

NOTES

Je tiens à remercier Monsieur le professeur Edward Fry de m'avoir communiqué les renseignements au sujet de la revue *La Section d'Or* et la très importante référence au sujet des rapports Lipchitz-Gris cités dans le livre de Patai. Je remercie aussi M. Didier Bouldoires, M^{me} Eliane Herz-Fischler, Messieurs les professeurs, Roger Mesley, David Topper, Kenneth Silver, le lecteur ainsi que M^{me} Bonnie Bates, bibliothécaire au musée des Beaux-Arts du Canada. Une bourse du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada a permis ce travail.

1. Dans une lettre du 25 avril 1902; *ABC de la peinture suivie d'une correspondance inédite*, rééd., Paris, Floury, 1950, p. 92.

2. Pour un compte rendu de l'histoire du nombre d'or, voir R. Herz-Fischler, «Golden Number/Division in Extreme and Mean Ratio», dans *The Companion Encyclopedia of the History and Philosophy of the Mathematical Sciences*, I. Grattan-Guinness éd., Londres, Routledge, 1993, p. 1576-1584.

3. Une étude des livres et articles français du dix-neuvième siècle qui traitent de la proportion des corps humains et des peintures n'a révélé aucune indication d'une connaissance du nombre d'or; voir par exemple, E. Duhousset, «Proportions artistiques et anthropométrie scientifique», *Gazette des Beaux Arts*, 66, 1890, p. 59-73.

4. C. Henry, «[Correspondance]», *La Revue philosophique*, 29, 1890, p. 332-336. Henry a aussi nié la valeur esthétique du nombre d'or dans «L'Esthétique des formes, IV», *La Revue blanche*, 8, 1895, p. 116-20 et de nouveau vingt-sept ans plus tard dans *La Lumière, la couleur, la forme*, Paris, Éditions de l'esprit nouveau, 1922, p. 35.

5. Pour Seurat, voir R. Herz-Fischler, «An Examination of Claims Concerning Seurat and "The Golden Number"», *Gazette des Beaux Arts*, 125, 1983, p. 109-112. C. Henry, P. Signac, *Quelques aperçus sur l'esthétique des formes*, Paris, Mony, 1895. Signac a noté dans son journal du 12 avril 1897 que Denis lui avait raconté «que Sérusier revient d'un couvent de Bohême avec la formule mathématique du beau [...] Le compas de réduction donnerait les rapports très simples qui seraient l'art -- et tout ce qui a été fait auparavant n'existe pas!!» (J. Rewald, «Extraits du journal inédit de Paul Signac», *Gazette des Beaux Arts*, 39, avril 1952, p. 265-284, p. 267; 40, juillet 1953, p. 27-57, p. 38). Le nombre d'or ne paraît pas dans les archives Signac; voir Herz-Fischler, «Seurat», note 11.

6. M. Ghyka, *L'Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Paris, Gallimard, 1927.

7. Pour des études générales au sujet de Sérusier, voir M. Guicheteau, *Paul Sérusier*, Paris, Side, 1976; C. Boyle-Turner, *Paul Sérusier*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980; C. Boyle-Turner, *Paul Sérusier/la technique/l'oeuvre peint*, Lausanne, Edita, 1988; *Paul Sérusier 1864-1927*, catalogue de l'exposition, Morlaix, Musée de Morlaix, 1987. Pour l'entourage de Sérusier et en particulier les Nabis, voir A. Humbert, *Les Nabis et leur époque*, Genève, Cailler, 1954; G. Maunier, *The Nabis: Their History and their Art, 1888-1896*, New York, Garland, 1978; *Nabis, 1888-1900*, catalogue de l'exposition, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais.

8. Dans une lettre de 1896 Verkade écrit: «Mais nous avons oublié une chose fondamentale, c'est la mesure ...» (*ABC*, rééd. de 1950, p. 77). Dans une autre lettre, peut-être en réponse à celle de Verkade, Sérusier dit que: «Il y a des années que je pense à ces proportions d'après les nombres simples» (p. 69, erronément datée 1895). Après son retour à Paris Sérusier informe Verkade qu'il a «parlé beaucoup de vos mesures» et qu'il était «revenu aux Saintes Mesures ...» (p. 70, erronément datée 1895).

9. P. Lenz, *Ästhetik der Beurer Schule*, Vienna, Braumüller, 1898; P. Sérusier, *L'Esthétique de Beuron*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1905. Le rôle du nombre d'or dans l'esthétique de Beuron avant 1875 est discuté dans H. Siebenmorgen, *Die Anfänge der «Beurer Kunstschule», Peter Lenz und Jacob Wüger 1850-1875. Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne*, Sigmaringen, Jan Thorbecke, 1983. D'autres détails au sujet de la théorie artistique à Beuron se trouvent dans G. Schwind, *Desiderus Lenz, Beuron*, Beurer Kunstverlag, 1932. Il semble qu'au moment où Sérusier est arrivé à Beuron, les principaux éléments géométriques de la théorie artistique à Beuron étaient le cercle, le triangle équilatéral et l'hexagone. Cette hypothèse est appuyée par la peinture *Moines de Beuron*, peinte par Maurice Denis après son voyage avec Sérusier à Monte Cassino en 1904 (Musée du Prieuré; reprod. dans C. Boyle-Turner, *Jan Verkade/Ein holländischer Schüler Gauguins*, Zwolle, Rijksmuseum Vincent van Gogh, 1989, p. 146; J. Kreitmaier, *Beurer Kunst/Eine Ausdrucksform der christlichen Mystik*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1921, pl. 2). Nous voyons Lenz, Verkade et un autre moine assis à une table. Dans la main de Lenz se trouve un compas et sur la table nous observons un dessin géométrique qui comprend justement un cercle, un triangle équilatéral, et un hexagone; il n'y a pas la moindre trace d'une construction associée au nombre d'or. En plus, la lettre de Verkade à Sérusier (note 8) continue ainsi: «Par exemple des mesures simples de l'Arche de Noé [...] la grande impression que nous font les oeuvres égyptiennes vient parce qu'elles sont construites avec les mesures architypiques des corps réguliers: cercle, triangle, quadrat, etc». Cette phrase, ainsi que deux textes de Verkade et Schwind, nous montrent que les rapports simples ainsi que les rapports entre entiers et racines carrées ont aussi été employés (Verkade, *Le Tourment de Dieu*, trad. M.

Faure, Paris, Rouart et Watelin, 1923, p. 243; Schwind, Lenz, p. 87). Seul le texte de Schwind traite du nombre d'or, mais seulement très brièvement. Ces éléments, ainsi que les textes de la note 8, suggèrent que le nombre d'or n'avait plus qu'une place très mineure dans la doctrine de Beuron quand Sérusier est arrivé.

10. M. Denis, *Journal*, I, Paris, La Colombe, 1957, p. 192. L'emploi par Denis de l'expression allemande *goldene Schnitt* est une autre indication que le concept du nombre d'or n'était pas familier aux Nabis; il faut cependant noter que Denis, comme d'ailleurs Verkade dans la lettre citée dans la note 9, emploie *quadrat* pour carré.

11. M. Denis, «Paul Sérusier, sa vie et son oeuvre», dans *ABC de la peinture*, rééd., Paris, Floury, 1942, p. 93, 97.

12. *ABC*, rééd. de 1950, p. 15, 17, 19, 156, 157, 161, 164. Dans une lettre à Denis de 1908, Sérusier, p. 133, parle des compositions faites avec règle et équerre. Voir aussi Boyle-Turner, *Sérusier*, 1988, p. 42-45 où il est question de lettres inédites.

13. Guicheteau, *Sérusier*, fig. 126, 139, 213, 257, 283, 293, 302, 305, p. 103, 109. Plusieurs des dates suggérées par Guicheteau sont modifiées dans Boyle-Turner, *Sérusier*, 1980.

14. Denis, «Paul Sérusier», p. 82. En 1908 Denis avait écrit «Le hiératisme, la mathématique rigoureuse de l'école bénédictine, s'accordent d'ailleurs médiocrement avec l'imagination plutôt gothique et avec le subjectivisme de Sérusier» («Le Peintre Paul Sérusier», réimprimé dans *Le Ciel et l'Arcadie*, J.P. Bouillon éd., Paris, Hermann, 1993, p. 150-155, p. 153). Voir les pages 35, 47 et 69 de cette réédition de textes de Denis pour d'autres commentaires au sujet de Verkade et Lenz.

15. Boyle-Turner, *Sérusier*, 1980 p. 160; 284, note 123; 167, fig. 71; H. Masson, *Paul Sérusier/De Pont-Aven à Châteauneuf-du-Faou*, Les Presses Bretonnes, 1991, p. 93. D'après Boyle-Turner, *Sérusier*, 1988, p. 154, les peintures murales ont été peintes peu après 1906.

16. Sérusier, *ABC*, rééd. de 1950, p. 145.

17. A. Ozenfant, *Mémoires, 1886-1962*, Paris, Seghers, 1968, p. 571, 573. Voir aussi Boyle-Turner, *Sérusier*, 1980, p. 160, note 119; Boyle-Turner, *Sérusier*, 1988, p. 44 au sujet d'un entretien avec Pierre Clairin, ancien étudiant de Sérusier.

18. Je n'ai trouvé aucune indication que les autres Nabis, y compris Verkade quand il était à Beuron, aient utilisé le nombre d'or.

19. Pour une discussion de l'exposition et de son rôle dans l'histoire du Cubisme se rapporter à E. Fry, *Cubism*, Toronto, McGraw-Hill, 1966; J. Golding, *Cubism/A History and an Analysis/1907-1914*, rééd., Boston, Boston Book & Art Shop, 1968, p. 31, 159. Voir aussi D. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916*, Munich, Prestel, 1974, tome 1, p. 90; tome 2, p. 630.

20. G. Apollinaire, «A la Section d'Or», *L'Intransigeant*, le 10 octobre 1912, p. 2 (réimprimé dans G. Apollinaire, *Chroniques des Arts 1902-1918*, Paris, Gallimard, 1981, p. 337-339).

Apollinaire reste toujours vague quand il traite de mathématiques; voir

Méditations esthétiques/Les Peintres cubistes, L. Breunig, J. Chevalier éd., Paris, Hermann, 1965, p. 51, 55-59.

21. G. Apollinaire, «Jeunes peintres ne vous frappez pas», *La Section d'Or*, le 9 octobre, 1912, p. 1-[?], (réimprimé dans Apollinaire, *Chroniques*, p. 335-336). Malgré tous mes efforts je n'ai pas pu obtenir de copie de cette revue. Dans sa lettre du 17 mars 1991, le Professeur Fry m'a appris qu'un seul numéro de la revue avait été publié, et qu'à part l'article d'Apollinaire et un autre par Raynal, ce numéro ne contenait que «[...] a few other texts of indifferent interest; in all a kind of broadsheet to accompany the exhibition»; voir aussi Fry, *Cubism*, p. 97-100.

22. Gabrielle Buffet, "Rencontre avec Apollinaire", *Le Point*, 1937, n° 5, p. 184-199, p. 191 (réimprimé avec des changements dans *Aires Abstraites*, Genève, Callier 1957, p. 45-77, et dans *Rencontres*, Paris, Belfond, 1977, p. 57-84). Voir aussi «La Section d'or», *Art d'aujourd'hui*, 4, 1953, [numéro spécial sur le cubisme], p. 74-76; (réimprimé dans *Rencontres*, p. 169-174). Dans l'article de 1937 Buffet écrit, «L'exposition terminée, j'étais allée passer la fin d'octobre [...] Jura...» alors que dans l'article de 1953 on lit, «L'exposition de la *Section d'Or* y fut décidée [...] Dès notre retour à Paris, les réunions commencèrent pour mettre sur pied ce projet ...». Pour une confirmation de la date du voyage dans le Jura, voir P. Caizergues, H. Seckel, *Picasso / Apollinaire / Correspondance*, Paris, Gallimard, 1992, p. 99, n° 73.

23. G. Buffet, «Section d'or».

24. D. Vallier, *Jacques Villon/Oeuvres de 1897 à 1956*, Paris, Éditions «Cahiers d'Art», 1957, p. 60-62. A noter que dans un entretien de 1953 Villon ne parle que du Salon d'automne (C. Sibert, «Souvenirs de Jacques Villon sur une époque héroïque», *Arts/ Spectacles*, N° 435, 29 octobre au 4 novembre 1953, p. 7).

25. G. Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis, ou du mouvement Dada à l'espace abstrait*, Paris, Julliard, 1958, p. 36-37.

26. M. Goldberg, *La Morale des lignes*, Paris, Léon Vanier, 1908, p. x, 71; L. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, Princeton University Press,

1983; L. Adelman, M. Compton, «Mathematics in Early Abstract Art», dans M. Compton, *Towards a New Art/Essays on the Background to Abstract Art*, Londres, Tate Gallery, 1980, p. 64-89.

27. Par exemple nous avons vu que, selon Villon, Léonard de Vinci serait la source du nombre d'or. Pourtant ce dernier n'en parle jamais.

28. Voir par exemple J. Languier des Bancelles, «Les Méthodes de l'esthétique expérimentale: formes et couleurs», *L'Année psychologique*, 6, 1899, p. 144-190; A. Choisy, *Histoire de l'architecture*, Paris, Gauthier-Villiers, 1899, p. 50; G. Perrot, C. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité Tome VII. La Grèce de l'épopée, la Grèce archaïque (le Temple)*, Paris, Hachette, 1899, p. 557.

29. Le manque de connaissances est particulièrement évident dans Issac Bickerstaff [Thomas Cook], «Some Principles of Growth and Beauty/Part XX - The End of it All (II)», *The Field, The Country Gentleman's Newspaper*, le 14 décembre 1912, p. 1228-1230, où il est justement question de la nouveauté de l'utilisation du nombre d'or. Le nombre d'or fut présenté au grand public anglophone avec la publication en 1914 du livre de Cook, *Curves of Life*, Londres, Constable.

30. Voir Herz-Fischler, «Seurat» pour quelques références.

31. Golding, *Cubism*, p. 24; P. Cabanne, *Les 3 Duchamp/Jacques Villon/Raymond Duchamp-Villon/Marcel Duchamp*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1975, p. 38; Vallier, *Villon*, p. 58; *Jacques Villon*, catalogue de l'exposition, Rouen, Musée de Rouen, 1975, p. 154. Voir aussi B. Klüver, J. Martin, *Kiki's Paris/Artists and Lovers 1900-1930*, New York, Abrams, 1989, p. 24, 214. P. Leighton signale que Sérusier et Picasso se sont rencontrés autour de 1904 à des réunions parrainées par des revues littéraires (*Re-Ordering the Universe/Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 24). R. Escholier, après avoir cité la phrase de Sérusier: «Je suis le père du cubisme», établit un lien entre les cubistes et Sérusier qui «aura été le premier à remettre en honneur les principes de la section d'or (*La Peinture française au XX siècle* Paris, Floury, 1937, p. 14).»

32. Roger de la Fresnaye s'est inscrit à l'Académie Ranson en octobre 1908 et a passé une partie de l'été de 1909 avec Sérusier en Bretagne; voir Boyle-Turner, *Sérusier*, 1980, p. 167. Au sujet des contacts entre La Fresnaye et les membres du mouvement cubiste, tout particulièrement les frères Duchamp, voir E. Nebelthau, *Roger de la Fresnaye*, Paris, Paul de Montaignac, 1935, p. 11, 17; G. Seligman, *Roger de la Fresnaye with a Catalogue Raisonné*. Greenwich, Conn., New York Graphic Society, 1969, p. 14, 25; Cabanne, *Les 3 Duchamp*, p. 86; Golding, *Cubism*, p.

28, 171. Il n'y a aucun signe de construction géométrique dans ses dessins préliminaires; voir ceux publiés dans Seligman, numéros 75, 115, 122.

33. Vallier, *Villon*, p. 43. Villon note les noms de Denis, Bonnard et Vuillard. D'après le contexte il s'agit apparemment des années 1906 à 1910. Dès 1899 le voisin de Villon était Francis Jourdain, ami de Bonnard et de Vuillard; Cabanne, *Les 3 Duchamp*, p. 9. Au sujet des réunions de Puteaux, Cabanne, p. 86, écrit que ses amis Nabis ont mis Villon au courant des recherches de Verkade. Dans la lettre à Verkade, citée à la note 8, Sérusier écrit que «Vuillard, Bonnard [...] sont restés indifférents.» Il note aussi en 1898 qu'il a parlé à Vuillard de «nos idées» (*ABC*, rééd. de 1950, p. 90; voir aussi les lettres aux pages 94, 129, 138).

34. M. Mladek, «Central European Influences [on Kupka]», p. 32 dans *Frantisek Kupka 1871-1957/A Retrospective*, catalogue de l'exposition, New York, Guggenheim Museum, 1975, p. 13-37, et A. Marquis, *Marcel Duchamp: Eros, c'est la vie*, Troy, New York, Whitston, 1981, p. 55.

35. G. Severini, *Tempo de «L'Effort moderne»*, P. Pacini éd., Florence, 1968, p. 85.

36. G. Severini, *Tutta la vita di un pittore/I Roma - Parigi*, Milan, Garzanti, 1946, p. 100, 139, 149, 222, 269.

37. G. Severini, «La Peinture d'avant-garde», *Mercure de France*, juin 1917, p. 451-468 (réimprimé dans G. Severini, *Ecrits sur l'art*, Paris, Cercle d'Art, 1987, 79-95).

38. Villon a employé le nombre d'or plus tard dans sa carrière; voir Vallier, *Villon*, p. 92 et un livre pour lequel Villon a écrit l'introduction: C. Boileau, *Charpentés, La Géométrie Secrète des Peintres*, Paris, Sevil, 1963, p. 245. Voir aussi les notes de A. Martin dans *Jacques Villon*, catalogue de l'exposition, Cambridge, Massachusetts, Fog Art Museum, 1976, D. Robbins éd., p. 165.

39. «Les Arts/Envois au Salon d'automne», *Gil Blas*, le 2 septembre 1912, p.3.

40. J. Clair, *Marcel Duchamp/catalogue raisonné*, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1977; A. D'Harnoncourt, *Marcel Duchamp*, New York, Museum of Modern Art, 1973; R. Lebel, *Marcel Duchamp*, G. Heard Hamilton trad., New York, Grove, 1959; A. Schwartz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, deuxième éd., New York, Abrams, 1970. La comparaison des dimensions des toiles amène U. Linde à penser que *La Section d'Or* et *Mariée* sont, en fait, une seule peinture («Esotérisme/l'Ésotérique», dans J. Clair, *Marcel Duchamp/abécédaire/approches critiques*, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1977, p. 60-85, p. 73). De plus, Linde suggère qu'il s'agit d'un calembour: *Section d'Or - Sexe y on dort!*

Voir aussi Schwartz, *Duchamp*, numéros 198, 199; P. Cabanne, *Marcel Duchamp/Ingénieur du temps perdu*, Paris, Belfond, 1977, p. 64.

41. P. Matisse, *Marcel Duchamp, Notes*, Boston, Hall, 1983, notes 70, 84, 183. Voir aussi la note «algebraic comparison» dans M. Sanouillet, E. Peterson, *Salt Seller/The Writings of Marcel Duchamp (Marchand du Sel)*, New York, Oxford, 1973, p. 28.

42. W. Camfield, «Juan Gris and the Golden Section», *Art Bulletin*, 47, 1965, p. 128-134, note 9. Voir aussi Cabanne, *Duchamp/Ingénieur*, p. 38, 65, 66; Marquis, *Duchamp*, p. 125 et Henderson, *Fourth Dimension*, chapitre 3.

43. W. Agee, *Duchamp-Villon 1876-1918*, New York, Walker, 1967, p. 80 ainsi que les esquisses 28 et 75.

44. Voir l'article «Seurat» de 1922, réimprimé dans A. Lhote, *Écrits sur la peinture*, Paris, Éditions Lumières, 1947, p. 87; «Composition du tableau» dans *Encyclopédie française*, 1935, tome 13, p. 16:30-6 à 16.30-12; *Traité du paysage* (Paris, 1939, Floury, p. 34); *Traité de la figure*, (Paris, Floury, 1950); *André Lhote/Les Invariants plastiques*, (J. Cassou éd., Paris, Hermann, 1967). Comparer avec Ghyka, «La Proportion dans les arts plastiques», *Encyclopédie française*, 1935, tome 13, p. 16.28-4 à 16.28-7.

45. A. Gleizes, J. Metzinger, *Du «Cubisme»*, Paris, 1912, p. 20. Voir aussi J. Metzinger, *Le Cubisme était né / Souvenirs par Jean Metzinger*, Paris, Éditions Présence, 1972, p. 20, 23. Les souvenirs de Gleizes pour les années 1908 à 1914, sont publiés dans *Cahiers Albert Gleizes 1/Souvenirs/Le Cubisme 1908-1914*, Lyon, Association des Amis d'Albert Gleizes, 1957. Voir aussi l'article de Gleizes, «A propos de la section d'or de 1912», *Les Arts Plastiques*, 1925, 1.

46. Severini, *Tempo*, p. 80.

47. G. Severini, «La divina proporzione ed altri rapporti d'armonia nelle arti (1941)» et «Le Nombre d'Or et d'autres rapports d'harmonie dans l'art moderne (1951)» dans P. Pacini, *Gino Severini/Dal cubismo al classicismo e altri saggi sulla divina proporzione e sul numero d'oro*, Florence, Marchi et Bertolli, 1972, p. 175-217, 219-242; fig. 56, p. 223.

48. Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis*, p. 27.

49. J. Lipchitz, H. Arnason, *My Life in Sculpture*, New York, Viking, 1972, p. 41. Voir aussi D. Stott, *Jacques Lipchitz and Cubism*, New York, Garland, 1978, p. 52.

50. Arnason, *Lipchitz*, chapitre 4; Stott, *Lipchitz*, p. 15-26; Henderson, *Fourth Dimension*, chapitre 2.

51. I. Patai, *Encounters/The Life of Jacques Lipschitz*, New York, Funk and Wagnalls 1961, p. 176. Ces nouveaux renseignements corrigent la conclusion de Fischler, Fischler, «Gris». Pour la date de *Harlequin*, voir C. Derouet, «Juan Gris: A Correspondence Restored», p. 291 (dans C. Green, *Juan Gris*, Londres, White Chapel Art Gallery, 1992, p. 285-304); D. Cooper, *Juan Gris, Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Paris, Berggruen, 1977, p. 442, sculpture 1; J. Soby, *Juan Gris*, New York, Museum of Modern Art, 1958, p. 78. Voir aussi Stott, *Lipchitz*, p. 51, 58; Soby, p. 10, note 8, p. 73, note 37; *Juan Gris, 1887-1927*, catalogue de l'exposition, New York, Bucholz Galery, Curt Valentine, 1944.

52. Patai, *Lipschitz*, p. 177.

53. Patai, *Lipchitz*, p. 177; Stott, *Lipchitz*, p. 51, note 30; p. 217. Pour l'histoire de ce triangle voir R. Herz-Fischler, «A "Very Pleasant" Theorem», *College Mathematics Journal*, 24, 1993, p. 318-324. Il ne faut pas confondre ce triangle documenté de Lipchitz avec celui de Camfield, «Juan Gris», pour lequel les longueurs des deux côtés sont respectivement 1 et le nombre d'or et dont les angles sont respectivement 58.3° et 31.7° . Pour une liste des dessins préliminaires de Gris, tous sans trace du nombre d'or, voir Fischler, Fischler «Gris», note 22.

54. A. Ozenfant, C. Jeanneret, «Le Purisme», *L'Esprit Nouveau*, 4, 1921, p. 369-386; voir la citation plus loin et la note 62.

55. Severini, «La divina proporzione ... (1941)», voir Pacini, *Severini* p. 180, 192, 197. Severini semble avoir puisé ce triangle dans M. Lund *Ad Quadratum*, Londres, Batsford, 1921. Ce triangle de la famille de la section d'or n'est pas mentionné dans *Du cubisme au classicisme (Esthétique du compas et du nombre)*, Paris, Povolozky, 1921.

56. D. Kahnweiler, «Une lettre inédite de Juan Gris», *Prisme des arts*, n^o. 3, le 15 mai 1956, p. 22-24. Les autres lettres publiées dans D. Cooper, *Letters of Juan Gris* (Londres, chez l'auteur, 1956) n'apportent pas de précisions à cette lettre. On peut en dire autant pour la correspondance Gris - Rosenberg; voir C. Derouet, «Le cubisme "bleu horizon" ou le prix de la guerre/Correspondance de Juan Gris et de Léonce Rosenberg -- 1915-1917», *Revue de l'Art*, n^o 116, 1966-3, p. 40-64.

57. Severini, «Le Nombre d'Or (1951)», p. 222. Severini note dans *Tutta la vita* que Gris a participé aux discussions au sujet de la science dans l'art; voir les notes 36 et 47.

58. Pacini date ceci au début de 1919; *Severini*, p. 30, 129, note 14, 18. Bricard, qui a écrit un livre au sujet de la géométrie descriptive, a aidé Severini à écrire le chapitre 3 de *Du cubisme*. Du moins jusqu'en 1916 Severini semble n'avoir eu qu'une approche intuitive aux mathématiques; voir Severini, *Tutta*, p. 222, 240, 267; «Symbolisme plastique et symbolisme

littéraire», *Mercure de France*, février 1916, p. 466-476; «La Peinture d'avant-garde».

59. Severini, *Tempo*, p. 85. Cette citation continue celle donnée plus haut. Severini a aussi eu des entretiens avec Charles Henry; voir la note 4.

60. Pacini suggère que Severini a utilisé le nombre d'or autour de 1915 (*Severini*, p. 28). D. Fonti donne 1918 comme date de l'emploi du nombre d'or (*Gino Severini, Catalogo ragionato*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1988, p. 244).

61. Severini, *Du cubisme* p. 75, p. 77, 125, figures 9, 9a. Notons que 1921 est aussi la date de l'ABC de Sérusier. Pour une appréciation négative de ces deux oeuvres, écrite par Severini en 1964, voir la lettre reproduite dans Pacini, *Severini*, p. 243-244 ainsi que G. Severini, *Témoignages/50 ans de réflexion*, p. 83, note (Rome, Editions Art Moderne, 1963). D'autres dessins préliminaires par Severini sont publiés dans G. Morales, *Gino Severini*, Florence, Electra, 1983, p. 151, 152, 155; peintures p. 109, 111 et Fonti, *Severini*, p. 296, 297.

62. Ozenfant, Jeanneret, «Purisme». Voir la discussion dans R. Fischler, «The Early Relationship of Le Corbusier to the "Golden Number"» *Environment and Planning B*, 6, 1979, p. 95-103. Il est possible que ce texte soit une référence à Lipchitz ou à Gris.

63. de Fayet [A. Ozenfant, C. Jeanneret], «Les Livres d'esthétique», *L'Esprit Nouveau*, 15, 1922, [p. 14-15].

64. Ozenfant, *Mémoires*, p. 573. Ozenfant n'a rien écrit sur l'exposition *La Section d'Or*.

65. Fischler, «Le Corbusier»; R. Herz-Fischler, «Le Corbusier's "Regulating Lines" for the Villa at Garches (1927) and Other Early Works», *Journal of the Society of Architectural Historians*, 43, 1984, p. 53-59. Pour les tracés régulateurs de ses peintures de la période Puriste, ainsi que pour ses dessins architecturaux, Jeanneret-Le Corbusier avait utilisé le triangle équilatéral et le «lieu de l'angle droit».