

Braque : gravure et collages

Fernand Ouellette

Volume 26, numéro 1 (151), février 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/30720ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Ouellette, F. (1984). Compte rendu de [Braque : gravure et collages]. *Liberté*, 26(1), 59–65.

FERNAND OUELLETTE

BRAQUE: GRAVURES ET COLLAGES

Dora Vallier, Braque, l'œuvre gravé. Paris, Flammarion, 1982, 320 p.; abondamment illustré.

En collaboration, Georges Braque, les papiers collés. Paris, Centre Georges-Pompidou, 1982, 192 p.; catalogue illustré.

Chez Braque, la gravure est la voie du dessin accompli. Elle va au delà d'une simple reconnaissance, d'un souvenir, d'une note, qu'est le plus souvent le dessin de ses carnets intimes¹. Il en est de même pour le papier collé qui propose un dessin se transmutant en œuvre picturale, sans être pour autant une peinture. Néanmoins, là où Picasso privilégie le dessin, Braque s'en tient plus spontanément à la matière peinte et au collage. Comme l'a noté Edward F. Fry, c'est plus à travers leurs oppositions qu'à travers leurs complémentarités que le cubisme a pu s'imposer².

Dora Vallier écrit que pour graver, «Braque doit renoncer à son geste naturel» qui en serait un de peintre plus que de dessinateur. Car dans la peinture ou dans la lithographie, le bois gravé, c'est avec le pinceau, dirais-je, que Braque poursuit sa quête patiente, qu'il trouve et pense. Dans la lithographie,

1. Carnets intimes de G. Braque, Paris, Editions de la revue «Verve», 1955.

2. In Georges Braque, les papiers collés, p. 27.

comme dans le papier collé, plus profondément lié au cubisme, l'aplat permet au peintre de porter la couleur à son plus haut degré d'intensité. Braque en arrive même à «dissocier réellement la couleur de la forme... La couleur agit simultanément avec la forme, mais n'a rien à faire avec elle»³. Tandis qu'avec l'eau-forte c'est le dessinateur qui s'avance et prend des risques. Alors le trait léger, à peine gravé, pudiquement, se substitue au trait «massif». Si bien que c'est surtout à travers l'eau-forte, la pointe-sèche et le papier collé que le dessinateur se met à l'œuvre. Mais comme je le disais, c'est «un dessin en retrait qui refuse la fermeté, qui refuse la virtuosité pour s'installer lentement dans une autre durée» (p. 6). Tout se passe comme si Braque se situait en un lieu d'avant l'œuvre, où il doit réapprendre à méditer, à s'exercer, à se mettre en mouvement.

Dora Vallier a bien mis en évidence les deux structures fondamentales du dessin de Braque. «Au moyen d'un trait, écrit-elle, ligne ouverte, discontinue, il a construit ses gravures cubistes, alors qu'il a axé ses eaux-fortes pour la *Théogonie* sur le contour qui est ligne fermée. Deux types de structures opposées en ont résulté : une structure qui relève de la ligne droite et une structure qui relève de la courbe» (p. 9).

Il est difficile de mieux saisir le passage du travail cubiste, surtout analytique, à l'expansion libre, joyeuse des formes de la *Théogonie*, son grand œuvre gravé. Vallier ajoutera que «l'articulation des planches pour la *Théogonie* n'est autre que la mise à nu du code de la taille-douce» (p. 7).

Chose certaine, la gravure cubiste permet aussi à Braque de faire une recherche à travers l'exploration des virtualités mêmes de la technique. En systématisant les croisements de tailles, Braque «obtient des réseaux réguliers de losanges ou de carrés entrecoupés

3. Pierre Daix, *Ibid.*, p. 19.

d'obliques» (Vallier, p. 7). C'est donc principalement dans la période du cubisme analytique que l'un des aspects de son travail de dessinateur se manifestera, préparant la voie au papier collé de l'année 1912.

Sur ce plan, comment ne pas mettre en parallèle le dessin de la pointe-sèche en noir intitulée *Fox* (1911) et le premier papier collé dit *Compotier et verre* (1912)? Nous y retrouvons les mêmes lignes horizontales soutenant les courbes, la même volonté des verticales mais réparties de façon à laisser ouvert l'espace, à l'aérer, contrôlant d'une certaine façon la tendance des obliques à disperser la «forme» générale, à introduire la déperdition. Braque disait: «Celui qui regarde la toile refait le même chemin que l'artiste, et comme c'est le chemin qui compte plus que la chose, on est plus intéressé par le parcours»⁴. On ne peut appréhender les œuvres analytiques, entre autres, souvent labyrinthiques, sans risquer l'aventure d'un véritable parcours. Et il n'y a pas de parcours possible en faisant l'économie du temps. Si l'on ajoute l'aplat du papier faux-bois qu'invente Braque en 1912, c'est évidemment la même pensée qui est à l'œuvre dans le collage, ou plutôt la même main empreinte de gravité lente, cherchant dans une nouvelle façon de voir son équilibre entre la représentation et l'imaginaire. Ce n'est pas sans raison qu'apparaissent alors dans des œuvres les mots FOX, ALE, BAR, comme autant de «réalités» qui permettent à Braque de ne pas se désancrer du réel. Picasso aura d'ailleurs la même préoccupation obsédante. C'est exactement sur le plan de la représentation que le cubisme fera sa révolution, la plus radicale, a-t-on dit, depuis la Renaissance. Et l'invention du papier collé par Braque est l'une des plus hautes manifestations de cette nouvelle conscience du fait pictural. On pourrait ajouter que le cubisme a produit dans le monde de l'Art un profond tremble-

4. In Georges Braque, les papiers collés, p. 36.

ment du regard. Car il n'est pas sûr que Braque et Picasso n'aient pas craint, eux aussi, les premières formes qui surgissaient au bout du pinceau qui les facettaient. Braque refusera « toute tentative d'illusion »⁵. Le langage de la peinture est plus important que sa représentation, dit Pierre Daix (p. 15). A vrai dire, le cubisme c'est une sorte de puissance de l'œil qui tente de capter un corps, un objet dans sa totalité, en accentuant ainsi des aspects essentiels. Comme le souligne Jean Paris: « Le Cubiste va se mouvoir idéalement autour de choses immobiles, alors que l'Impressionniste se tenait immobile devant les choses en mouvement »⁶. En effet, apparaît pour Braque et Picasso ce fait pictural évident que c'est la surface du tableau qui doit être l'élément primordial, et non la reconstitution du « fait anecdotique »⁷. Si Picasso met l'accent sur le « contenu spatial latent », Braque, par contre, le met sur « l'articulation picturale de la surface » (Fry, p. 29). La profondeur de l'espace devient accessoire. Son espace illusionniste, dira-t-on, n'est constitué que par un « relief-court », premier plan, aplat, qui résonne sur la surface. Ce n'est pas sans raison que souvent la forme cubiste apparaît comme une sculpture à deux dimensions dont le regard ferait le tour en changeant de perspective. Sur ce plan, c'est le papier collé qui prédomine, bien que certaines gravures sur bois en couleurs, conçues pour *le Radeau de la méduse* d'Eric Satie, ressentent le même besoin de relief-court. Mais nous sommes déjà en 1921. C'est dire l'influence révolutionnaire du papier collé. Immédiatement une peinture magnifique de cette époque, 1913, en sera marquée. Je pense au *Verre, violon et papier à musique* (Cologne), dont la force de fait pictural m'avait convaincu. Par la suite, on peut sans doute dire que peinture et papier collé sont indissociables.

5. E.F. Fry, *Ibid.*, p. 29.

6. In *L'Espace et le regard*, Paris, Seuil, 1965, p. 293.

7. Pierre Descargues, *Tout l'œuvre peint de Braque 1908-1929*, Paris, Flammarion, 1973, p. 13.

Braque procède par réduction à partir d'une maison, d'un arbre ou d'un instrument de musique. Il en résulte un signe-image qui le maintient dans un certain courant du symbolisme. Picasso crée de nouveaux signes que Fry appelle des «micro-signes»: losanges, triangles, rectangles, comme une sorte d'alphabet d'un nouveau langage visuel; signes qui se rassemblent en «macro-signes». Le danger était, bien entendu, que ce langage arrive à une représentation «d'où toute image est exclue et dont la fonction signifiante est perdue» (Fry, p. 33).

Ce que le poète Hugo von Hofmannsthal a dit du poème, qu'il ne représentait pas le monde mais qu'il le posait, qu'il posait un monde autre, on peut le dire de la surface du tableau ou de la gravure. Le danger, néanmoins, c'est qu'il y ait une cassure entre le signe qui s'impose et l'expérience que l'homme a du monde. Dorénavant la continuité s'opère à travers l'imaginaire. Ce qui importe surtout c'est la façon de voir l'objet, plus que l'objet lui-même. Il suffit de préserver quelques détails réels. Braque et Picasso étaient des hommes trop bien enracinés dans le réel pour ne pas se soucier de garder un minimum de liens avec la vie. Leur crainte, dit Douglas Cooper, était «que leurs peintures ne deviennent, en apparence et contre leur volonté, des abstractions non figuratives par le fait de trop mettre en valeur la désignation des rapports spatiaux et l'échafaudage structural, quitte à manquer d'égard pour la représentation simultanée de la présence solide des objets qui justifiaient tous les éléments dont le tableau était composé⁸».

Le cheminement de Braque, depuis la gravure analytique jusqu'à la suite des vingt eaux-fortes qu'il a réalisées à partir du texte d'Hésiode, montre bien son évolution face au problème de la représentation. Les allusions au «réel» sont évidemment plus nombreuses dans la *Théogonie*. Elles s'intègrent surtout, dirait Malraux, comme des éléments de style. On y

8. In Georges Braque, les papiers collés, p. 6.

perçoit des formes de femmes, d'hommes, de chevaux, d'oiseaux, des mots grecs, certes, mais ces formes sont magnifiquement imaginaires. Elles *sont* plus qu'elles ne représentent. Toute la question est là. Elles sont telles que les voit l'œil créateur de Braque. Si bien qu'à mon sens Braque maintient en définitive la même distance avec la réalité dans la gravure qu'on pourrait qualifier de «lyrique», par sa grâce musicale, que dans celle plus construite que suggère la gravure cubiste.

Braque ne cessera son travail de graveur jusqu'à la fin de sa vie. Trois grandes œuvres, fondées sur trois techniques différentes, rassemblent ses signes et leur donnent un achèvement qui ne se concrétise qu'après une lente contemplation, depuis la rigueur du cercle tracé par le bâton de l'augure, dirait Francis Ponge. C'est à partir de ce cercle que Braque trace d'autres temples que sont l'oiseau, le lierre, le sarment. Contempler veut bien dire regarder depuis le temple, avec le temple.

Il faut mentionner le *Si je mourais là-bas* accompagné de textes du poète Guillaume Apollinaire. Il s'agit de dix-huit bois gravés en couleurs. Ici le travail du graveur, comme dans la lithographie, est un travail de peintre. Suit *l'Ordre des oiseaux* de Saint-John Perse avec douze eaux-fortes en couleurs. Dès la couverture projetée pour son *Héraclite d'Ephèse*, à la fin des années quarante, Braque nous avait offert dans sa somptuosité planante, irréelle, un oiseau à larges ailes déployées. Avec *l'Ordre des oiseaux* il approfondit sa méditation, continue à s'exercer, se met en mouvement comme l'oiseau. On sait que c'est le thème que Braque a retenu pour le plafond de la salle des Etrusques, au Louvre. Mais c'est avec les vingt-neuf lithographies de la *Lettera Amatora* de René Char que Braque propose ses plus belles transmutations. Il éprouvait sans doute une affection particulière pour Char. Tous deux avaient une passion commune pour la Grèce et pour Héraclite. Mais ils n'en étaient pas à leur première collabora-

tion. Les thèmes multiples de l'oiseau, du lierre, des citrons, des étoiles sont rendus avec une aisance, un dégagement du métier, qui dénotent bien la joie qui s'empare du graveur lorsqu'il travaille sur papier litho. Jamais il n'est aussi libre. Il y a d'ailleurs œuvré plusieurs années, nous dit le maître-graveur Mourlot. Ce recours au temps est le signe majeur de sa «confiance fondatrice» (disais-je à propos de Varèse). Il y mettra cinq ans. L'ouvrage paraîtra en mars 1963, à peine quelques mois avant la mort de Braque survenue le 31 août.

L'ouvrage de Dora Vallier expose l'analyse pénétrante d'une manière: le dessin de Braque. Analyse qui suppose une longue réflexion à partir des œuvres. Il en va de même pour les diverses introductions aux papiers collés que présente le catalogue de l'exposition qui a eu lieu à Paris. Je retiens celles de Douglas Cooper, de Pierre Daix et surtout d'Edward F. Fry qui me paraît un modèle de maîtrise et d'intelligence.

L'édition de Braque succède chez Flammarion à celle de l'œuvre de Bonnard. Malgré quelques *errata* assez graves, le livre reste exemplaire. Toutes les informations pertinentes sont données.

En ce qui concerne le catalogue du Musée d'Art moderne, nous n'avons qu'à comparer les reproductions de la *Guitare et clarinette* et de l'*Aria de Bach* avec celles du livre monumental de Draeger⁹, pour prendre conscience à quel point les reproductions médiocres du catalogue trahissent les œuvres de Braque. Car par la précision et la vraisemblance du papier faux-bois, par exemple, par la justesse des couleurs, c'est évidemment Draeger qui domine. Mais le catalogue a toutefois l'avantage fort appréciable de nous offrir la plupart des œuvres importantes de papiers collés, précédées d'un travail d'analyse et de réflexion sur Braque, qui méritait à lui seul d'être publié.

9. Francis Ponge, Pierre Descargues, André Malraux, G. Braque de Draeger, Paris, Draeger éditeur, 1971, p. 129 et 177.