



HAL
open science

Une approche inédite de l'histoire des revues : Françoise Will-Levaillant et L'Esprit Nouveau

Rossella Froissart

► To cite this version:

Rossella Froissart. Une approche inédite de l'histoire des revues : Françoise Will-Levaillant et L'Esprit Nouveau. J. Lamoureux, N. McWilliam, C. Moreteau. Histoires sociales de l'art. Une anthologie critique, 2, Presses du Réel – INHA, pp.139-168, 2016, Textes de référence, 1930-1990. hal-02332585

HAL Id: hal-02332585

<https://hal.science/hal-02332585>

Submitted on 28 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Rossella Froissart Pezone

UMR 7303-TELEMME CNRS Aix-Marseille Université

**Une approche inédite de l'histoire des revues :
Françoise Will-Levaillant et *L'Esprit Nouveau***

Le texte de Françoise Levaillant est, à notre connaissance, la première étude d'ensemble consacrée à cette icône du « modernisme » qu'est *L'Esprit Nouveau*¹. Son intérêt est double : il inaugure une approche nouvelle de l'histoire des revues et il fait d'un périodique un outil historiographique apte à questionner le mythe moderniste, en révéler le fonctionnement et en dévoiler les objectifs pour, finalement, mettre en doute son assise même et sa limpidité trompeuse².

Il n'est pas indifférent que ce retour sur la première moitié du XX^e siècle - terrain jusqu'alors peu fréquenté en France - s'opérât au sein d'un groupe de chercheurs ayant à cœur de considérer l'art de cette époque dans toute sa complexité, mosaïque aux contours flous, imbrication de groupements d'avant-garde et de courants artistiques en marge du récit d'une modernité triomphante. C'est dans le cadre de cette démarche critique que l'étude sur *L'Esprit Nouveau* a été entreprise ; elle a été présentée lors de l'un des six colloques organisés entre 1971 et 1986 par un petit noyau de jeunes historiens de l'art, constitué par (ou autour de) Jean-Paul Bouillon, Bernard Ceysson et la même Françoise Levaillant³. Du Cubisme au second après-guerre, en passant par le « retour à l'ordre », le Bauhaus ou les crises esthétiques et idéologiques de l'avant-guerre, les colloques de Saint-Étienne écrivent un chapitre fondamental de l'histoire de l'art en France. Les interventions qui les composent - le plus souvent d'une grande profondeur d'analyses et extraordinairement stimulantes - ont été les prémisses de développements futurs certes passionnants, mais où fera défaut désormais cette dimension collective de la recherche qui sous-tendait un propos pensé comme nécessairement polyphonique. Loin d'être fixée d'avance, une cohérence apparaît néanmoins clairement à la lecture de la collection des « travaux ». Quelques données factuelles contribuent à la rendre perceptible.

Tout d'abord le lieu d'accueil où se retrouvent les participants et un public exceptionnellement nombreux, ce musée d'Art et d'Industrie de Saint-Etienne emblématique d'une attention renouvelée envers la culture matérielle et ses premières manifestations à l'ère industrielle. Conservant essentiellement les témoignages de la production armurière et rubanière stéphanoise, le musée s'était tourné, dès les années 1950 et sous la direction de Maurice Allemand, vers l'art encore peu reconnu et parfois controversé de l'entre-deux-guerres et de l'après-guerre. Cette voie était poursuivie par son successeur, Bernard Ceysson⁴ qui, en élargissant les activités pédagogiques et en resserrant les liens entre le musée, la Maison de la Culture et la jeune Université, espérait contrer l'image d'un « temple culturel de rites formalistes »⁵. De l'amitié du nouveau directeur avec l'angliciste Louis Roux vint le soutien de celui-ci aux organisateurs des colloques, qui se traduit par la prise en charge de la publication des actes par le Centre Interdisciplinaire d'Études et de recherches sur l'Expression Contemporaine. Créé en 1969 après que Saint-Étienne eut été dotée d'un réseau de « solidarités culturelles » (université, Comédie Saint-Étienne, Maison de la Culture et des Loisirs, École des Beaux-Arts, Unité Pédagogique d'architecture), le CIEREC se voulait le point de ralliement de ces champs disciplinaires étudiant « comment fonctionnent les formes et les signes dans la société contemporaine et dans la cité »⁶. Les colloques ne furent pas la seule tentative de dépoussiérer l'histoire de l'art contemporain. Une revue - *Documents*⁷ - était créée en 1973 par les mêmes chercheurs,

financée également par le CIEREC. Plutôt que de prétendre débattre de problèmes théoriques, elle entendait porter son « attention au temps, aux formes et forces de la manifestation (...) [d'] un art toujours vivant » en constituant « une documentation sûre et approfondie » de la production artistique entendue d'abord au sens matériel du mot⁸. Cette volonté de confrontation avec la réalité des œuvres apparaît dans les correspondances qui se tissent, à quelques années de distance, entre les colloques et les expositions du musée : en 1979 la concordance était parfaite, et les œuvres présentées à « L'Art des années 1930 en France » pouvaient être regardées à la lumière des débats autour de la crise des rationalismes⁹. Cette synergie était l'aboutissement souhaité par Jean Laude qui, depuis le colloque sur le Cubisme (1971), tirait les fils de la réflexion historique dans des synthèses introductives où un bilan méthodologique préliminaire fixait le cadre pour de futures recherches¹⁰. La présence tutélaire de celui qui peut être considéré comme une figure majeure de l'histoire de l'art contemporain en France a marqué profondément les colloques de Saint-Étienne ; le dernier, consacré aux *Abstractions*, lui était dédié : après la mort de Jean Laude en 1984 l'élan commun était perdu, les chemins des chercheurs qui l'avaient accompagné dans son investigation critique et rigoureuse se séparent.

Dans la préface aux actes du colloque sur le Bauhaus Louis Roux, en parodiant le jargon structuraliste en vogue en ces années-là dans les rangs mêmes des historiens de l'art, plaidait en faveur de la « recherche d'une sémiotique profonde, sous-jacente aux structures de surface ». Et rappelait que dans ce sens la « demeure humaine » est un objet d'étude idéal qui laisse émerger, sous la banalité du quotidien, la double relation art/science et architecture/société¹¹.

Le choix de Levaillant d'aborder une revue, où de surcroît l'architecture et les arts décoratifs et industriels occupent une très large part, peut être lu comme une réponse à cette injonction. Le « norme et forme » du titre convoque d'emblée les énoncés en usage dans la linguistique, dont l'auteur s'approprie les modes d'investigation¹². Ce que vient confirmer le corps de l'étude : selon l'auteur le formalisme anhistorique de *L'Esprit Nouveau* serait en effet fondé sur la théorie du « langage universel des formes » qui sont à l'origine des émotions et des sentiments, dont l'interprétation sollicite « les notions de code, de langue, de structure, de signe » annonciatrices de la sémiologie structuraliste¹³. « Structure » par excellence, totalité organisée en parties, phénomène durable dont les parutions périodiques engendrent une continuité, répétition d'éléments fixes (les auteurs, les rubriques, les annonceurs...) par rapport auxquels les « variantes » doivent être lues : la revue se prête parfaitement à l'exercice structuraliste, et il est même surprenant que les historiens de l'art n'aient pas été plus tentés de soumettre le vaste domaine de la production périodique à cet outil¹⁴. Le premier bénéfice d'une telle lecture est l'obligation faite au chercheur de s'en tenir d'abord aux éléments purement quantitatifs, astreinte qui incite Levaillant à décliner méthodiquement l'identité matérielle de la revue, à en désigner les constantes en évaluant leur place et leur poids dans l'économie générale de la publication¹⁵. En annexe, un simple tableau des collaborateurs comportant le nombre de leurs interventions et la livraison correspondante suffit, par exemple, à rendre immédiatement perceptible la densité en même temps que l'hétérogénéité générale des propositions théoriques de la revue.

Cette démarche, qui se voulait autant que possible « scientifique », n'était pas banale, du moins à cette date précoce. L'ouvrage touffu que Gabetti et Olmo publiaient à la même date sur *L'Esprit Nouveau*¹⁶ laisse apparaître toute la difficulté de cerner l'objet « revue » en l'absence d'un système rigoureux préalable à toute analyse : aucune

donnée quantitative pour guider le lecteur dans les méandres de la pensée de cette « élite » intellectuelle que *L'Esprit Nouveau* s'était donné comme ambition de fédérer ; ni recensement systématique des articles ni bibliographie autre que celle éparpillée dans les notes pour faciliter la tâche du lecteur désirant embrasser le contenu d'un coup d'œil rapide ; une trame serrée de citations et de paraphrases qui, croyant restituer le déroulement originaire du raisonnement, finit par se superposer à celui-ci et par phagocyter l'examen critique ; des pièces d'archive qu'un choix limité et partiel rend purement illustratives...¹⁷

L'adoption d'une grille de lecture unitaire était un défi autant qu'une nécessité compte tenu de l'abondance extraordinaire des contenus des vingt-huit numéros et des plus de trois-mille pages de *L'Esprit Nouveau*, mais surtout si l'on considère le parti pris totalisant affiché, qui prétend rendre compte des « relations entre les divers champs de la production ou de la connaissance » (244) par le croisement de l'esthétique avec la science, la technologie ou la psychanalyse. Dans le cadre d'un essai très dense (et néanmoins de taille forcément limitée), Levillant décidait de négliger l'étude ponctuelle par rubriques ou par genres et de privilégier une analyse globale visant à circonscrire la « configuration idéologique » de la revue, celle qui sous-tend la production de quelques concepts clés - « ordre, construction, économie, organisme et organisation, instinct et conscience, structure, système, langage, sensation, émotion » (244) – auxquels s'associent des objets, manufacturés ou naturels, tels que le tableau, la maison, le corps humain, la géométrie ou le rythme, le tout se déployant comme une « corde à nœud » (243)¹⁸. Sous l'apparente diversité des thèmes se distingue, selon Levillant, la cohérence d'un discours « circulaire » et « anti-dialectique » (245) dont le « ton didactique péremptoire et convaincu » (242) adopté par les deux principaux collaborateurs, Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret, teinte l'ensemble de la publication.

Si Levillant empruntait ses outils au structuralisme afin de maîtriser la profusion des messages, l'angle historique était bien celui proposé par Jean Laude dans « Retour et ou rappel à l'ordre ? » qui sert d'introduction au volume¹⁹. Après la lecture de ce texte fondateur, on est moins surpris de trouver l'« avant-gardiste » *Esprit Nouveau* dans un recueil d'essais consacrés à un « moment »²⁰ de la création plastique jugé, du moins à l'époque de la rédaction de l'essai, comme « nullement novateur » et désignant « un affaïssement, voire même une régression, sur la voie triomphale ouverte et jalonnée par les grands inventeurs de formes du XX^e siècle »²¹. Et c'est là une première brèche opérée par Laude dans une histoire de l'art assoupie dans ses certitudes. À supposer que ces objets ne seraient pas « *pertinents* au sein d'une histoire de l'art » (il soulignait lui-même : « *une* Histoire de l'Art »), Laude assurait qu'« ils le sont (...) au sein de l'Histoire. (...) Et ils le sont : non en tant que reflets, mais en tant qu'objets spécifiques (...) qui interviennent, qui agissent dans l'Histoire. »²². Pour en finir alors avec la théorie du « reflet », car s'il est certain qu'« un lieu (...) existe où l'Histoire et l'Histoire de l'Art communiquent, voire même sont solidaires (...), nous ignorons comment les événements qui constituent l'Histoire interviennent sur ceux qui font l'Histoire de l'Art. »²³ Finalement l'intérêt du chercheur est plutôt de savoir « quel est l'impact, s'il en est un, des événements artistiques sur ceux de l'Histoire. »²⁴ C'est la voie suivie par Levillant lorsqu'elle précise vouloir restituer la « configuration idéologique » de *L'Esprit Nouveau* : non pas « une idéologie, comme on dit vaguement en histoire de l'art, l'idéologie d'une époque par exemple, ou d'un groupe, ou d'un mouvement (...) comme s'il y avait une Idéologie Artistique à côté de toutes sortes d'autres possibles ». Car les textes de la revue sont « producteurs » de concepts et

« sélectifs d'objets particuliers » rendus disponibles pour un « au-delà de l'art : l'univers, l'homme, la vie » (245).

« Textes » et « objets » donc : ce « double corpus » - « production matérielle » et « discours qui les accompagnent »²⁵ – constitutif de la revue d'Ozenfant et Le Corbusier - restera au cœur de la recherche menée plus tard par Levaillant sur les écrits d'artiste²⁶.

C'est assurément une idéologie de l'« ordre » que mirent en place les deux rédacteurs et concepteurs de *L'Esprit Nouveau* : mais lequel ? Laude distinguait. Pour certains cet ordre « est celui qui a précédé la grande subversion, la mise en éclat du langage pictural », pour d'autres l'ordre est « celui des essences platoniciennes, de la géométrie universelle. »²⁷ C'est de ce dernier qu'il est question dans *L'Esprit Nouveau* selon Levaillant. Si pour Olmo et Gabetti la revue était essentiellement l'expression de la volonté de l'architecte de réaliser cette « connexion des élites » qui, seule, aurait été en mesure d'œuvrer efficacement pour l'avènement des « temps modernes », Levaillant fait de ce messianisme l'une des composantes d'un programme plus vaste s'appuyant sur deux piliers : l'un serait la confrontation de *L'Esprit Nouveau* avec la notion d'« avant-garde », l'autre serait l'idéalisme, qui sous-tend constamment l'esthétique expérimentale défendue par la revue. L'analyse de Levaillant se construit à l'intérieur de ces deux bornes conceptuelles.

Le fait que l'ordre prôné par la revue d'Ozenfant et Jeanneret-Le Corbusier se donnât comme « nouveau », n'empêcha pas ses instigateurs de le bâtir sur la grille d'un récit rassurant du passé ; un passé essentialisé qui n'était pas l'histoire, mais une juxtaposition de notions abstraites calquées sur les concepts-clés identifiés par Levaillant et mentionnés plus haut. Le Purisme, dans sa lecture critique du Cubisme, mais aussi dans son rapport problématique à Cézanne et, au-delà, à la tradition française, opérait à la manière d'une « pensée mythique »²⁸ qui s'était déjà déployée au fil des pages de *L'Élan*, et continuait à donner ses fruits dans l'œuvre picturale commune d'Ozenfant et Jeanneret²⁹. Constitutive du projet de *L'Esprit Nouveau*, l'esthétique Puriste rend malaisé et hâtif le classement de la revue dans les rangs de l'« avant-garde » (du moins dans l'acception historiographique traditionnelle). En revenant à la théorie des « survivances et anticipations » de Focillon, J. Laude avait bien prévenu, dans son constat initial, que la difficulté est, pour ce moment si complexe de l'entre-deux-guerres, de « mesurer la différence de longueurs d'ondes » et de prendre acte des « discontinuités »³⁰. Or Levaillant souligne à juste titre la faille que l'éviction de Paul Dermée de *L'Esprit Nouveau* (dès le quatrième numéro) ouvrit entre le camp « moderniste » et « ce qui se donnait comme avant-garde en France »³¹. L'héritage d'Apollinaire était liquidé - sur le mode suggéré par Degas : « ils nous fusillent, mais ils nous font les poches »³² -, l'explosion dada et l'apologie du lyrisme étaient écartés au bénéfice du plaidoyer en faveur du « progrès de l'organisation industrielle, suivant un mouvement évolutif fondé sur la transformation des techniques » (250)³³. « Modernisme » donc, et se situant sur les plans parallèles de l'histoire et du programme sociétal : se définissant, selon Levaillant, par la désignation du Cubisme comme coupure fondatrice de l'art moderne et par le rejet de l'Impressionnisme dans l'arrière-garde des tâtonnements. Modernisme qu'Olmo et Gabetti situent plutôt au niveau des procédés de communication et dans la stratégie de séduction de technocrates et industriels mis en œuvre par Jeanneret-Le Corbusier³⁴. Spécialiste du Surréalisme et d'André Masson, Levaillant ne pouvait qu'être sensible à la ligne de partage tracée par la revue entre « organisation » et « hasard » (249), ce dernier terme recouvrant le papillonnement impressionniste comme « l'empirisme » du « mauvais » cubisme³⁵. Le cubisme (« bon » ou « mauvais ») et le surréalisme étant en

effet, pour l'historienne, les deux facettes de la même crise des valeurs figuratives qui se manifesta, avant et après la Première Guerre, parallèlement - et sans jamais la croiser - à la *tabula rasa* avant-gardiste la plus décomplexée³⁶.

Physique, géométrie, mathématiques, ordre des sensations finalisé à une hiérarchie tout autant esthétique que sociale : Levaillant dévoile l'idéalisme qui sous-tendait le positivisme et le scientisme de *L'Esprit Nouveau* et dans lequel Bruno Reichlin verra plus tard un « rachat lyrique de la technique »³⁷. Idéalisme qui ne fait plus de doutes aujourd'hui et que les travaux nombreux sur la formation intellectuelle de Le Corbusier sont venus confirmer³⁸. Levaillant ne pouvait insister, à la date de l'article, que sur la place faite, dans la revue, à certains collaborateurs, figures majeures du débat critique et esthétique dans la France de l'entre-deux-guerres, et dont l'impact sur la création de cette période reste aujourd'hui encore mal connu : Charles Henry, Victor Basch, Charles Lalo, Waldemar George, Henry Hertz, Léon Werth ou Maurice Raynal³⁹. L'apport moins direct d'autres penseurs - Jean-Marie Guyau, Paul et Étienne Souriau, D'Arcy Tompson ou Monod Herzen - est aussi mentionné, et fonctionne à ce jour comme une invitation à poursuivre les recherches.

Beaucoup a été écrit, depuis la synthèse magistrale de Levaillant, essentiellement autour de la « culture figurative » d'Ozenfant et Le Corbusier⁴⁰. Le déplacement de l'angle d'attaque herméneutique a permis de lire ce monument de l'intertextualité qu'est désormais devenu *L'Esprit Nouveau* surtout comme la « fabrique » des formes et du discours de l'architecte, à l'instar de ses villas célèbres des années 1910-1920⁴¹. Mais c'est un retour sur la revue elle-même qui devient dès lors nécessaire : le texte de Levaillant reste pour l'heure le seul qui ait osé s'attaquer au périodique dans sa totalité, qui est bien plus que la somme des collaborateurs pris individuellement, si prestigieux soient-ils.

¹. En 1975 Roberto Gabetti et Carlo Olmo publient *Le Corbusier e L'Esprit Nouveau* (Torino, Einaudi, 1975, rééd. en 1988). Comme le titre l'indique, les auteurs se penchent sur la culture de l'architecte et sa stratégie de cooptation et de connexion des élites à travers la revue. La préface à la réédition de 1988 comporte des notes bibliographiques très utiles.

². A propos de l'idéologie moderniste dans les revues de l'entre-deux-guerres, cf. : Hélène Jannière, *Politiques éditoriales et architecture « moderne ». L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, préf. de Jean-Louis Cohen, Paris, AP, éditions Arguments, 2002 ; Rossella Froissart : « Le Bulletin de la vie artistique : un réseau moderniste autour de la galerie Bernheim-Jeune », in : *Les revues d'art : formes, stratégies et réseaux au XXe siècle*, Actes du colloque (Aix-en-Provence 2008), sous la dir. de R. Froissart et Y. Chevretil Desbiolles, Rennes, PUR, 2011, p. 205-225 ; « Guillaume Janneau, un antimoderne pour un art décoratif cubiste », in *Du romantisme à l'Art déco, lectures croisées*, Mélanges offerts à Jean-Paul Bouillon, sous la dir. de R. Froissart, L. Houssais, J.-F. Luneau, Rennes, PUR, 2011, p. 231-247.

³. Cependant le nombre des organisateur varie et s'enrichit suivant les sujets abordés : *Le Cubisme* (Travaux IV, 1973) ; *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925* (Travaux VIII, 1975) ; *L'Influence du Bauhaus sur l'architecture contemporaine* (Travaux XVI, 1976) ; *Art et idéologies l'art en occident, 1945-1949* (Travaux XX, 1978) ; *L'Art face à la crise. L'art en Occident 1929-1939* (Travaux XXVI, 1980) ; *Les Abstractions I. La diffusion des abstractions. Hommage à Jean Laude* (Travaux XLVIII, 1986). Je remercie M. Jean-Paul Bouillon de m'avoir fourni les renseignements indispensables sur l'organisation et la teneur de ces colloques.

⁴. Bernard Ceysson succède à Maurice Allemand en 1967 pour ensuite passer, en 1977, à la direction du Musée d'Art moderne de Saint-Etienne et, en 1986-1987, à celle du Musée national d'Art moderne – Centre Pompidou. Ceysson évoque son parcours et la réflexion engagée avec Jean-Paul Bouillon, Françoise Levaillant, Jean Laude et Jacques Bauffet autour de l'art européen du XX^e siècle dans son entretien avec Jean-Paul Ameline et Harry Bellet (octobre 1992) dans : *Manifeste. Une histoire parallèle 1960-1990*, cat. de l'exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 23 sept.-13 déc. 1993, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1993, p. 33-42.

⁵. Bernard Ceysson, « Le Musée de Saint-Etienne et l'Art contemporain », *Documents I*, 1973, p. 8.

⁶. Louis Roux, « Avant-propos », *L'Influence du Bauhaus sur l'architecture contemporaine*, actes du colloque, Saint-Etienne, 6-7 mai 1976, Université de Saint-Etienne – Travaux XVI, CIEREC, 1976 p. 10. Équipe d'accueil depuis 1995, le CIEREC continue son activité dans les domaines des arts, de la littérature et de la linguistique aux XIX^e et XX^e siècles.

⁷. Le sous-titre est *Cahiers d'histoire de l'art contemporain* (cinq livraisons, de 1973 à 1976) et le comité de rédaction est composé de Jean-Paul Bouillon, Bernard Ceysson, Pierre Gaudibert, Elisabeth Hardouin, Marie-Félicie Perez, Françoise Will-Levaillant.

⁸. Louis Roux, « Avant-propos », *Documents* I, 1973, np.

⁹. Certains des sujets abordés dans les colloques reprennent ou annoncent quelques-uns des expositions organisées au Musée de Saint-Etienne : *Art abstrait. Les premières générations 1910-1939* (1957) ; *Art italien du XXe siècle* (1959) ; *Sculpture contemporaine de Daumier à nos jours* (1961) ; *Cinquante ans de collages, papiers collés, assemblages, collages du cubisme à nos jours* (1964) ; *Aspects de la figuration depuis la guerre* (1968) ; *Albert Gleizes et le dessin* (1970-1971) ; *Survage : rythmes colorés, 1912-1913* (1973) ; *Réalistes en Allemagne, 1919-1933* (1974) ; *Hélios : peintures et dessins 1929-1979* (1979) ; *L'Art en Hongrie 1905-1930 : art et révolution* (1980-1981) ; *L'Art en Europe, les années décisives : 1945-1953* (1988-1989, au Musée d'Art moderne).

¹⁰. Jean Laude (1922-1984) était poète, ethnologue, historien de l'art et professeur à la Sorbonne. Ses premières recherches sur l'Afrique et l'art moderne dans l'immédiat après-guerre seront à la base de plusieurs publications importantes. Lié d'amitié avec Bernard Ceysson, il fit don de sa riche bibliothèque au musée d'Art moderne, lors de sa création en 1987. En 1991 le même musée lui a consacré une exposition, *Pour Jean Laude* (à la Chapelle de la Sorbonne, Paris, en 1992, sous la dir. de Mady Ménérier). Une bibliographie exhaustive des écrits de Jean Laude a été établie par J.-P. Bouillon et F. Levaillant (*Les Abstractions*, op. cit., 1986, p. 13-21). Voir infra. p. ???

¹¹. Roux, « Avant-propos », *L'Influence du Bauhaus* op. cit., 1976, p. 10.

¹². C'est aussi une citation d'un titre de Gombrich : *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*. London: Phaidon, 1966.

¹³. Levaillant, p. 262. L'auteur s'appuie en particulier sur l'étude de Mikel Dufrenne, « L'esthétique en 1913 » dans : *L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, sous la dir. de Liane Brion-Guerry, Paris, Editions Klincksieck, 1971, Tome 1, p. 25-57.

¹⁴. Voir aussi de Françoise Levaillant la « Préface » à Yves Chevretil Desbiolles, *Les revues d'art à Paris. 1905-1940*, Aix-en-Provence, PUP, 2014, p. 11-17 (1^{re} édition 1993). Pour un bilan des méthodes mises en œuvre ces dernières années dans l'étude des revues d'art cf. : Rossella Froissart, « Postface », in : *Ibidem*, p. 261-270 ; « Recherches actuelles autour des périodiques », *Perspective*, 2008-3 p. 462-468 ; « Les revues d'art, un chantier », in : *Les revues d'art : formes, stratégies et réseaux au XXe siècle*, Actes du colloque (Aix-en-Provence 2008), sous la dir. de R. Froissart et Y. Chevretil Desbiolles, Rennes, PUR, 2011, p. 21-36.

¹⁵. Levaillant prend en compte plus précisément les éléments suivants : aspects matériels (dates de parution, nombre des livraisons, prix, abonnements, aspect physique et graphique, encarts publicitaires) ; aspects éditoriaux (éditeurs, éditions et rééditions, stabilité du prix, annonceurs, collections liées à la revue - ce qui permet à l'historienne de signaler la continuité, et même la monotonie de la revue, malgré la diversité des sous-titres et l'économie instable) ; auteurs et contenus (noms des fondateurs et des collaborateurs, pseudonymes, types de rubriques, en portant une attention particulière à la cohérence interne au-delà des contradictions et même des querelles – celle entre Severini et Fayet-Ozenfant ou celle Jeanneret-Van Doesburg, par exemple).

¹⁶. Olmo et Gabetti, op. cit..

¹⁷. L'excellente introduction à la réédition de 1988 précise et approfondit utilement le propos des auteurs. Une mise à jour bibliographique sur *L'Esprit Nouveau* enrichit les notes, mais le texte de F. Levaillant n'est pas mentionné.

¹⁸. À cette fin, la lecture de l'ouvrage de Marc Le Bot, *Peinture et machinisme*, Paris, Éditions Klincksieck, 1973, 259 p., se révèle complémentaire et nécessaire. Cf. surtout les p. 148-201.

¹⁹. Laude, dans op. cit., 1975 (rééd. 1986), p. 7-44.

²⁰. Laude adopte ici la notion de « moment » théorisée par John Berger, romancier et historien de l'art marxiste, dans son essai : *The moment of Cubism and other essays*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1969.

²¹. Laude, dans op. cit., 1975 (rééd. 1986), p. 7.

²². *Ibid.*, p. 8.

²³. *Ibid.* p. 11.

²⁴. *Ibid.*

²⁵. Laude, dans op. cit., 1975 (rééd. 1986), p. 12.

²⁶. F. Levaillant a été particulièrement attentive à la place de l'écrit dans la création plastique. Cf. par exemple : « La lettre dans la peinture cubiste », dans : *Le Cubisme*, op. cit., 1973, p. 45-61 ; *André Masson, le Rebelle du surréalisme. Écrits*, Paris, Hermann, 1976, 385 p. ; *Les Écrits d'artistes depuis 1940*, F. Levaillant éd., Paris, Éditions de l'IMEC, 2004, 506 p.

²⁷. Laude, dans op. cit., 1975 (rééd. 1986), p. 9.

²⁸. Selon l'expression de Laude, *Ibid.*, p. 10.

²⁹. Cf. : « Ozenfant et l'esthétique puriste : une géométrie de l'objet », *Cahiers du MNAM*, n° 12, 1983, p. 268-284 ; *Amédée Ozenfant*, Cercle d'art, 2002, 239 p. ; « Le purisme et le compromis d'une "peinture moderne" », dans : Stanislaus von Moos (dir.), *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier et l'industrie, 1920-1925*, Zürich, Berlin, Strasbourg, Paris, Les musées de la ville de Strasbourg, 1987, p. 66-79.

³⁰. Henri Focillon, *La Vie des formes*, Paris, PUF, 1943 (8^e éd. 1984), p. 87 ; cité par Laude, op. cit., 1975 (rééd. 1986), p. 9-10.

³¹. Cf. J.A. [Joseph Abram], « Dermée (Paul) », dans : *Le Corbusier, une encyclopédie*, Jacques Lucan éd., Paris, Centre Pompidou, 1987, p. 118. Le rôle de Dermée au sein du groupe dadaïste et de celui de la Section

d'or, est mentionné par Cécile Debray, « La Section d'or. 1912-1920-1925 » p. 34, et par Arnauld Pierre, « Une traversée du cubisme. Picabia et la Section d'or », p. 77 dans : *La Section d'or. 1912, 1920, 1925*, sous la dir. de C. Debray et F. Lucbert, Paris, Editions Cercle d'Art, 2000.

³². Cité par Laude, op. cit., 1975, p. 12.

³³. Stanislaus Moos proposait, en 1970, une lecture tout à fait opposée dans : *Le Corbusier, l'architecte et son mythe*, Horizons de France, 1970 (trad. de : *Le Corbusier. Elemente einer Synthese*, 1968), 320 p., qui considère l'esthétique et l'idéologie de *L'Esprit Nouveau* comme redevables d'Apollinaire principalement.

³⁴. Cette dernière hypothèse est celle étayée aussi par Marie-Odile Briot, « *L'Esprit Nouveau*, son regard sur les sciences », dans : *Léger et l'esprit moderne*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1982, p. 28-59.

³⁵. Levailant, *André Masson*, op. cit., 1976, p. XVIII.

³⁶. C'est Levailant qui publie la conférence inédite de Masson « Origines du Cubisme et du Surréalisme » (1941) où l'artiste fait des deux mouvements « expression authentique de notre époque », les deux étapes fondamentales vers la « grandiose émancipation » du tableau, « triomphe de l'imaginaire » sur l'imitation du réel. Le « rêve » du surréalisme, les « instincts qui sont à la racine de l'être : la faim, l'amour, la violence » viendront combler la « raréfaction de l'expression affective et mythique » du cubisme (dans : *ibidem*, p. 23 et 21).

³⁷. Cf. Bruno Reichlin, « Solution élégante. "L'utile n'est pas le beau" », dans : *Le Corbusier. Une encyclopédie*, 1987, p. 369-377.

³⁸. Paul V. Turner, *La formation de Le Corbusier. Idéalisme & Mouvement moderne*, trad. par F. Choay, Paris, Macula, 1987, 259 p. ; Jacques Lucan, « Acropole. Tout a commencé là... », dans : *Le Corbusier. Une encyclopédie*, 1987, p. 21-25 ; Giuliano Gresleri, « Antiquité. Vers une architecture classique », dans : *ibidem*, op. cit., p. 40-45 ; Danièle Pauly, « Purisme », dans : *ibidem*, op. cit., p. 318-319 ; Dario Matteoni, « Tracés régulateurs », dans : *ibidem*, op. cit., p. 409-414 ; Stanislaus von Moos, Arthur Rüegg (dir), *Le Corbusier before Le Corbusier. Applied arts, architecture, painting and photography, 1907-1922*, Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, New York, New Haven/Londres, Yale University Press, 2002, 321 p.

³⁹. Olmo et Gabetti accordent une grande importance à ces collaborateurs dans leur préface à la réédition de 1988 de leur ouvrage (op. cit., p. XI-XXX). Cf. aussi : Carlo Olmo, « Revues. La perception du changement », dans : *Le Corbusier. Une encyclopédie*, 1987, p. 344-349.

⁴⁰. Moos, Rüegg, op. cit.; Ducros, *Ozenfant*, op. cit., 2002 ; Beatriz Colomina, « "L'Esprit Nouveau". Architecture et publicité », dans : *Le Corbusier. Une encyclopédie*, 1987, p. 140-145 et *La publicité du privé de Loos à Le Corbusier*, Orléans, HYG, 1998, 255 p.

⁴¹. Cf. Bruno Reichlin, « Introduction. Architecture et intertextualité », dans : « Le Corbusier. L'atelier intérieur », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n° 22-23, févr. 2008, p. 11-20.