertes. Leur grande simplicité, qui s'explique notamment par la pénurie de moyens liée à la guerre, va de pair avec une fluidité et une recherche d'harmonie.

Sophie Taeuber-Arp considère son travail comme une expérimentation. C'est la raison pour laquelle elle accepte et intègre sans retenue les imperfections qui



Sophie Taeuber-Arp, *Lignes géométriques et ondoyantes*, 1941

Crayons de couleurs sur papier, 32 × 30,5 cm

Fondation Marguerite Arp-Hagenbach

Photo : © Philip Hitz/SIK-ISEA Zurich

résultent de cette pratique. Ainsi, bien qu'elle peigne ses formes géométriques en employant une technique à la facture neutre, il est possible d'identifier les traces de sa main à certains endroits. Profondément réfléchie et mesurée, très rigoureuse dans son travail, Sophie Taeuber-Arp est capable de dessiner un cercle parfait, et pourtant, elle ne recherche pas la perfection. De façon obstinée, elle cherche une voie novatrice à travers l'expérimentation.

Sa peinture possède son espace propre qui est celui du cadre du tableau, à l'intérieur duquel se joue un jeu rythmique de tensions et d'équilibres à la fois précaire et harmonieux. L'encadrement de ses œuvres est simple, à la recherche d'une forme de neutralité, d'harmonie, par le moyen de baguettes minces, peintes en blanc ou en gris.

L'artiste va élargir son champ de recherche avec les reliefs en bois peint. Ces œuvres, situées entre peinture et sculpture, en effacent les frontières (voir « *Relief rectangulaire* », p. 40).

## LE RELIEF, EXPRESSION D'UN INTÉRÊT POUR L'ARCHITECTURE ET L'URBANISME

Avec le relief se révèle également une attention portée aux modalités de présentation de l'œuvre : le relief peut être accroché au mur, posé sur un support ou, comme le montre Jean Arp sur une photographie, placé sur l'herbe du jardin. Cette photographie montre *Relief rectangulaire, cercles découpés, carrés peints et découpés, cubes et cylindres surgissants* (1938), qui évoque l'attention et la passion de l'artiste pour l'architecture, notamment celles enseignées au Bauhaus, et les questions posées par l'urbanisme.



Sophie Taeuber-Arp, *Coquilles et fleurs*, 1938  
Relief, bois peint, diamètre : 59,5 cm, profondeur : 8,2 cm  
Stiftung Hans Arp et Sophie Taeuber-Arp e.V.  
Photo : © Wolfgang Morell

Par l'intermédiaire de la revue d'architecture, *Das Neue Frankfurt*, elle suit attentivement les constructions de logements sociaux de l'architecte Ernst May en Allemagne. Elle collabore avec le jeune architecte de l'École centrale, Marcel Eugène Cahen, et Roger Ginsburger pour l'aménagement de la galerie Goemans à Paris. Encore étudiante à Munich, elle a probablement rencontré l'architecte autrichien Adolf Loos dont elle partage les idées critiques envers l'ornementation. En 1925, la découverte du Pavillon de l'Esprit Nouveau et celle de la Maison La Roche lui révèlent les réalisations de son compatriote, Le Corbusier. Cet intérêt pour l'architecture trouvera un écho, des décennies plus tard, dans un commentaire que fera Ellsworth Kelly : d'après le peintre, Sophie Taeuber-Arp aurait eu, par la facture neutre qu'elle pratiquait dans ses peintures et ses reliefs, une influence considérable sur l'architecture américaine.

Après la mort de Sophie Taeuber-Arp, son mari fit exécuter et agrandir quelques reliefs d'après des dessins, désignés « re-créations », parmi lesquels se trouvent aussi des compositions de l'Aubette.

## SA CONDITION DE FEMME ARTISTE

Désireuse de poursuivre une formation moderne qui corresponde à son ouverture d'esprit, Sophie Taeuber-Arp, alors âgée de 21 ans, a intégré à Munich et Hambourg deux écoles qui, au travers de cours et

d'ateliers, l'ont dotée d'une formation progressiste inscrite dans l'esprit du *Werkbund*, articulant une grande maîtrise technique et artistique. Son diplôme lui a permis d'enseigner et de mener sa vie d'artiste.

Malgré son lien avec Jean Arp qui lui a offert un dialogue artistique enrichissant et de nombreuses rencontres, Sophie Taeuber-Arp est restée en retrait par rapport à son mari qui tenait le premier rôle. Conséquence des conceptions de l'époque qui n'accordent guère de crédit à l'idée qu'une femme puisse être artiste, Sophie Taeuber-Arp a souvent été perçue comme l'assistante d'Arp, dont il est vrai qu'elle dessina certains de ses projets.

Après sa mort en 1943 à Zurich, son mari fait établir par l'artiste suisse Hugo Weber, sous sa propre direction, le catalogue raisonné de l'œuvre de Sophie Taeuber-Arp (G. Schmidt, *Sophie Taeuber-Arp*, Bâle, Holbein Verlag, 1948). Cette publication, qui sert toujours de référence, date les premières œuvres de Sophie Taeuber-Arp de 1916, c'est-à-dire après sa rencontre avec Jean Arp, les œuvres antérieures n'y figurant pas. Ainsi, son utilisation de la grille orthogonale dès 1915 comme base de la création géométrique abstraite, et son emploi du module du carré, tous deux développés à partir des techniques de l'art du textile, ont été éludés de ce catalogue, expliquant en partie la reconnaissance tardive de son œuvre et son inscription partielle et insuffisante dans l'histoire de l'art.

Peu exposées, les œuvres clés de Sophie Taeuber-Arp sont restées invisibles du public de son vivant, entraînant de ce fait une méconnaissance de l'ensemble de son œuvre dans les décennies qui suivirent.

## RAYONNEMENT

L'œuvre de Sophie Taeuber-Arp a néanmoins su gagner en visibilité grâce aux associations dont elle a fait partie. C'est par exemple via l'association Abstraction-Création qu'elle se rend en Pologne pour rejoindre ses amis polonais, également membres de l'association polonaise « a.r. » (artistes révolutionnaires) : Jan Bręzkowski, Katarzyna Kobro, Henryk Stazewski, Władysław Strzemiński. Elle assiste ainsi à l'inauguration de la collection « A. R. Collection internationale d'art nouveau » au musée Sztuki de Łódź, où son œuvre est présentée depuis 1932. Elle participe également à des expositions de groupe dans des galeries et des musées, notamment au Kunstmuseum de Bâle.

Quand l'artiste et critique d'art Michel Seuphor découvre son travail en 1929, il place son œuvre sur le même plan que celle de Mondrian, considérant qu'il s'agit alors des deux plus importants artistes abstraits géométriques. Outre Michel Seuphor et Jean Arp, Gabrielle Buffet-Picabia, Max Bill, Marguerite Hagenbach et Johannes Itten comptent parmi les personnes convaincues de l'importance de son œuvre. De toute évidence, l'influence de Sophie Taeuber-Arp sur certains artistes majeurs du xx<sup>e</sup> siècle est incontestable, à commencer par Jean Arp, mais également Ellsworth Kelly, Max Bill, Aurélie Nemours, ainsi que le couple d'artistes argentins Fernandez & Hernandez. Marcel Duchamp, proche de Gabriele Buffet-Picabia, elle-même grande amie de Sophie Taeuber-Arp, qualifie ce qu'il appelle « son arabesque géométrique » de « concept artistique exceptionnel », et relève aussi son sens de l'humour (*Collection of the Société Anonyme: Museum of Modern Art 1920*, Yale University Gallery, New Haven, 1950, p. 68).

« Si l'une des caractéristiques de l'art moderne depuis Courbet est le culte de la main subconsciente, bon nombre d'artistes au cours des 30 dernières années ont abandonné ce culte et adopté une technique consciemment précise, qui ne laisse rien au hasard du pinceau. Sophie fut au nombre des premiers artistes qui pressentirent le danger qui pouvait résulter d'un abandon à la "peinture" automatique. Elle se donna pour tâche d'exécuter un dessin tel qu'il avait été "projeté" au préalable. Et, ce qui est plus important, elle réintroduisit l'arabesque géométrique comme concept artistique majeur. Assez singulièrement, tout "abstrait" qu'elle fût, elle aimait souvent utiliser un titre qui évoquait une analogie humaine dans le tableau : *Six espaces aux teintes ensoleillées*. En outre les titres, comme les tableaux eux-mêmes, étaient affectés d'un très net sens d'humour qui manque si souvent dans l'art abstrait. Sophie Taeuber-Arp par son attitude de détachement dans sa nature d'artiste, évoque l'artisan anonyme du Moyen Âge. »

Marcel Duchamp, notice du *Catalogue de la collection de la Société anonyme*, New Haven, Université de Yale, George Heard Hamilton, 1950, cité in Marcel Duchamp, *Duchamp du signe* (1976), Paris, Flammarion, 2008.

Ellsworth Kelly, quant à lui, fut l'un des rares artistes à visiter l'atelier de Sophie Taeuber-Arp à Meudon, au début des années 1950. Il fut fortement impressionné par ce qu'il nomma le « facteur neutre » dans ses œuvres. On observera dans la production de l'artiste américain un certain écho aux œuvres du couple. Avec François Morellet et le peintre américain Jack Yongerman, il tenta d'acheter un des *Duo-Collages* dans une galerie parisienne, mais dut renoncer, faute de ressources suffisantes. L'œuvre fut finalement acquise par la Nationalgalerie à Berlin.

Peu de temps avant sa mort en 1943, Sophie Taeuber-Arp est honorée par ses pairs en public, tels Max Bill et Johannes Itten, lors d'un vernissage au musée des Arts appliqués de Zurich, institution rattachée à l'école où elle avait été professeur.

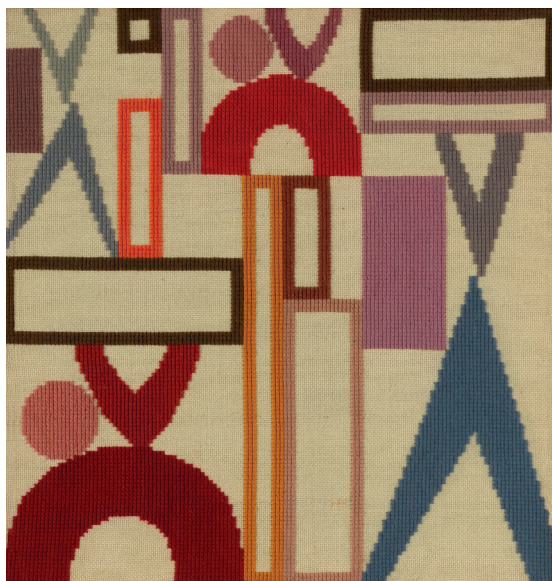
À partir des années 1950, plusieurs rétrospectives sont organisées : en 1954 au Kunstmuseum de Berne, en 1964 au musée national d'Art moderne de Paris, en 1977 au musée d'Art moderne de Strasbourg, en 1982 au Museum of Modern Art de New York et en 1989 aux musées d'Aarau, Lugano, Paris et Lausanne, à l'occasion du centenaire de sa naissance. Depuis, de nombreux musées exposent son œuvre. Dans sa publication *Constructive Concepts: History of Constructive Art from Cubism to the Present* (ABC Edition, 1977), l'historien d'art suisse, Willy Rotzler, estime que Sophie Taeuber-Arp est « à l'origine de l'art concret suisse ».

La Banque nationale suisse lui a offert une reconnaissance posthume en 1995 en faisant figurer son portrait sur les billets de 50 francs suisses (elle a récemment été remplacée). Il s'agissait alors de la seule femme, aux côtés de l'architecte Le Corbusier, du sculpteur Alberto Giacometti ou encore du compositeur Arthur Honegger. Dans son pays natal, Sophie Taeuber-Arp est ainsi désormais considérée comme l'une des grands artistes du xx<sup>e</sup> siècle.

# LES ŒUVRES AU PROGRAMME

## TAPISSERIE DADA

Par Tiphaine Larroque



Sophie Taeuber, *Tapissérie Dada, Composition à triangles, rectangles et parties d'anneaux*, 1916  
Tapissérie au petit point, laine, 41 × 41 cm  
Centre Pompidou-Musée national d'Art moderne, Paris  
Photo (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/  
Georges Meguerditchian

### Introduction

L'œuvre de Sophie Taeuber-Arp a joué un rôle conséquent dans l'évolution des pratiques artistiques des avant-gardes internationales du xx<sup>e</sup> siècle, notamment dans l'intégration de la création textile dans les arts. Travaillant régulièrement en collaboration et partageant des idées sur l'art avec ses contemporains majoritairement masculins, Sophie Taeuber-Arp a rejoint plusieurs groupes d'artistes (Dada [1916-1922], *Das Neue Leben* [1918-1920], *Schweizerischer Werkbund* [1915-1969] et plus tard Cercle et Carré [1929-1931] et Abstraction-Création [1931-1936]) tout en élaborant son propre langage plastique abstrait. Celui-ci est fondé sur la simplification des formes de la nature et sur une géométrie qui se distingue du biomorphisme pratiqué par son compagnon de vie Jean Arp

et du néoplasticisme de son ami et collègue Theo van Doesburg.

Dans ce contexte, elle évolue naturellement d'un champ artistique à l'autre, allant de la danse à l'architecture en passant par la peinture, la création de marionnettes, le mobilier, les vitraux ou encore la conception de son lieu de résidence à Meudon. Ainsi, elle a su adapter son esthétique à diverses pratiques inscrites autant dans les arts appliqués que dans les beaux-arts.

La transversalité de sa création correspond à la volonté de fusionner l'art et la vie, volonté que l'on retrouve dans les pratiques dada. Si l'histoire de l'art a surtout retenu le recours à des machines et des objets industriels dans l'optique d'intégrer les arts à la vie et de rejeter les catégories et les hiérarchies, Sophie Taeuber-Arp affirme cette conception élargie et démocratique de la création en renouvelant les techniques artisanales et en les situant dans le domaine des arts. Son usage de savoir-faire traditionnels en lien avec les pratiques de la peinture, du collage et de la sculpture, souvent associées aux hommes, laisse supposer que son œuvre ne relève ni « d'un recours au passé, ni d'une emphase sur les compétences et la formation pures et traditionnelles, mais d'un emploi de matériaux divers à des fins modernes » (R. Hemus, « "Fait à la main" – les femmes dadaïstes et les arts appliqués », *Itinéraires*, 2012-1, p. 74 ; en ligne : [journals.openedition.org/itineraires/1251](https://journals.openedition.org/itineraires/1251)).

La *Tapissérie Dada, Composition à triangles, rectangles et parties d'anneaux* (1916) résulte précisément de l'association d'une esthétique d'avant-garde et d'une technique artisanale. En cela, elle soulève des réflexions plurielles et transversales auxquelles peuvent contribuer l'histoire de l'art, l'anthropologie ou encore la sociologie au regard du caractère généré de certaines pratiques manuelles domestiques. Sophie Taeuber-Arp s'inspire en effet d'arts extra-occidentaux et de la préhistoire (Moyen-Orient ou Europe du Nord, Chine, Amérique du Sud). Son œuvre s'inscrit ainsi dans le thème des rapports de l'art occidental vis-à-vis de la mondialisation. Dans

le domaine de l'art, l'emploi de techniques, comme le tissage et la broderie, transgresse plusieurs clivages culturels. Il nie et dénonce par là même les catégories de l'artisanat et des beaux-arts, les frontières entre les sphères domestique et publique, entre les genres sexués, les hiérarchies entre les matériaux nobles (la pierre, le bois...) et les matériaux dits domestiques (le tissu, le fil...), ainsi que les frontières entre les compétences élitistes, les formations académiques, d'une part, et les habiletés populaires, la transmission traditionnellement empirique, d'autre part.

### **Le tissage : une source de découvertes esthétiques**

#### **La trame comme procédé de création**

Avant de participer au mouvement dada en 1916 – année de la réalisation de la *Tapisserie Dada*, de l'inauguration du Cabaret Voltaire et de sa prise de fonction à l'École des arts et métiers de Zurich –, Sophie Taeuber-Arp menait déjà une réflexion sur la remise en question des formes traditionnelles de l'art en empruntant les techniques des arts du textile et en se fondant sur ses procédés. Elle utilise la structure tramée du canevas, support du tissage et de la broderie, comme système d'ordonnement des peintures et des aquarelles qualifiées de compositions verticales-horizontales. Ainsi, l'art du textile rejoint celui du dessin par le biais de la grille qui appartient à la technique du tissage – consistant à croiser horizontalement des fils de trame avec les fils de chaîne tendus verticalement sur un métier à tisser – et qui se trouve aussi être le moyen habituel pour construire l'espace pictural figuratif et imitatif (voir encadré ci-après).

Le tissage et la broderie sont ainsi des éléments cruciaux de l'œuvre de Sophie Taeuber-Arp, non pas seulement parce qu'ils ont été pratiqués par l'artiste tout au long de sa carrière, mais aussi parce qu'ils deviennent une pensée, un procédé de création qui permet de traverser différents domaines artistiques : une esquisse pour la broderie d'un coussin peut devenir une gouache ; une gouache peut servir de schème à une peinture.

Le perspectographe, inventé par Albrecht Dürer à la Renaissance, est une vitre quadrillée encadrée que l'on place devant le motif à peindre. À l'aide de cette grille de repère, les peintres rapportent les motifs sur une feuille quadrillée. Par ailleurs, la mise au carreau est une technique permettant de reproduire un dessin ou une peinture à l'identique ou en modifiant ses proportions.

R. Hemus, *op. cit.*, p. 68.

Voir [laperspective.canalblog.com](http://laperspective.canalblog.com) >

II. Le perspectographe

#### **Le quadrillage comme fondement d'une esthétique abstraite géométrique**

Si la structure quadrillée du canevas permet à Sophie Taeuber-Arp de passer aisément d'une pratique artistique à l'autre, elle a aussi induit une esthétique abstraite géométrique. Le tissage devient un système de création applicable à d'autres supports, aboutissant à un langage plastique abstrait et géométrique qui se qualifie par des vibrations subtiles de couleurs et des résonances entre les formes. Margit Staber analyse le phénomène créatif :

« En fait, ses conclusions ne représentent nullement un transfert de techniques artisanales dans l'art libre, mais résultent plutôt d'une découverte : qu'il y a, dans les purs rapports entre couleurs et formes, une source inépuisable de possibilités plastiques, possibilités dont il s'agit précisément de tirer parti en organisant de nouveaux schèmes de composition sans le secours de l'échafaudage figuratif. L'ordonnance verticale-horizontale, autrement dit une structure de l'image où les rythmes de couleurs et de formes entrent en jeu tout à fait librement, était le commencement le plus élémentaire que Sophie Taeuber pût trouver. »

Margit Staber, *Sophie Taeuber-Arp*, Lausanne, Éditions Rencontres, 1970, p. 61-62.

L'abstraction géométrique est adoptée par l'artiste dès le début de sa pratique. Elle n'est donc pas le résultat d'un cheminement conceptuel et plastique mais un commencement, un fondement de création et ce, à l'inverse de Vassily Kandinsky pour qui l'abstraction géométrique a été l'aboutissement de ses recherches. Pour autant, si l'abstraction géométrique n'est pas une fin pour Sophie Taeuber-Arp, cette dernière

travaille durant la même période à des travaux totalement abstraits et d'autres contenant une imagerie figurative schématisée ou des motifs évocateurs d'une réalité extérieure, à l'instar de Paul Klee.

### **La transmission d'un savoir-faire et d'une conception de l'art au féminin**

En associant des techniques artisanales, notamment celle du tissage, à la modernité que sont l'abstraction et la pluridisciplinarité plus volontiers attribuées à une pratique masculine, Sophie Taeuber-Arp participe à l'intégration du travail féminin au sein de la création des avant-gardes. Elle ouvre plus généralement la voie à une redéfinition et une reconsidération de la création des femmes au sein de l'art et de la société, non seulement au moyen de son œuvre, mais aussi par le biais de son travail de professeur de textile, design et technique à l'École des arts et métiers de Zurich qu'elle effectue de 1916 à 1929. En effet, l'enseignement étant précisément un moyen de faire évoluer les valeurs et les pratiques culturelles et sociales, ce poste d'enseignante lui permet de transmettre un esprit de liberté et d'invention dans la création traditionnelle à des fins utiles auprès de ses jeunes élèves féminines engagées dans une formation d'arts appliqués en Suisse allemande où les traditions artisanales locales sont très prégnantes. Sa pédagogie, qui porte sur les techniques des arts du textile et sur les mécanismes de création, reflète évidemment sa conception de l'art mais également la place qu'occupent les pratiques artisanales dans sa propre dynamique créatrice. Aussi, son enseignement permet de mieux saisir les principes qui sous-tendent son processus de création, son esthétique et plus singulièrement la *Tapisserie Dada*.

### **L'ornement en adéquation avec le matériau, la technique de production et la fonction de l'objet**

Dans un texte pédagogique rédigé à l'attention de ses élèves, l'artiste partage ses questionnements sur les pratiques manuelles domestiques dans l'optique de susciter un investissement effectif au sein de la société : « Je me suis souvent demandé pourquoi nous réalisons ces broderies : pourquoi inventer des ornements et des compositions de couleurs, alors qu'il y a tant de choses plus pratiques et surtout plus utiles à faire ? » (S. Taeuber, « Remarques sur l'enseignement de la conception du dessin ornamental », in *Korrespondenzblatt des Schweiz. Vereins der Gewerbe- und Hauswirtschaftslehrerinnen*, n° 11/12, Zurich, 31 décembre 1922, p. 156-159). De la sorte, elle plaide

en faveur de l'idée de John Ruskin et William Morris (voir encadré page suivante), selon laquelle « le nouvel art devait être fait par le peuple et pour le peuple » (S. Taeuber, *Guide pour l'enseignement du dessin dans les métiers du textile*, Gewerbeschule der Stadt, Zurich, 1927). Cette interrogation invite par ailleurs ses élèves à faire un usage maîtrisé de l'ornement : « Faites toujours la distinction entre l'essentiel et l'accessoire. L'objet et sa destination sont l'essentiel. Donner à cet objet une forme simple et fonctionnelle. En tout cas, l'ornement doit se soumettre à la forme » (S. Taeuber, « Remarques sur l'enseignement de la conception du dessin ornamental », art. cit.). Pour autant, il ne s'agit pas pour l'artiste de démontrer l'inutilité de l'ornementation qu'elle conçoit comme une tendance naturelle, mais plutôt d'inciter ses élèves à concevoir des objets et des décorations en adéquation avec le matériau utilisé, la technique de production et la fonction de l'objet. Dans un petit manuel qu'elle a rédigé avec Blanche Gauchat, il est écrit : « Il y a généralement, depuis vingt-cinq ans, une opposition croissante à l'élément décoratif, mais cette absence d'éléments décoratifs que nous admirons tant dans les machines, les bateaux et les avions n'est pas une fin en soi ; elle peut constituer cependant le meilleur fondement d'un style nouveau, et la forme pure, appropriée à son but et à la matière utilisée, devrait devenir pour nous une évidence » (S. Taeuber, B. Gauchat, *Dessin pour les métiers textiles*, Gewerbeschule der Stadt, Zurich, 1927).

Si comme Alfred Loos, Sophie Taeuber-Arp pense que la beauté réside dans la forme, elle la trouve aussi dans l'essence des matériaux desquels découle la fonction de l'objet créé. Elle formule cette idée comme suit : « C'est de la connaissance de la réalité du matériau que vient la compréhension de la fonction de l'objet » (*Id.*). Et ce serait en considérant à la fois les matériaux et les fonctions de l'objet que la création pourrait atteindre une beauté simple et une sincérité. L'artiste explique : « Tentez également de saisir le matériau. Un morceau de tissu ou un écheveau de laine de bonne qualité est toujours une belle chose. [...] L'ornement ne doit pas donner l'impression d'avoir été collé par-dessus, mais doit croître organiquement à la surface de l'objet ou bien en sortir » (S. Taeuber, « Remarques sur l'enseignement de la conception du dessin ornamental », art. cit.). Selon Sophie Taeuber-Arp, la pratique des arts appliqués doit donc être capable de donner lieu à des réalisations à la fois en phase avec le besoin de fonctionnalité de la vie moderne, avec l'essence des matériaux ainsi qu'avec la spécificité des techniques.

John Ruskin (1819-1900) et William Morris (1834-1896) sont des artistes socialistes anglais. William Morris est à l'origine du mouvement *Arts & Crafts* (années 1880 jusqu'au début du xx<sup>e</sup> siècle, 1910). Il a été influencé par les idées de John Ruskin, notamment par le chapitre « La nature du gothique », extrait de son essai *Les Pierres de Venise*, publié en 1851-1853.

John Ruskin, *La Nature du gothique*, Paris, Éditions du Sandre, 2012.

### Développer la sensibilité esthétique

Pour répondre à cette exigence de création, Sophie Taeuber-Arp vise à développer, chez ses étudiantes, une créativité attentive à leur propre sensibilité (*Id.*). Elle prône « un idéal du travail désaliéné » en étroite relation avec la vie au moyen d'une « pédagogie de la créativité apparentée au jeu » (J.-F. Chevrier, « L'action restreinte selon Sophie Taeuber-Arp », in *Sophie Taeuber. Rythmes plastiques, réalités architecturales*, *op. cit.*, p. 23). Ainsi, elle conçoit une série d'exercices pratiques, appliqués ou non à la tapisserie et à la broderie, pour développer la sensibilité individuelle aux couleurs, aux formes et aux matières et pour offrir un accès empirique à la connaissance des caractères physiques de la perception visuelle. Un exercice fondé sur des couleurs complémentaires de même luminosité permettait par exemple de faire l'expérience perceptive de l'inversion virtuelle des couleurs et d'envisager les associations de teintes comme potentiellement agréables ou désagréables, harmonieuses, vibrantes ou contrastées (S. Taeuber-Arp, *Guide pour l'enseignement du dessin dans les métiers du textile*, *op. cit.*, p. 109). D'autres exercices visaient à former l'œil aux valeurs de gris (« Remarques sur l'enseignement de la conception du dessin ornemental », *art. cit.*, p. 106) et à démontrer le rôle des proportions de couleurs juxtaposées dans le processus de perception. D'autres encore permettaient d'aborder les effets des différentes divisions et associations de formes simples, notamment en attirant l'attention sur l'existence des formes négatives correspondant à « l'espace intermédiaire entre deux formes créant un ornement » (*Ibid.*, p. 105). Comparant les effets des couleurs à ceux de la musique, elle donne également des indications relevant autant de la perception individuelle et de la physiologie de l'appareil oculaire humain que de la physique des éléments telle que la composition de la lumière.

Par cette pédagogie, Sophie Taeuber-Arp a contribué au développement d'une sensibilité plastique correspondant à la vie moderne et exploitant la dimension universelle contenue dans les pratiques traditionnelles et artisanales. Loin d'inculquer un système fixe et déterminé, chaque cas de création dépend de conditions qui lui sont particulières. L'artiste applique cette idée dans son œuvre qui ne relève pas d'une application systématique d'une grammaire comme le fait Piet Mondrian. Le principe de création, qui mêle inextricablement tradition et modernité ainsi qu'arts appliqués et arts, doit être décliné et matérialisé selon chacun des créateurs d'une part et en fonction de l'objet à réaliser, d'autre part.

### La Tapisserie Dada : un exemple d'harmonie due aux valeurs purement plastiques

#### Une évidence de la composition

Conformément aux principes généraux transmis à ses élèves et soumis à leurs expérimentations, Sophie Taeuber-Arp a travaillé sur les rapports entre les couleurs, sur l'ordonnement des formes modulaires (rectangles, carrés, cercles, demi-cercles, triangles) et sur le rythme afin d'obtenir une simplicité, une évidence de composition apte à susciter les sentiments de quiétude et de bien-être. Les relations d'influence réciproque des formes élémentaires et de leurs couleurs engendrent une sensation d'harmonie puisée dans l'intériorité universelle des êtres et dans leur correspondance fondamentale avec les choses. Le rectangle notamment, en tant que forme type d'un rapport vertical-horizontal, entraîne un retour aux sources et aux éléments premiers de la forme, comme cela est le cas des lignes orthogonales dans la grammaire néoplastique de Theo van Doesburg.

Le caractère impersonnel des formes géométriques écarte la subjectivité de l'artiste et « permet de soustraire le jeu des couleurs aux intentions expressives et aux impulsions du geste » (J.-F. Chevrier, « L'action restreinte selon Sophie Taeuber-Arp » *art. cit.*, p. 21). Cette recherche d'un degré essentiel des êtres et du monde, et non pas propre à une seule individualité, a été entreprise différemment par Jean Arp grâce au biomorphisme inspiré des formes simples de la nature, elles aussi impersonnelles. L'esthétique biomorphique et celle géométrique de Sophie Taeuber-Arp ne génèrent ni pathos ni sentiment d'exaltation. Elles se distinguent en cela du concept de *Gesamtkunstwerk* (« œuvre d'art totale ») tel qu'il a été envisagé par Richard Wagner, mais elles le rejoignent au niveau de la volonté de réaliser la fusion



entre les arts. Dans la création de Sophie Taeuber-Arp, les charges émotionnelles sont en effet portées par les valeurs purement plastiques. La *Tapiserie Dada* constitue un bon exemple de cette esthétique abstraite géométrique et de cette démarche de création appliquée au tissage.

### Des rythmes composant un ordre global

En accord avec l'exercice conseillé à ses élèves – consistant à diviser le plus naturellement et logiquement possible des formes simples comme le carré, puis à complexifier la partition (« Remarques sur l'enseignement de la conception du dessin ornemental », art. cit., p. 104) –, les œuvres géométriques de Sophie Taeuber-Arp se structurent à partir de la grille, motif emprunté à « la trame du métier sur lequel on tisse, la structure technique qui sous-tend la création textile » (R. Ego, *Atelier Jean Arp et Sophie Taeuber*, Clamart/Paris, Fondation Jean Arp/Éditions des cendres, 2012, p. 77). Le quadrillage utilisé comme base de composition permet toutes sortes de variations non dépourvues de souplesse qui intensifient les vibrations des couleurs et dynamisent les rapports entre les formes. Il en résulte des rythmes locaux composant un ordre global. Margit Staber le formule : « La réduction à des éléments et structures simples, variables et souples, qui peuvent se grouper et s'adapter les uns aux autres de telle manière que soient possibles à la fois l'ordre général et le mouvement individuel » (M. Staber, *op. cit.*, p. 108). Les rythmes ainsi produits sont conçus pour eux-mêmes, ne renvoyant qu'à eux-mêmes.

Dans cette tapisserie, ce n'est pas l'action de la main qui est mise en évidence mais la trame du support. La technique du tissage fondée sur l'orthogonalité est paradoxalement mise en évidence au moyen de décalages, c'est-à-dire de partitions non régulières de la grille. Par exemple, les deux couples de triangles, dépourvus de base, se rejoignent à l'angle de leurs pointes carrées et non pas à l'endroit de leurs arêtes supérieures. Les décalages du positionnement des formes élémentaires sur le canevas dynamisent leurs articulations. Ils entrent en relation avec le quadrillage dans la mesure où d'autres formes s'inscrivent dans l'orthogonalité de la trame, notamment les deux rectangles, l'un brun et l'autre mauve, qui sont superposés et exactement alignés verticalement en haut à droite de la pièce tissée en épousant son bord. Simultanément aux rendus rythmiques effectifs à différents endroits de la tapisserie, la sensation générale de stabilité, sous-tendue par le support tramé, est ainsi maintenue. Les contours des formes, tantôt

droits, tantôt crénelés, participent à cet effet visuel et émotionnel.

### Usage de la matérialité du textile et de sa trame

La trame du support demeure ostensible non seulement grâce aux décalages des positions des motifs, mais aussi grâce aux nombreux rectangles tantôt entièrement remplis de couleurs, tantôt en creux, c'est-à-dire dessinés à l'aide de contours à trois points de largeur. Sophie Taeuber-Arp attire l'attention de ses élèves sur les différents effets que peut produire une ligne selon sa largeur, sa hauteur, son éventuelle ondulation ou remplissage (S. Taeuber-Arp, *Guide pour l'enseignement du dessin dans les métiers du textile*, *op. cit.*, p. 110). Les questions de forme et de fond sont ici mises en jeu. En effet, lorsque les formes positives (les motifs, les ornements) sont tissées à l'aide de contours, elles mettent en évidence les formes négatives (le fond, le support) de couleur neutre, beige. Les proportions des espaces entre les formes acquièrent alors le statut de formes et entrent en résonance avec les motifs de couleurs d'ailleurs incrustés au support tissé. Comme le note Valérie Dupont, le tissage peut se définir comme un « ouvrage textile réalisé sur un métier et dans lequel le décor s'élabore en même temps que l'étoffe » (V. Dupont, « Jean Lurçat et la renaissance de la tapisserie au xx<sup>e</sup> siècle », in *Tissage et métissage. Le textile dans l'art. xix<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècles*, Dijon, EUD, 2011, p. 20).

Les effets des relations entre les formes positives et négatives ainsi qu'entre les surfaces des couleurs de la laine se jouent subtilement au niveau de la perception visuelle entre un mouvement et une fixité, entre un dynamisme et un équilibre (principe que l'on retrouve dans la danse saccadée de Sophie Taeuber-Arp qualifiée de « primitive »). En bas à gauche de la tapisserie par exemple, quatre points en haut à droite d'un demi-cercle rouge touchent la pointe plate d'un triangle bombé à la teinte rouge également, mais légèrement plus claire. La proximité de ces deux tons produit une vibration rythmique qui est contrebalancée par une forme négative orthogonale. Située immédiatement au-dessus, celle-ci se dessine à l'aide du contour brun rectangulaire de même largeur que le demi-cercle du bas. Cet agencement des formes élémentaires, à la fois décalées et ajustées à la trame, s'associe aux couleurs de la laine et aux sens de l'entrecroisement des fils. Cet entrelacement, exécuté au petit point de façon régulière et ordonnée, produit un sentiment d'harmonie qui se caractérise par un équilibre palpitant entre

l'instabilité et la stabilité. Ce phénomène est particulièrement sensible lorsqu'une forme est décalée par rapport à une autre alors même qu'elle est, par nécessité technique, calée sur la trame du support. C'est le cas des pointes des triangles se rejoignant non pas exactement sur la même ligne verticale du canevas mais avec un point d'écart. Les formes sont ainsi agencées en fonction de la surface tissée de façon à créer des rapports entre elles qui les séparent et les relie selon l'attention qu'on leur porte.

La *Tapisserie Dada* est débarrassée de l'illusion d'optique et de l'imitation de la nature produites par la perspective. Elle est aussi dépourvue des figures schématisées renvoyant à la réalité extérieure qui sont présentes en 1916 dans d'autres œuvres de l'artiste. De la sorte, elle affirme son existence propre en tant qu'objet tissé aux motifs abstraits. Loin de donner l'impression d'une production laborieuse, elle révèle les caractéristiques et les qualités de son support, sa matérialité et la sensualité de sa texture, comme il est possible de le faire avec les sons texturés dans la création musicale. La matière et son tramage deviennent porteurs de valeurs affectives au même titre que les formes, les lignes, les surfaces, les couleurs.

#### Un objet aux motifs abstraits

Des triangles, d'abord formes élémentaires, ont subi des altérations. Habituellement employé pour évoquer le vocabulaire de la musique, le mot « altération » désigne ici une « modification que l'on fait subir à l'intonation primitive d'une note en la hausant ou en la baissant au moyen de signes appelés signes d'altération » (CNRTL). Ces triangles sont plus larges d'un côté ; ils sont tantôt bondés, tantôt légèrement inclinés. Ces variations offertes par la structure en quadrillage créent une animation rythmique de la composition à laquelle s'ajoute une extension virtuelle des motifs au-delà de l'objet tissé. En effet, les bords du support sont pleinement investis dans les effets rythmiques produits par le subtil jeu entre les ruptures et les ajustements avec la trame. Dans la partie haute de la tapisserie, à gauche, l'une des arêtes du triangle mauve sort du cadre. Cette figure légèrement tronquée crée une relation entre la composition abstraite et l'espace réel qui l'entoure.

Le format carré de petite dimension de la tapisserie, 41 × 41 cm, se distingue des formats portrait et paysage qui sont ordinaires en peinture mais se qualifie, comme eux, par son orthogonalité. En cela, la *Tapisserie Dada* entretient un lien avec l'objet tableau, à la différence des formats circulaires adoptés pour des reliefs dans les années 1930, à l'instar de *Relief rond en trois hauteurs* (1936, bois peint, 59,5 × 8,2 cm). Pour autant, si elle renvoie bien à l'objet tableau, elle s'en distingue simultanément. L'objet s'intègre à son espace environnant, contrairement aux œuvres picturales encadrées et isolées, matériellement et symboliquement, de ce qui les entoure. Différemment, la *Tapisserie Dada* appartient à son environnement physique d'accrochage comme le serait un coussin ou un centre de table, car les rythmes locaux intrinsèquement englobés dans la stabilité rationnelle de la trame tendent à se prolonger au-delà de l'objet tissé. Elle ouvre une nouvelle possibilité de création dans les arts du textile et attribue une polyvalence à la tapisserie qui est à la fois une image aux potentialités d'extension virtuelle et un objet concret, à l'instar d'un ustensile domestique. Sa nature acquiert une ambiguïté comme cela est le cas de la célèbre *Tête Dada* (1920, bois tourné, 29,43 cm de hauteur, 14 cm de diamètre) qui a souvent été qualifiée de porte-chapeau et dont la forme ambiguë incite le spectateur à l'envisager tantôt comme une sculpture, tantôt comme un objet potentiellement utilitaire, selon son état d'esprit du moment. De façon similaire, la réception de la *Tapisserie Dada* tend à osciller entre les dynamismes et l'équilibre de la composition, entre les formes positives et les formes négatives, entre la matérialité de l'objet perçu pour lui-même et son extension virtuelle dans l'espace qui l'entoure.

La pratique artistique de Sophie Taeuber-Arp, notamment celle du tissage, a donc contribué au développement, tant conceptuel et technique que plastique, de la création des avant-gardes. Le tissage a amené l'artiste à adopter une approche plurielle de la création se fondant sur la nature de chacun des matériaux investis, sur les procédés et les gestes effectués lors de la réalisation, ainsi que sur l'essence (l'origine) et la fonction (la destinée) de l'objet à créer.

## L'AUBETTE

Par Gabriele Mahn et Michel Bayer<sup>2</sup>

### Constructions d'intérieur élémentaristes et prémorphistes

Le projet de l'Aubette représentant un chantier de très grande ampleur, Sophie Taeuber-Arp décida d'y associer son mari, Jean Arp, ainsi que le peintre et architecte hollandais, Theo van Doesburg. La décoration intérieure de l'Aubette fut donc une œuvre collective. Malgré des difficultés survenues entre les trois artistes durant leur collaboration, cette œuvre monumentale majeure demeure unique en son genre. Le trio présenta sa réalisation comme des « constructions d'intérieur élémentaristes et prémorphistes ». Le concept « élémentariste » correspond à celui, géométrique, de Sophie Taeuber-Arp et Theo van Doesburg, tandis que l'œuvre de Jean Arp, « prémorphiste », se distingue par des formes qu'il qualifie lui-même également d'élémentaires, mais biomorphiques, basées sur la forme de l'ovale.

Opérant une synthèse entre le mouvement De Stijl, proche des architectes hollandais Jacobus Oud, Robert van't Hoff, Cornelis van Eesteren et Gerrit Rietveld, et les théories du néoplasticisme diffusées par la revue *De Stijl* qu'il dirige, van Doesburg cherche à donner un statut « d'œuvre d'art totale » à l'Aubette. En revanche, les références de Sophie Taeuber-Arp sont plutôt proches des architectes du Bauhaus et de l'Autrichien Adolf Loos. D'autre part, les impressions reçues lors d'un voyage du couple Taeuber-Arp en Italie, visitant les sites archéologiques de Pompéi et les fresques étrusques de Tarquinia, ont également marqué leurs peintures murales. Les contributions du couple présentent ainsi un contraste avec l'uniformité recherchée par van Doesburg.

L'Aubette ayant été conçue comme une « œuvre d'art totale », elle engage ses concepteurs à intégrer également dans leur création le mobilier, la typographie ainsi que le traitement de l'éclairage, des sols et des plafonds. La décoration intérieure, principalement collective, réserve certains espaces à chacun des trois artistes. L'Escalier semble avoir été l'œuvre de la collaboration la plus étroite. Jean Arp prend en charge deux salles au sous-sol, le Caveau-dancing,



Theo van Doesburg, Sophie Taeuber-Arp et Jean Arp devant l'Aubette à Strasbourg, 1927  
Photographie anonyme. Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, La Haye  
Photo : © RKD, La Haye

appelé aussi « Bar américain ». Theo van Doesburg se réserve la part la plus importante, le Café-restaurant au rez-de-chaussée et deux grandes salles au premier étage, aujourd'hui restituées, le Ciné-dancing et la Salle des fêtes.

### Espaces créés par Sophie Taeuber-Arp

Sophie Taeuber-Arp est l'auteur de nombreux espaces aujourd'hui bien identifiés : l'Aubette-bar et le salon de thé Five-O'Clock (non restitués), la Salle de billard (non restituée, mais suggérée par une projection visuelle), ainsi que le Passage, situé à l'extérieur, le Foyer-bar, le Palier et l'Escalier (tous restitués).

Grâce à la restitution partielle de l'Aubette 1928, on peut aujourd'hui en apprécier les différents espaces et découvrir la structuration géométrique des salles et le passage d'un espace à l'autre. Pour Sophie Taeuber-Arp, ces passages revêtent une importance certaine dans le registre de la peinture monumentale. Contrairement à Theo van Doesburg qui s'efforce de réaliser une œuvre unifiée, elle cherche, par endroits, à créer des espaces qui dépassent le cadre architectural. Ceci est particulièrement visible dans le Foyer-bar, sur le Palier et sur quelques plans non réalisés, notamment sur un des projets pour le Foyer-bar, *Aubette 63*, qui fut rejeté par van Doesburg (E. Guigon, H. van der Werf et al. (dir), *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, Musée de la Ville de Strasbourg, Strasbourg, 2006, p. 139).

Son expérience de la danse, du mouvement dans l'espace, l'amène à souligner les passages entre les

2 Gabriele Mahn est l'auteur de « Constructions d'intérieur élémentaristes et prémorphistes » et « Rayonnement de l'Aubette » (p. 27-31). Michel Bayer est l'auteur de « L'Aubette : Raumplan ou plan libre ? » (p. 31-39).

différents espaces, les salles et les ouvertures (portes et fenêtres) par des lignes très légèrement biaisées. En cela, elle suit et souligne certaines lignes de l'architecture. Dans le projet non réalisé du Foyer-bar, elle projette de peindre une bande noire évoquant une grecque (motif ornemental utilisé notamment en architecture) traversant les plans de couleur, turquoise et gris. Cette bande noire angulaire devait passer du mur au sol et monter au plafond, explorant en quelque sorte sa propre trajectoire, dépassant le cadre architectural. Ce projet a certainement été inspiré par les impressions reçues de Pompéi et en particulier des fresques de Tarquinia, ce qu'illustre aussi le dessin à la gouache *Deux personnages étendus* (1926). Les couleurs et la dynamique de la composition devaient créer un important contraste avec les deux salles de van Doesburg, qui refusa ce projet.

Quelques plans créés par Sophie Taeuber-Arp sont conservés : trois pour le Foyer-bar, deux pour le Passage, un pour l'Escalier, un pour le salon de thé Five-O'Clock et cinq dessins pour l'Aubette-bar. Les plans, exécutés avec beaucoup de soin (des dessins à la gouache), se présentent finalement comme des œuvres à part entière. Symptomatiques des conceptions de Sophie Taeuber-Arp, ces projets révèlent une perméabilité entre disciplines, mais également entre arts plastiques, architecture et arts appliqués.

Chaque espace créé par Sophie Taeuber-Arp se distingue par son caractère spécifique, son ambiance, sa solution plastique et chromatique. Le travail sur la couleur et celui sur l'organisation des éléments géométriques se renforcent mutuellement. Pour le projet de l'Aubette, elle utilise des formes géométriques larges, totalement abstraites.

#### L'Aubette-bar (non restitué)

Pour l'Aubette-bar, Sophie Taeuber-Arp revient à ses modules du carré, datant de 1915-1916. Les carrés deviennent rectangles ou bandes, en écho aux bandes verticales de la cage de l'Escalier. Ces formes couvrent ici toute la surface polychrome de couleurs majoritairement chaudes, ponctuées de pans de couleurs froides. La tonalité des couleurs devait contribuer à créer une ambiance chaleureuse et intense, renforcée par l'emploi de la feuille d'or ou d'argent et l'éclairage indirect. Dans l'Aubette-bar, le visiteur devait se sentir enveloppé de peinture d'une rare intensité chromatique. Étant donné la petite taille de ce bar, il était intégré « dans le tableau », à l'intérieur de la plastique pure, ordonnée par une grille orthogonale.

Cette réalisation est le prolongement dans l'espace architectural des premières séries des *Compositions verticales-horizontales*, comme *Vertical*, *horizontal*, *carré*, *rectangulaire* (1917), incluant également l'utilisation de la feuille d'or ou d'argent aux côtés de couleurs chaudes. Les dessins à la gouache des projets des quatre murs et du plafond ont été conservés par l'artiste et se trouvent en majorité au musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg (MAMCS).

#### Le salon de thé « Five-O'Clock » (non restitué)

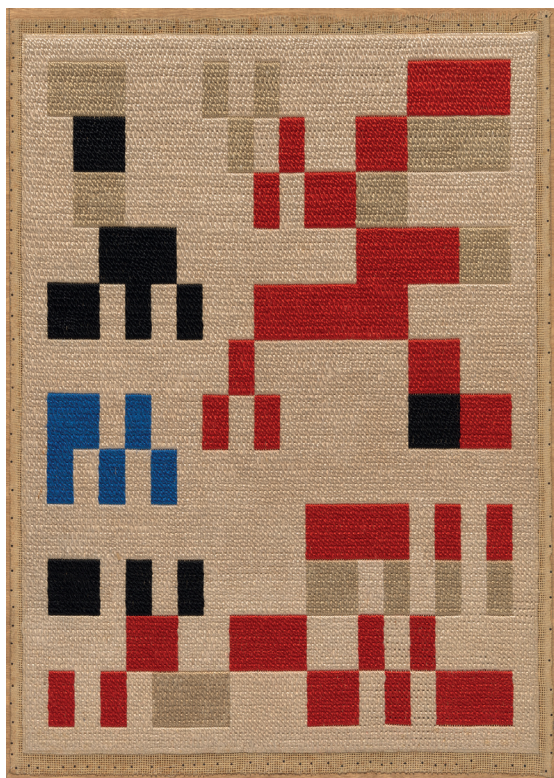
Le Five-O'Clock, la salle la plus importante de l'artiste à l'Aubette, se prolonge de manière visible dans son œuvre plastique postérieure et notamment à travers ses reliefs.

Sur le fond blanc du salon de thé se déployaient de larges bandes argentées, des miroirs et des panneaux aux rectangles peints en rouge, bleu ou vert clair et noir. Le rythme de ces formes était créé par leur espacement sur les panneaux. Principalement situés au plafond, ces ensembles pouvaient être lus comme des compositions aux figures dansantes ou en mouvement, dont l'évocation stylisée et géométrisée était réduite à quelques carrés et rectangles colorés et espacés.

À l'origine, ces panneaux peints ont été conçus en relief, comme tout le décor de l'Aubette. Des reliefs indépendants et d'une taille plus modeste, intitulés *Composition Aubette*, ont été conservés par l'artiste (MAMCS). Leur statut entre modèle et maquette, relief et œuvre d'art pose la question du processus



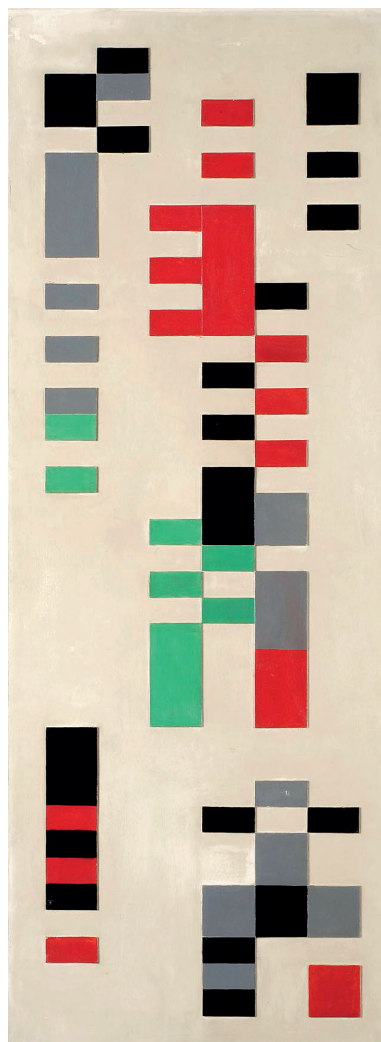
Sophie Taeuber-Arp, L'Aubette, Salon de thé, non daté  
Photographie sur papier au gélatino-bromure d'argent attribuée à Othon Scholl, 12 x 17,8 cm  
Musée d'art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg  
© Droits réservés/Service photographique des musées de la Ville de Strasbourg



1

1. Sophie Taeuber-Arp, *Composition Aubette*, 1928  
Tapisserie pour le salon de thé de l'Aubette, 77,5 × 55,5 cm  
Stiftung Hans Arp et Sophie Taeuber-Arp e.V  
Photo : © Stiftung Hans Arp et Sophie Taeuber-Arp e.V

2. Sophie Taeuber-Arp, *Composition*, sans date  
Re-création probable par Jean Arp d'une œuvre  
de Sophie Taeuber, d'après un dessin original pour le salon  
de thé de l'Aubette  
Carton peint sur pavatex, 108 × 39,5 cm  
Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg  
© Mathieu Bertola/Service photographique des musées  
de la Ville de Strasbourg



2

de création du décor de l'Aubette dont les détails ne sont pas bien connus. Ces œuvres, qui à l'origine ont probablement servi de maquettes, comptent néanmoins parmi les premiers reliefs de Sophie Taeuber-Arp.

De l'ensemble du décor du salon de thé Five-O'Clock existe un projet axonométrique à la gouache, *Aubette 127* (MAMCS), de nombreux dessins réalisés au crayon graphite et à la gouache ainsi que des reliefs (ou maquettes) en carton et bois pour les panneaux. Il existe aussi une broderie au point plat décalé, en coton perlé sur étamine qui reprend un des motifs du plafond, légèrement modifié. On observe ici que toutes les techniques ont été sollicitées : le dessin, la broderie et le relief.

L'association des miroirs, des larges bandes argentées rappelant les bandes verticales de la cage de l'Escalier, et des panneaux espacés venant atténuer les couleurs, forment un ensemble harmonieux, conforme au souhait de Sophie Taeuber-Arp de proposer un lieu à l'ambiance légère et claire.

#### Le Passage (restitué)

L'entrée de l'Aubette 1928 se fait aujourd'hui par le Passage restitué, situé au rez-de-chaussée, à l'extérieur du bâtiment. Pour le Passage, Sophie Taeuber-Arp a conçu un dallage de rectangles allongés disposé en bandes, dont les couleurs sont appliquées selon des rythmes décalés, sur une grille régulière, le long de sept bandes parallèles. Les rectangles évoluent dans le sens du passage, guidant les pas des passants.

Il en existe deux projets, dessinés à la gouache et au crayon graphite, *Aubette 113. Axonométrie du passage* (1927) et *Projet pour le dallage du Passage* (1927) où le module du carré est bien indiqué, conservés au MAMCS.

La division en modules de carrés égaux rappelle les projets dessinés pour les travaux textiles sur papier quadrillé et les dessins à la gouache des années 1916-1917. Les rectangles en bandes parallèles agencés en rythme présentent une étonnante correspondance avec le système d'écriture chorégraphique de Rudolph Laban, la « notation Laban », élaborée quand la jeune Sophie Taeuber-Arp était alors son élève.

### Le Foyer-bar et le Palier (restitués)

Au Foyer-bar, certaines lignes créent des trajectoires qui divisent l'espace en sections tout en préservant l'harmonie de l'ensemble au moyen de plans de couleurs. La peinture des plans est totalement indépendante des deux salles de van Doesburg, le Ciné-dancing et la Salle des fêtes, que le Foyer-bar et le Palier relie. Par les larges plans de couleurs, en particulier les rouges et les gris, l'artiste a créé un espace harmonieux aux lignes continues, par endroits interrompues par des rectangles perpendiculaires.

Ce jeu de formes pointe vers différentes directions qui dépassent le Foyer-bar et projettent les lignes au-delà des murs, des portes et des fenêtres.



Sophie Taeuber-Arp, Jean Arp, Theo van Doesburg, L'Aubette, le Foyer-bar, Strasbourg, 1926-1928  
Musée d'art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg  
© Mathieu Bertola/Service photographique des musées de la Ville de Strasbourg



Sophie Taeuber-Arp, Jean Arp, Theo van Doesburg, L'Aubette, le plafond du Foyer-bar, Strasbourg, 1926-1928  
Musée d'art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg  
© Mathieu Bertola/Service photographique des musées de la Ville de Strasbourg

L'artiste a également créé un coin près de la fenêtre gauche, espace particulier rouge donnant sur la place Kléber. En incluant la ligne du mur en biais dans son rectangle, elle élargit l'espace et conserve ainsi la fluidité. Par le recours à des lignes subtiles et peu visibles, elle intervient dans la perception naturelle d'un espace au moyen de la peinture et crée des espaces ouverts.

Sur le Palier, l'artiste choisit des bandes noires au sol pour signaler les quatre portes menant aux trois salles. Par un léger biais, les lignes au sol indiquent les directions à suivre. Ainsi, ces bandes noires montrent le mouvement de la traversée du lieu, plus qu'elles ne suivent l'architecture. Comme pour le Passage, on constate ici le principe de création de Sophie Taeuber-Arp : indiquer les lignes du mouvement par la peinture.

### La Salle de billard (non restituée, mais suggérée)

À quelques marches de l'entrée, en bas de l'Escalier, on trouve la « suggestion » de la Salle de billard. Au moyen d'une projection, la salle est suggérée par une table de billard. En revanche, la décoration murale n'est pas visible. Il n'existe qu'une seule photographie en noir et blanc de la décoration murale de cette salle où Sophie Taeuber-Arp a révélé la dynamique de sa peinture, au moyen de l'orientation de grands rectangles, du haut des murs vers leur centre,

à hauteur de la table. En 1928, l'artiste témoigne ainsi de son appartenance à l'abstraction géométrique.

### L'Escalier (restitué)

L'Escalier est sans aucun doute l'endroit où la collaboration entre les trois artistes a été la plus intense : van Doesburg dessine la forme très prononcée de l'escalier ; Arp collabore avec sa femme au vitrail de la cage de l'Escalier qui reprend la composition et la chromatique de leurs œuvres de collaboration de 1918, les *Duo-Collages*. Une photographie documente un projet axonométrique de la cage de l'Escalier, très certainement de Sophie Taeuber-Arp. Cette dernière a également créé la peinture de la cage de l'Escalier de chaque côté, des bandes verticales de hauteur et de couleur distinctes, bleu et brun. Leur cadence rythmique exprime un mouvement et reflète la propre expérience que l'artiste a pu développer du mouvement dans l'espace. Elle réussit à transposer cette connaissance éprouvée physiquement par l'emploi de ces bandes verticales, des formes simples de hauteurs savamment variées qui suggèrent une dynamique verticale. Ces éléments formels sont présents dans d'autres de ses œuvres et notamment dans un projet du Foyer-bar, non exécuté (E. Guigon, H. van der Werf et al. (dir), *op. cit.*, p. 140). En multipliant le module du carré, l'artiste crée de telles bandes dès ses premières *Compositions verticales-horizontales* qui évoluent en dimensions monumentales dans la cage de l'Escalier.

### Rayonnement de l'Aubette

Pour chacun des trois artistes, l'Aubette constituera un jalon essentiel de leur carrière artistique. Ils y auront appliqué dans une impressionnante liberté certaines de leurs propositions plastiques les plus radicales et qualifieront cette expérience artistique de « constructions d'intérieurs élémentaristes et pré-morphistes ». Michel Seuphor fera l'éloge de cette création et de son caractère novateur en publiant un ensemble de photographies, accompagnées d'un témoignage enthousiaste, soulignant la part déterminante de Sophie Taeuber-Arp dans ce travail collaboratif (*Art d'Aujourd'hui*, série 4, n° 8, déc. 1953, p. 10-13 et n° 4-5, mai-juin 1954).

Les différentes peintures monumentales strasbourgeoises et avant tout celles de l'Aubette représentent sans aucun doute une avancée majeure dans l'évolution de l'expression picturale de Sophie Taeuber-Arp, notamment dans le sens d'une abstraction géométrique radicale.

### L'Aubette : Raumplan ou plan libre ?

Vidéo « L'Aubette 1928 : déambulation et points de focalisation » (Réseau Canopé, 2018, 6 min 27 s) : [reseau-canope.fr/sophie-taeuber-arp/les-oeuvres-au-programme/laubette.html](https://reseau-canope.fr/sophie-taeuber-arp/les-oeuvres-au-programme/laubette.html)

« Le bâtiment de l'Aubette, construit entre 1765 et 1778 sur la place Kléber de Strasbourg par l'architecte Jacques-François Blondel, abritait le corps de garde, la chambre des logements et la chambre de la maréchaussée. Le lieu est désigné par le terme "aubette" dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle parce que la relève des gardes s'effectuait chaque jour à l'aube devant le bâtiment. »

Dossier de préparation à la visite, Service éducatif des musées de la Ville de Strasbourg, 2016

Au début des années 1870, l'Aubette est fortement endommagée par des bombardements. Sa reconstruction est confiée à l'architecte de ville Jean Geoffroy Conrath. On y construit une grande salle de concert, ainsi que des commerces et des boutiques situés au rez-de-chaussée.

En 1922, les frères Paul et André Horn obtiennent un bail de location sur l'aile Est du bâtiment de l'Aubette qui « souhaite faire de cette ancienne caserne "un monument public d'intérêt général [...], doter la ville de Strasbourg de magnifiques salles des fêtes" » (*id.*). Dans le courant de l'année 1926, ils demandent à Theo van Doesburg, Sophie Taeuber-Arp et Hans Arp de concevoir un projet de complexe de loisirs. Les plans seront achevés pour le début de l'année 1927.

Les trois artistes créent des décors et des aménagements intérieurs pour un programme fonctionnant sur quatre niveaux et comprenant un café, un restaurant, une brasserie, un salon de thé, un ciné-dancing, un cabaret et une salle de billard. La programmation des activités et des animations est prévue pour attirer un large public de Strasbourgeois. Aucune intervention ne sera réalisée sur l'extérieur du bâtiment.

L'édifice abrite aujourd'hui des commerces au rez-de-chaussée, une salle culturelle à l'étage, ainsi que la restitution partielle du complexe festif de 1928. Des travaux de restitution des décors sont en effet engagés à partir de 1985. Les services en charge de cette opération décident « d'opérer par conservation



1. Le rythme de la modénature des marches et du garde-corps  
Photo © Michel Bayer

2. Concordance entre le garde-corps et les bandes colorées  
Photo © Michel Bayer

en préservant la couche picturale ancienne, protégée puis recouverte de plâtre, afin de ne pas porter atteinte à l'intégrité des vestiges » (*id.*). Ce choix questionne sur les diverses approches possibles qui opposent restitution à réhabilitation ou à restauration. Les travaux, réalisés en deux tranches entre 1985 et 2006, nous présentent l'œuvre des trois artistes dans une vision la plus proche possible de son état d'origine. Ils assurent la reproduction de tous les effets visuels que les usagers avaient pu apprécier dès 1928. Mais le changement d'affectation – une œuvre désormais classée monument historique – ne permet pas de confronter ces décors à son usage festif d'origine dont l'atmosphère particulière aurait donné un point de vue différent sur l'œuvre.

### Rapport intérieur-extérieur

#### Accès au complexe de loisirs

L'Aubette est un édifice inséré dans un îlot. Il ne peut être appréhendé dans son ensemble. Sa façade principale, assez massive, est en grès des Vosges. Le parement de teinte rose tranche fortement avec le rythme régulier des baies dont le dessin évoque une résille posée tel un fond de scène sur la place Kléber. Le passage de l'espace public au complexe de loisirs est contrasté. L'utilisateur emprunte un porche pour traverser la façade et faire face au seul accès restant.

Le projet initial occupait quatre niveaux desservis chacun par une cage d'escalier différente que les

usagers pouvaient utiliser plusieurs fois dans la soirée. Les circulations verticales marquaient une transition temporelle dans le parcours fractionné qui reliait les trois parties programmatiques du projet : le caveau, la restauration et le dancing.

#### Verticalité du parcours

C'est par une cage d'escalier que débute la découverte du complexe actuel. Très marqué dans son esthétique et sa plastique, cet espace dynamique est conçu comme une architecture.

La cage se compose d'un premier escalier droit menant à un palier, d'où un second, en forme de spirale, donne accès au Hall du premier étage. Ce second escalier constitue un dispositif architectural singulier. Sa composition est proche de certaines architectures classiques qui mettent en valeur les circulations verticales que l'on retrouve au Palais Garnier (art baroque) ou dans la bibliothèque Laurentienne de Florence (Renaissance italienne). Il diffère toutefois de ces exemples par son échelle plus modeste et ses dimensions à taille humaine.

Son développé est continu : c'est un espace en mouvement. Le rythme dense et saccadé des emmarchements est repris dans les motifs géométriques qui le composent.





Retournement  
et transformation du garde-  
corps en un banc intégré  
Photo © Michel Bayer

La main courante est atypique puisqu'elle ne comporte pas de lisse<sup>3</sup>. Son profil en créneaux est celui des marches et des contre-marches. Elle reprend la couleur noire que l'on retrouve systématiquement sur les marches et la tablette de fenêtre. Cet effet accentue le rythme visuel d'ensemble et renforce la sensation de verticalité.

Quelques bandes verticales colorées, bleues et dorées, complètent la composition. Elles reprennent la largeur des marches et sont peintes sur le garde-corps et les murs de la cage.

Cette cage de l'Escalier est conçue comme une « machine », terme qui, chez Le Corbusier ou plus encore dans le *Licht-Raum Modulator* (1922-1930) (voir <http://bauhaus100.de/de/damals/werke/kunsth Handwerk/licht-raum-modulator>) de László Moholy-Nagy, implique un dispositif spatial ayant la capacité de construire et de déconstruire des effets visuels dans un espace tridimensionnel au gré d'un mouvement (ici celui de l'utilisateur).

Le développé de l'Escalier est en rotation. Il est composé de trois volées<sup>4</sup> et de deux paliers. Lorsqu'on le parcourt, le regard est oblique, tourne, et son déplacement provoque successivement des effets de masques et de superpositions de plans. Les bandes de couleurs et les motifs en créneaux s'alignent

aléatoirement pour former temporairement un « tout » dans une série de compositions géométriques éphémères.

« Je suis en Bretagne ; cette ligne pure est la limite de l'océan sur le ciel ; un vaste plan horizontal s'étend vers moi. J'apprécie comme une volupté ce magistral repos. Voici quelques rochers à droite. La sinuosité des plages de sable me ravit comme une très douce modulation sur le plan horizontal. Je marchais. Subitement je me suis arrêté. Entre l'horizon et mes yeux, un événement sensationnel s'est produit : une roche verticale, une pierre de granit est là debout, comme un menhir ; sa verticale fait avec l'horizon de la mer un angle droit. Cristallisation, fixation du site. Ici est un lieu où l'homme s'arrête, parce qu'il y a symphonie totale, magnificence de rapports, noblesse. Le vertical fixe le sens de l'horizontal. L'un vit à cause de l'autre. Voilà des puissances de synthèse. »

Le Corbusier, *Précisions sur l'état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Altamira, 1994, p. 76.

À propos d'une visite de Christian Barani au Palais de l'Assemblée législative (1951-1961) du Penjab à Chandigarh en Inde, réalisé par Le Corbusier :

« [...] dès que l'on se déplace à l'intérieur, tout l'espace se transforme. [...] Tout est tout le temps en mouvement. On a vraiment

3 Lisse : Dans un escalier, la lisse désigne la main-courante.

4 Volée : Portion d'escalier comprise entre deux plateformes.

l'impression d'être dans un objet, dans une sculpture, véritablement de circuler à l'intérieur d'une sculpture [...]. »

Extrait de la conférence « Autour de Chandigarh », mercredi 10 février 2016 (72 min à 74 min ; en ligne : [citedelarchitecture.fr/fr/evenement/autour-de-chandigarh](http://citedelarchitecture.fr/fr/evenement/autour-de-chandigarh)).

La dernière volée de l'Escalier dirige le regard des usagers dans la direction des façades du bâtiment, à l'opposé de leur point de départ.

Le garde-corps de l'Escalier se retourne dans le Hall situé à l'étage et prend la forme d'un banc intégré. Son assise est le seul élément qui est peint de couleur rouge. Le mouvement est ininterrompu.

Les plinthes noires et les murs blancs se prolongent dans le Hall. Ces caractéristiques marquent l'identité des espaces de distribution que sont la cage de l'Escalier et le Hall à l'étage.

#### Éclairage naturel et éclairage artificiel

Les concepteurs ont utilisé, en alternance et de façons très variées, différentes sources de lumière pour qualifier chaque transition entre les espaces.

La cage de l'Escalier est équipée d'un vitrail. Unique dans tout le complexe, il renforce la singularité de cet espace. Les teintes sont identiques à celles présentes sur les murs : une alternance de bleu, jaune et blanc. Les plaques de verre granité reprennent la largeur du motif des bandes colorées. Le vitrail est placé au nu extérieur<sup>5</sup> de la façade. Il en résulte une embrasure profonde qui dessine nettement un cadre autour de la baie. Son allège est peinte en noir comme pour la main courante.

Totalement intégré au dispositif spatial de la cage de l'Escalier, le vitrail participe également au jeu des décalages de plans.

Le verre translucide ne permet pas la vue sur l'extérieur. Il réduit le rôle du vitrail à une unique source de lumière naturelle et contraste avec les sous-poutres qui, au départ et à l'arrivée de l'Escalier, sont équipées d'éclairages artificiels. Ces alignements réguliers



Alignement d'ampoules sur la sous-poutre en bas de la cage de l'Escalier

Photo © Michel Bayer

d'ampoules électriques marquent dans les deux sens le franchissement dans le volume vertical de la cage de l'Escalier.

Le Hall, situé au premier étage, présente cinq portes à double battant permettant l'accès aux trois salles contiguës. Ces portes sont en acier argenté et en verre translucide (l'emploi de l'acier permet la mise en œuvre de cadres très fins). Lorsqu'elles sont fermées, la vue n'est pas possible. La lumière naturelle provenant des autres salles se diffracte sur le verre dépoli et produit un appel du regard qui vise un lieu situé au-delà des portes. Le contrôle de la lumière naturelle et de sa qualité sert à orienter l'utilisateur. Il l'aide dans la compréhension du fonctionnement des espaces qui l'entourent.

L'expression plastique du Foyer et des deux grandes salles est très prégnante. Chaque salle dispose d'un principe d'éclairage artificiel et naturel qui lui est propre. Leur identité se distingue et leur repérage en est plus aisé. Les éclairages artificiels utilisés dans ces trois salles sont de deux types : direct et indirect.

5 Au nu extérieur : Expression technique de pose qui signifie un alignement sur la face extérieure d'un mur, d'où l'expression « mettre en œuvre au nu intérieur ou extérieur d'un mur ».



1



2

1. Alignement d'ampoules au plafond du Foyer-bar  
Photo © Michel Bayer

2. Module carré de 16 ampoules décliné en surfaces rectangulaires  
Photo © Michel Bayer

L'éclairage artificiel direct est utilisé dans la Salle des fêtes et le Foyer. Deux variantes sont présentes :

- un groupe de seize ampoules disposées en carré, parfaitement intégré au calepinage des murs et du plafond de la Salle des fêtes ;
- une implantation linéaire, en lignes perpendiculaires plus ou moins longues, intégrée à la composition colorée du plafond du Foyer.

Dans ces deux configurations, les concepteurs Theo van Doesburg, Sophie Taeuber-Arp et Hans Arp ont choisi un éclairage direct et réduit à sa plus simple expression : une ampoule ronde. Cette forme primaire sphérique est associée à la géométrie des surfaces carrées et rectangulaires, mais diffère par sa nature irradiante très forte. Pour rendre l'ensemble homogène, les murs, les sols et les plafonds sont recouverts de matières satinées ou laquées. Elles permettent aux surfaces de recevoir un mélange de lumière naturelle et artificielle et de la renvoyer avec des reflets estompés et neutres.

L'éclairage artificiel indirect est quant à lui mis en œuvre dans la salle du Ciné-dancing avec deux rampes lumineuses en métal (voir image 1 p. 36). Chaque rampe est composée d'un seul tube en acier fin et de plusieurs réflecteurs métalliques tournés vers le haut. Ceux-ci sont raccordés au tube à leur point le plus étroit et expriment une sensation d'équilibre parfait. La source de lumière devient invisible et indirecte. Elle éclaire les motifs au plafond et amplifie leur présence par la dynamique de leur dessin.

### *Cadrage et vue sur l'extérieur*

Les salles à l'étage sont utilisées essentiellement le soir. Ce sont des espaces introvertis où l'intégration des baies existantes au projet est confrontée à la particularité d'un usage nocturne.

Si le Foyer, la Salle des fêtes et le Ciné-dancing ont tous trois des vues sur l'extérieur, les embrasures des baies y sont en revanche traitées différemment.

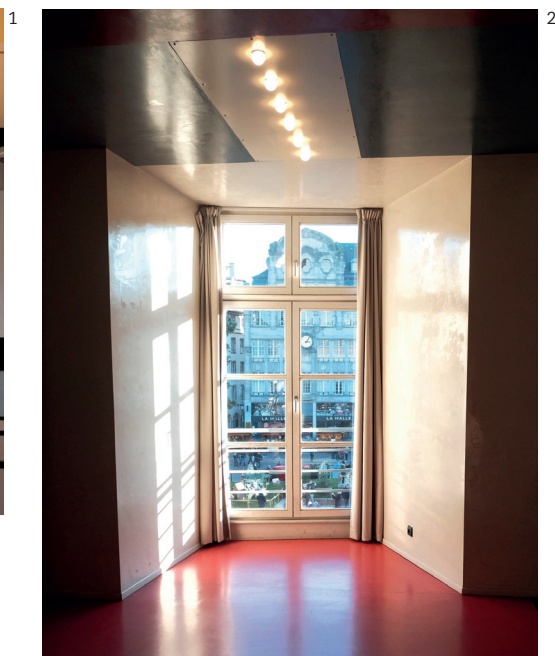
Les deux grandes salles ont des ouvertures en façade beaucoup plus hautes qui correspondent à un double niveau. Les jambages<sup>6</sup> et les linteaux<sup>7</sup> sont en position orthogonale par rapport au plan du mur et respectent la géométrie originale.

Dans le Foyer, plus bas de plafond, les linteaux n'existent pas et les jambages sont beaucoup plus profonds (voir image 2 p. 36). L'angle oblique des jambages se cale sur le dormant<sup>8</sup> de la fenêtre et va en s'élargissant vers l'intérieur de la pièce en formant une sorte d'alcôve. Ce dispositif architectural permet à la lumière naturelle de pénétrer plus largement. On retrouve ce principe sur les façades de certaines

6 Jambage : Montant latéral d'une baie pour une fenêtre ou une porte. Les jambages d'une fenêtre reçoivent les deux extrémités du linteau.

7 Linteau : Pièce horizontale formant la partie supérieure d'une baie pour soutenir la maçonnerie située au-dessus.

8 Dormant (d'une fenêtre) : Châssis fixe d'une porte ou d'une fenêtre scellé à la maçonnerie. Sur le dormant s'articulent un ou plusieurs vantaux, dits aussi « ouvrants ».



1. Rampes d'éclairage indirect dans le Ciné-dancing  
Photo © Michel Bayer

2. Jambages (vue en élévation)  
Photo © Michel Bayer

3. Entrée d'une maison traditionnelle dans la vieille ville de Guarda, canton de Graubünden, Engadine, Suisse  
© Roberto Moiola/Sysworld/Getty images

4 et 5. Effets de contre-jour dans la Salle des fêtes et le Ciné-dancing  
Photo © Michel Bayer

constructions vernaculaires, par exemple dans la province autrichienne du Tyrol (voir image 3 p. 36). Le Corbusier l'emploiera plus tard sur la façade Sud du projet de la chapelle Notre-Dame-du-Haut de Ronchamps.

Ces deux solutions, bien que différentes, encadrent au plus près les fenêtres préexistantes. Dans les deux cas, le marquage fort des lignes verticales par le retour de la peinture laquée sur les jambages (reflets de lumière) permet de dissocier les fenêtres du projet intérieur. Le cadrage des baies semble plutôt prévu pour réduire l'importance du rapport visuel à l'extérieur que pour le magnifier tel que les différents courants modernistes de cette période le suggèrent.

À distance des baies, l'effet de contre-jour estompe le paysage de la ville (voir images 4 et 5 p. 36). À proximité, son image devient plus nette et apparaît dans une vision surréaliste en contraste avec l'univers intérieur du complexe.

Le jeu des miroirs dans le Ciné-dancing ajoute à cette sensation d'illusion d'optique entre intérieur et extérieur. Les miroirs renvoient l'image du mur intérieur opposé (celui recevant la galerie) dans une représentation brisée et morcelée. C'est aussi un moyen de détourner l'œil des fenêtres et du paysage extérieur en imposant une image nette sans contre-jour et toujours en mouvement. La nuit, les lumières de la ville révèlent la géométrie des luminaires et des décors intérieurs.

### Les composants architecturaux

#### Sol, murs et plafonds

Le Corbusier et Pierre Jeanneret publient en 1927 *Les Cinq Points de l'architecture moderne*. Pilotis, toit-terrasse, plan libre, fenêtre en bandeau et façade libre sont décrits comme les principaux composants intervenant dans l'élaboration d'un édifice. De façon plus générale, cette approche de la conception architecturale pose le principe d'indépendance et d'interaction entre des composants architecturaux, chacun d'eux faisant l'objet d'une étude poussée, l'objet d'une attention particulière.

Cette démarche est présente dans la conception du projet de l'Aubette où les maîtres d'œuvre, Theo van Doesburg, Sophie Taeuber-Arp et Hans Arp, ont systématiquement traité toutes les faces de chaque salle (sols, murs, plafonds) comme des composants uniques. Par rapport à la plupart des œuvres de

l'époque, ce projet se singularise par le statut qui a été imposé à toutes les surfaces apparentes : un « strict support à la couleur ». La texture des matières n'y étant plus visible, à l'exception des sols en parquets, c'est la polychromie qui domine.

Les descriptions historiques précisent que Theo van Doesburg souhaitait l'emploi de matériaux « durables, modernes et teintés dans la masse » (Theo van Doesburg, *Aspects méconnus de l'Aubette*, catalogue de l'exposition, Strasbourg, Musée de la ville, 1989). Dix-huit types de matériaux ont été assemblés ou juxtaposés. La question technique de la mise en œuvre rencontre ici la question esthétique du résultat.

L'utilisateur ne voit aucun détail constructif dans les liaisons et les raccords entre matériaux (parcloses<sup>9</sup>, joints, cornières<sup>10</sup>, etc.), mais une observation plus précise nous révèle le niveau de réflexion qui a été apporté à la réalisation de ces assemblages.

#### Juxtapositions et raccords

Les matériaux utilisés dans ce projet peuvent être classés en deux grandes familles : ceux soumis à l'usure et ceux qui ne sont pas en contact avec les utilisateurs. Cette classification n'a pas d'incidence sur l'aspect visuel du projet et son dessin, chacune des salles conservant son unité formelle et plastique. En d'autres termes, la nécessité technique de juxtaposer des matériaux de natures différentes (plus ou moins fragiles, plus ou moins solides) ne détermine pas l'aspect final du projet dont le principe de composition repose uniquement sur la couleur et la réflexion de la lumière.

#### Matériaux

Dans tout projet architectural, le passage de l'esquisse (intention) à la conception en plans, coupes et élévations en vue d'une réalisation, pose très rapidement des questions techniques quant au choix des matériaux et à leur mise en œuvre. Le projet de l'Aubette, qui reste très « graphique » dans sa réalisation, a dû, comme tout projet architectural, intégrer ces questions techniques et trouver des réponses pertinentes.

9 Parclose : Baguette en bois ou profilé métallique ou plastique servant à maintenir une surface, un vitrage ou une plaque, dans la feuillure d'un châssis.

10 Cornière : Profilé léger en métal, bois ou plastique, servant de guide d'épaisseur et/ou de protection mécanique des angles.

L'Escalier présente un contraste entre des surfaces blanches et noires. L'assemblage des plaquages de matières est quasiment invisible. Les plinthes et la main courante de l'Escalier sont constituées de matériaux minces et résistants qui sont différents de la surface sur laquelle ils sont appliqués. Bien que formant un ensemble homogène, on devine le chant des plaques par une légère surépaisseur pour la plinthe et un très léger joint pour la main courante. Cette mise en œuvre joue habilement sur la différence entre le fonctionnement de l'œil, dont l'appréhension ne voit qu'un ensemble unique et monolithique, et la sensation du toucher qui nous informe sur la présence d'une matière singulière.

Les sols des deux grandes salles sont composés de deux matériaux. Au centre, les pistes de danse sont recouvertes de bois (parquet), matériau plus glissant résistant mieux au poinçonnage des talons. En périphérie, les zones de circulation sont couvertes de linoléum, matière teintée dans la masse qui supporte mieux la contrainte des passages intensifs. Ces deux matériaux sont collés au sol et se juxtaposent parfaitement dans une même continuité de plan, sans liaison apparente et avec une même brillance. Le sol en linoléum de plusieurs couleurs domine la composition et le parquet apparaît comme une inclusion de matière au centre.

Le dessin du faux plafond du Foyer marque très clairement la volonté de produire un espace totalement symétrique en projection verticale. Il reprend les teintes et la composition géométrique du sol en linoléum. Cette salle présente une mise en œuvre de matériaux différents qui réagissent de la même façon à la lumière et peuvent recevoir l'application de teintes identiques. Le résultat produit un effet miroir parfait entre le sol et le plafond.

### Le Raumplan

Le projet de l'Aubette ne peut se réduire à la seule expression plastique et graphique de ses composants. L'enchaînement des volumes, leurs compositions, présentent des points communs, mais aussi des divergences, avec les principes du Raumplan, théorie architecturale développée par Adolf Loos.

Caractéristiques définissant la notion de Raumplan :

- contraste intérieur/extérieur ;
- demi-niveaux, escalier conçu comme lieu de transition ;
- pièces liées entre elles, suppression des couloirs ;

- proportions adaptées à chaque pièce, volume régulier et compact ;
- accentuation des volumes par la couleur ;
- mobiliers intégrés placés sur la périphérie des pièces.

L'application des principes du Raumplan au travail de projet architectural impose une vision tridimensionnelle dès les premières esquisses. C'est un concept formel qui comporte également une dimension humaine car il reconsidère et propose de nouveaux modes de vie aux usagers.

### Similitudes

La deuxième cage de l'Escalier, en forme de spirale, n'est pas conçue comme un élément fonctionnel mais comme un espace vertical. Le volume n'est pas surdimensionné, mais son dispositif architectural, combinaison entre le jeu des lumières et celui des plans dans l'espace, lui donne une sensation d'ampleur. Les murs périphériques entrent en résonance avec la volumétrie centrale de l'Escalier.

Les trois salles (le Foyer-bar, le Ciné-dancing, la Salle des fêtes) et le Hall sont de forme rectangulaire. Elles s'organisent en « pièces commandées », sans artifices de composition en plan et sans aucune référence apparente au mouvement moderne. Les hauteurs sous plafond diffèrent et sont adaptées à la fonction de chaque salle. Placés au centre, le Hall et le Foyer sont plus bas de plafond. Ce sont des espaces de transition. Aux extrémités de l'étage, les deux salles festives ont une double hauteur et la base de leurs murs, jusqu'à une hauteur d'épaule (au-dessus des radiateurs), ne comportent pas de modénatures<sup>11</sup>. Ce traitement de la base du mur avec une teinte neutre est l'un des derniers points communs avec les principes du Raumplan.

### Divergences

Chaque salle se présente comme un univers unique avec sa propre composition plastique. Bien qu'elles soient différenciées par leur hauteur sous plafond, les concepteurs ont aussi séparé les salles par des cloisonnements équipés de portes translucides. L'enchaînement fluide entre volumes n'est plus possible. La règle architecturale qui s'applique ici

11 Modénatures : Proportions et disposition de l'ensemble des éléments d'ornement, moulures et membres (parties d'un ouvrage architectural) qui caractérisent une façade et son style architectural.

repose sur la notion du franchissement et de l'événement visuel qui en résulte.

Une matrice carrée définit le module de base des décors. Elle est utilisée pour les compositions colorées et en relief des murs et des plafonds. Contrairement au Raumplan, ces compositions colorées ne se conforment pas aux limites géométriques des pièces et n'en soulignent pas les contours. Dessinées orthogonalement ou en oblique, leur rythme ne présente ni début ni fin. Leur conception est basée sur le principe du hors-champ (voir focus p. 49).

Les compositions sur les murs et les plafonds sont en relief dans le Ciné-dancing et dans la Salle des fêtes. L'ombre propre des tracés renforce la présence physique des modénatures qui impressionnent d'autant plus le spectateur. Si dans le Ciné-dancing, la dynamique plastique suggère un mouvement directionnel en diagonale, dans la Salle des fêtes, l'orthogonalité de la composition provoque plutôt une sensation de statique latente ou de pesanteur.

Le Foyer présente une troisième proposition. Les six faces du volume sont planes, sans reliefs. Les tracés des surfaces de couleurs se retournent sur le sol, les murs et le plafond sans continuité apparente. L'ensemble est homogène mais contient des points de rupture dans le calepinage. Des lignes de composition dominantes se prolongent du sol au plafond suivant des axes bien précis. Elles séparent des zones de couleurs contrastées en y intégrant des équipements tels que portes et luminaires. Il en résulte la sensation étrange d'être simultanément dans deux espaces contigus.

La perception du projet de complexe festif de l'Aubette se fait dans un mouvement progressif qui nous mène d'un espace influencé par le Raumplan (cage de l'Escalier et Hall) à des salles dont la liberté de composition des faces nous rapproche plus de l'esprit du plan libre.

Par le déplacement de son regard, le spectateur met en mouvement les décors, mais il en fait aussi partie intégrante. Sa silhouette est perçue partiellement et par séquences dans la cage de l'Escalier et le Ciné-dancing. Elle apparaît complète dans le Foyer et la Salle des fêtes en contraste avec les surfaces des murs, des sols et des plafonds.



Une ligne de rupture dans le calepinage  
Photo © Michel Bayer

### L'Aubette en 360°

Découvrez les images 360° de sept lieux de l'Aubette sur la chaîne YouTube de Réseau Canopé > Playlist > Sophie Taeuber-Arp : [youtube.com/user/reseaucanope](https://youtube.com/user/reseaucanope)

- Vidéo 1 : l'Entrée
- Vidéo 2 : l'Escalier
- Vidéo 3 : le Palier
- Vidéo 4 : le Hall
- Vidéo 5 : la Salle des fêtes
- Vidéo 6 : le Foyer-bar
- Vidéo 7 : le Ciné-dancing

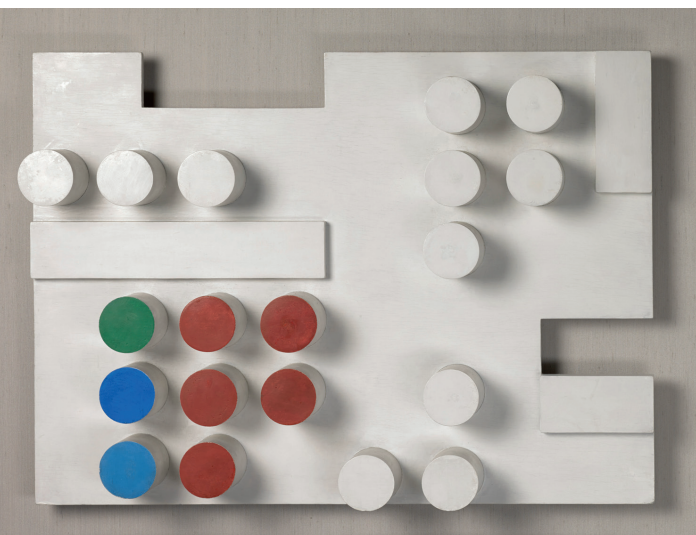
## RELIEF RECTANGULAIRE

Par Gabriele Mahn

Le *Relief rectangulaire, rectangles découpés, rectangles appliqués et cylindres surgissants*, (1936) fait partie de la série d'une vingtaine de reliefs, créés entre 1927 et 1938. Sophie Taeuber-Arp développe le relief en bois peint à partir de dessins et de projets pour les panneaux du Salon de thé de l'Aubette. Elle passe aux reliefs à la suite de l'exploration de sa peinture sur toile. Le relief se situe au croisement de la peinture et de la sculpture et constitue le point fort de son œuvre de maturité. Ce passage de la peinture sur toile au « tableau en bois » semble être une étape naturelle dans son parcours, née de sa rencontre avec Jean Arp, où elle observera, chez l'artiste, la création de très nombreux reliefs en bois peint (*Forêt*, 1917).

### Naissance du relief chez Sophie Taeuber-Arp

L'idée du passage de la peinture au relief et inversement se développe notamment à l'Aubette. À l'origine, le projet est de couvrir les murs de reliefs. Le décor sera finalement peint directement sur les parois, à l'exception du Ciné-dancing et de la Salle des fêtes de Theo van Doesburg. La restitution de ces deux grandes salles au premier étage de l'Aubette donne un aperçu du projet initial.



Sophie Taeuber-Arp, *Relief rectangulaire, rectangles découpés, rectangles appliqués et cylindres surgissants*, 1936.  
Relief de bois peint, 50 x 68,5 cm  
Kunstmuseum de Bâle, Suisse  
Photo : © Kunstmuseum de Bâle, Suisse

Les décors de Sophie Taeuber-Arp ont donc été exécutés sous la forme de peintures, mais il existe de nombreux dessins à la gouache et au crayon graphite ainsi que des reliefs qui semblent être des projets ou modèles créés par l'artiste avant l'exécution de la décoration à l'échelle monumentale. Ces premiers reliefs de Sophie Taeuber-Arp datent de 1926-1927 et semblent avoir eu un statut de maquette. Ils sont en carton ou en bois, sur deux ou trois épaisseurs superposées. La majorité se trouve aujourd'hui dans les collections du musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, sous le titre de *Composition Aubette*. Ces reliefs ont aujourd'hui acquis le statut d'œuvres d'art.

### Transposition de la peinture sur toile au relief en bois peint

Après le travail sur l'Aubette, Sophie Taeuber-Arp se consacre principalement à la peinture dans l'esprit de ce qu'elle avait créé dans la salle de billard de l'Aubette : une composition aux rectangles orientés, de tailles différentes sur un fond uni. Elle introduit aussi le cercle et crée *Triptyque* (1933) (voir p. 18), trois peintures sur toile de format quasiment carré. C'est l'année où elle entame la création de nouveaux reliefs. Elle transpose la peinture sur toile au support en bois, retrouvant ainsi une pratique traditionnelle : au Moyen Âge, le tableau sur bois était en effet le support le plus couramment utilisé par les peintres. Cette technique lui vient très certainement de Munich dans les ateliers où elle fait ses études.

Comme elle le fait au début de sa carrière dans le domaine du textile en transposant des motifs pour broderies aux dessins à la gouache (*Personnages*, 1926), elle réalise un des reliefs de 1936 en transposant la composition d'une toile sur une planche de bois. Elle part ainsi d'une peinture mettant en œuvre une composition de formes géométriques élémentaires sur l'ordonnement de la grille perpendiculaire, et crée un relief d'une composition proche sur une planche de bois, *Cellule de relief (rectangulaire, éléments géométriques)*. Les cercles et rectangles forment des rangées verticales-horizontales, et les deux rectangles de couleur faits d'une fine plaque de bois sont appliqués sur la planche formant le fond. En revanche, ici les cercles sont peints. Le titre, ainsi que la réunion des deux techniques, la forme peinte en aplat et la forme tridimensionnelle appliquée, côte à côte, témoignent de l'esprit d'expérimentation de l'artiste et de sa démarche progressive.



Par la suite, Sophie Taeuber-Arp abandonne les références à ses peintures sur toile et oriente ses recherches sur les éléments de construction, notamment leur emplacement dans l'espace. Partie de la planche de bois unique, l'artiste en superpose deux ou trois, opérant un passage de deux à trois dimensions vers l'espace. En découpant des formes dans le support, elle crée ainsi des « vides ». Ces formes découpées laissant apparaître le mur ajoutent ainsi un quatrième plan.

Le *Relief rectangulaire, rectangles découpés, rectangles appliqués et cylindres surgissants* présente bien ces différents plans ou « hauteurs » aménagés entre le plan du support, le mur et les éléments appliqués énoncés dans le titre de l'œuvre. Ces formes jouent du surgissement ou de l'effacement dans la profondeur du volume ainsi créé, selon la direction du regard. La description du relief révèle l'effacement des directions et des critères de hauteur ou de profondeur. La perception de l'espace s'en trouve changée et est questionnée. Les formes proéminentes saillissant de la surface des reliefs sont de plus en plus importantes, longues ou profondes : des cylindres, des cônes, des rondelles sur tiges. L'artiste intervient aussi sur le fond des reliefs en superposant deux ou trois planches d'environ 2 cm d'épaisseur, vissées, clouées ou collées. Elle procède à des découpages circulaires ou rectangulaires qui laissent entrevoir le mur. Les éléments « surgissants », les cylindres et les cônes contiennent une force d'expression d'un mouvement venant de la base du relief, se propulsant vers l'espace avec une force inouïe. Avec ces reliefs s'opère une expansion dans l'espace, plus particulièrement vers le spectateur. Peu à peu, ces propositions plastiques intègrent l'espace de leur présentation.

À ce pouvoir d'attraction s'ajoute aussi celui de la couleur. L'effet spatial des reliefs se trouve renforcé par la couleur du fond et des sommets de certains cylindres. Dans ce relief en bois peint en blanc, seuls huit cercles « surgissent » dans deux tons rouges et deux bleus différents, un seul étant peint en vert.

Les subtiles différences entre les rouges et les deux tons de bleu exercent sur l'œil un effet de sensibilisation, effet proche de celui que l'ami de l'artiste, Josef Albers, développait dans son enseignement (voir *Interaction des couleurs* (1960), Hazan, 2013). Ces tensions colorées produisent une vibration délicate, l'équivalent visuel d'un mouvement dirigé du mur vers le spectateur, à l'effet subtil.

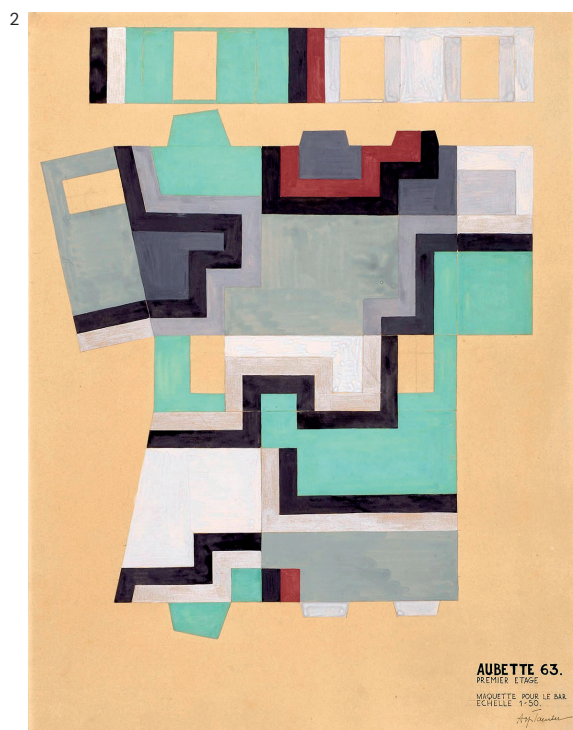
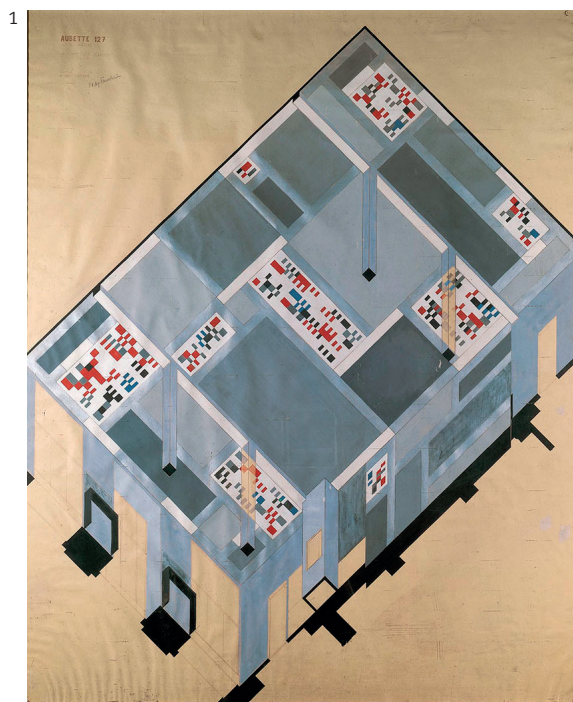
Le *Relief rectangulaire, rectangles découpés, rectangles appliqués et cylindres surgissants*, représentatif de l'ensemble des reliefs, révèle la démarche créatrice développée par Sophie Taeuber-Arp articulant matériaux et couleurs pour construire un ensemble complexe de relations entre l'œuvre et l'espace alentour.

Ce sont des œuvres réalisées avec des moyens matériels réduits d'où émane pourtant une expressivité puissante. À nouveau, le mouvement, omniprésent dans l'œuvre de l'artiste, survient avec force, indéniablement nourri de son expérience de la danse et d'une perception kinesthésique des déplacements dans l'espace issue de cette pratique (voir le relief rond, *Envol*, 1936). Ce processus de transposition engage donc une dimension physique, mécanisme de mémoire confrontée au contact des matériaux élaborée en un langage plastique minimal.

### Rôle du relief dans l'œuvre de Sophie Taeuber-Arp

La puissance vibratoire qui se dégage de ces œuvres, générée par la simplicité de la composition, la matérialité haptique du bois peint et le mouvement dans l'espace, condensé de l'esprit créatif de Sophie Taeuber-Arp, leur confère une présence particulière ressentie physiquement par le spectateur. En témoigne l'expérience vécue et partagée par un nombreux public devant une série de reliefs accrochés côte à côte lors de la rétrospective sur Sophie Taeuber-Arp au musée des Beaux-Arts d'Aarau (Suisse), en 2014. Finalement, les reliefs jouent un rôle essentiel dans son œuvre.

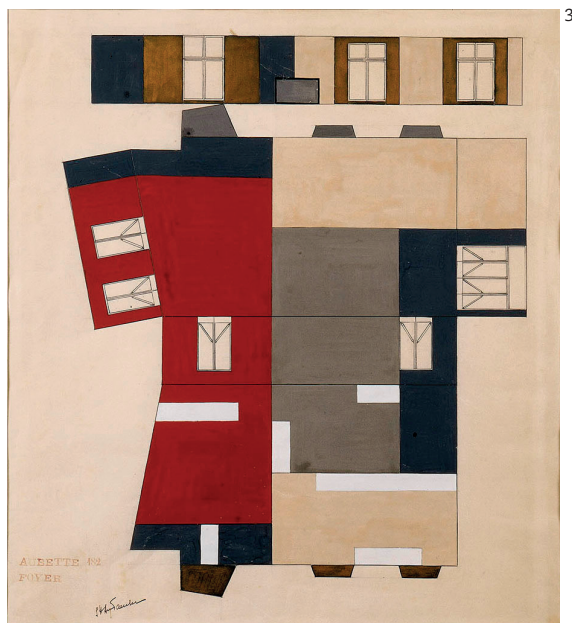
## FOCUS



## REPRÉSENTER L'ARCHITECTURE

Par Michel Bayer

Une architecture est liée à un contexte (urbain ou naturel) avec lequel elle forme un ensemble indissociable. Son échelle oblige le spectateur à la contourner, à la parcourir de l'intérieur. Une œuvre architecturale ne peut être présentée avec les mêmes dispositifs que ceux utilisés pour des œuvres sculpturales ou picturales.



1. Sophie Taeuber-Arp, *Aubette 127*, 1927

Projet axonométrique pour le Salon de thé au rez-de-chaussée, gouache, crayon et encre de Chine sur papier, 123 × 99 cm. Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg © Mathieu Bertola/Service photographique des musées de la Ville de Strasbourg

2. Sophie Taeuber-Arp, *Aubette 63*, 1927

Premier projet, en développé pour le Foyer-bar au premier étage, gouache sur papier, 55 × 48 cm. Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg © Mathieu Bertola/Service photographique des musées de la Ville de Strasbourg

3. Sophie Taeuber-Arp, *Aubette 182*, 1927

Second projet, en développé pour le Foyer-bar au premier étage, gouache sur papier, 55 × 48 cm. Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg © Mathieu Bertola/Service photographique des musées de la Ville de Strasbourg

Le processus de création d'un projet architectural nécessite l'aide de supports de représentation qui sont autoréférentiels : plans, coupes et élévations. Le développement du projet se réalise dans une temporalité longue où se succède un nombre important de dessins de ce type. Chacun d'entre eux renvoie au maître d'œuvre (l'architecte) une image qui est une représentation d'un état d'avancement du dispositif spatial (idée architecturale). Plans, coupes et élévations donnent à lire simultanément des informations sur la globalité et les détails d'un espace : un mode de représentation qui a la faculté de nous questionner, de nous parler. Les proportions sont-elles bonnes ? La relation entre plusieurs locaux est-elle judicieuse ? Etc.

Le projet de l'Aubette présente des espaces singuliers qui ont nécessité l'utilisation de supports graphiques innovants.

Une axonométrie<sup>12</sup> du Salon de thé (voir image 1 p. 42) conçu par Sophie Taeuber-Arp nous montre le dessin du plafond vu du bas vers le haut. Vision impossible pour le futur spectateur mais nécessaire au concepteur afin de contrôler la composition du plafond et son rapport aux murs périphériques. Ce type de représentation est très peu utilisé en France au début du xx<sup>e</sup> siècle. C'est le Bauhaus et le mouvement De Stijl qui en feront l'usage le plus important.

Un développé<sup>13</sup> plans-élévations pour deux versions du Foyer-bar (voir images 2 et 3 p. 42). Projet également conçu par Sophie Taeuber-Arp, dont la représentation complexe nous montre une composition globale et continue sur les six faces du local. Ce dessin, au-delà d'une représentation « technique » de contrôle du projet, évoque une œuvre picturale à part entière, qui est en quelque sorte « une présentation » de la représentation de l'œuvre. C'est un document graphique qui offre la possibilité d'être transformé et de changer de dimension.

Découpé et plié, il devient maquette de papier. Mappé sur un modèle 3D, il devient spatial et temporel à l'écran, immersif en réalité virtuelle.

12 Axonométrie : Représentation en deux dimensions d'objets tridimensionnels par projection orthogonale ou oblique. A pour objectif de conserver l'impression de volume ou de relief.

13 Développé : Projection orthogonale, à plat, de toutes les faces d'un objet tridimensionnel. Vision simultanée de toutes les vues de l'objet.

## AFFINITÉS

Par Tiphaine Larroque

### Sophie Taeuber-Arp et Jean Arp

Dès l'année qui suit leur rencontre à la galerie Daniel Tanner de Zurich au cours de l'hiver 1915, Sophie Taeuber-Arp et Jean Arp entament une collaboration artistique. Ensemble, ils créent des collages, des illustrations de livres, des textiles et des sculptures-récipients en bois tourné. Sophie Taeuber-Arp réalise aussi des broderies à partir des dessins de Jean Arp qu'elle épouse en 1922. Au sein de leur relation amoureuse et artistique, les deux artistes proposent ainsi un langage visuel commun.

À partir de 1916, le couple travaille en collaboration sur une série de collages nommée *Duo-collages*.

S'inspirant d'une série de vingt collages élaborée ensemble en 1939, Jean Arp peint en 1948-1949, après le décès de sa femme, *Duo-peinture d'après un dessin exécuté en collaboration avec Sophie Taeuber-Arp en 1939*, qui a la particularité d'associer les styles des deux artistes laissés visiblement distincts.

L'huile sur toile *Duo-peinture* fait partie des nombreux hommages, tant artistiques que littéraires, que Jean Arp a rendu à sa femme décédée. Elle mêle le



Jean Arp, *Duo-peinture*, 1948-1949  
Huile sur toile d'après un dessin exécuté en collaboration avec Sophie Taeuber-Arp en 1939, 99,7 × 79,7 cm  
Kunstmuseum de Berne, Suisse  
Photo : © Kunstmuseum de Berne, Suisse  
(C) ADAGP 2018

vocabulaire formel de Sophie Taeuber-Arp qui relève de l'abstraction géométrique au biomorphisme typique de la création de Jean Arp. Le contraste des deux esthétiques est renforcé par la différenciation des couleurs en aplats, d'une part blancs, et d'autre part gris. La forme claire organique, flottante à la surface du tableau, qui se referme sur elle-même, renvoie à la personnalité de Jean Arp. Elle peut évoquer deux silhouettes associées, voire siamoises, car elles semblent naturellement mêlées. Les deux parties fusionnelles fonctionnent selon une alliance en miroir qui se retrouve dans les formes symétriques évoquant les tests de Rorschach, bien qu'elles soient clairement distinguées l'une de l'autre. Cette évocation est plus clairement posée dans *Symétrie pathétique* (1916-1917). La forme biomorphique de *Duo-peinture* est comme percée en son cœur par les angles des formes géométriques qui font référence à la création de Sophie Taeuber-Arp.

Par ailleurs, cette œuvre emprunte le processus de création de Sophie Taeuber-Arp dans la mesure où Jean Arp laisse de côté l'intervention du hasard, typique de sa démarche artistique, au profit d'une composition maîtrisée, rejoignant ainsi le principe de création de sa femme qui se fondait, pour sa part, sur des dessins préparatoires, des explorations de systèmes, des principes généraux applicables à plusieurs médiums. L'artiste écrit dans une lettre adressée à sa sœur Erika Taeuber en 1922 : « À ce projet de tapis correspond toute une série de petites aquarelles que je peux à tout moment facilement retravailler en sac de perles, coussins, tapisseries et panneaux muraux » (citée par Walburga Krupp, « Try, try... », in *Variations. Sophie Taeuber-Arp. Arbeit auf Papier/Works on Paper*, Kehrer Verlag Heidelberg, Kunstmuseum Solothurn, 2002, p. 11).

Au-delà du dialogue clairement annoncé entre les deux artistes, il est possible de déceler des influences réciproques ou des résonances entre leurs créations, comme cela est le cas des marionnettes de Sophie Taeuber-Arp et des gravures réalisées par Jean Arp en collaboration avec Richard Huelsenbeck. En effet, les formes gravées sur la surface plane s'apparentent à celles élémentaires et en volume qui constituent les marionnettes. Les œuvres, bien que de natures différentes, se fondent sur un langage formel commun.

### Sophie Taeuber-Arp et Paul Klee

La création de Sophie Taeuber-Arp trouve des affinités avec l'avant-garde artistique qui lui est

contemporaine. Cette accointance se manifeste notamment par son adhésion à des groupes d'artistes tels que Dada (1916-1922), *Das Neue Leben* (1918-1920), *Schweizerischer Werkbund* (1915-1969) et plus tard Cercle et Carré (1929-1931) et Abstraction-Création (1931-1936). Au-delà de ces connivences, l'œuvre de Sophie Taeuber-Arp s'avère être tout particulièrement en sympathie avec celle de Paul Klee. Les deux artistes se connaissaient et estimaient mutuellement leur art.

Selon une approche non dogmatique et en se concentrant sur la présence physique de l'image, les deux artistes organisent, au début des années 1920, les compositions de certaines de leurs œuvres en se fondant sur la mélodie et le rythme visuels. Ainsi, tous deux réalisent, à la même période, des recherches d'animation de surfaces planes au moyen de quadrangulaires colorés.

D'autres recherches entreprises à des périodes distinctes se font écho. Par exemple, l'aquarelle *Fuge in Rot* (1921) de Paul Klee (voir image 4 p. 45) – consistant en des variations de mêmes formes aux teintes graduées qui se chevauchent – s'apparente à la série datant des années 1930 de Sophie Taeuber-Arp, *l'Éche-lonnement desaxé* (voir image 3 p. 45), fondé pour sa part sur le jeu des superpositions d'une forme type dont les proportions sont altérées et dont l'alignement peut se décentrer.

Pour *Fuge in Rot*, Paul Klee travaille sur les possibilités offertes par les répétitions et les chevauchements de formes similaires en y associant les vibrations colorées dues à la proximité de leur tonalité. Aussi, cette aquarelle peut également évoquer la tapisserie *Formes élémentaires. Composition verticale-horizontale* (1917) de Sophie Taeuber-Arp qui fonctionne selon ce même principe d'association de couleurs et de formes abstraites, bien qu'elle s'en distingue par la technique et par le redoublement approximatif des contours plutôt que par le recouvrement partiel de formes.

D'un point de vue plus général, Paul Klee et Sophie Taeuber-Arp ont la singularité de réaliser en parallèle des œuvres abstraites, d'autres figuratives ou encore d'investir les sensations duelles suscitées par l'ambiguïté entre abstraction et figuration. Dans ce dernier cas, des motifs figuratifs schématisés côtoient des éléments abstraits au sein d'une même œuvre. Cette lecture oscillante entre abstraction et figuration qualifie par exemple *Le Bateau* (1917) de Sophie Taeuber-Arp et *Chameaux dans un paysage rythmé d'arbres* (1920) ou *Young Moe* (1938) de Paul Klee.



1

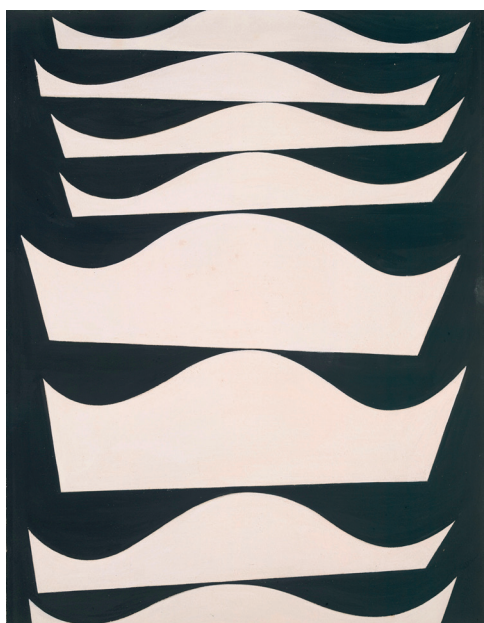


2

1. Paul Klee, *Image de mai*, 1925  
Huile sur carton, 42,2 × 49,5 cm  
Source : The Metropolitan Museum of Art, New York, États-Unis

2. Sophie Taeuber-Arp, *Composition en tâches quadrangulaires, polychromes, denses*, 1921  
Gouache, 26 × 35 cm  
Source : Stiftung Hans Arp et Sophie Taeuber-Arp e.V

3. Sophie Taeuber-Arp, *Échelonnement désaxé*, 1934  
Gouache sur papier, 35,2 × 27 cm  
Museum of Modern Art (MoMA), New York, États-Unis  
© Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence



3

4. Paul Klee, *Fuge in Rot (Fugue en rouge)*, 1921  
Aquarelle sur papier marouflé sur carton, 24,4 × 31,5 cm  
Collection particulière  
Source : Zentrum Paul Klee, Berne, Suisse



4

## RYTHMES

Par Tiphaine Larroque et Michel Bayer

### Rythme et peinture

« Elle dansait et rêvait  
un triangle, un rectangle,  
un rectangle dans un cercle,  
un cercle dans un cercle,  
un cercle qui luit,  
un cercle qui sonne,  
un rectangle immobile avec beaucoup  
de petits cercles sonnants,  
elle rêvait nuit et jour de cercles vivants. »

Jean Arp, « Spirale n° 1 », Herausgeber und  
Verleger Dieter Roth, Marcel Wyss und Eugen  
Gomringer, Bern, 1953

Si le rythme traverse toute l'œuvre de Sophie Taeuber-Arp, il est créé selon plusieurs procédés appliqués à des supports distincts et à l'aide d'un langage formel restreint et flexible. Ces différents procédés permettent en outre une infinité de variations donnant lieu à une multiplicité de mouvements rythmiques dont témoignent des titres de séries comme *Rythmes libres* (1915-1920) ou *Compositions dynamiques* (années 1930 et 1940).

Utilisée dès ses premières créations en 1915, la grille constitue la structure fondamentale et initiale non seulement de sa pratique de l'art abstrait (voir « Découverte de la grille orthogonale », p. 9), mais aussi du déploiement des rythmes. Les carrés qui quadrillent la surface plane du support sont associés ou divisés pour composer des formes géométriques élémentaires exploitées en tant que modules (carré, rectangle, triangle, cercle). Ce sont alors leurs agencements, les jeux d'échelles, de proportions, de couleurs qui créent les rythmes.

Dans *Composition verticale-horizontale* (1916), les bords du support eux-mêmes font partie intégrante de l'effet rythmique. Les deux rectangles noirs disposés aux angles opposés en haut et en bas délimitent la surface et créent une ligne de force diagonale qui modère la rigidité de l'orthogonalité du quadrillage. Ils donnent une mesure, un format de rectangle divisé selon cinq arrangements, cinq unités modulaires.

Entre ces deux surfaces noires prégnantes visuellement, l'agencement des cinq unités crée des résonances dynamiques entre les couleurs et les proportions de rectangles grâce aux jeux de leur inversion,

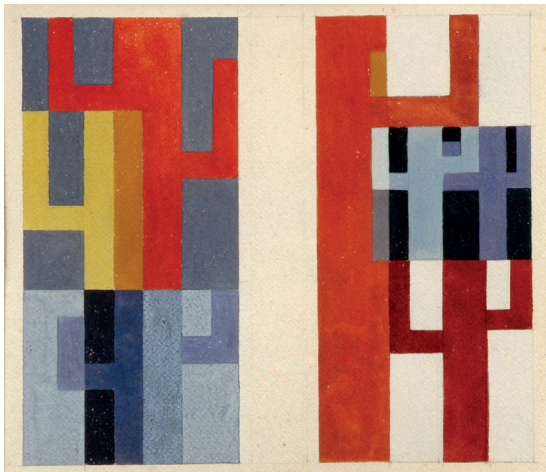
de leur répétition et de leur renversement. Juxtaposés, les modules engendrent d'autres dimensions rectangulaires, comme c'est le cas des deux quadrilatères blancs allongés à la verticale qui s'étendent sur deux unités modulaires. Le centre du tissu est marqué par la réunion des angles de modules sombres, l'un noir et l'autre brun. Leur présence fait ressortir la mesure à partir de laquelle Sophie Taeuber-Arp a conçu la composition, tout en introduisant une variation de couleur et en renforçant l'effet rythmique. Ainsi, la série *Composition verticale-horizontale*, entamée au tout début de sa carrière, est fondée sur l'interaction de formes géométriques aux proportions normées et aux couleurs tirées d'une palette restreinte. Les divisions de la grille autorisent une infinité de combinaisons et par conséquent de rythmes et de vibrations colorées comme en témoignent les œuvres pages suivantes.

Dès 1919, Sophie Taeuber-Arp déforme de façon asymétrique la grille afin d'adoucir sa rigueur et offrir une souplesse et une malléabilité à la composition. Les lignes droites se courbent et les rectangles, considérés tant isolément que dans leur ensemble, ondulent.

Dans *Composition à motifs d'oiseaux* (1927), le rythme acquiert une fluidité. L'impression mélodique émerge des lignes horizontales ondoyantes et sinueuses tracées librement à main, ponctuées par des demi-cercles.

Dans certaines œuvres, la grille disparaît, bien qu'elle sous-tende encore les compositions et qu'elle conserve par conséquent un rôle dans l'émergence des rythmes, alors plus éclatés et désordonnés. Dans *Composition en taches quadrangulaires, polychromes, denses* (1921), les rectangles se déforment et semblent s'agiter fortuitement au gré d'une légèreté dansante. Les couleurs acquièrent une autonomie vis-à-vis de la grille et vibrent pour engendrer des pulsions visuelles colorées. Le mouvement vertical et horizontal est outrepassé pour se mouvoir dans l'épaisseur virtuelle de la surface plane ou en sortir, en se projetant en avant.

Dans *Tâches quadrangulaires évoquant un groupe de personnages* (1920) et *Taches quadrangulaires évoquant et encadrant des personnages* (1920), le mouvement devient le sujet tant abstrait que figuratif. Construites à partir d'éléments non-figuratifs, les silhouettes humaines semblent prêtes à se mouvoir. Les formes colorées flottent librement sur le fond neutre et leur mobilité aboutit à l'éclatement des figures qui



Sophie Taeuber-Arp, *Composition à rectangles et bras angulaires*, 1928  
Gouache sur papier, 26 × 35 cm  
Archives de la Fondation Arp, Clamart  
Photo : © J. P. Pichon

évoquent néanmoins de véritables mouvements corporels saccadés, à l'image des performances dansées de Sophie Taeuber-Arp.

Hugo Ball – dont les poèmes ponctués par des coups de gong rythment les danses abstraites au Cabaret Voltaire – témoigne : « Ce fut une danse emplie de pics et d'arêtes, emplie de soleil vacillant et d'éclat et d'une acuité tranchante. Les lignes volaient en éclat sur son corps. Chaque geste était déconstruit en cent mille particules, précis, clair, aigu. La folie de la perspective, de l'éclairage, de l'atmosphère ambiante favorise l'émergence d'une drôlerie pleine d'esprit et de gloses ironiques » (cité dans *Sophie Taeuber-Arp : une inconnue célèbre*, film réalisé par Marina Rumjanzewa, 2013). Ces gouaches résonnent également avec le système de notation, la Cinétopographie (ou Labanotation), créé en 1928 par Rudolf Laban, le professeur de danse de Sophie Taeuber-Arp, afin de transcrire la cinétique du mouvement dans des signes graphiques et de rendre tangible la qualité dynamique propre à chaque geste, semblable à une texture ou à une couleur.

Dans les années 1930, les cercles et les rectangles sur fond noir ou blanc retrouvent une position ajustée sur une grille invisible et proposent une rythmique plus serrée, engendrée par le principe de répétition et de variation. Dans *Composition avec cercles et demi-cercles* (1935), l'alternance non systématique de cercles et de demi-cercles semble s'étendre en dehors du format du papier. Ces espaces en deux dimensions peuvent donc être animés par le calage mais aussi le décalage



Sophie Taeuber-Arp, *Composition à motifs d'oiseaux*, 1927  
Gouache sur papier, 23,4 × 27,7 cm  
Archives de la Fondation Arp, Clamart  
Photo : © Wolfgang Morell/Stiftung Hans Arp et Sophie Taeuber-Arp e.V

des formes géométriques. Ainsi, dans *Composition aux cercles colorés* (1937), le système statique de composition disparaît au profit d'un nouvel ordre qui invite le regard à circuler à la surface de la toile.

### Rythmer l'architecture

La notion de rythme en architecture s'exprime à la fois dans la temporalité du parcours, c'est-à-dire le temps passé dans les espaces traversés, et dans le dessin des modénatures et composants de ces espaces.

Dans le cas de l'Aubette, le spectateur ou l'utilisateur est donc toujours confronté à un double rythme, vécu et perçu. Les deux sensations se combinent et se complètent lorsque les modénatures choisies sont en concordance avec l'usage du lieu.

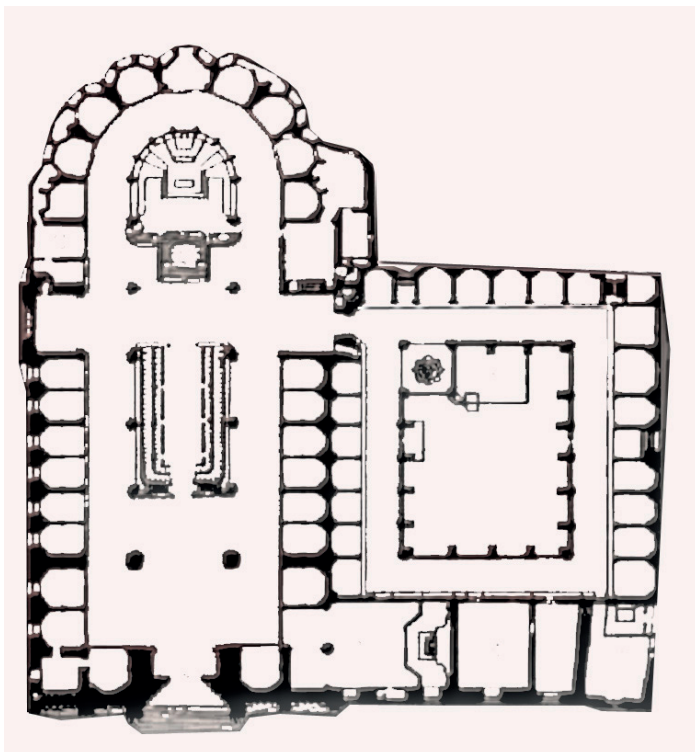
Ainsi, dans les deux Escaliers de l'Aubette, le dessin des plinthes et le garde-corps, tous deux de teinte noire, reprennent le profil des marches. Le contraste avec les murs blancs produit un rythme identique à celui de la démarche saccadée du spectateur qui gravit l'Escalier.

Dans la cage de l'Escalier, les bandes verticales colorées jouent un autre rôle. Décoration apparemment gratuite, elles renforcent la sensation de verticalité mais rythment également la montée du spectateur. La cadence irrégulière de ces bandes ainsi que leur forme évoquent une partition musicale et annoncent



1 à 3. Escaliers de l'Aubette, Strasbourg  
 Photo : © Michel Bayer

4. Plan de la cathédrale Santa Eulalia, Barcelone, Espagne.  
 Neuf absidioles autour de l'abside  
 Source : Wikipédia.org. Photo : © Papix







Salle des fêtes de l'Aubette, Strasbourg  
Photo : © Michel Bayer

en quelque sorte au spectateur son arrivée à l'étage du Ciné-dancing.

La notion de rythme se définit comme une succession perceptible d'intervalles entre des points de repères. Certaines architectures sont composées sur le principe de rythmes spatiaux, séries d'alcôves, d'absidioles, etc. (voir plan de la cathédrale de Barcelone, p. 48). Ce n'est pas le cas du projet de l'Aubette où aucun dispositif architectural ne rythme clairement la succession des salles. Nous retrouvons par contre cet effet dans le traitement des murs et des plafonds.

La matrice des modénatures est le carré. Élément de base, il est reproduit par répétition ou fusion. Deux ou trois carrés successifs marquent un rythme régulier, stable. Un double carré par fusion produit un rectangle et introduit une direction dans l'espace (vecteur). Le grand carré (fusion de quatre carrés de base) provoque une rupture d'échelle, une pondération.

Les compositions des murs et des plafonds combinent, en arrangements aléatoires, les trois modules géométriques, une gamme chromatique primaire et les équipements d'éclairage artificiel (uniquement dans la Salle des fêtes). La rythmique est triple : celle des figures géométriques, renforcée par les joints épais en creux ou en relief ; celle des surfaces de couleur et celle des luminaires. Constitués en trame, ces trois rythmes indépendants activent une focalisation aléatoire du regard. Il en résulte une vision dynamique de l'espace qui affecte systématiquement le spectateur.



Ciné-dancing de l'Aubette, Strasbourg  
Photo : © Michel Bayer

## HORS-CHAMP

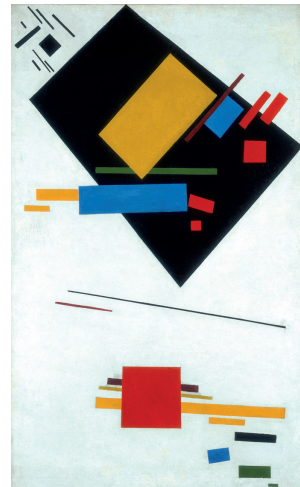
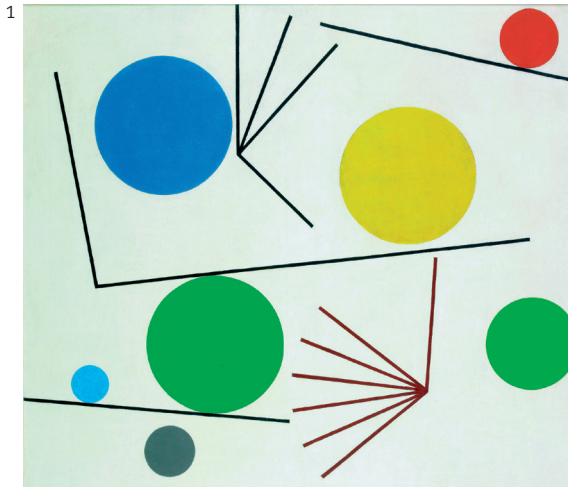
Par Tiphaine Larroque et Michel Bayer

La pratique interdisciplinaire de Sophie Taeuber-Arp suppose une remise en cause des catégories artistiques et l'ignorance des frontières entre les arts. Ainsi, l'artiste investit bien souvent les domaines qui débordent le cadre d'une pratique, c'est-à-dire leurs hors-champs.

Des créations en deux dimensions instaurent la surface plane comme une réalité spatiale physique, comme une étendue concrète pleinement active dans la composition, au même titre que les formes géométriques et les couleurs. Le support ne disparaît plus derrière la représentation, comme c'est le cas des trompe-l'œil et des peintures perspectivistes. La représentation, qu'elle soit figurative ou abstraite, n'est plus entièrement contenue dans l'œuvre, mais elle établit une relation avec ce qui lui est extérieur.

### Basculement vers le hors-champ

Dans l'huile sur toile *Cercles et barres* (1934) par exemple (voir image 1 p. 50), une animation de la surface plane entre équilibre et déséquilibre est obtenue au moyen de lignes obliques qui suggèrent des orientations du roulement de cercles. En haut à droite, une forme circulaire rouge, disposée sur une ligne noire inclinée, semble prête à franchir la limite de la toile, à basculer dans le hors-champ de droite. Cependant, l'équilibre fragile entre cercles et barres



1. Sophie Taeuber-Arp,  
Cercles et barres, 1934  
Huile sur toile,  
64 × 74 cm  
Aargauer Kunsthaut,  
Aarau, Suisse  
Photo : © Jörg Müller. Aarau

2. Kasimir Malevitch,  
Suprématisme, 1915  
Huile sur toile,  
101,5 × 62 cm  
© Collection Stedelijk  
Museum, Amsterdam,  
Pays-Bas

est maintenu par les lignes inclinées et celles disposées en éventail qui circonscrivent des espaces dans lesquels chacune des formes colorées prend place. Le grand cercle vert par exemple est stabilisé au moyen de ses contacts avec deux lignes en haut et en bas. Il paraît être maintenu dans une stabilité précaire au sein du support plan. Ce type d'arrangements de formes et de couleurs en aplat s'apparente à des instantanés qui auraient capturé le mouvement dans un bref instant. Les cercles se tiennent dans un équilibre instable prêt à chuter ou à s'envoler, à sortir de la surface de la toile ou rouler vers une autre zone du support.

La notion de hors-champ nous renvoie à ce qui est au-delà du cadre. Ce qui n'est pas visible mais présent, car suggéré par un dispositif. Le cadre, qui fixe les limites du visible, peut être celui de notre champ de vision, qui nous guide dans un espace tridimensionnel, mais aussi celui des limites d'une œuvre picturale, imposées par son encadrement ou tout simplement la fin du canevas de l'œuvre. Il marque la frontière entre deux espaces.

Les peintures suprématisistes de Kasimir Malevitch évoquent des espaces tridimensionnels et temporels. Le tableau *Suprématisme*, 1916 présente des surfaces colorées qui traversent l'espace de la toile. La composition du tableau mime un effet de mouvement des formes depuis la partie inférieure du tableau vers le haut de celui-ci. L'effet de hors-champ est davantage marqué dans la partie basse de l'œuvre (surfaces tronquées). Cette zone attire l'œil tel un focus et pondère fortement la composition du tableau en initiant la direction générale des segments, ainsi que leur

réparation en rythme. Les sensations de poids, vitesse et direction du mouvement sont fondamentales dans les œuvres suprématisistes de Kasimir Malevitch et ne peuvent s'exprimer que dans ce dispositif dual de champ/hors-champ.

La composition *Suprématisme*, 1915 présente des surfaces colorées qui sont toutes visibles dans le champ de la toile. Le hors-champ est ici suggéré par le fond de la toile qui ne semble pas limité au format de la toile. Les surfaces situées en arrière-plan et de teinte noire impriment très clairement un mouvement, une direction générale à la composition du tableau.

### Débordement du cadre

L'espace concret du support à deux dimensions prend également un rôle essentiel dans les effets de cheminement linéaires produits par le tracé de ligne à l'apparence spontanée.

Dans *Mouvement de lignes* (1939), les deux lignes de crayon se croisent et forment des méandres. Les boucles s'interpénètrent pour créer une circulation visuelle extrêmement fluide qui prend en compte les bords latéraux du papier mais qui suggère une échappée par le haut et par le bas, la circulation du regard pouvant d'ailleurs s'effectuer de façon ascendante ou descendante. Ainsi, le spectateur est invité à considérer l'espace hors-champ. Cette ouverture sur l'en dehors du support évoque la sortie de l'espace scénique des danseuses mais aussi des marionnettes (« Ainsi font, font, font, les petites marionnettes. Ainsi font, font, font, trois petits tours et puis s'en vont... »).

## Illusion de profondeur

Outre la suggestion du débordement du cadre au moyen des jeux de lignes obliques et des cercles ou à l'aide de lignes sinueuses, les effets de mouvements, cette fois, en avant et en arrière, sont produits par les interactions de couleurs qui remplissent des formes élémentaires et qui rendent prégnante l'illusion de profondeur. Dans *Composition en taches quadrangulaires, polychromes, denses* (1921) (voir focus « Rythmes », p. 46), les cercles, contenus dans l'étendue de la surface plane, peuvent s'agiter en tous sens grâce à leur décalage par rapport à la grille et donc à leur autonomie vis-à-vis du quadrillage. L'espace blanc et neutre entre les formes acquiert une valeur qui rivalise avec la couleur. L'interprétation visuelle hésite entre l'éloignement ou l'avancement des quadrilatères colorés.

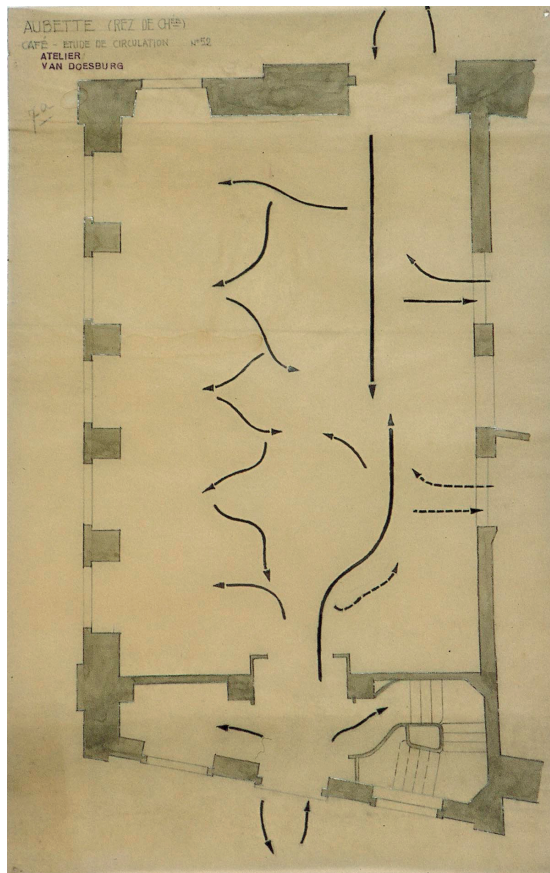
## Relief

La démarche de Sophie Taeuber-Arp consistant à intensifier la présence physique de l'image la conduit à réaliser, de 1936 à 1938, une série de reliefs aux formats rectangulaires et circulaires qui s'étendent et qui reposent la question du hors-champ en investissant l'espace réel, celui qui environne l'œuvre et dans lequel évolue le spectateur. Champ (visuel), hors-champ et contexte de présentation de l'œuvre sont alors subtilement articulés. Avec les reliefs, l'effet d'optique, c'est-à-dire le phénomène virtuel, est effectivement déployé dans l'espace réel. Dans *Relief rectangulaire à cercles découpés* (1936), les formes circulaires et demi-circulaires peintes en aplats bleus, rouges, roses, jaunes et blancs se détachent de la surface plane qui est par ailleurs découpée de demi-cercles. Le volume en trois dimensions est scandé par des proéminences et des creux. L'image franchit la frontière entre représentation et présentation. Les formes colorées s'affranchissent de la surface plane pour occuper son hors-champ. De plus, l'épaisseur suggérée dans certaines gouaches et peintures acquiert une matérialité dans les reliefs qui se situent à mi-chemin entre la planéité et la sculpture.

## DISPOSITIF

Par Tiphaine Larroque et Michel Bayer

La notion de dispositif est primordiale dans la création de Sophie Taeuber-Arp. Si l'on emploie plutôt le terme de « composition » pour désigner l'organisation des formes et des couleurs sur la surface d'un support



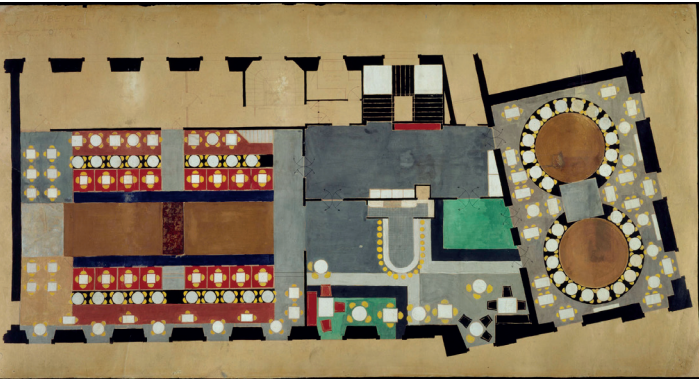
Atelier van Doesburg, *Aubette* : Étude de circulation du café brasserie au rez-de-chaussée n° 52, 1926  
Plan, 46,5 × 29 cm

Source : Bibliothèque nationale des Pays-Bas

en deux dimensions, le terme « dispositif » convient particulièrement bien pour appréhender les œuvres de l'artiste qui prennent place dans un espace en trois dimensions, y compris donc ce qui touche à l'architecture. En effet, un dispositif renvoie à la « manière dont sont disposées, en vue d'un but précis, les pièces d'un appareil, les parties d'une machine » et par extension à un « ensemble d'éléments agencés en vue d'un but précis » (dictionnaire CNRTL).

Dans cette optique, l'architecture intérieure de l'Aubette – dont l'articulation des éléments architectoniques a été conçue en vue d'une circulation fluide des visiteurs et afin de créer une interaction avec son environnement – peut être qualifiée de dispositif spatial, voire de machine spatiale.

La lecture habituelle de la notion de dispositif peut être étendue aux marionnettes de Sophie Taeuber-Arp : similairement, les relations de ses marionnettes avec leurs éléments de décor et l'espace

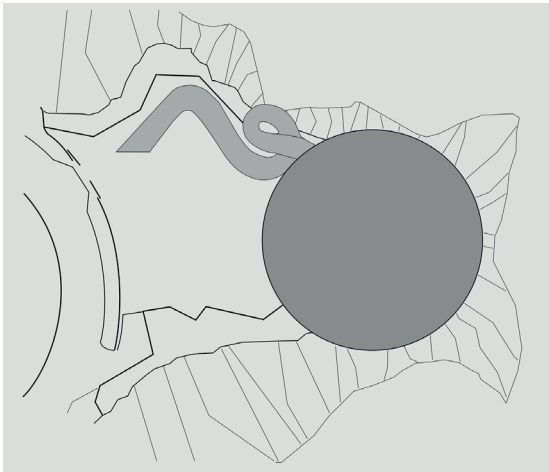


1



2

3



scénique résultent d'un dispositif spécifique qui contribue pleinement au sens de l'œuvre qui est une adaptation, par René Morax et Werner Wolff, de la pièce *Le Roi-Cerf*, écrite en 1762 par Carlo Gozzi. De même, les mobiliers imaginés par Sophie Taeuber-Arp sont des dispositifs modulables capables de s'adapter à plusieurs fonctions.

### Dispositif spatial

Un dispositif spatial utilise comme moteur le déplacement du spectateur et comme outil perceptif son champ de vision. Il plonge le spectateur au cœur de l'œuvre. Le plan page précédente nous montre une étude de circulation pour le projet de l'Aubette qui précise le flux des usagers et indique les multiples orientations des regards qui en découlent.

1. Theo van Doesburg, *Projet pour l'Aubette : plan du premier étage*, 1927  
Dessin au crayon noir, encre de Chine, gouache, 49,4 × 94,2 cm  
Centre Pompidou-Musée national d'Art moderne – Centre de création industrielle, Paris  
Photo (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/  
Jean-Claude Planchet

2. Oscar Niemeyer, *Rampe d'accès du musée d'Art contemporain de Niterói*, Rio de Janeiro, Brésil, 1996  
Photo : © Michel Bayer © Oscar Niemeyer (C) ADAGP, Paris, 2018

3. Michel Bayer, *Schéma en plan du musée d'Art contemporain de Niterói*, Rio de Janeiro, Brésil, 1996  
Source : d'après « Musée de Niterói – Oscar Niemeyer », in revue AA, n° 319, novembre 1998, p. 57

L'intérêt d'un dispositif spatial consiste dans la mise en rapport d'éléments distants répartis sur plusieurs plans visuels. Un lien de dépendance est établi entre ces plans pour former un ensemble, une nouvelle forme, un nouveau paysage. La nature de cette relation, entre premier(s) plan(s) et fond, repose sur une interaction.

Dans une composition architecturale, les éléments architectoniques peuvent interagir avec leur environnement, comme nous pouvons le voir dans les deux exemples suivants.

Le plan de la Cage d'escalier de l'Aubette présente une géométrie des plus simples (voir image 1 ci-dessus). Il se compose de rectangles et de carrés agencés orthogonalement qui figurent les marches et les paliers



1. Sophie Taeuber, *Freudanalytiker*, marionnette du « König Hirsch », 1918  
Bois tourné peint, couleurs à l'huile, métal, laiton, 61 x 17 x 17 cm  
Source : Académie des beaux-arts de Zurich, ZHdK/Archives, Suisse

2. Sophie Taeuber, Scène du théâtre de marionnettes « König Hirsch », 1918  
Photographie d'Ernst Rudolf Linck, 24 x 30 cm  
Source : Académie des beaux-arts de Zurich, ZHdK/Archives, Suisse

intermédiaires. La visite de cet espace nous permet de comprendre que la géométrie du plan n'est pas l'illustration de l'espace qu'il génère, mais bien la représentation de son dispositif spatial.

Le plan de la rampe du musée d'Art contemporain de Niterói, conçu par Oscar Niemeyer, présente une géométrie en deux courbes (voir image 3 p. 52). Comme pour l'Escalier de l'Aubette, il n'est pas la représentation des effets spatiaux que l'on peut observer.

Dans le premier exemple, le plan établit des rapports entre l'Escalier et la Cage d'escalier (un espace intérieur). Dans le second exemple, le plan met en relation la rampe avec un environnement urbain (un espace extérieur). Les interactions entre contenu et contenant procèdent du même principe. Seule leur nature change, escalier et murs périphériques dans un cas, rampe et environnement paysager dans l'autre.

La complexité et la richesse d'un espace architectural ne sont pas en corrélation avec une complexité géométrique du plan qui le génère.

### Marionnettes et théâtre

En 1918, faisant suite à la commande pour le théâtre suisse de marionnettes (*Schweizerisches Marionnetten-theater*) émise par Alfred Altherr, directeur de l'École

d'arts appliqués de Zurich (*Kunstgewerbeschule*), Sophie Taeuber-Arp imagine un décor et dix-sept marionnettes sculptées par l'artisan Carl Fischer, destinés à une adaptation comique et décalée du conte en trois actes, *Le Roi-cerf* (1762) de Carlo Gozzi. Détournée par René Morax et Werner Wolff, l'histoire d'amour originale devient une parodie de la psychanalyse freudienne qui met en scène Freudanalytiker et son assistant Dr Oedipus. Elle est située dans le haut lieu de la psychanalyse suisse, à savoir les bois Burghölzli où se trouve la clinique universitaire psychiatrique de Zurich (*Psychiatrische Universitätsklinik Zürich*). Les rapports entre espace réel, tant le lieu géographique évoqué que celui physique de la scène, et espace représenté (voir focus « Hors-champ », p. 49) se renforcent dans la mesure où ils sont symboliquement substituables. L'évocation de l'espace réel (bois de Burghölzli), l'espace physique délimité (la scène) et l'espace représenté (le décor peint), ainsi que les marionnettes composent ainsi un dispositif.

Les marionnettes possèdent des gestuelles différenciées qui révèlent leurs caractères et leurs rôles dans l'histoire. Leurs mouvements laissent aussi transparaître l'apport de la pratique de la danse lors de leur conception. Ils sont amplifiés par la division des corps en fragments, unis de façon lâche par des anneaux métalliques, des tringles ou des fils. Les jonctions

entre les éléments restent apparentes afin de mettre en évidence leur articulation, l'interaction entre les différents segments des corps, la mécanique de la structure.

Ces petits dispositifs que sont les marionnettes s'inscrivent dans un plus grand, celui du décor peint minimaliste, lui aussi constitué de formes géométriques disposées dans une grille (voir focus « Rythmes », p. 46) ou de formes courbes plus adaptées à l'environnement qu'est la forêt. Les marionnettes tendent à se fondre dans le décor et affirment leur appartenance à l'environnement représenté.

### Mobilier

En rapport avec le principe du dispositif, Sophie Taeuber-Arp crée des mobiliers non pas en tant qu'objets autonomes, déplaçables indifféremment d'un intérieur à un autre, mais plutôt comme des éléments faisant pleinement partie d'un espace architectural. Ainsi, l'ameublement participe à l'usage et à l'occupation des lieux au même titre que les éléments architecturaux qui orientent la manière de vivre ou qualifient la circulation des visiteurs.

Les armoires qu'elle conçoit pour Ernst Rott vers 1930 sont équipées d'étagères adaptées à des activités précises qui déterminent les modalités de rangements et par conséquent les gestes de son utilisateur. L'ameublement intérieur peut être ajusté à l'architecture comme dans l'appartement Werner à Paris où des rangements font corps avec l'angle de l'escalier. De façon plus évidente encore, la salle d'eau de ce même appartement a été encadrée dans le mur d'une chambre à coucher. Conjointement à cette

intégration du mobilier à l'espace architectural, les objets d'ameublement sont conçus pour répondre efficacement à leur fonction, comme c'est le cas de la façade rabattable de la table de nuit pouvant ainsi servir de tablette d'appoint.

Ce même principe consistant à pouvoir arranger des parties d'un mobilier en vue de l'augmenter d'une fonction supplémentaire se retrouve dans le bureau imaginé en 1928 pour la galerie Goemans. Celui-ci dispose d'une tablette incorporée entre la table de travail et un rangement. C'est un parallélépipède rectangle divisé en trois parties de mêmes dimensions. Celle du milieu est évidée afin de laisser la place aux jambes et de créer un objet aux proportions minimalistes mais dont les modules sont rythmiquement agencés.

Cette idée de tablette intégrée est reprise pour le bureau créé pour Ernst Rott. Les tubes en métal recourbés attestent de l'adoption de techniques récentes. Esthétiquement, ils donnent une légèreté et une flexibilité à ce dispositif de travail et de rangement qui est utilisable à deux : chacun des utilisateurs pouvant s'asseoir face à face.

Pour sa maison-atelier à Meudon, Sophie Taeuber-Arp conçoit des meubles entièrement modulables aux formes minimalistes et aux éléments peints de couleurs primaires, blanche et grise, afin de mettre en évidence les alternatives rendues possibles par les multiples conjugaisons de modules qui déterminent la forme, voire la fonction même du dispositif d'ameublement. Ce dernier devient adaptable aux besoins et aux désirs des utilisateurs qui sont invités à le manipuler.



Sophie Taeuber-Arp, Projet d'un bureau pour Ernst Rott, 1930  
Photographie anonyme, 24 × 30 cm  
Source : Académie des beaux-arts de Zurich, ZHdK/Archives, Suisse

## BIBLIOGRAPHIE

## OUVRAGES

**Albers Josef**

*Interaction des couleurs* (1960), Paris, Hazan, 2013.

**Chevrier Jean-François, Jaeger Chiara**

*Sophie Taeuber. Rythmes plastiques, réalités architecturales*, Clamart, Fondation Arp, 2007.

**Collectif**

*Sophie Taeuber*, catalogue d'exposition, Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1989.

*Theo van Doesburg. Aspects méconnus de l'Aubette*, catalogue d'exposition, Strasbourg, musée d'Art moderne et contemporain, 1989.

**Ego Renaud**

*Atelier Jean Arp et Sophie Taeuber*, Clamart/Paris, Fondation Arp/Éditions des Cendres, 2012.

**Faure Jean-Louis, Rossignol Claude**

*Sophie Taeuber-Arp*, catalogue d'exposition, Strasbourg, musée d'Art moderne et contemporain, 1977.

**Guigon Emmanuel, van der Werf Hans et al. [dir]**

*L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, Strasbourg, musée d'Art moderne et contemporain, 2006.

**Jakovski Anatole**

*Hans Erni, Hans Schiess, Kurt Seligmann, S. H. Taeuber-Arp, Gérard Vulliamy*, Paris, Abstraction-Création, 1934.

**Kandinsky Wassily**

*Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* (1911), Paris, Gallimard, 1988.

**Lanchner Carolyn**

*Sophie Taeuber-Arp*, New York, The Museum of Modern Art, 1981. En ligne : [moma.org/calendar/exhibitions/2261](http://moma.org/calendar/exhibitions/2261)

**Le Corbusier**

*Précisions sur l'état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Altamira, 1994.

**Obler Bibiana K.**

*Intimate Collaborations: Kandinsky & Münter, Arp & Taeuber*, Londres, Yale University Press, 2014.

**Rotzler Willy**

*Constructive Concepts: History of Constructive Art from Cubism to the Present* (1977), Zurich, ABC Verlag, 1988.

**Ruskin John**

*La Nature du gothique*, Paris, Éditions du Sandre, 2012.

**Schmidt Georg**

*Sophie Taeuber-Arp*, Bâle, Holbein Verlag, 1948.

**Staber Margit**

*Sophie Taeuber-Arp*, Lausanne, Éditions Rencontres, 1970.

**Taeuber Sophie, Gauchat Blanche**

*Dessin pour les métiers textiles*, Zurich, Gewerbeschule der Stadt, 1927.

**Taeuber Sophie**

*Guide pour l'enseignement du dessin dans les métiers du textile*, Zurich, Gewerbeschule der Stadt, 1927.

## ARTICLES

**Arp Jean**

« Jalons » [1950], in *Jours effeuillés. Poèmes, essais, souvenirs. 1920-1965*, Paris, Gallimard, 1966, p. 352-359.

**Besson Christian**

« Les Compositions verticales-horizontales de Sophie Taeuber », in *Sophie Taeuber*, catalogue d'exposition, Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1989-1990, p. 35-41.

**Chevrier Jean-François**

« L'action restreinte selon Sophie Taeuber-Arp », in Jean-François Chevrier, Chiara Jaeger, *Sophie Taeuber. Rythmes plastiques, réalités architecturales*, Clamart, Fondation Arp, 2007, p. 19-29.

**Collectif**

« Jean Arp : création de sculptures en plâtre », « Chronologie », in *Jean Arp, les plâtres*, Paris, Galerie Natalie Seroussi, 2003, p. 23-29, 103-105.

**Davoine Gilles**

« Ciné-dancing de l'Aubette : la restitution du décor des années 30 », *AMC*, n° 62-63, juin-juillet 1995, p. 38-41.

**Didier Béatrice, Fouque Antoinette et al. [dir]**

« Sophie Taeuber-Arp », in *Le Dictionnaire universel des créatrices*, vol. 3, Paris, Éditions Des femmes Antoinette Fouque, 2013, p. 4189-4190.

**Dupont Valérie**

« Jean Lurçat et la renaissance de la tapisserie au xx<sup>e</sup> siècle », in *Tissage et métissage. Le textile dans l'art. xix<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècles*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2011, p. 19-28.

**Ewig Isabelle**

« Sophie Taeuber-Arp und Hans Arp – Bauhausfreunde in Frankreich », in *Das Bauhaus und Frankreich/Le Bauhaus et la France. 1919-1940*, vol. 4, Berlin/Paris, Akademie Verlag/Centre Allemand d'histoire de l'art, 2002, p. 433-447.

**Guillaume Valérie [dir]**

« Allemagne, Pays-Bas-Suisse », « Autour de Sophie Taeuber et Johannes Itten », in *Europe 1910-1939. Quand l'art habillait le vêtement*, Paris, Palais Galliera, Paris Musées, 1997, p. 114-125, 153-154.

**Hemus Ruth**

« "Fait à la main" – les femmes dadaïstes et les arts appliqués », *Itinéraires*, 2012, p. 65-77. En ligne : [journals.openedition.org/itineraires/1251](http://journals.openedition.org/itineraires/1251)

**Hilaire Michel, de Chassey Eric**

« Josef Albers », in *Abstractions Américaines*, catalogue d'exposition, Paris/Montpellier, Réunion des musées nationaux/Musée Fabre, 1999.

**Kuthy Sandor**

« L'art des combinaisons à deux ou à trois », « Bibliographie », in *Sophie Taeuber-Hans Arp. Künstlerpaare – Künstlerfreunde. Dialogues d'artistes – résonances*, catalogue d'exposition, Bern, Kunstmuseum, Rolandseck, Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Wuppertal, Von der Heydt, Museum, Fribourg, Office du livre, 1988-1989, p. 73-88, 205-207.

**Mahn Gabriele**

« L'album Arp, Sonia Delaunay, Alberto Magnelli, Sophie Taeuber-Arp, reflet de rencontres entre quatre artistes exilés à Grasse en 1941-1942 », in Isabelle Ewig, *Art is Arp : dessins, collages, reliefs, sculptures, poésie*, catalogue d'exposition, Strasbourg, Musée d'Art moderne et contemporain, 2008, p. 205-219.

« Tête Dada (1920) de Sophie Taeuber. Un manifeste plastique », in *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 88, 2004, p. 60-67.

« The search for the third dimension. An introduction to Arp's reliefs », in Penelope Curtis, Gunda Luyken et al., *Arp: Reliefs*, catalogue d'exposition, Leeds, Henry Moore Institute, 1995, p. 14-15.

« Sophie Taeuber-Arp, 1889-1943 », in Collectif, *Karo-Dame. Konstruktive, Konkrete und Radikale Kunst von Frauen von 1914 bis heute*, catalogue d'exposition, Aarau, Aargauer Kunsthaus, Baden, Verlag Lars Müller, 1995, p. 160-173.

« Die Reliefs von Hans Arp », in Christine Hopfengart, *Hans Arp*, catalogue d'exposition, Kunsthalle Nürnberg, Ostfildern, Hatje, 1994-1995, p. 44-55.

« Les dessins du sculpteur François Stahly », in Catherine Chevillot, Scarlett Reliquet, *François Stahly*, Meudon, Musée d'Art et d'Histoire, 1994, p. 56-69.

« Zeichnung A2 Hansi, 1918 », « Kurt Schwitters et Jean Arp », « Der breite Schnurchel, 1923 », « (Tortrtalt ac hiscann), 1929 », in Serge Lemoine (dir), *Kurt Schwitters*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 32-33, 66-71, 122-123, 240-241.

« Sophie Taeuber – eine Figur im Raum », « Bibliographie », in Collectif, *Sophie Taeuber-Arp zum 100. Geburtstag*, catalogue d'exposition, Aarau, Aargauer Kunsthaus, Lugano, Museo Cantonale, Ulm, Museum der Stadt, Bochum, Kunstmuseum, Zurich, Lars Müller, 1989, p. 86-103, 135-141.

« On demande : pourquoi Plastique ? Qu'est-ce que Plastique ? » in *Sophie Taeuber*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1989, p. 103-112.

« Sophie Taeuber et Jean Arp », in Collectif, *Jean Arp. 1886-1966*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art moderne.

**Reneau Olivier**

« L'Aubette, la "Sixtine" de l'art abstrait », *Archicree*, n° 327, septembre-octobre 2006, p. 30-31.

**Taeuber Sophie**

« Remarques sur l'enseignement de la conception du dessin ornemental », *Korrespondenzblatt des Schweiz. Vereins der Gewerbe- und Hauswirtschaftslehrerinnen*, n° 11-12, 31 décembre 1922, p. 156-159.

**Vermeil Jean**

« Strasbourg, l'énigme de l'Aubette », *D'a*, n° 48, septembre 1994, p. 46-47.

**MÉDIAS****« Mondrian/De Stijl »**

Parcours d'exposition, Réseau Canopé, 2011 (9 min 38 s). En ligne : [reseau-canope.fr/parcours-exposition/parcours/au-centre-pompidou/mondrian-de-stijl](http://reseau-canope.fr/parcours-exposition/parcours/au-centre-pompidou/mondrian-de-stijl)

**Sophie Taeuber-Arp : une inconnue célèbre**

Film réalisé par Marina Rumjanzewa, 2013 (52 min).

**Extrait de la conférence****« Autour de Chandigarh »**

Mercredi 10 février 2016, Cité de l'architecture et du patrimoine, en présence de Christian Barani, Emmanuelle Blanc, Amandine D'Azevedo (72 min à 74 min).