

# Les peintres "abstraites géométriques" de Louis Bongard : Miremont-le-Crêt : pour une "unité de langage" entre peinture et architecture

Autor(en): **Gazzola, Virginie**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie**

Band (Jahr): **60 (2012)**

PDF erstellt am: **17.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-728288>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Les peintures «abstraites géométriques» de Louis Bongard

Miremont-le-Crêt: pour une «unité de langage» entre peinture et architecture

VIRGINIE GAZZOLA

MIREMONT-LE-CRÊT<sup>1</sup>, ENSEMBLE DE LOGEMENTS DE L'ARCHITECTE MARC-JOSEPH SAUGEY, SE RATTACHE AUX THÉORIES DU DÉVELOPPEMENT DE L'URBANISME EN VIGUEUR DEPUIS LES CONGRÈS INTERNATIONAUX D'ARCHITECTURE MODERNE (C.I.A.M.), TENUS APRÈS LA SECONDE GUERRE MONDIALE, AINSI QU'AUX NOUVEAUX CRITÈRES ET TECHNIQUES DE LA CONSTRUCTION MODERNE. IL POSE LA QUESTION DE L'INTÉGRATION DES ARTS PLASTIQUES À L'ARCHITECTURE. EN EFFET, PLUS QU'UN DÉCOR DONT LA SEULE FONCTION SERAIT D'EMBEILLIR UNE SURFACE BÉTONNÉE SISE DANS UN LIEU DE PASSAGE, LA RÉALISATION DES PEINTURES MURALES DE L'ARCHITECTE LOUIS BONGARD EST UN DES RARES EXEMPLES, TANT SUR LE PLAN LOCAL QU'INTERNATIONAL, DE L'UNITÉ QUI S'OPÈRE ENTRE LE LANGAGE DES ARTS PLASTIQUES ET CELUI DE L'ARCHITECTURE<sup>2</sup>.

**1** Louis Bongard (1921-2008), *Peintures murales 2 à 5*, 1953-1957. Miremont-le-Crêt, immeuble de M.-J. Saughey, av. Miremont 8abc, Genève. Peinture *socol acrycolor* 1325 sur béton à sec, 5,01 x 1,94 m, 6,96 x 1,94 m, 9,71 x 1,94 m et 2,90 x 1,94 m, après rénovation (2000).



## Les peintures non-objectives de l'architecte Louis Bongard

Dès la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, alors que certains artistes commencent à se défaire d'un style figuratif de rigueur dans l'art mural depuis les années trente, des critiques et constructeurs lancent un appel en faveur d'une forme d'« abstraction géométrique » répondant mieux, selon eux, aux exigences de la modernité architecturale<sup>3</sup>. C'est ainsi qu'à partir des années cinquante l'art non-figuratif est institutionnellement reconnu par les grandes capitales mondiales de l'art et devient un nouveau critère de la modernité artistique<sup>4</sup>.

À Miremont-le-Crêt, Louis Bongard a opéré par division chromatique de la surface murale (fig. 1-4) : la couleur est libérée d'un schéma préconçu et, de son opposition à la teinte qui la jouxte, naissent différentes formes géométriques. L'architecte a procédé par larges aplats colorés qui recouvrent in extenso la face visible des murs de soutènement. Les couleurs sont séparées entre elles par des limites franches révélant des « formes ouvertes »<sup>5</sup> qui s'étendent à l'infini. Cette méthode supprime toute distinction entre le fond et la forme, de même qu'entre l'espace et la surface et partant engendre des lectures multiples<sup>6</sup>. À l'examen de ces peintures, certains principes du Néoplasticisme, tels que l'équilibre et l'asymétrie, sont décelables. Pour ses compositions non-objectives des périodes parisienne et new-yorkaise telles que *Composition dans le carreau* de 1921 et *Composition avec rouge, jaune, bleu et noir* de 1928<sup>7</sup>, Piet Mondrian réduisait les formes et la gamme chromatique à leur état le plus « pur ». Surfaces franchissant les limites de la toile, lignes

2 Peinture murale 1. Voir fig. 1.  
11,69 x 1,94 m, après rénovation (2000).

3 Peinture murale 4. Voir fig. 1.  
9,71 x 1,94 m, après rénovation (2000).

PAGE DE DROITE

4 Peintures murales 5 et 6. Voir fig. 1.  
2,90 x 1,94 m et 21,47 x 2,23 m, après  
rénovation (2000).



droites, couleurs primaires et non-couleurs composent ses tableaux dans lesquels la forme et l'espace ne se distinguent plus l'une de l'autre<sup>8</sup>. Par un rapport de surfaces colorées, l'artiste cherchait à faire disparaître le fond du tableau pour instaurer un certain équilibre dans la composition, le plan constituant ainsi « tout à la fois la couleur de la forme et la forme de la couleur »<sup>9</sup>. À Miremont-le-Crêt, Bongard a pareillement tenu compte d'un équilibre quantitatif entre les différentes couleurs. Alternant, tout au long des neuf pans, les teintes faibles et les teintes fortes, il a obtenu une peinture équilibrée et vivante. La présence majoritaire du blanc crée des espaces de vide entre des couleurs vives et profondes. La saturation est évitée. Aucune couleur ni aucune forme ne prédomine dans cette composition. L'interdépendance que Bongard a instaurée entre ses peintures annihile ainsi toute possibilité de lecture hiérarchique.

Ce que Mondrian nommait l'« harmonie esthétique », cette unité des plans colorés, ne s'obtenait selon lui que par l'asymétrie<sup>10</sup>. Les lignes noires qui parcourent certaines de ses toiles forment des plans linéaires qui, répartis singulièrement sur la toile, scandent la surface et contrastent avec les autres plans colorés, conférant un rythme généralisé. Poursuivant cette logique picturale, l'artiste opposait les couleurs primaires aux non-couleurs, les pleins aux vides, le positif au négatif, créant ainsi « une dynamique de forces opposées »<sup>11</sup>. Les proportions variables des plans colorés, les positions multiples et l'intensité de ces derniers viennent augmenter les possibilités de « permutations équilibrées », tout en instaurant une certaine unité dans la composition<sup>12</sup>. De manière semblable, Bongard a procédé par « oppositions permanentes »<sup>13</sup> et éliminé toute

structure symétrique et régulière. Les peintures sont toutes traitées dans un langage géométrique identique et conçues selon une logique de développement. Les multiples combinaisons de couleurs offrent une disparité de contrastes et l'agencement des surfaces colorées singularise chacune des neuf peintures. La répétition est évitée tandis que l'asymétrie de la composition crée l'harmonie. L'équilibre s'instaure par l'effet de tension entre les formes et les couleurs.

Si Bongard a tenu compte, semble-t-il, de certains principes du Néoplasticisme de Mondrian, c'est dans le travail de Théo van Doesburg toutefois qu'il faut chercher l'origine de l'oblique<sup>14</sup>. Celui-ci a constitué une source de réflexion tant pour l'architecte genevois que pour certains artistes héritiers des tendances géométriques avant-gardistes, tels les artistes zurichois de l'art concret Verena Loewensberg, Richard Paul Lohse et Camille Graeser qui, à partir des années trente, ont entre autre employé les couleurs complémentaires et composées dans leurs compositions<sup>15</sup>.

### Miremont-le-Crêt : une démonstration de la « synthèse des arts » des années cinquante

À la différence de Bongard qui n'a laissé aucun document sur l'élaboration de ses peintures murales et sur leur lien avec la « synthèse des arts » développée après la Seconde Guerre mondiale, Marc-Joseph Saugey a manifesté son intérêt pour l'union entre les arts plastiques et l'architecture<sup>16</sup>. Cette dernière ne se limite pas, selon lui, à son ossature mais comprend la totalité du bâtiment, aussi bien son intérieur que



ses abords, sa polychromie que les différents matériaux participant de son identité. Le rapport étroit qui s'établit entre les peintures murales de Bongard et l'architecture de Saugey relève ainsi du *Kunst am Bau* et s'inscrit dans la lignée des expériences qui l'ont précédé telles que les réalisations du Groupe Espace (1951) et l'élaboration de la Cité universitaire de Caracas (1940-1960), parangons de la « synthèse des arts » des années cinquante<sup>37</sup>. Le rapport entre l'architecture de Saugey et la création murale de Bongard n'instaure aucune hiérarchie : l'architecture n'est pas le réceptacle des compositions picturales, comme le préconisait André Bloc et les architectes du *Stijl*, de même que la peinture ne prévaut pas sur l'élaboration architecturale, ainsi que le souhaitait Mondrian<sup>38</sup>. Nous ne pouvons pas non plus parler d'une fusion totale entre ces deux langages constructifs, telle que la concevait le *Bauhaus*<sup>39</sup>. Au contraire, à Miremont, peinture et architecture gardent une certaine autonomie : il est possible de les analyser et de les comprendre indépendamment l'une de l'autre. Néanmoins, elles restent interdépendantes et se mettent mutuellement en valeur.

Dans cette entreprise de recréation de l'espace, la composition picturale de Bongard est située à un endroit déterminant : sur un mur de soutènement qui se détache progressivement du bâtiment, un espace intermédiaire entre la nature et le bâti. C'est là un véritable point de rencontre, un « élément de liaison »<sup>40</sup> entre l'architecture et les peintures.

Ces dernières nous offrent alors plusieurs possibilités de lecture toutes intégrées dans un dispositif spatial propre à l'ensemble de l'architecture, où le vitrage semble jouer l'agent de liaison entre l'intérieur et l'extérieur. En effet, les peintures rappellent certains éléments de l'architecture, voire les mettent en valeur, et participent à cette combinaison de parties pleines et vides, opaques et translucides des différents matériaux. En outre, depuis le hall d'entrée, plusieurs phénomènes optiques suppriment les distances entre les peintures et la baie vitrée, comme la structure métallique noire qui se confond avec les lignes de la composition picturale (fig. 1, 2, 4) ou les reflets au sol (fig. 1) qui engendrent un effet vertical prononcé et, partant, annihilent la tridimensionalité. En revanche, les nombreux reflets dans le vitrage (fig. 5) dédoublent l'espace qui sépare les peintures du bâtiment, contribuant à l'extension du vaste hall du sous-sol ; la vitre, tel un miroir voilant légèrement le « tracé » des surfaces colorées, tempère la rigueur du langage plastique des peintures ; par endroit enfin le hall devient difficilement perceptible et ses éléments se fondent avec les peintures murales en un seul plan, provoquant une confusion spatiale.

La présence de ces peintures à Miremont-le-Crêt dépasse ainsi leur seul aspect bidimensionnel puisqu'elles participent de cet « espace à plusieurs directions »<sup>21</sup> dont parlait Saugey. L'hétérogénéité des matériaux utilisés, les couleurs employées et situées à des endroits clés dilatent





## PAGE DE GAUCHE

**5** Peintures murales 2 à 4. Voir fig. 1.  
5,01 x 1,94 m, 6,96 x 1,94 m, 9,71 x 1,94 m, 2,90 x 1,94 m et 21,47 x 2,23 m, après rénovation (2000).

## CI-CONTRE

**6** Peinture murale 7. Voir fig. 1. Av. Calas 5-7.  
Matériaux non mentionnés, 10 x 1,55 m, non rénovée.

ou compressent l'espace. Bongard a travaillé sur la fonction spatiale des couleurs en écho à la polychromie des éléments architecturaux pour accentuer les effets de rapprochement et de profondeur. Intérieur et extérieur, compositions murales et crépis du hall, peintures et architecture se répondent sans cesse, conférant à l'ensemble architectural un dynamisme spatial. D'autres phénomènes optiques sont aussi perceptibles : les surfaces colorées aux limites franches, la présence de formes géométriques découpées et les contrastes chromatiques qui se succèdent tout au long des parois biaisées et en zigzag présentent une composition cinématique. Notre œil passe successivement des obliques croisées, qui entament des mouvements rotatifs, aux diagonales, qui opèrent des mouvements ascendants et descendants ; des horizontales et des verticales, qui guident rigoureusement notre regard, à l'alternance entre surfaces blanches et plans colorés ; des plans qui suggèrent la profondeur aux surfaces planes. Le cinétisme que produit sur ces peintures notre progressif déplacement est alors similaire à un effet syncopé, accentué par les nombreux reflets contre le vitrage, sur le sol du hall et, à l'origine, sur le plan d'eau situé au pied de la peinture 4<sup>22</sup>.

Les peintures murales de Louis Bongard s'inscrivent dans une fragmentation architecturale où chaque élément constructif est mis en valeur par sa matière, sa couleur et sa disposition et, partant, participe à la « dématérialisation de l'espace »<sup>23</sup>. L'ensemble est en effet composé de multiples surfaces colorées contrastantes, de dimensions différentes, qui font apparaître parfois des motifs géométriques s'emboîtant comme les éléments de l'architecture. À l'instar de l'édifice, le résultat pictural présente une composition équilibrée dont chacune des figures géométriques paraît avoir été assemblée

comme dans un collage. Qu'elle renvoie à la surface brute des matériaux ou à la peinture, la couleur fait éclater les limites matérielles et constructives de l'architecture et la prolonge au-delà dans de multiples directions. Situées en regard de la façade sud-est du bâtiment, les peintures murales contribuent tant à la déconstruction des divers éléments architecturaux – en mettant en évidence chacun des matériaux utilisés, chacune des surfaces peintes – qu'à la reconstruction d'un « tout », comme lors de la construction d'une maquette, où les différentes pièces se combinent les unes aux autres pour former un ensemble.

La couleur à Miremont, qu'elle soit brute ou peinte, unifie les créations architecturale et picturale, autonomes mais liées, distinctes mais complémentaires. L'Atelier Saugey a fait certes une démonstration de la « synthèse des arts », sans proposer toutefois une solution définitive. Véritable manœuvre picturale, les peintures de Louis Bongard permettent de souligner les éléments constructifs de l'architecture et influent sur notre perception qui tantôt construit, tantôt déconstruit les éléments architecturaux et picturaux.

Aujourd'hui, il ne reste pratiquement plus de trace de la composition murale du côté de l'avenue Calas (fig. 6), qui n'a pu malheureusement bénéficier de la campagne de restauration en 2000. Bien plus que de la peinture qui se serait détachée sans conséquence de son support, la disparition d'une partie de la réalisation picturale de Bongard entraîne l'altération de sa logique compositionnelle et de surcroît celle de la définition même de l'architecture de Miremont-le-Crêt, ouvrage exceptionnel à tout point de vue – architectural, pictural, urbanistique et social – de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. |

## Notes

- 1 Miremont-le-Crêt est un immeuble d'habitation érigé dans le quartier de Champel à Genève. Situé entre l'avenue Miremont 8abc et l'avenue Calas 5-7, cet édifice traversant a été conçu entre 1954 et 1955 et construit de mars 1956 à l'automne 1957 par l'architecte genevois Marc-Joseph Saugey et son atelier. Reichlin et al. 2001, pp. 14, 155 et 230-247.
- 2 Le terme d'« unité de langage » cité dans le titre est de Saugey lui-même : Saugey 1965, p. 66.
- 3 Bischoff 2003, p. 112; Kuenzi 1957, p. 62; Estienne 1949; voir aussi le manifeste du Groupe Espace de 1951, dans : Diamant-Berger 1967, p. 55.
- 4 Lüthy/Heusser 1983, pp. 77 et 95; Pallini 2001, p. 278; voir aussi la préface du catalogue de l'exposition intitulée *Première exposition suisse de peinture abstraite*, qui se tint au Musée des Beaux-Arts de Neuchâtel (15 sept.-18 nov. 1957) et qui présenta les tendances de l'art « abstrait » en Suisse. Klammer, 1993, p. 36.
- 5 Burette et al. 2000, p. 274.
- 6 Gazzola 2010.
- 7 Piet Mondrian, *Composition dans le carreau*, 1921. Huile sur toile, 61,1 x 60,1 cm, Art Institute, Chicago; *Composition avec rouge, jaune, bleu et noir*, 1928. Huile sur toile, 45 x 45 cm, Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen Am Rhein.
- 8 Milner 2004, pp. 154-225 et Pitts Rembert 2002, p. 116.
- 9 Virginia Pitts Rembert cite un extrait de l'article de Mondrian intitulé « L'expression plastique nouvelle dans la peinture », *Cahiers d'Art* 1, 1926, p. 183. Pitts Rembert 2002, p. 104. Voir aussi Piet Mondrian, « Le Néoplasticisme », cité par Milner 2004, pp. 137 et 164. Se référer enfin à Mansar 2000, p. 69.
- 10 *Idem*.
- 11 Équivalent au « contre-point ». Milner 2004, p. 161.
- 12 Carrassat/Marcadé 1999, p. 137; voir aussi Mansar 2000, p. 105.

## ADRESSE DE L'AUTEUR

Virginie Gazzola, historienne de l'art, Rue de l'École-de-Médecine 18, 1205 Genève, viviggazzola@yahoo.fr

## REMERCIEMENTS

Je remercie tout particulièrement Mayte García Julliard, Anastazja Winiger-Labuda et Nicolas Schätti de leurs conseils avisés sans lesquels cet article n'aurait pu voir le jour.

## BIBLIOGRAPHIE

- Bischoff 2003.** Christian Bischoff, *Art et architecture. Le peintre Georges Aubert et les architectes du GANG*, mémoire de DES, Université de Genève, octobre 2003.
- Burette et al. 2000.** Audrey Burette, Aurélie Barnier, Amélie Gastaut, Anne Monfort, Anne-Laure Palude et al., *Art concret*, cat. expo. Paris, 2 juillet – 29 octobre 2000, Paris 2000.
- Carrassat/Marcadé 1999.** Patricia Fride R. Carrassat et Isabelle Marcadé, *Comprendre et reconnaître. Les mouvements dans la peinture*, Paris 1999.
- Devanthéry 1991.** Patrick Devanthéry, « La contingence et l'apesanteur », *Faces* 21, 1991, pp. 4-7.
- Diamant-Berger 1967.** Renée Diamant-Berger, « Le Groupe Espace », *Aujourd'hui* 59-60, 1967, pp. 54-57.
- Donnedieu de Vabres et al. 2004.** Renaud Donnedieu de Vabres, André Aschieri, Jean-Philippe Billarant, Dominique Boudou, Sybil Albers-Barrier et al., *Pour un art concret. Konkrete Kunst*, Tournai 2004.
- Douroux et al. 1982.** Xavier Douroux, Frank Gautherot, Serge Lemoine, *Art concret suisse : mémoire et progrès*, cat. expo. Dijon, 9 janvier – 21 février 1982, Dijon 1982.
- Estienne 1949.** Charles Estienne, « Art abstrait et Architecture ». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, hors série n° 2, 1949, pp. 72-79.
- Gazzola 2010.** Virginie Gazzola, *Les peintures « abstraites géométriques » de Louis Bongard à Miremont-le-Crêt (1953-1957) : pour une « unité de langage » entre peinture et architecture*, mémoire de Master, Université de Genève, 2010.
- Jornod et al. 2006.** Naïma et Jean Pierre Jornod, Isabelle Payot Wunderli, Jacques Sbrigliio, *Le Corbusier ou la synthèse des arts*, cat. expo. Genève, 9 mars – 6 août 2006, Genève 2006.
- Klammer 1993.** Markus Klammer, *Dimenzione svizzera, 1915-1993. Dal moderno storico all'arte contemporanea*, cat. expo. Bolzano, 24 septembre – 10 décembre 1993, Bolzano 1993.
- Kuenzi 1957.** André Kuenzi, « Art et architecture », *Architecture, formes + fonctions* 4, 1957, pp. 58-62.
- Lüthy/Heusser 1983.** Hans Armin Lüthy et Hans-Jörg Heusser, *L'art en Suisse. 1890-1980*, Lausanne 1983.
- Mansar 2000.** Arno Mansar, *Mondrian ou l'abstraction blanche*, Tournai 2000.

- 13 Mondrian 1925, p. 12.
- 14 Van Doesburg 1928.
- 15 Douroux et al. 1982, p. 123; voir aussi Gazzola 2010, pp. 34-35.
- 16 Saugey 1961-1962, pp. 77-82.
- 17 Louis Bongard avait confié à Catherine Dumont d'Ayot et Christian Bischoff son intérêt pour les œuvres de la Cité universitaire de Caracas ainsi que pour les œuvres abstraites dans la lignée de Mondrian. Aimable communication de Catherine Dumont d'Ayot et de Christian Bischoff. Voir aussi C. Dumont d'Ayot, in : Reichlin et al. 1999-2001, pp. 244 et Gazzola 2010, pp. 24-33 et 58-67.
- 18 Rudolf Koella, in : Donnedieu de Vabres et al. 2004, p. 83 et Pillet 1967, pp. 54-55.
- 19 Naïma Jornod, dans : Jornod et al. 2006, p. 16.
- 20 Saugey 1961-1962, p. 77.
- 21 Saugey 1961-1962, p. 80.
- 22 Bien que l'agencement du « décor » pictural de Louis Bongard ne semble pas offrir d'itinéraire visuel particulier, il est cependant possible de percevoir, dans un mouvement de lecture glissant progressivement de la première peinture à la neuvième, un rythme musical. Gazzola 2010, pp. 38-42.
- 23 Ainsi que le souligne Catherine Dumont d'Ayot, à Miremont-le-Crêt « les matériaux utilisés, verre lisse ou armé, acier, aluminium et bois sont très hétérogènes [...] ». Saugey, poursuit-elle, « procède par une décomposition analytique qui tend à l'éclatement, à la dématérialisation de l'espace. Chaque élément est montré et désigné en tant qu'objet plastique indépendant et participe activement à la définition de l'espace; il acquiert une vie propre, une légitimation fondée sur sa seule fonction. [...] L'espace est ainsi recomposé par une série d'éléments qui coexistent simultanément et refusent de s'intégrer dans une hiérarchie formelle ». Catherine Dumont d'Ayot, in : Reichlin et al. 1999-2001, p. 235 et Devanthéry 1991, pp. 7, 20 et 23.

Milner 2004. John Milner, *Mondrian*, Paris 2004.

**Mondrian 1925.** Piet Mondrian, « L'architecture future Néoplasticienne », in : *L'Architecture vivante*, vol. 2, Londres 1925, pp. 11-13.

**Pallini 2001.** Stéphanie Pallini, *Entre modernisme et tradition. La Suisse romande de l'entre-deux guerres face aux avant-gardes*, thèse présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Genève, 2001, vol. 1.

**Pillet 1967.** Edgard Pillet, « Art d'Aujourd'hui », *Aujourd'hui* 59-60, 1967, p. 58.

**Pitts Rembert 2002.** Virginia Pitts Rembert, *Mondrian aux USA : Piet Mondrian sa vie son œuvre*, Parkstone 2002.

**Reichlin et al. 2001.** Bruno Reichlin, Jean-Pierre Cêtre, Catherine Courtiau, Catherine Dumont d'Ayot et al., *Marc J. Saugey, spatialité, urbanisme et nouveaux programmes de l'après-guerre. La ville dans les années 50 et 60*, Fonds national suisse de la recherche scientifique, Genève 1<sup>er</sup> janvier 1999 – 31 janvier 2001.

**Saugey 1961-1962.** Marc-Joseph Saugey, « L'espace habitable », *Architecture, formes + fonctions* 8, 1961-1962, pp. 77-82.

**Saugey 1965.** Marc-Joseph Saugey « Questionnaire », *L'Architecture d'Aujourd'hui, Évolution ou révolution* 119, 1965, pp. 65-67.

**Van Doesburg 1928.** Théo Van Doesburg, « L'élémentarisme et son origine », in : Lize Braat, Catherine Tuefferd, Jean-Robert Braat, Jean-Louis Faure, *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture*, Belgique, Association Théo van Doesburg et Musées de Strasbourg, 2006, pp. 122-123; version originale, in : *De Stijl* 87-89, numéro spécial Aubette, série XV, Leiden 1928.

## CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

V. Gazzola, octobre 2008 (fig. 1-6).

## SUMMARY

### The "abstract geometric" paintings of Louis Bongard

In the immediate post-war years, the notion of the "synthesis of the arts" enjoyed renewed international favour. The topics presented at the 1947 International Congress for Modern Architecture (ICMA) in Bridgewater and in 1949 in Bergamo had worldwide resonance. They took physical shape through the creation of the Central University campus in Caracas (1951-1957) and the first architectural and artistic experiments of the Groupe Espace (1951). To these paragons of the "synthesis of the arts", advocating a non-objective art and endeavouring to illustrate the unbreakable links between the visual arts and architecture, can be added the Miremont-le-Crêt residential building (1953-1957) in Geneva. This construction represents a major example of the unity of language shared between the mural paintings of Louis Bongard and the architecture of Marc-Joseph Saugey.