

8°Z

28960

(1036)

7
*que
sais-je?*

LE

CUBISME

PAR MAURICE SÉRULLAZ



PRESSES UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

LE CUBISME

1513

8° 2

28960

(1036-1038)

DU MÊME AUTEUR

Évolution de la peinture espagnole, des origines à Picasso, Horizons de France, 1947.

Delacroix en Orient, Éd. Hazan, 1951.

Les dessins de jeunesse d'Eugène Delacroix au Louvre, Éd. Morancé, 1954.

Les peintres impressionnistes, Éd. Tisné, 1959.

Les chefs-d'œuvre de la peinture au Louvre, Hachette, 1960.

L'impressionnisme, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 974, 1961.

En préparation :

Peintures murales d'Eugène Delacroix, Éd. du Temps.

La peinture espagnole, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? ».

« QUE SAIS-JE ? »

LE POINT DES CONNAISSANCES ACTUELLES

————— N° 1036 —————

LE CUBISME

par

Maurice SÉRULLAZ

*Conservateur au Musée du Louvre
Professeur à l'École du Louvre*



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS



LE CUBISME

DÉPOT LÉGAL

1^{re} édition 1^{er} trimestre 1963

TOUS DROITS

de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays

© 1963, *Presses Universitaires de France*



CHAPITRE PREMIER

QU'EST-CE QUE LE CUBISME ?

« Je suis trop vieux, je n'ai pas réalisé et je ne réaliserai pas maintenant. Je reste le primitif de la voie que j'ai découverte. »

Ainsi, peu avant sa mort survenue en 1906, se confiait Paul Cézanne à Emile Bernard. Or, cette « voie qu'il avait découverte », d'autres allaient s'y engager hardiment : Pablo Picasso et Georges Braque, effectuant une des plus audacieuses révolutions qu'ait connue l'art pictural.

I. — Vue d'ensemble de la peinture française en 1906

A cette époque, plusieurs courants très divers se partageaient la peinture française.

L'Impressionnisme — cette notation rapide de la sensation visuelle fugitive en fonction de la lumière — survivait encore en son chef Claude Monet (*Vues de Londres*, 1904 ; *Vues de Venise*, 1908-1909 ; *Série de Nymphéas*, 1899-1926). Renoir, durant la dernière période de sa vie (Cagnes, 1903-1919), tout en conservant de l'Impressionnisme sa luminosité et le chatoiement de ses coloris, avait su retenir de ses recherches formelles, effectuées dès 1883, un sens du volume et de la structure, exprimés essentiel-

lement par la courbe. Degas, presque aveugle, ne peignait pratiquement plus et s'adonnera surtout à la sculpture jusqu'à sa mort en 1917. Il suivait cependant les efforts des peintres Cubistes et dira même un jour : « Il me semble que ces jeunes gens cherchent à faire quelque chose de plus difficile que la peinture ! »

Le Néo-Impressionnisme, codification systématique et scientifique des principes de l'Impressionnisme, se perpétue après la disparition prématurée de Seurat en 1891, dans l'œuvre de Paul Signac.

Le Nabisme, apparu en 1888, prône la peinture par aplats, les cernes qui stylisent et schématisent la forme. Essentiellement statique, il tend parfois à l'effet décoratif. Il rejette la soumission à la nature, suivant la théorie de Maurice Denis : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. » Il s'achève historiquement en 1903, et ses deux principaux représentants, Bonnard et Vuillard, peignent alors selon leurs tendances propres. Bonnard, informel, s'abandonne à l'enchantement de la couleur, dont les tonalités d'une extrême rareté créent une ambiance raffinée. Vuillard, intimiste, se montre le continuateur de Chardin.

Dernier mouvement en date, le Fauvisme naquit au Salon d'Automne de 1905. De courte durée, il se termina en 1907 et marqua l'exaltation de la couleur au moyen d'un tachisme livré à l'instinct pur, au mépris de toutes règles, dans une totale liberté d'expression. Rejetant le modelé, les reflets lumineux, et les contrastes d'ombre et de lumière, les Fauves sont, en fait, les héritiers à la fois de l'expressionnisme coloré de Van Gogh, et de la

peinture plate et cernée de Gauguin. Leur art, anti-culturel, est basé sur la sensation immédiate et brutale. Mais le Fauvisme lui-même va évoluer vers une conception plus intellectuelle sous l'influence de Derain, de Friesz et surtout de Matisse qui déclare : « J'ai à peindre un corps de femme ; je vais condenser la signification d'un corps en cherchant ses lignes essentielles. » Cette phrase — qui implique le retour à une peinture plus ordonnée, composée et rythmique, où la ligne et même l'arabesque jouent à nouveau un rôle important — révèle une indéniable filiation entre le Fauvisme et le Cubisme, s'opposant à lui, mais aussi issu de lui. N'oublions pas que bien des Fauves, Derain, Matisse, Dufy, Vlaminck, frôleront le Cubisme et que l'un des deux créateurs de celui-ci, Georges Braque, commença par être Fauve.

Le Cubisme, s'il reprend au Fauvisme certains de ses éléments plastiques (aplats, abandon du modelé, des reflets, des contrastes d'ombre et de lumière), en diffère cependant essentiellement par l'idéologie et le but poursuivi. Tels les néo-classiques réagissant contre l'art libertin du XVIII^e siècle, les cubistes se dressent contre les excès des fauves, abandonnés sans contrôle à leur instinct.

II. — Définition du cubisme

Ses principes esthétiques

Il est assez difficile de définir le Cubisme d'une manière générale, celui-ci étant en effet fort complexe et n'excluant pas contradictions et paradoxes. Il n'a cessé d'évoluer et sans adopter la classification détaillée d'Apollinaire par exemple, qui le subdivise en quatre périodes, nous y distinguerons cependant, après le Cubisme cézannien des

débuts, deux grandes phases : le cubisme analytique et le cubisme synthétique, que nous délimiterons au chapitre III, lorsque nous retracerons l'historique du mouvement, et que nous étudierons au chapitre IV avec les créateurs.

Nous allons toutefois tenter de dégager ici une esthétique mais ses principes s'appliqueront tantôt à l'une, tantôt à l'autre de ces phases. Il en sera de même lorsque nous parlerons des problèmes techniques. Ajoutons enfin que chaque peintre a une façon personnelle de comprendre et de traduire le Cubisme, selon son tempérament propre.

Le Cubisme, né entre 1907 et 1908, est une révolution dans la manière de voir, ou plutôt dans la manière de concevoir. Les peintres cubistes ne voient plus traditionnellement avec leurs yeux, pourrait-on dire, et ce que leur offre la nature, mais ils voient « en esprit », selon le concept qu'ils ont de l'objet ou de la personne représentés. Ils ne traduisent plus l'apparence, mais ils évoquent l'essence, ce qu'ils savent être. Ceci les amène à un bouleversement total de l'art pictural, à une rupture sans précédent avec la vision du monde héritée de la Renaissance.

Reprenant à son compte l'axiome du philosophe Malebranche : « La vérité n'est pas dans nos sens mais dans l'esprit », Braque proclame : « Les sens déforment, l'esprit forme. » Nous allons assister à la reprise de pouvoir de l'esprit qui va primer la vision et la sensation — nous sommes donc à l'opposé de l'Impressionnisme et du Fauvisme — et nous pouvons appliquer au Cubisme les termes de Léonard de Vinci : *La pittura è cosa mentale* ; oui, le Cubisme est « chose mentale », art de conception. Gleizes et Metzinger, deux peintres qui firent partie du mouvement et écrivirent en 1912 un résumé de leurs théories : *Du Cubisme*, l'affirment sans

détour dans cette étude (p. 6) : « Le monde visible ne devient le monde réel que par l'opération de la pensée », phrase à laquelle fait écho cette définition du poète Guillaume Apollinaire, fort lié aux peintres cubistes et qui écrivit sur ce mouvement, en 1913, un ouvrage intitulé *Les Peintres cubistes, méditations esthétiques* : la peinture doit être « non plus un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création » (p. 26). Toujours selon Apollinaire, les jeunes peintres veulent « exprimer la grandeur des formes métaphysiques. » Ils appartiennent à cette catégorie d'artistes reconnue par Focillon dans *Vie des formes* (p. 73) : « Il existe des intellectuels de la forme qui s'efforcent de la penser comme pensée et de régler sa vie sur la vie des idées. »

Jusqu'alors les peintres traduisaient le volume et l'espace sur une surface plane, la toile — donc *deux* dimensions pour en exprimer *trois* — par le truchement de moyens académiques et principalement par celui de la perspective. Ce procédé artificiel qu'ils considèrent comme un truquage, les Cubistes le rejettent. Pour évoquer sur la surface plane le volume et l'espace, ils vont, eux, se servir de la superposition de plans géométriques, comme dans les bas-reliefs antiques ou les toiles néo-classiques. Et comme ils représentent, non l'objet *vu* mais *pensé*, ils vont l'envisager sous *tous* ses aspects, même ceux qui sont invisibles, la transparence laissant deviner des éléments nouveaux à travers des surfaces localement opaques. Il s'agit là d'une vision multiple mais chaque angle de vision ne pouvant être que fragmentaire, les peintres les accumulent alors les uns à côté des autres ; le *rabattement des plans* leur permettra de représenter un objet déployé sous toutes ses faces. Ils dissocieront

même la couleur et la forme pour les juxtaposer.

Cette conception, choquante a priori car pendant des siècles on a représenté, en Occident, ce que l'on voyait et sous un seul angle de vision — le peintre étant le *speculum mundi*, le miroir du monde — n'est en fait pas plus arbitraire. Mais entre ces fragments de l'objet ainsi analysé, ils vont être amenés à faire un choix pour donner « la synthèse par l'expression des rapports entre les objets eux-mêmes » (Juan Gris, *Bulletin de la vie artistique*, 1^{er} janvier 1925). Les fragments sélectionnés — ces images souvenirs — sont alors les signes évocateurs qui seuls, à leurs yeux, peuvent exprimer l'objet dans toute sa réalité.

Ce culte de l'objet qui pousse ces peintres à le saisir dans son entité va aussi les entraîner à le fixer sur la toile dans sa permanence, contrairement aux impressionnistes qui ne s'attachaient qu'aux aspects passagers, qu'aux phénomènes. Ils rejoignent en cela la théorie platonicienne : « Les sens ne perçoivent que ce qui passe, l'intelligence que ce qui demeure » ; or, leur peinture est, nous venons de le dire, tout intellectuelle et anti-sensorielle. Les cubistes vont donc « se mouvoir autour de l'objet pour en saisir plusieurs apparences successives qui, fondues en une seule image, le reconstituent dans sa durée » (Gleizes et Metzinger, *op. cit.*, p. 36).

Ils rejettent le mouvement qui dénature le caractère propre de l'objet devenu un objet type sans aucune particularité, d'où leur évidente prédilection pour la nature morte. Aussi leurs œuvres sont-elles essentiellement statiques, « un tableau, dit Gleizes, est une manifestation silencieuse et immobile » (*Du Cubisme et des moyens de le comprendre*, 1920, p. 31).

Bien qu'éloignée de la nature — « le cubiste estime

que le tableau ne doit rien à la nature et il se sert des formes et des couleurs non pour un pouvoir imitatif mais pour leur valeur plastique » (Ozenfant et Jeanneret, *La peinture moderne*, 1925) — l'esthétique cubiste est donc d'origine essentiellement réaliste : elle veut concevoir l'objet ou la personne dans son ensemble *réel* et non dans la perspective arbitraire et fautive aux yeux de ses adeptes. Ce souci de réalisme sera poussé parfois jusqu'au trompe-l'œil.

Rappelons brièvement, d'après Charles Sterling, que le trompe-l'œil est un procédé technique qui vise à la reproduction exacte, photographique. Aucun choix n'intervient de la part du peintre, tout est représenté avec une technique léchée, où la touche est imperceptible. La peinture veut faire oublier sa qualité de peinture et prétend être un fragment de la réalité : or les cubistes emploieront fréquemment le faux bois, le faux marbre, ils colleront même du papier — papier journal par exemple — sur leurs toiles. Comment ne pas voir ici, à travers les Espagnols Picasso et Juan Gris, un héritage de la sculpture polychrome de la péninsule, où le Christ était doté de *vrais* cheveux, de *vrais* cils, de *vrais* ongles, etc. ? Mais ce trompe-l'œil cubiste ne sera que partiel. Les artistes mettent dans leurs tableaux ce que D. H. Kahnweiler dans son ouvrage sur Juan Gris (*Juan Gris, sa vie, son œuvre*, 1946), appelle des « détails réels », pour « fournir au spectateur à l'intérieur de constructions difficilement déchiffrables, des repères d'une lecture assurée, bouts de fils capables de le guider » (p. 166).

Malgré l'aspect incompréhensible, hermétique, au premier abord, de nombre de leurs toiles qui demandent une reconstitution laborieuse, les peintres s'estiment plus près de la réalité que leurs

prédécesseurs puisqu'ils donnent une représentation plus complète de l'objet. Et certains de leurs tableaux réussirent en effet à répondre à leurs ambitions. « Le moindre détail à portée de leur main est adopté, emmené dans un domaine où il revêt une apparence inattendue, sans rien perdre de sa force objective, voici enfin la ressemblance et non le trompe-l'œil ; le trompe-l'esprit après la déformation qui gêne notre regard », a pu écrire Jean Cocteau dans *Paris-Midi* le 23 juin 1919.

Mais cette soif de réalisme intégral, les cubistes vont cependant la dépasser pour aboutir à l'irréalité, à une sorte d'abstraction. L'objet ne sera plus représenté sur la toile mais signifié par des lignes et des couleurs que seuls les initiés pourront déchiffrer. Le tableau sera : « Une combinaison arbitraire de formes privées de signification propre, ou plutôt dont la réunion ne présente aucun objet déterminé », a pu dire un de leurs théoriciens. Les cubistes auront alors de la forme la même conception que Focillon lorsqu'il écrit dans *Vie des formes* (p. 10) : « Toujours nous serons tentés de chercher à la forme un autre sens qu'elle-même et de confondre la notion de forme avec celle d'image qui implique la représentation d'un objet et surtout avec celle de signe. Le signe signifie alors que la forme se signifie. »

Certains artistes partiront même alors, non de la nature, mais d'une forme imaginée *a priori*, pour en faire un objet ; ainsi Juan Gris : « Je pars d'un cylindre et je fais une bouteille. » De plus, chacun d'eux traduisant *sa* vision, *sa* conception de l'objet, l'art devient subjectif après avoir refusé d'être personnel et expressif. « Il n'est rien de réel hors de nous, il n'est rien de réel que la coïncidence d'une sensation et d'une direction mentale individuelle [...] Un objet n'a pas de forme absolue. Il en a plusieurs,

il en a autant qu'il y a de plans dans le domaine de la signification (...). Autant d'yeux à contempler un objet, autant de tableaux de cet objet ; autant d'esprits à le comprendre, autant d'images essentielles » (Gleizes et Metzinger, *op. cit.*, pp. 30-31-32). C'est ce qu'avait déjà saisi Marcel Proust lorsqu'il écrit dans *La Prisonnière* : « ... l'univers est vrai pour nous tous et dissemblable pour chacun. (...) Ce n'est pas un univers, ce sont des millions, presque autant qu'il y a de prunelles et d'intelligences humaines, qui s'éveillent chaque matin. »

Le peintre va se sentir de plus en plus libre vis-à-vis de la nature. « Le but est, affirment Ozenfant et Jeanneret, d'éliminer le sujet extérieur et de faire vraiment des tableaux et non des figurations plus ou moins imitatives » ; Gleizes et Metzinger expriment la même théorie : « Que le tableau n'imité rien et qu'il présente nûment sa raison d'être » (*op. cit.*, p. 17). Gleizes reprend (*La peinture et ses lois*, 1933, p. 31, note) : « Il n'est pas nécessaire que la peinture évoque le souvenir d'un pot à eau, d'une guitare, d'un verre mais une série de rapports harmonieux dans un organisme particulier aux moyens mêmes du tableau. » « Chaque divinité crée à son image. Ainsi des peintres. Et les photographes seuls fabriquent la reproduction de la nature », écrit Apollinaire qui ajoute un peu plus loin, toujours dans *Les peintres cubistes, méditations esthétiques* : « Ces peintres, s'ils observent encore la nature, ne l'imitent plus et ils évitent avec soin la représentation de scènes naturelles observées et reconstituées par l'étude. La vraisemblance n'a plus aucune importance, car tout est sacrifié par l'artiste aux vérités, aux nécessités d'une nature supérieure qu'il suppose sans la découvrir. Le sujet ne compte plus ou s'il compte c'est à peine. »

Que sais-je ?

Collection dirigée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

990. Les reptiles (J. GUIBÉ).
991. Les grandes marques (A. PILLET).
992. Histoire du Béarn (P. TUCCO-CHALA).
993. Les attitudes politiques (J. MEYNAUD et A. LANCELOT).
994. L'obésité (J. DECOURT et M. PÉRIN).
995. Les Pyrénées (G. VIERS).
996. Le droit pénal (J. LARGUIER).
997. Le chant (R. HUSSON).
998. Les Lieux saints (B. COLLIN).
999. Prostitution et proxénétisme (J.-G. MANCINI).
1000. L'information (F. TERROU).
1001. Les intellectuels (L. BODIN).
1002. La Monarchie de Juillet (Ph. VIGIER).
1003. Les textiles chimiques (H. AGULHON).
1004. L'administration (B. GOURNAY).
1005. Les nouveaux corps simples (Cl. DUVAL).
1006. L'opérette (J. BRUYR).
1007. L'économie de l'Italie (Fr. GAY et P. WAGRET).
1008. L'économie des industries chimiques (M. LAGACHE).
1009. Histoire de Chypre (A. EMILIANIDÈS).
1010. Les oligoéléments (A. GOUDOT et D. BERTRAND).
1011. Le droit aérien (L. CARTOU).
1012. Les oiseaux (J. BERLIOZ).
1013. Les grandes dates de l'Antiquité (J. DELORME).
1014. Le Comité de Salut public (M. BOULOISEAU).
1015. La Nigeria (H. LAROCHE).
1016. Les Guerres de Religion (G. LIVET).
1017. L'énergie thermonucléaire (Cl. ETIÉVANT).
1018. Histoire de la Crète (J. TULARD).
1019. Les pensions militaires (R. SALOMON).
1020. Histoire du Roussillon (M. DURLIAT).
1021. Le IV^e Plan français (F. PERROUX).
1022. L'industrie hôtelière (M. GAUTIER).
1023. L'anthropologie physique (P. MOREL).
1024. Technique de la cuisine (Fr. LÉRY).
1025. L'Arabie saoudite (F.-J. TOMICHE).
1026. Sociologie de la radio-télévision (J. CAZENEUVE).
1027. Température et floraison (Cl.-Ch. MATHON et M. STROUN).
1028. La civilisation hellénistique (P. PETIT).
1029. Hegel et l'hégélianisme (R. SERREAU).
1030. La gravimétrie (J. GOGUEL).
1031. L'ésotérisme (L. BENOIST).
1032. Libre-échange et protectionnisme (R. SCHNERB).
1033. Le Massif Central (S. DERRUAU-BONIOU et A. FEL).
1034. L'air (Cl. DUVAL).
1035. Histoire de la pharmacie (R. FABRE et G. DILLEMANN).
1036. Le cubisme (M. SÉRULLAZ).
1037. Les centrales nucléaires (G. PARREINS).
1038. La musique française au XIX^e siècle (Fr. ROBERT).
1039. La littérature d'oc (J. ROUQUETTE).
1040. Les épices (A. GUÉRILLOT-VINET et L. GUYOT).
1041. Le chant grégorien (J. de VA LOIS).
1042. La stratégie nucléaire (Cl. DELMAS).
1043. La littérature latine du Moyen Age (J.-P. FOUCHER).
1044. La philosophie médiévale (Ed. JEAUNEAU).
1045. Le microscope électronique (P. SELME).

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en vertu d'une licence confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

