

Le Nombre d'or en France de 1896 à 1927

Roger Herz-Fischler
Université Carleton, Ottawa, Canada

«Quand je me hasarde à parler de mathématiques en Art, on sourit comme à un fou. Dans notre société, on oppose les mathématiques à l'Art comme on oppose la science à la religion ...». - Paul Sérusier, 1902¹.

La proportion esthétique connue entre autres sous le nom *nombre d'or*, a fait son apparition dans les années 1850 en Allemagne.² Au début seuls les milieux académiques et philosophiques s'y intéressaient et ce n'est que quelques années plus tard que certains cercles artistiques allemands ont employé le nombre d'or dans leurs oeuvres.

Nous nous penchons ici sur l'éclosion de l'idée du nombre d'or dans le monde artistique français ainsi que sur les débuts de son utilisation par les peintres français. Bien qu'on se soit fréquemment penché sur différents aspects de cette question, les dates sont restées incertaines et les détails manquent. Des textes, jusqu'alors insuffisamment exploités, nous permettent d'obtenir une vue d'ensemble et d'apporter des précisions relatives à notre sujet.

En France, il semble qu'antérieurement à la dernière décennie du dix-neuvième siècle seuls s'intéressaient au nombre d'or quelques savants oeuvrant dans les domaines de l'esthétique expérimentale et philosophique et des historiens des mathématiques³. D'une importance capitale apparaît la déclaration catégorique de Charles Henry en 1890:

«Je ne signale nulle part comme éminemment remarquables la section d'or et la proportion harmonique, lesquelles sont d'ailleurs parfaitement ignorées des artistes contemporains»⁴.

Cette citation, ainsi que d'autres renseignements de l'époque, indiquent que Seurat n'a jamais utilisé le nombre d'or et il semble que l'on puisse en dire autant de Signac, qui a collaboré avec Henry à la rédaction d'un livre⁵.

Nous prendrons comme point de départ la visite à Prague en 1896 de Paul Sérusier à Jan Verkade, ancien Nabi vivant dans un monastère dépendant de l'Abbaye de Beuron. Comme il ressort des documents que le Père Didier Lenz de Beuron a exploité le nombre d'or, au moins durant une certaine période, et que Verkade a évoqué les mathématiques et l'art avec Sérusier, nous avons la

certitude à travers ces éléments de l'existence d'un contact entre un artiste français et un cercle d'artistes ayant employé le nombre d'or.

La publication, en 1927, du livre de Ghyka, *L'Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, a fixé la date limite de notre étude car les oeuvres de ce dernier ont fortement influencé la vision des artistes français à l'égard du nombre d'or⁶.

*Sérusier et son entourage*⁷

Une lettre de l'année 1896 de Sérusier à Verkade indique que les Nabis se sont très peu intéressés aux mathématiques avant cette date, mais, par contre, d'autres documents montrent que Sérusier s'est enthousiasmé pour les mathématiques après sa visite à Verkade cette même année⁸. Cependant le nombre d'or n'est mentionné ni dans les documents qui se rapportent à la visite de 1896 ni dans ceux qui traitent de celle de 1898 à Beuron. Il semble qu'à cette époque le nombre d'or ait joué un rôle assez mineur dans la théorie esthétique de Beuron, cette proportion ne figurant ni dans *Ästhetik der Beuroner Schule*, publié par Didier Lenz en 1898, ni dans la traduction par Sérusier de cette oeuvre parue en 1905. Nous ne savons donc même pas si Sérusier a été initié au nombre d'or pendant ses deux premiers voyages⁹.

Le premier lien explicite entre le nombre d'or et Sérusier se trouve dans le *Journal* de Maurice Denis. Ce dernier y décrit une conversation avec Verkade qui eut lieu lors de la visite de Sérusier et Denis à Beuron en 1903. Le nombre d'or apparaît, sans le moindre commentaire, dans une liste de quantités mathématiques employées par Lenz¹⁰.

Il est donc établi que Sérusier connaissait le nombre d'or à partir de 1903, à défaut de pouvoir l'affirmer dès 1896, mais il reste à savoir s'il l'a employé dans ses oeuvres. La réponse à cette question est plus délicate qu'il ne paraît de prime abord.

L'ABC de la peinture, publié par Sérusier en 1921, constitue, selon Denis¹¹, l'essentiel de l'enseignement de Sérusier à l'académie Ranson. Nous ne trouvons cependant que des expressions numériques et géométriques pour le nombre d'or, la valeur numérique à la dixième place de la décimale et quelques phrases très peu claires qui lient le nombre d'or avec la *pyramide égyptienne*, le *fronton grec* et les *formats des papiers et des tableaux*. Cependant quand il parle de ce qu'il appelle «bonnes proportions» Sérusier dit que «ce sont celles qui

reposent sur les nombres premiers les plus simples, leurs produits, leurs carrés et leurs racines carrées». Il n'y a aucune mention du nombre d'or dans les notes de cours de Sérusier, ni dans ses lettres aux étudiants¹². Quant à l'évidence iconographique, il nous reste plusieurs dessins préliminaires¹³ où nous trouvons un triangle équilatéral, un pentagone irrégulier, des grillages et ce qui semble être des divisions simples, mais pas la moindre suggestion d'une construction associée au nombre d'or.

Seule une source écrite, la biographie de Sérusier par Denis, signale l'utilisation du nombre d'or par Sérusier:

«L'usage qu'il fait de la mesure des angles et de la *divine proportion* ne lui sert qu'à contrôler, et parfois à refroidir, ses inventions de formes, sa composition, l'originalité de son dessin. Au moment même où il condamne la sensibilité individuelle et vante la mathématique, son tempérament réagit spontanément, sa personnalité s'affirme dans les tableaux de cette époque»¹⁴.

Les seuls indices complémentaires, à part l'*ABC*, sont la formule pour le nombre d'or que Sérusier a copié sur les murs de sa maison en Bretagne ainsi que le pentagone et le pentagramme qui apparaissent sur son tombeau¹⁵.

Si Sérusier a employé le nombre d'or dans ses peintures les sources suggèrent que ce ne fût que pour une période limitée, après ses visites à Beuron. En 1915 Sérusier écrit à Denis: «Maintenant que la contrefaçon kubiste va s'écrouler, je pense qu'il sera permis de faire de la géométrie plane, simple ...»¹⁶. Tel n'est point le propos que nous attendrions de quelqu'un qui employait le nombre d'or. Ozenfant, dans une section de ses *Mémoires*, qui est essentiellement une diatribe contre le nombre d'or, nous parle d'une conversation qu'il a eu en 1921 avec Sérusier sitôt après la parution de l'*ABC*, dont il reproduit deux extraits. Or Ozenfant n'inclut point Sérusier dans la liste des peintres qui, selon lui, ont utilisé le nombre d'or¹⁷.

Il semblerait donc d'après les sources dont on dispose que pour Sérusier le nombre d'or était surtout un *idéal philosophique*, plutôt qu'une *quantité mathématique* à employer pour la composition de ses oeuvres. Tout emploi du nombre d'or par Sérusier serait vraisemblablement limité à quelques années au tournant du siècle, et dans ce cas uniquement, selon Denis, pour «contrôler» l'oeuvre.

A part Sérusier, il ne semble pas que les peintres français de la première décennie du siècle se soient intéressés au nombre

d'or, et même, si l'on en croit la citation de Sérusier au début de l'article, ils auraient plutôt repoussé toute idée d'une beauté mathématique¹⁸.

La Section d'Or

Du 10 au 30 octobre 1912 eut lieu à Paris une exposition nommée *La Section d'Or*, qui fut d'une importance capitale dans l'histoire du mouvement cubiste¹⁹. Quatre questions se posent. Le nom de l'exposition a-t-il été inspiré par le concept mathématique? Qui a suggéré le nom de l'exposition et pourquoi? Quelle est l'origine de ce nom? Parmi les peintres ayant exposé à *La Section d'Or*, lesquels ont employé le nombre d'or pour composer leurs peintures?

Quant au pourquoi du nom *La Section d'Or*, un témoignage d'Apollinaire nous permet d'affirmer que le concept mathématique a bel et bien inspiré le nom de l'exposition. Apollinaire écrivit en effet:

«On est à la Section d'Or, ce nouveau salon qui a pris son nom à l'ancienne Mesure de Beauté et dont le vernissage aura lieu ce soir ...»²⁰.

Une autre remarque pertinente par Apollinaire se trouve dans un article écrit pour une revue, publiée à l'occasion de l'exposition, et qui s'appelait elle aussi *La Section d'Or*. Mais sans la citation ci-dessus, le sens précis de *Section d'Or* dans cet article resterait ambigu: «Le titre qu'ils donnent à leur publication: la *Section d'Or*, indique assez qu'ils ne se croient pas isolés dans l'art et qu'ils se rattachent à la grande tradition». Par ailleurs, comme m'a informé Monsieur le professeur Edward Fry, «... there is absolutely *nothing* in the four pages of contents that has anything to do with the golden section»²¹.

Si nous voulons savoir qui a proposé le nom *La Section d'Or*, et pourquoi, nous devons avoir recours à plusieurs textes, mais malheureusement ces documents contiennent des ambiguïtés, des erreurs et des contradictions.

Dans un article publié en 1937 Gabrielle Buffet écrit:

«Le nom même de *Section d'Or*, appellation d'une figure géométrique, avait été choisi par Metzinger et Marcel Duchamp et indiquait que l'exposition était placée sous le signe de la recherche philosophique et scientifique»²².

Lorsque Buffet republia cet article en 1957, puis de nouveau en 1977, elle ne changea rien au texte initial, mais elle ajouta la note suivante:

«C'est en fait à Jacques Villon qu'en revient la responsabilité».

Le remplacement, en 1957, des noms Metzinger et Duchamp par celui de Villon reprend ce que Gabrielle Buffet avait écrit dans un article de 1953:

«Quant au titre de cette exposition, il se devait d'être sensationnel, et fut l'objet de nombreuses hésitations et propositions. On en discutait ferme à Puteaux chez les Frères Duchamp. Tous trois très férus de sciences et mathématiques, proposèrent des termes fort surprenants alors pour une manifestation d'art. C'est en définitive à Jacques Villon que revient la responsabilité de cette appellation géométrique qui fit fortune; *Le Salon de la Section d'Or*»²³.

Villon, pour sa part a dit dans un entretien publié en 1957:

«D'abord ce titre j'en réclame la paternité [...] De conversation en conversation, on a beaucoup parlé de l'organisation de la toile. L'idée s'est ancrée en nous qu'une toile devait être raisonnée avant d'être peinte. Nous ne savions rien du problème de la section d'or dans les conceptions des anciens Grecs. J'ai lu le *Traité de la Peinture* de Léonard, et j'ai vu l'importance qu'il donnait à la section d'or. Mais c'est surtout en parlant que nous avons arrêté nos idées, sans trop nous encombrer de science»²⁴.

Les dates des trois textes ci-dessus, les «en fait» et «en définitive» de Buffet, ainsi que le «j'en réclame la paternité» de Villon suggèrent que l'évolution de la paternité du nom «Section d'Or» est le résultat de conversations entre Buffet et Villon. Les contradictions dans les textes empêchent toute résolution définitive de la question de qui a proposé le nom *Section d'Or*, quoiqu'il semble certain que ce soit un ou plusieurs membres du groupe de Puteaux.

Les textes ci-dessus dévoilent la raison d'être du nom de l'exposition. Pour les artistes du Groupe de Puteaux le nombre d'or n'était pas une quantité mathématique à employer, mais plutôt un «signe de la recherche philosophique et scientifique»,

au nom «fort surprenant». Cette interprétation est confirmée par un commentaire de George Ribemont-Dessaignes au sujet des discussions à Puteaux: «Perpétuité de l'Art, lois éternelles etc. [...] En même temps s'élevait dans l'air une petite odeur satanique de défi due à l'opposition et à la conjonction de l'Art et des mathématiques. L'exhumation en question était celle du Nombre d'Or ou Section d'Or. Cette section servit bientôt d'enseigne à un groupement cubisant ...»²⁵. Qu'à cette époque, l'art soit associé avec les mathématiques sans que celles-ci soient vraiment utilisées pour les oeuvres elles-mêmes n'a rien d'étonnant. C'est le cas dans un livre datant de 1908 par l'écrivain et critique d'art M. Goldberg. De même, la plupart des fréquentes discussions de la quatrième dimension et de la géométrie non-euclidienne restaient théoriques et philosophiques²⁶.

Si nous pouvons affirmer que le nom *La Section d'Or* a été proposé par un membre du groupe de Puteaux, l'origine de ce nom reste très incertaine²⁷. Un certain nombre de sources sont possibles, aussi bien orales qu'écrites.

En France, seuls certains esthéticiens, historiens d'architecture et mathématiciens se sont intéressés au nombre d'or²⁸. En Angleterre à cette époque le nombre d'or était encore moins connu qu'en France²⁹. En Allemagne, au contraire, de nombreux textes ont traité ce sujet³⁰.

Le manque apparent de connaissance approfondie du nombre d'or au sein du groupe de Puteaux suggère la possibilité d'une source orale. Le nom de Sérusier est à retenir car, tout comme les membres du groupe de Puteaux, il assistait aux réunions du mardi à la *Closerie des Lilas*³¹. De même, Roger de la Fresnaye était en contact avec les peintres de *La Section d'Or*³². A part Sérusier on peut sans doute exclure les Nabis comme source de transmission, puisque Villon a dit qu'il en connaissait «juste juste» quelques noms³³. Une source indirecte allemande est également possible par l'intermédiaire de Kupka, voisin de Villon à Puteaux et ancien étudiant à Vienne³⁴.

Considérons maintenant la question de l'emploi du nombre d'or dans l'oeuvre des peintres ayant exposé à *La Section d'Or*. Si nous en croyons un témoignage de Severini, peu d'artistes avaient la connaissance nécessaire pour se servir du nombre d'or:

«Les artistes parlaient souvent de la "section d'or" et c'était sous cet étendard qu'avait eu lieu une exposition en 1913, je pense, mais il me semble que peu, y compris moi-même, savaient exactement de quoi il s'agissait»³⁵.

Nous savons que Severini et Gris eurent maintes discussions sur l'art et la science³⁶ et donc on pourrait supposer que si Gris avait possédé une connaissance assez profonde du nombre d'or pour s'en servir dans ses peintures de 1912 il en aurait parlé à Severini. Par ailleurs, dans un texte de 1917, Severini fait des reproches à ceux qui ont «essayé souvent de nuire au cubisme en appliquant l'épithète de "mathématicien" à des peintres comme Braque, Picasso, Gris et Metzinger ...»³⁷.

Passons maintenant aux trois frères Duchamp. Villon, comme on peut le voir dans ses dessins de l'époque, utilisait des triangles pour la composition de ses peintures. Par ailleurs, ses notes nous révèlent que cette méthode de composition était basée sur son interprétation de Léonard de Vinci.³⁸

Quant à Duchamp, un correspondant non-identifié écrit un mois avant l'ouverture de *La Section d'Or*: «Marcel Duchamp enverra une toile remarquable intitulée la Section d'or et plusieurs dessins»³⁹. L'emploi du mot «remarquable» suggère, pour le moins, un état avancé de la toile, pourtant aucune oeuvre de ce titre ne se trouve dans les catalogues raisonnés de Duchamp. Malgré quelques tentatives d'identification l'énigme demeure complète⁴⁰.

Duchamp connaissait la formulation mathématique du nombre d'or peu d'années après l'exposition *La Section d'Or*, sinon avant, car on la retrouve dans trois de ses notes. Dans l'une d'elles la formule mathématique pour le nombre d'or se trouve au milieu d'un poème et les deux autres semblent être d'une nature strictement *mathématique* ou *philosophique*⁴¹. L'esprit de ces notes est semblable à celui que nous trouvons ailleurs chez Duchamp, et on ne peut pas en conclure que ce dernier ait utilisé le nombre d'or dans ses oeuvres. Notons de plus qu'en 1961, Duchamp a dit que le groupe de Puteaux n'avait pas utilisé le nombre d'or⁴².

Pour Duchamp-Villon, le troisième des frères Duchamp, rien ne confirme l'hypothèse que la façade de la *Maison cubiste* était basée sur le nombre d'or⁴³.

Le nombre d'or a été associé à trois autres peintres ayant exposé à *La Section d'Or*, Metzinger, Gleizes et Lhote. Pourtant, les écrits de ce dernier suggèrent qu'il n'a pas utilisé le nombre d'or dans ses peintures au moment de l'exposition *La Section d'Or*⁴⁴.

Dans leur livre *Du «Cubisme»*, Metzinger et Gleizes déclarent, «Nous ne sommes ni géomètres, ni sculpteurs; pour nous, lignes, surfaces, volumes ne sont que les nuances de la

notion de plénitude»⁴⁵. Quoiqu'il ne s'agisse pas directement de proportions, ces paroles suggèrent soit que les questions mathématiques étaient d'un intérêt secondaire, soit que l'intérêt que Metzinger et Gleizes apportaient aux mathématiques n'était que d'une nature *philosophique*.

Trois textes de Severini traitent du rôle des mathématiques dans l'oeuvre de Metzinger. Un des textes affirme que Metzinger ne s'est servi de la géométrie non-euclidienne et de la trigonométrie sphérique que d'une manière approximative⁴⁶. Dans les deux autres textes Severini présente des analyses de dessins de Gleizes où il est question de «tracés harmoniques» mais nullement du nombre d'or, alors que Severini évoque le nombre d'or lorsqu'il discute d'autres artistes⁴⁷.

Le commentaire énigmatique de Ribemont-Dessaignes: «Le Nombre d'Or, cher à Metzinger, et moteur de la Section du même nom, semble avoir reposé sur une certaine confusion»⁴⁸, suggère que Metzinger s'intéressait au nombre d'or. Rappelons qu'en 1937 Buffet avait attribué la paternité du nom *Section d'Or* à Metzinger et Duchamp.

Lipchitz, Gris, Severini et le duo Ozenfant-Jeanneret entre 1916 et 1927

Au cours de la première guerre mondiale le rôle du nombre d'or est passé d'«étendard» à tracé régulateur. Nos renseignements portent sur cinq artistes ayant des liens plus ou moins proches entre eux. Ce qui est surtout intéressant est la perception changeante de ces artistes quant au nombre d'or.

Des textes de Lipchitz nous apprennent qu'il s'est servi du nombre d'or, de 1916 ou 1917 jusqu'en 1919 ou 1920:

«At this time I was, like the other cubists very much interested in theories of abstract mathematical proportions and tried to apply them to my sculpture. We were all intrigued by the idea of the golden rule or section, a system that was supposed to have been the basis in the design of Greek classical art and architecture. The golden rule is simply a division of a line or proportion of a geometrical figure such as a triangle or rectangle in which the smaller dimension is to the greater as the greater is to the whole. Since I was at that moment working extensively in stone, I would have before me a rectangular block of stone and I would try to divide the block into proportions that seemed to be the most harmonious.

Soon this method of working became irksome to me because it was too mechanical, it was taking away my freedom, so I abandoned it»⁴⁹.

Malheureusement Lipchitz ne nous dit pas d'où vient sa connaissance du nombre d'or. Chaque fois que Lipchitz, ou d'autres artistes, nous rapportent des discussions mathématiques il est toujours question de la quatrième dimension et jamais du nombre d'or⁵⁰.

En ce qui concerne Gris, c'est une biographie de Lipschitz qui nous apporte la confirmation que les deux artistes employaient le nombre d'or pendant la même période:

«The only real sculpture Gris ever made was done in 1918 with the help of Lipchitz who showed him how to erect the armatures and assisted him in all its technical aspects. Gris built carefully, using triangles of the *section d'or* or *golden section* patterns which he cut out of cardboard. These triangles were used to verify his work so that he made no mistakes in construction or proportion. He painted the plaster surfaces and called the sculpture *Harlequin*»⁵¹.

Le fait que Gris utilisait les triangles dont parle Lipschitz, *a posteriori*, pour vérifier, plutôt que pour tracer les lignes est confirmé par le texte suivant:

«Gris made innumerable preparatory sketches for each painting, held his cardboard triangle up to a drawing, [and] said "Let's see, is it out of shape? Is it in good proportion?" and changed a line here and there if the outlines did not conform»⁵².

Quelle était la forme de ce *triangle de la section d'or*? Lipchitz ne nous le dit pas explicitement mais il semble, d'après deux de ses descriptions, qu'il s'agit d'un triangle rectangle dont un des côtés est 1 et l'hypoténuse est le nombre d'or et dont les angles sont respectivement 51.8° et 38.2° ⁵³. Ozenfant et Jeanneret en 1921 ont parlé d'un *triangle dit de la section d'or*, et comme ce duo était en contact avec le duo Gris et Lipchitz, on peut supposer qu'il s'agit du même triangle⁵⁴. Par contre le *triangle de la famille de la section d'or* dont a parlé Severini en 1941 n'a pas de rapport avec le triangle de Lipchitz⁵⁵.

L'intérêt que Gris a apporté au nombre d'or après 1918-1919 semble avoir été de courte durée car dans une lettre du 25 mars 1921 il écrit à Ozenfant:

«Quant à la technique dont les moyens architecturaux font partie, je préfère avoir plus de réserve. Si c'est certain que j'ai débité la Section d'or à des gentils copains qui avaient besoin d'un appui pour travailler, c'est que j'avais d'autres moyens de composition. [...] A propos de cela, je ne sais si vous avez remarqué que la plupart de mes dernières choses faites ici sont de format M et la Section d'Or n'y rentre pour rien»⁵⁶.

Alors que Lipchitz lie le nom de Gris au nombre d'or, celui de Severini n'est jamais mentionné dans ce contexte. Or ce dernier a écrit :

«Je me suis rencontré sur ce chemin avec mes amis Juan Gris et Jacques Liepchitz. La découverte du Nombre d'Or, et surtout son application rationnelle a demandé des années dont il serait trop long d'illustrer les étapes»⁵⁷.

De quelles années s'agit-il? On pourrait supposer que Severini évoque ici la même période que Lipchitz. Or dans son autobiographie Severini nous informe qu'il a commencé à étudier les mathématiques après avoir assisté à une conférence, à la fin de 1918 ou au début de 1919, donnée par Raoul Bricard, professeur de mathématiques⁵⁸. Severini écrit explicitement que c'était à cette époque-ci qu'il avait appris les détails techniques du nombre d'or :

«Voilà que maintenant, au courant de ce qu'était un *rapport* et une *proportion*, je savais en quoi consistait la *section d'or*. Plus tard, je devins très au fait de la valeur historique et artistique de ce rapport célèbre; pour le moment, j'étais content d'en comprendre, même de façon rudimentaire, la valeur géométrique, pour pouvoir m'en servir dans mes compositions»⁵⁹.

Comment expliquer cette contradiction apparente des dates? D'une part Severini semble dire qu'il utilisait le nombre d'or à partir de 1919. De plus il affirme qu'il s'est «rencontré sur ce chemin» avec Gris et Lipchitz. Par contre, d'après Lipchitz, ce dernier et Gris utilisaient le nombre d'or à partir de 1917. Il est possible que Severini ait utilisé le nombre d'or en 1917 de façon rudimentaire, sans trop de connaissances, et que, par la suite, Bricard l'ait aidé à approfondir son savoir⁶⁰. Nous avons vu que Lipchitz et Gris avaient tous deux abandonné le nombre d'or, dès 1919-1920 pour le premier, et avant 1921

pour le deuxième. Par contre la publication de *Du cubisme*, en 1921, nous montre que Severini s'intéressait encore au nombre d'or à cette date. Le nombre d'or fait son apparition aux chapitres 3 et 5 où il est mentionné avec d'autres proportions. Pourtant le peintre nous informe: «Mais on aura les plus beaux rapports et plus simples en se servant des progressions ...». Ailleurs dans le texte, Severini décrit la composition de *Maternité* (1920) dans laquelle le nombre d'or a été employé, indirectement, pour une division de la largeur de la peinture⁶¹.

Autour de 1921, Gris et Severini formaient, en ce qui concerne le nombre d'or, deux sommets d'un triangle dont le troisième était le duo Ozenfant-Jeanneret. Nous avons vu que, dans sa lettre de mars 1921, Gris parlait du nombre d'or à Ozenfant. Cette lettre nous informe qu'Ozenfant avait envoyé à Gris une copie de son article «Le Purisme». Dans cet article, Ozenfant et Jeanneret adoptent un ton critique envers le nombre d'or:

«On a construit sur cette section d'or le triangle dit *la section d'or* qu'on débite en carton dans les ateliers [...] employé comme unificateur d'angles; il a pu rendre quelques services, mais comme on se contente de le promener sans orientation cohérente avec le format [...] on ne réalise pas cette condition plastique ...»⁶².

L'attitude négative de Jeanneret et Ozenfant envers le nombre d'or à cette époque est particulièrement évidente dans leur compte-rendu de *Du cubisme* de Severini:

«Ce serait recommencer les erreurs de ces "votes au plaisir" sur telle ou telle division de ligne (Fechner et C^o) [...] Faisons de la géométrie une culture de l'esprit, correcteurs des écarts de la sensibilité excessive, mais ne remplaçons pas le mysticisme de la sensibilité par celui de la section d'or ou du triangle. [...] Ils [les grands bâtisseurs] ne se perdaient pas dans l'extase des vertus de la section d'or, de l'arcane numérique ou de telle ou telle décimale du rapporteur ...»⁶³.

La remarque d'Ozenfant: «J'ai cru au miracle avant de serrer de près le *Système*», suggère que, à un moment ou un autre, il a utilisé le nombre d'or en dépit de son ton critique en 1921⁶⁴. Quant à Jeanneret, le nombre d'or n'a joué aucun rôle dans ses oeuvres jusqu'à la fin de 1927, comme en témoignent ses écrits et dessins préliminaires.

Vue d'ensemble

Quoique la question des sources reste non résolue, une exégèse des textes permet une vue d'ensemble de la façon changeante dont les artistes français du début du siècle percevaient le nombre d'or.

La prise de connaissance du nombre d'or ne date que du tournant du siècle, et à part une utilisation limitée par Sérusier, le rôle de cette proportion semble être, jusqu'au milieu de la guerre, celui d'un *symbole*. En particulier les documents indiquent qu'aucun des artistes associés au groupe de Puteaux ou à l'exposition *La Section d'Or* ne s'en est servi comme tracé régulateur.

A partir de 1916-1917 le nombre d'or a été employé comme proportion par certains artistes y inclus Lipchitz, Gris et Severini. Les deux premiers l'ont abandonné après quelques années tandis que Severini, toujours intéressé par les systèmes scientifiques, a continué à s'en servir. Parmi ceux opposés à l'emploi du nombre d'or nous trouvons le duo Ozenfant-Jeanneret. Mais pour ce dernier tout a changé après 1927. Sous l'influence de Ghyka, Jeanneret-Le Corbusier fait peau neuve en tant que héraut du nombre d'or en France, tant et si bien qu'en 1928, il a redessiné un de ses plans de 1926 pour faire croire que le nombre d'or y avait été utilisé⁶⁵.