

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Le cubisme

Pierre Daix, *Journal du cubisme*, Genève, Editions d'art Albert Skira, 1982.

Fernand Ouellette

Volume 25, Number 4 (148), August 1983

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/30521ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Ouellette, F. (1983). Review of [Le cubisme / Pierre Daix, *Journal du cubisme*, Genève, Editions d'art Albert Skira, 1982.] *Liberté*, 25(4), 104–112.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1983

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

FERNAND OUELLETTE

LE CUBISME

Pierre Daix, *Journal du cubisme*, Genève, Editions d'art Albert Skira, 1982, 90 reproductions en couleurs, 175 en noir et blanc, sous jaquette illustrée.

*J'aime la règle qui corrige l'émotion. J'aime
l'émotion qui corrige la règle.*

Braque

D'entrée de jeu disons avec Pierre Daix que «Picasso et Braque sont devenus les fondateurs d'un mouvement auquel ils n'ont, en fait, jamais appartenu». Ce qui est pour le moins paradoxal. Il y a là un problème de dénomination. Le terme «cubisme» n'apparaît d'ailleurs qu'en 1911. Distinguons plutôt les formateurs du nouveau regard et de la vision moderne des académistes qui ont su propager le cubisme, en somme de ceux qui ont constitué l'Ecole, ces cubimanes, cubiphiles, cucubistes, comme on les surnommait méchamment (Gleizes, Metzinger, De la Fresnaye, Le Fauconnier, etc.). Pour Picasso, qui n'a nul besoin d'étiquette, le cubisme est une «phase préalable de ses inventions futures» (André Chastel¹); il ne manque pas chez lui d'excès, Picasso semble emporté par l'obsession d'une saturation. Pour Braque, le cubisme aurait d'abord le «caractère d'une

recherche fondamentale». Il sait faire le tour des conséquences d'un principe, mais avec méthode, avec l'esprit d'un artisan magnifiquement lucide.

Sans doute le cubisme s'est-il finalement imposé, mais non sans avoir été perçu comme un «art canaque», comme une «géométrie ignare». L'historien John Golding remarquait: «Le fil qui relie en trois siècles et demi le Quattrocento à l'Impressionnisme est plus net que celui qui cinquante ans plus tard a conduit la peinture de l'Impressionnisme au Cubisme»². En somme il y a une rupture plus profonde entre Picasso et Delacroix qu'entre Delacroix et Titien. Picasso avait pourtant montré qu'il savait dessiner. Sa provocation scandalisait d'autant qu'il s'attaquait au visage (ce qu'avait fait Goya d'une autre façon). Comment la société bourgeoise le lui aurait-elle pardonné? A dire vrai, parler du cubisme c'est relater une suite de «bouleversements d'assez longue durée (plus) qu'un événement à circonscrire» (P. Daix). Cette réflexion condense l'aboutissement d'une grande période de création, l'une des plus audacieuses dans l'histoire de l'art, où la civilisation de l'image prend le relais des «échanges oraux et de la culture littéraire» (P. Daix).

Peut-on imaginer Braque et Picasso rêvant d'un voyage en Italie comme Corot et Ingres? Certainement pas. S'il y a une solution de continuité entre l'Italie et la peinture cubiste, c'est parce que fondamentalement il y a un hiatus entre la Renaissance (la perspective qui domine la peinture occidentale) et la pensée cubiste. Les ancêtres du cubisme se nomment Ingres, oui, et surtout Cézanne. Après l'impressionnisme, Delacroix est délaissé, remisé dans l'Histoire. Cézanne apparaît comme le maître incontesté de la

1. In *Fables, formes, figures*, tome 2, coll. «Idées et Recherches», Paris, Flammarion, 1978.

2. Cité par Jean Clay, *De l'impressionnisme à l'art moderne*, Paris, Hachette-Réalités, 1975.

«peinture mentale» (Jean Cassou)³. Ce qu'il faut retenir, c'est qu'avec les cubistes la révolution du fait plastique a été si radicale qu'un certain art d'aujourd'hui n'en est pas encore revenu. Jean-Paul Jérôme, par exemple, peintre québécois, ne saurait, en 1983, écarter son esprit d'une fragmentation qui occupe tout l'espace contenant-contenu. De façon générale, il paraît impossible de réfléchir à l'art du XX^e siècle, sans le relier ou l'opposer au cubisme.

L'atelier et le café, avec leurs objets fétiches, le bordel pour *Les Demoiselles d'Avignon* (1907, New York), quelquefois le lieu cézannien (l'Estaque ou la Roche-Guyon), mais plutôt le «profond aujourd'hui», disait Cendrars, ont remplacé l'Italie et ses monuments. Et ce qui fut originellement un art subversif s'accomplit organiquement chez Braque pour devenir un «idéal d'ordre, de clarté, de noble et tranquille majesté» (Cassou); tandis que chez Picasso ne prend jamais fin, pour les limiter ou les ancrer, l'expansion des métamorphoses. S'il y a de l'Italie, en Picasso, c'est l'Italie des «figures de saltimbanques, de pierrots et d'arlequins» (Cassou); cette dimension du théâtre en lui ne pouvait que coïncider avec celle de l'Italie, car «virtuose et comédienne, telle est, en effet, la nature profonde du génie picassien» (Cassou).

Pierre Daix affirme que «*Les Demoiselles d'Avignon* coupent le cordon entre la peinture et la nature». Un lien avec les arts primitifs apparaît. On a parlé de statuaire ibérique et de sculpture «nègre». On pourrait presque dire que la peinture ne trouve plus ses formes dans la nature, mais qu'elle propose des formes qui partent en quête de celles de la nature. Le tableau, l'espace pictural, est la seule instance d'un nouvel ordre plastique, des nouvelles exigences de liberté du peintre. Le peintre crée en rivalisant avec «l'apparence sensible du réel» (Daix).

3. *In Panorama des arts plastiques contemporains*, coll. «Le Point du Jour», Paris, Gallimard, 1960.

Je me demande toutefois si Pierre Daix ne met pas en scène Picasso d'une façon quelque peu habile. Il se donne le temps d'explorer la «solitude» de Picasso avant d'introduire Braque et le travail du cubisme qu'ils feront ensemble, avant de détecter leurs interactions. N'importe! Pensons à la toile *Maisons à l'Estaque* de Braque (1908, Berne) confrontée à celle de Picasso *Maisonnettes et arbres, la Rue-des-Bois* (1908, Moscou). «La cordée Braque-Picasso vient de naître», certes, elle durera même quatre ans. Cependant, comme le souligne Herbert Read, «ce serait une erreur que de considérer Picasso comme l'influence dominante»⁴. En parlant du cubisme, il ne faut jamais négliger aussi des créateurs comme Juan Gris et Fernand Léger.

Plus que *Les Demoiselles d'Avignon*, le *Nu à la draperie* de Picasso (1907, Leningrad) est la véritable œuvre «tournant vers le cubisme». L'autonomie du tableau s'impose. Le peintre n'obéit qu'à ses propres lois. La toile substitue sa vérité au «brouillage des apparences». «Picasso maîtrise l'inversion de la perspective, emplissant le tableau pour faire avancer les volumes à la rencontre du spectateur» (Daix). C'est au sujet de cette œuvre que l'on peut parler d'inspiration «nègre». Pour reprendre une définition du *Grand Larousse Encyclopédique*: «le tableau ou la sculpture sont à considérer comme des faits plastiques indépendants de l'imitation directe des formes de la nature».

André Chastel a mis l'accent sur la période 1910-1914, sur son accélération, ses réactions en chaîne. Cette peinture ne représente pas l'espace ni des lieux habitables, visitables, dit-il, mais propose des lieux qui sont rêvés, «atteints par le seul sentiment». Le cubiste appartient à «la race des conceptualistes qui distinguent, analysent et compo-

4. In *Histoire de la peinture moderne*, coll. «Livre de poche», Paris, Aimery Somogy, 1965.

sent», observe Cassou. Mais je pense que si Picasso et Braque avaient conceptualisé le cubisme avant de s'aventurer sur la toile, ils n'auraient jamais fait un tableau cubiste. Les toiles de transition sont très révélatrices de leur quête. Je préfère parler avec Chastel de «résonances perceptives», de «frange obscure de la conscience». «En art, remarque d'ailleurs Matisse, ce qui peut se dire en mots ne compte pas.» Ce qui ne signifie pas que le tableau n'est pas un «instrument de connaissance»⁵.

Historiquement on doit mentionner trois grandes périodes. Le cubisme *cézannien* (1907-1909), le cubisme *analytique* (1910-1912) et le cubisme *synthétique* (1913-1914). A ces courants se grefferont maints artistes de France, de Russie, d'Allemagne ou des Etats-Unis. Mais il ne peut s'agir de retracer ici les grandes dates du *Journal*, ni l'histoire des Salons et de leurs scandales.

Avec la toile de Braque, *Usines de Rio Tinto à l'Estaque* (1910, Paris), on sent visuellement le passage, la transformation du cubisme cézannien en cubisme analytique, comme on avait perçu le passage à la fragmentation dans la *Nature morte au comptoir* (1908, Stockholm). On le perçoit par l'accent des fragments et par les touches larges du pinceau, horizontales et obliques. Il se produit une sorte de poussée selon deux axes verticaux, avec des jeux de plans, de facettes, de volumes (maisons encore esquissées) qui renvoient la lumière. *Le Portugais* (1911, vu à Bâle) n'est pas loin, certes, mais sans sa construction pyramidale plus convaincante.

Constatons que le cubisme analytique projette un art «monochrome, hermétique et austère volontairement dépouillé de références cosmiques» (Cassou). Et pourtant Cézanne, leur maître, disait qu'il ne

5. Cf. Pierre Francastel, *Histoire de la peinture française*, tome 2, Paris, coll. «Bibliothèque Média-tions», Gonthier, 1955.

faut jamais séparer le dessin de la couleur. «Dès que la vie lui arrive, dès qu'il signifie des sensations, il se colore»⁶. On a parlé d'entreprise «hautement faustienne». Le dessinateur prend le dessus, non le coloriste. Cassou parle d'un art de la «faculté intellectuelle» plus que de «l'apparence sensorielle». André Chastel souligne qu'avec le tableau analytique la «frontalité de l'objet et sa fragmentation en arêtes curieuses vont de pair». Et c'est le jeu subtil des modulations qui confèrent à cet art «une mobilité merveilleuse» (Daix). La réorganisation ne se fait plus selon la «logique du référent», mais selon les «lois propres de la peinture» (Jean Clay). Là est la véritable révolution cubiste. Ainsi l'accent est mis sur la «primauté structurelle des composants de l'œuvre», dit Jean Clay, et non sur l'illusion de la réalité. Ce qui ne signifie pas, contrairement à ce qu'affirmait Apollinaire, qu'il s'agit d'une peinture poétique «qui est indépendante de toute perception visuelle»⁷.

Si je m'attarde au *Portugais* de Braque, œuvre exemplaire du cubisme analytique, j'entre dans un labyrinthe, où ne subsistent que quelques signes de ma «réalité», pour affronter un «réalisme descriptif» (Matisse). Une figure de guitariste, par exemple, des annonces de bal, le prix d'une consommation dans un café. (Nous sommes loin des *grands* thèmes de la mythologie ou de l'Histoire.) La structure s'élabore sur un fond de touches horizontales qui s'intègrent, se soudent au contenu. Je passe des obliques aux horizontales, des verticales aux courbes. Matisse parle «d'investigation du plan». Je traverse des pierres de lumière, des éclats de calcaire. Derrière, le mystère demeure. Je me dissous dans l'œuvre savante que Braque me tend pour mieux me perdre, à moins

6. Cité par Jean-Luc Daval, *Journal de l'art moderne (1884-1914)*, Genève, Skira, 1973.

7. In *Chroniques d'art*, Paris, coll. «Idées», Gallimard, 1981.

que je ne réussisse à me retrouver «autre» après le parcours. Le labyrinthe a-t-il une autre fonction que de me donner l'illusion qu'il n'y a pas d'issue, tout en m'enseignant que l'issue est proche, à l'intersection de deux lignes, peut-être, au contour d'une courbe qui s'effrite!

Personnellement j'ai une préférence pour le cubisme synthétique. D'où mon enthousiasme pour les œuvres de cette période d'avant la Grande Guerre.

Je retiens de Braque l'*Aria de Bach* (1913, Bâle). Modèle d'un art qui se dépouille en atteignant une rigueur qui n'aurait pas déplu à Bach. Feuille de papier de bois, feuilles de papier noir, traits au fusain. (L'instrument de musique avec ses formes multiples fascine les peintres. Encore aujourd'hui, un disciple de Braque, Minaux, travaille à partir des cuivres.) Il me semble que cette œuvre demeurerait présente dans la mémoire de Borduas.

Je pense aussi à cette toile merveilleuse de Juan Gris, *La Guitare sur la table* (1915, Otterlo), que j'ai admirée longuement au Kröller Müller. Ces formes respirent mieux que celles un peu étouffées du *Paysage à Céret* (1913, Stockholm). Voilà une solidité qui appelait un bleu et un ocre rouge à jamais indissociables. Les veines du bois de la table sont patiemment dessinées pour mieux contraster avec l'aplat immuable du bleu. La guitare est à peine esquissée (comme chez Braque) d'un trait blanc et noir, ainsi que les portées musicales de lignes bleues. Le plan vert du haut donne plus de force aux obliques. Néanmoins, à cause de ce bleu qui m'obsède, je songe à une autre toile de Gris que Marteau et moi avons contemplée à Buffalo. «Ça c'est merveilleux!», dirait Beckett. Gris ouvrait tout l'espace de la mer. Et nous étions «blessés à bleu par des éclats de mer» (Lorand Gaspar). On pourrait peut-être avancer, avec un biographe de Gris, que le peintre (d'une pareille toile, ajouterais-je) est le cubiste par excellence⁸.

Notons également la trouvaille des assemblages et des collages (1912), suivie par celle des *ready made*. De telles recherches seront déterminantes pour plusieurs artistes du XX^e siècle. John Golding a même écrit qu'il s'agit là «du coup le plus violent jamais assené à la peinture traditionnelle». Les choses elles-mêmes, et non plus leur représentation, s'inscrivent dans l'espace du tableau, ou se dressent pour nous comme des sculptures. On peut en déduire que de semblables audaces, par d'autres voies, ont débouché sur l'anti-Art.

Quand je me tourne vers les grandes œuvres de Braque (*Café-Bar*, 1918, Bâle) ou de Picasso (*Les Trois Musiciens*, 1921, New York), je ne pense plus cubisme. Voilà pour le moins, dans chaque cas, un «fait pictural» au sens de Braque. Le cubisme n'est jamais si grand que lorsqu'on oublie de le qualifier pour ne plus se confronter qu'à la réalité de l'œuvre d'art. Car c'est bien d'art qu'il est question, et non d'histoire de l'art. Je souscris pleinement à ce jugement de Daix qui prétend que le cubisme «a été une transformation de la vision au même titre que l'invention de la perspective, un demi-millénaire plus tôt». Toute la question de la représentation du monde a été repensée visuellement. L'ordre du monde nous glisse du regard. Il n'est plus dans ses seules apparences. La peinture se situe quelque part entre «représentation et construction», disait D.-H. Kahnweiler. Cézanne avait dégagé le «modèle structurel de la vision picturale». C'est en quelque sorte cette simplification complexe qui a permis à Braque et à Picasso de poursuivre la quête. Par la suite, bien sûr, Picasso et Léger changeront de style, Gris tombera dans le maniérisme, et Braque deviendra une sorte de classique, dira Jean Clay. Peut-être. Mais quelle plénitude plastique et picturale dans la *Nature morte*

8. Juan Antonio Gaya-Nuno, *Juan Gris, Paris*, Editions Cercle d'Art, 1974.

à la table de marbre (Braque, 1925, Paris)! Tout n'est plus que peinture dans la lignée des grandes œuvres de Chardin et de Cézanne. Le cubisme s'est dissous. Il n'y a plus que peinture. Mais quelle peinture! Et le cubisme aura l'immense mérite d'avoir été «l'acte de naissance de l'art du XX^e siècle» (Daix).

Pierre Daix connaît profondément l'œuvre de Picasso. Il a déjà publié *La Vie de peintre de Pablo Picasso* et surtout le *Catalogue raisonné de l'œuvre de jeunesse et du cubisme de Picasso*. Je ne crois pas être injuste envers l'auteur en disant qu'il perçoit le cubisme à travers l'œuvre de Picasso. D'où, à mon sens, une réflexion quelque peu feutrée sur Braque, Gris et Léger, bref sur les autres fondateurs. Je souligne que Pierre Daix présente soixante-huit reproductions de Picasso, contre dix-neuf de Braque, huit de Gris et huit de Léger. Ce qui est pour le moins symptomatique d'une passion et d'une admiration pour «l'Espagnol», comme l'appelait Chagall. Je ne prétends pas que l'apport de Picasso soit moins important. Je constate tout simplement un déséquilibre, une polarisation que j'explique par la grande connaissance que Daix a de Picasso. On pourrait dire qu'à la façon cubiste l'auteur fait le tour du sujet, qu'il nous en propose différentes facettes. Ce qui ne va pas parfois sans de petites déformations ni sans parti pris affectueux.

Comme les autres ouvrages de la collection, le *Journal du cubisme* nous offre une iconographie admirable.

Chose certaine, on saisit mieux la peinture du XX^e siècle après avoir parcouru l'histoire que Pierre Daix a tracée.