

Le cubisme

Premier étage

La verrière abrite trois œuvres très différentes datant de 1913, une autre de 1912, ainsi qu'une œuvre du cubisme tardif (1922) de Picasso. Toutes en fait appartiennent au cubisme, l'un des principaux courants artistiques du début du 20^e siècle, dont Pablo Picasso (1881-1973) et Georges Braque (1882-1963) ont pris part aux différents stades de l'évolution dès 1907. A peu près à la même époque, mais indépendamment l'un de l'autre, les deux peintres ont élaboré une nouvelle forme induite par la réduction, la solidification des formes et l'ordre de la composition chez Cézanne (cf. texte sur Paul Cézanne). Picasso et Braque ont ainsi abouti à une dissolution de la conception de l'objet et de l'espace, qui mettait fin au langage pictural dominant en Europe depuis la Renaissance et se libérait de ses règles. A propos des tableaux de Braque refusés au salon d'automne de 1908, Matisse, qui était lui-même membre du jury, aurait été le premier à parler de « petits cubes ». Dans un article paru dans le *Gil Blas* du 14 novembre 1908, le critique Louis Vauxcelles reprend le terme : « M. Braque est un jeune homme fort audacieux... Il méprise la forme, réduit tout, sites, figures et maisons à des schémas géométriques, à des cubes ». Quelques mois plus tard, cette façon de peindre fut qualifiée de « cubiste ». Fin 1909, le terme de cubisme était employé par les peintres et les critiques.

Représentés à titre exclusif par le marchand de tableaux Daniel-Henry Kahnweiler, Picasso et Braque peignent pour un public privé, un cercle restreint de collectionneurs et d'amis. A partir de l'hiver 1908, un dialogue intense s'instaure entre les deux peintres, qui donnera le jour, au cours des années suivantes, à des œuvres parfois très complexes et hermétiques, dans lesquelles ils mettent leurs idées en application et continuent de remettre en question et d'explorer les techniques de représentation utilisées jusque-là. Picasso et Braque se rencontrent presque chaque jour pour discuter de leurs résultats et échanger leurs trouvailles, mais ils gardent leur atelier respectif. Ce n'est qu'en 1911 qu'ils se rendent ensemble à Céret, un petit village des Pyrénées, pour y travailler.

Dès l'année 1909, mais surtout en 1910, les deux peintres réalisent des tableaux dans lesquels l'espace se décompose et la surface de la toile se fractionne en facettes et formes cristallines aux tons essentiellement gris brun. Natures mortes et paysages sont schématisés dans des formes essentielles et géométriques, décomposés, traités sans perspective et simplifiés à l'extrême sur le plan des couleurs. Un objet n'est plus représenté à partir d'un angle visuel, mais apparaît désormais simultanément selon une multiplicité de points de vue sur la toile. Les parties fragmentées se superposent, l'objet pictural et le fond se mélangent l'un à l'autre. L'objet ou les personnes représentées sont décomposés, analysés. Cette orientation cubiste prend l'appellation de « cubisme analytique ». *La table à la pipe* (1912) de Georges Braque représente un exemple parfait d'un cubisme hautement analytique. La pipe conserve son aspect figuratif, tandis que la table, dont la forme ovale au premier plan est disposée parallèlement à la découpe ovale de la toile, et d'autres objets, tels que ces documents indéchiffrables, présentent des surfaces décomposées en multiples facettes. Les lettres isolées réparties çà et là créent une impression de trompe-l'œil destinée à souligner l'effet réaliste du tableau.

L'année 1912 occupe une place déterminante dans l'évolution du cubisme. Braque et Picasso se livrent à des expériences avec les matériaux les plus divers, comme par exemple des papiers ou papiers peints collés sur le support, qui produisent un effet nouveau et raffiné. C'est à partir de ce nouveau genre des « papiers collés » que se développeront les collages (montages d'objets sur une surface) et les assemblages (combinaisons tridimensionnelles de matériaux). En outre, Picasso et Braque mèlent parfois à la peinture du sable ou du plâtre, et recourent à des techniques artisanales, comme le pochoir ou la spatule dentelée. Les œuvres de cette époque ne se caractérisent plus par des facettes et des formes fragmentées, mais par des surfaces qui se superposent et s'entrecoupent, dont la composition ou la synthèse reproduit l'objet représenté. *Le Programme* (« *Tivoli-Cinéma* », 1913) de Georges Braque date de cette seconde phase du cubisme, appelée cubisme synthétique. Sur la toile, Braque a collé un programme de cinéma et des bandes de papier vierge, puis, çà et là, il a dessiné par-dessus au fusain, générant ainsi de séduisants chevauchements et superpositions entre objets réels et objets peints. Bien que le texte reste lisible en soi, il a perdu sa fonction initiale. Comme les autres bandes de papier, il est devenu un motif graphique, qui s'intègre à la composition.

L'œuvre intitulée *Violon au Café* (début 1913), que Picasso lui-même aimait beaucoup, constitue un autre excellent exemple du cubisme synthétique, en raison de sa composition et de ses coloris équilibrés et harmonieux. Construite à partir de surfaces verticales qui s'échelonnent et se chevauchent en partie, elle reproduit l'effet du collage, que Picasso avait inventé en automne 1912 déjà et qu'il applique maintenant à la peinture. Autre nouveauté, les lignes verticales et régulières réalisées à l'aide d'une spatule dentelée. Picasso a emprunté cette technique artisanale à Braque, qui, lorsqu'il était apprenti, avait employé l'effet strié de la spatule dentelée pour reproduire les veines du bois. Les expériences de Picasso dans le domaine du cubisme synthétique auront des répercussions jusqu'au début des années 20, bien que le déclenchement de la première guerre mondiale ait mis brutalement fin à l'amitié entre Braque et Picasso, mais aussi au cubisme en tant que style et mouvement. La *Nature morte à la guitare* (1922) constitue un remarquable exemple, équilibré aussi bien sur le plan des formes que des couleurs, d'un cubisme dorénavant simplifié et plus austère.

Le tableau *Contraste de forme* (1913) de Fernand Léger (1881-1955) présente une variante colorée du cubisme. La collection Rosengart abrite la plus grande toile de la série de tableaux abstraits du même nom, que Léger a peinte durant les années 1913-1914. Il s'agit là de ses œuvres non figuratives les plus audacieuses : empilées les unes sur les autres, figures tubulaires et cylindriques s'amassent en faisceaux imposants, suggérant à la fois espace et profondeur. Par « contraste », Léger entendait « dissonance » entre la couleur, la forme et la ligne. En outre, le terme de « dissonance » signifiait pour lui la rupture et la mutation de la vie moderne (voir aussi compte rendu détaillé sur Fernand Léger, salle 3).

Un autre exemplaire de la série *Contraste de formes* (1913), une gouache noir et blanc sur papier jaune cette fois (à côté de l'escalier), précise les intentions artistiques de Fernand Léger durant ces années-là.

Exécutée au crayon et à l'aquarelle, la subtile *Etude pour 'Les deux femmes à la toilette'* (1920) de Fernand Léger (1881-1955) montre une nouvelle fois comment le corps, les bras et les jambes des deux figures féminines s'élaborent à partir des formes du tube et du tambour. Autre principe de composition, la densité du milieu du tableau, que Léger a repris des « Contrastes de formes » (voir peinture).

Autres œuvres dans la verrière Entre salle 1 et 6

L'œuvre virtuose, *Nu de dos* (1879) de Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) nous permet de mieux comprendre pourquoi les impressionnistes et leur technique picturale ont occasionné une renaissance du dessin au pastel dans la seconde moitié du 19^{ème} siècle. A l'aide de pastels appliqués sur le support sous forme de traits (premier plan et arrière-plan) ou à l'estompe (corps, cheveux, tissu), Renoir obtient un effet très pictural, qui soulignent les tons vifs et contrastés de rouge, de brun, de bleu et de vert. Leur luminosité enveloppe le corps et ses zones d'ombre gris bleu (!) et intensifie son délicat chatoiement.

Vassily Kandinsky (1866-1944) a intitulé son dessin à la plume *Aus Punkt und Linie zur Fläche* (« Du point et de la ligne au plan », 1925); un an plus tard paraissait son ouvrage « Point et ligne sur plan », qui reprend une partie des cours qu'il a donnés aux étudiants du Bauhaus. Kandinsky voit dans le point un élément aux formes innombrables et à la taille variable, dans la ligne « la trace du point en mouvement, donc son produit (...) elle est née en mouvement ». Dans le dessin à la plume, le point se présente sous la forme d'un carré noir, tandis que les lignes semblables à des poutres et les fines structures linéaires sont le résultat des points en mouvement et de leur « bond du statique vers le dynamique ».

Martina Kral

**COLLECTION
ROSENGART
LUCERNE**