

Prolongements du cubisme chez les artistes de la seconde École de Paris

Rémi CARIEL

Dans le climat encore nationaliste de l'immédiat après-guerre et la montée en puissance de la scène artistique new-yorkaise, l'historien de l'art et critique Bernard Dorival avait salué avec enthousiasme l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes prometteurs, qui avaient pris ses marques avant la guerre et dont l'émulation réciproque avait conduit à évoquer l'exemple vertueux de l'École de Paris des années 1900-1920. Dans un livre écrit sous l'Occupation, Pierre Francastel, précisait : « *les jeunes peintres s'orientent vers une synthèse entre le réalisme, la peinture pure et le cubisme.* » (1). Au Musée des Beaux-Arts de Dijon, ces artistes ont nom Manessier, Le Moal, Bertholle, Pagava, Vieira da Silva, Stael, Geer van Velde, Poliakoff, Szenes ; Lapicque et Bissière au titre des aînés.

Au sein de leur donation au musée, Pierre et Kathleen Granville avaient immédiatement fait suivre la salle cubiste d'un important espace dédié à la seconde École de Paris, faisant implicitement le lien entre les deux générations. Depuis Francastel, cette confrontation a plusieurs fois été évoquée par les historiens d'art de cette période mais peu explicitée. En s'appuyant sur les œuvres du Musée des Beaux-Arts de Dijon, nous souhaitons montrer en quoi le cubisme marqua la conscience et la pratique d'une génération d'artistes établis à Paris dans les années trente.

Entre quête abstraite de l'essentiel et exigence humaine de référence au réel

Le début du XX^e siècle sonnait le glas de l'art illusionniste. Le cubisme en particulier refusait la perspective linéaire qui creuse la surface et vise à représenter le réel. Mais contre la dissolution des formes développée par l'impressionnisme, les cubistes affirmaient la présence de l'objet, et cherchaient son essence (Picasso) ou sa vérité existentielle (Braque). À la suite de Cézanne, la recherche d'une fusion entre le fond et la forme conduisit à une redéfinition de l'espace pictural : la demie profondeur résultait de l'affirmation de l'autonomie de la peinture, donc de la planéité de la toile sans quitter la référence à la nature.

La génération de jeunes artistes parvenus à leur maturité à la fin de la seconde guerre, qui se réclamaient à la fois de la modernité et de la tradition retrouvèrent souvent la demie-profondeur (2). Qu'elle s'exprimât dans les épaisseurs de la couche picturale chez Stael, dans la pulsation d'aller vers le "fond" et de retour vers la surface dans des œuvres de Vieira da Silva (*Intérieur rouge*, *Intérieur à l'harmonium*), dans



Fig. 1 • Geer van Velde, *Composition*, inv 2004-11-1, Musée des Beaux-Arts de Dijon. © ADAGP, Paris 2013 © photo François Jay.

la superposition des plans chez Szenes (*Le Banquet*, *Portrait de Vieira*), dans le jeu de la grille chez Bissière (*Blanche Aurore*), dans le rabattement de l'arrière-plan vers le premier plan chez Geer van Velde (fig. 1), dans la modulation de la couleur-lumière chez Manessier (*Offrande de la terre*)... ce compromis traduisait et l'affirmation de la modernité et l'attachement à une conception de l'art comme transposition d'une réalité intérieure autant qu'extérieure. Comme chez les cubistes, l'ambiguïté de la profondeur n'était pas un choix a priori mais une nécessité a posteriori, le résultat d'un

balancement entre la négation de l'espace, affiché par l'abstraction pure, et la permanence d'une "épaisseur" du réel et de sa validité pour l'art. Les formes qui avaient perdu leur prétention à représenter ce réel en étaient néanmoins issues ou lui étaient reliées. Stael exprimait ainsi ce balancement : « *L'espace pictural est un mur mais tous les oiseaux du monde y volent librement. À toutes profondeurs* ».

Dans les années trente et quarante, entre surréalisme et réalisme – engagé ou expressionniste – la plupart des "jeunes peintres de tradition française" cherchaient leur voie dans une transposition artistique de leur appréhension subjective du monde (3). L'exemple des artistes cubistes, qui avaient préservé un équilibre entre abstraction et représentation leur fut sans doute précieux. « *Ils acceptent l'enseignement du cubisme qui a insisté sur la valeur purement conventionnelle des signes, mais ils retrouvent en même temps la notion de tableau représentatif du spectacle de l'univers et ils attachent la plus grande importance à la valeur en soi des couleurs (...)* » (4) Dans la phase de maturité de l'aventure cubiste de Braque et parfois de Picasso (fin 1912 à 1914), chez Gris à partir de fin 1913, le mouvement allait plutôt du fait plastique vers des formes identifiables, susceptibles de focaliser l'attention du spectateur (fig. 2). Mais, que l'inspiration ait pour point de départ le réel – l'objet dans le cubisme analytique, le "spectacle du monde" souvent intériorisé chez les "paysagistes abstraits" de l'après-deuxième guerre (5) – ou à l'inverse, celui d'une articulation de formes et couleurs avec l'espace pour mieux retrouver et interpréter le réel – dans le cubisme synthétique d'un côté, la confrontation avec la

"grille" chez certains des Jeunes peintres de l'autre – les uns et les autres partageaient un credo proche : l'art ne saurait se couper du réel/de l'humain. C'était d'autant plus vrai que les cubistes avaient retrouvé, présidant au réel recomposé, la conscience humaine, organisatrice et signifiante, l'art comme activité de l'esprit : le moi et le monde, idéalisme et réalisme ne s'opposaient plus (6). Pour les Jeunes peintres, partagés entre fidélité à la réalité extérieure et à leur univers intérieur, cette leçon pouvait être libératrice.

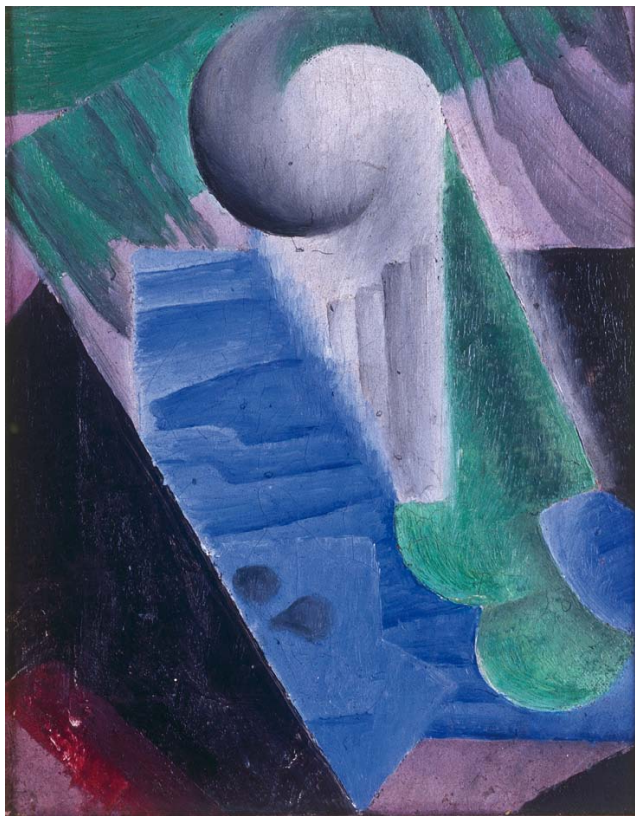
Le mouvement ou l'inscription dans la modernité

À la vision unilatérale et statique imposée par la perspective linéaire, à la représentation illusionniste du monde, Picasso, Braque et leurs suiveurs substituèrent la multiplication des points de vue. « *Les cubistes, loin d'aborder leurs toiles avec l'intention d'y juxtaposer des touches de couleurs ou d'y organiser des rythmes, tiraient des accords formels d'objets et de personnages qu'ils avaient sous les yeux et qu'ils analysaient. Ils tournaient autour, déplaçaient leur chevalet, les prenaient dans des perspectives et des profondeurs différentes, de face, de dessus, de côté, de derrière...* » (7). Ainsi, travaillant la sculpture parallèlement à la peinture, Picasso était attaché aux possibilités de tourner autour de la ronde-bosse et projetait la pluralité de points de vue à laquelle elle invite dans la deuxième dimension. Braque parvint à cette reconstruction des formes en se focalisant sur la relation des objets entre eux et avec l'espace environnant (8). La fragmentation des objets et figures devint un signifiant majeur des œuvres cubistes, faisant oublier que cette invention plastique n'était pas un exercice formel mais, comme pour la demie-profondeur, la *résultante* d'un nouveau rapport au motif. Vingt à trente ans plus tard, les artistes de la seconde École de Paris purent reconnaître des affinités avec les conditions qui avaient présidé à la création chez les cubistes : celles d'une quête dynamique de l'essence sous les apparences, même si celle-là visait d'abord ou plus souvent la réalité du moi que celle de l'objet.

« *La profonde vérité du cubisme, ce n'est pas comme on nous l'apprend à l'école, d'avoir décomposé et analysé l'objet, c'est d'avoir retrouvé son rythme créateur, son élan vital, mais à partir de l'homme, à partir du geste créateur de l'homme. Peut-être les cubistes ne se sont-ils pas rendu compte tout de suite que ce qui importait, ce n'était pas cet éclatement de l'objet, qui était peut-être leur but immédiat mais qui en soi nous laisse indifférents, ni cette vision simultanée qui était peut-être une découverte mais dont il restait à faire une invention, mais bien le geste même qui avait permis cet éclatement, mais la danse même que cette vision mobile les obligeait à exécuter autour des spectacles du monde : la réalité, c'était comme toujours la chasse et non la prise.* » écrivait Bazaine dans la revue *Esprit* en 1950.

Comme le laisse entendre Bazaine (« *partir du geste créateur de l'homme* »), ces artistes participèrent à leur façon, pendant et surtout après la guerre, à une nouvelle formulation de l'être-au-monde explicitée par la phénoménologie de Merleau-Ponty qui leur était contemporaine. Ce n'était plus seulement l'œil mais le corps qui voyait, regardait, pensait et sentait, en raison de la perméabilité du moi au monde et de la fusion des perceptions. L'espace n'était pas donné a priori mais se définissait à mesure que le corps se déplaçait (9). Le

Fig. 2 • Juan Gris, *Verre de bière et cartes à jouer*, inv DG 2
© Musée des Beaux-Arts de Dijon. Photo Hugo Martens.



mouvement évoqué par Bazaine ne désignait donc pas seulement l'art de ceux qui se tournaient vers une peinture gestuelle où le corps était engagé au sens premier (tel les artistes de COBRA au même moment), mais ceux pour qui le mouvement était intériorisé et comme incorporé dans la peinture et la sculpture, comme chez les cubistes, y compris dans leurs œuvres les plus modestes (fig. 2) : l'entrecroisement des plans, la contiguïté des formes circulaires et linéaires, la coupure des objets, la rupture nette entre les tons, la touche laissée apparente évoquant le geste de la touche connotent le mouvement, sans que celui-ci constitue pour autant le motif de l'œuvre.

Le mouvement du temps de la création avait une contrepartie dans le temps de la réception. Regarder une œuvre cubiste pousse le spectateur à suivre les fragments en vue de reconstituer un tout, à articuler les lignes et les plans, à éprouver dans le temps les décalages figurés dans l'espace. De cette autre temporalité, Vieira da Silva, Lapicque (dans la série des paysages parcourus par un promeneur de 1948, par exemple) se souviendront (10). Le thème philosophique de la *durée* avait été développé au temps du cubisme historique par Bergson, dont la notoriété n'avait pas faibli dans les années 30 et 40. Parce qu'il touchait au temps vécu, il avait puissamment attiré certains Jeunes peintres, tels Manessier et Bazaine.

La permanence : la recherche de la vérité en art

Entendu comme lien de nature variable mais insécable avec "la nature", le réalisme cubiste réaffirmait la part de l'immuable, s'intéressant au pérenne (l'objet) plutôt qu'au transitoire (l'eau toujours changeante du fleuve) et à la chose en tant qu'elle est, plus qu'à sa perception subjective (11). Se défiant des sens trompeurs, les cubistes donnaient du réalisme une version intelligible plutôt que sensible (12) : en dessinant un cylindre pour une bouteille, deux traits en arbalète pour une guitare ou en courbe pour un luth, ils retrouvaient la part stable du réel. Les changements de points de vue, la danse évoquée par Bazaine, la superposition et l'entrecroisement des fragments de motifs faisaient certes partiellement perdre la reconnaissance des référents de la réalité (refus du naturalisme) au profit d'accords plastiques. Mais il s'agissait de rompre avec les apparences pour mieux reconstruire le réel. Aux détracteurs des cubistes qui leur reprochaient de déformer, Braque répondait : « *Je n'ai pas à déformer, je pars de l'informe et je forme.* » (13).

Ce processus de formation du réel a compté pour la génération des Jeunes peintres : si les cubistes entendaient rompre avec l'impressionnisme, les artistes de la nouvelle École de Paris se démarquaient de l'abstraction programmatique (14). Il s'agissait dans les deux cas de retenir la forme contre sa disparition par dissolution (touche impressionniste) ou sa perte de sens pour l'homme (cas de l'abstraction pure). Plus souvent polarisés par la relation de l'homme au monde que par des natures mortes, par la *natura naturans* que par la *natura naturata*, les Jeunes artistes n'en étaient pas moins en plein accord avec la quête cubiste de vérité (15). Ce que le critique Charles Estienne soutenait pour la nouvelle génération était partagé par l'ancienne : « *la vision du peintre vient de l'univers mental mais elle est inspiré par la nature* » (16).

La Jeune peinture fut souvent animée d'une tension : le sentiment que la perte de référence à la réalité couperait l'artiste de la source de son inspiration d'une part et la nécessité non

moins impérieuse de trouver une forme poétique en accord avec son temps, donc détachée du monde des apparences de l'autre. Ce besoin vital d'expression enté sur ce qu'ils tenaient pour la source de la réalité – qu'il s'agisse des éléments chez Bazaine, de l'affrontement des ténèbres et de la lumière chez Bertholle, de l'ineffable chez Pagava et Geer van Velde... – ouvrit pour la plupart d'entre eux la voie apophasique d'un art non-figuratif (17). L'adoption d'une "grille" issue de la dissociation cubiste entre la trame linéaire et les plans colorés (18) par Lapicque et dans l'immédiat après-guerre par Le Moal, Manessier, Bazaine, Singier, Bissière, Tal Coat, est d'une importance dans le temps et le nombre d'artistes concernés modeste mais symptomatique d'une volonté d'inscrire le réalisme dans la modernité, d'éliminer l'anecdotique et l'accessoire. Substitut moderne au réseau perspectif de la Renaissance, la grille promettait de s'approprier le réel dans l'espace et dans le temps – soumettre le motif à l'ordre imposé par l'artiste et s'abstraire du contingent – tout en affirmant la bi-dimensionnalité de l'espace pictural.

Après avoir introduit des lettres dans leurs œuvres, les cubistes allèrent plus loin dans le réalisme en associant des matériaux ou objets au dessin et à la peinture (19). L'invention du collage amenuisait la frontière entre l'espace du tableau ou de la sculpture et celui du réel. L'œuvre n'était plus la représentation idéalisée d'un objet. Vingt ou trente ans plus tard, ce n'était pas la technique du collage qui importait aux Jeunes artistes, mais sa conséquence : l'interaction du réel avec l'œuvre. Celle-ci n'était plus de l'ordre de la représentation – dans une sphère indépendante du réel – mais de la transposition. En pointant les *conditions* de la représentation, Samuel Beckett désignait ce changement de statut lorsqu'à propos de la peinture de Bram van Velde, il écrivait en 1948 : « *C'est la représentation des conditions de la dérobade de l'objet à la représentation* » (20). L'objet de l'art relevait tant de la vie de l'esprit que de la vie tout court. Il était possible de concilier l'ordre du réel et l'appréhension subjective du monde. En 1949, Nicolas de Stael faisait sien, outre la pluralité toute cubiste des points de vue, un héritage du collage, la transformation du motif en cette instance paradoxale qu'est l'objet pictural, si différent et si proche du réel : « *Objets du monde. Bien sûr, si un os est un objet. Chaque peintre fait ce qu'il peut avec ou sans culte pour l'objet, mais c'est toujours un prétexte. On ne peut absolument pas penser à quelque objet que ce soit, on a tellement d'objets en même temps que la possibilité d'encaissement s'évanouit. Chez Rembrandt, un turban des Indes devient brioche, Delacroix le voit comme une meringue glacée, Corot tel un biscuit sec et ce n'est ni turban ni brioche ni rien qu'un trompe-la-vie comme elle sera toujours, la peinture, pour être. Objet, oui, inconnu familier, pigment* » (21).

À quel cubisme les acteurs du renouveau de l'École de Paris se référaient-ils ?

Dans leurs années de jeunesse (années 30 et de guerre), les "jeunes artistes" restaient liés à la figuration et donc – hormis la voie onirique qui tenta un temps Le Moal, Bertholle, Manessier – plus proches du monde objectif vers lequel tendait la dernière phase du cubisme. La grille portait l'empreinte du cubisme « *constructeur synthétique et régulateur du Braque d'après 1912* » (22) (fig. 2).

Marqué par le développement de l'art abstrait, l'après-guerre s'apparentait par contre à un art de la rupture, où les œuvres tendaient à s'affranchir des « contours visibles de la réalité visible », où les objets étaient furtivement présents, à travers des signes à caractère métonymique, à l'instar du cubisme : traits pour le verre, forme nuageuse pour la mousse donc la bière, dans le tableau de Gris (fig. 2). Cet art allusif était plus proche du cubisme analytique.

Mais chaque artiste avait ses affinités : Manessier fut marqué dans sa jeunesse par la peinture cubiste de Picasso, Poliakoff s'intéressa au cubisme coloré de Gris, Stael considérait Braque comme le plus grand artiste vivant... Combinant structures acérées et luminosité colorée, l'œuvre de Jacques Villon attirait. Il exposa en 1943 à la Galerie de France avec les Jeunes peintres (23). « Parmi les peintres cubistes de la première heure, il est peut-être le seul chez qui le cubisme ne soit pas dénaturé, et qui nous oblige à le repenser comme

moyen absolu de connaissance, mesure du monde » (24). Avec sa référence à Léonard de Vinci, le cercle de la Section d'or impulsé par Villon dans les années 1910, entendait concilier tradition et cubisme – critiqué pour son systématisme – et aboutir à une connaissance objective de la forme, visée à laquelle Bazaine semble faire allusion dans son propos laudateur (25). Les artistes de la Section d'or, comme ceux de la nouvelle École de Paris vingt ans plus tard, se ressourcèrent à la tradition occidentale – Renaissance pour la recherche d'objectivation de la forme, médiévale pour ce qui touche (entre autre) à l'affranchissement du sensible – et non aux masques africains qui inspirèrent les premiers acteurs du cubisme. Si les sources différaient, les uns et les autres refusaient la *tabula rasa* et se trouvaient les points d'appui historiques qui leur permirent de créer ; pour les artistes de la nouvelle École de Paris, le cubisme constitua l'une de ces références. On en trouvera l'illustration dans la collection du Musée des Beaux-Arts.



Fig. 3 • Charles Lapicque, *Christ aux épines*, 5057 bis
© Musée des Beaux-Arts de Dijon. Photo Hugo Martens.

• Charles Lapicque

« Apparue dans la peinture cubiste d'avant-guerre pour devenir toujours plus rigoureuse et manifeste, la grille annonce, entre autre choses, la volonté de silence de l'art moderne, son hostilité envers la littérature, le récit et le discours. » (26) *Christ aux épines* (fig. 3) est un exemple éloquent de l'efficacité de cette ossature qui permet d'aller à l'essentiel et « dépouiller le monde des oripeaux de l'apparence » (27). La couronne d'épines – qui résonne à travers les stries sur le fond jaune – fait corps avec la grille pour assigner la tête à l'ordre de la douleur affirmée et surmontée. Lapicque l'avait pensée pour mettre en œuvre ses principes optiques : recul des tons froids, avancée des tons chauds (28). La grille a donc été utilisée pour servir l'ambition d'un coloriste ; mais la demie profondeur qui en résulte est proche de celle des cubistes. Certains des Jeunes peintres qui exposèrent avec Lapicque à la Galerie Braun en 1941 remarquèrent l'intérêt de la grille pour établir une complicité entre forme et fond, en vue d'une redéfinition d'un espace qui ne pouvait être – nous l'avons vu – ni creux ni plat.

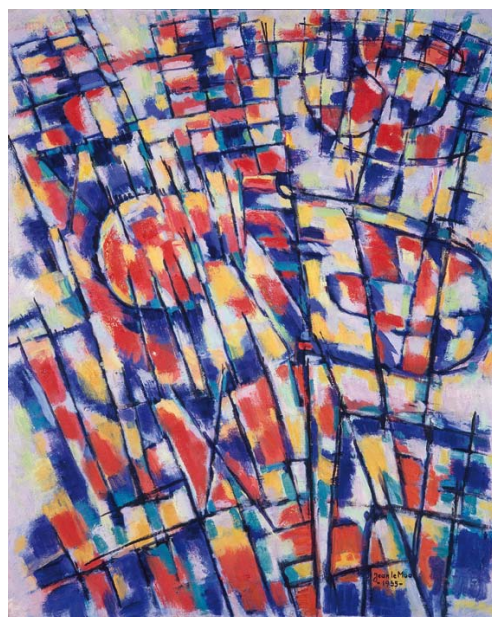


Fig. 4 • Jean Le Moal, *Saint-Jean d'été*, inv D 1986-3-P, Musée des Beaux-Arts de Dijon.
© ADAGP, Paris 2013 / © photo François Jay.

• Jean Le Moal

L'artiste s'inscrivait avant-guerre dans une démarche allant du post-cubisme au surréalisme et au réalisme. « Vers 1942-43 (...) ses œuvres inaugurent un nouvel équilibre entre sa peinture d'avant-guerre et ses toiles cubistes, qu'il juge alors trop volontaires, cette orientation se concrétise picturalement par une fragmentation rationnelle des plans, une utilisation sensible des alternances des contrastes entre tons froids et chauds (...). À partir de 1954-55, (...) le dessin se détache de plus en plus de toute représentation réaliste » (29). C'est tout à fait le cas dans *Saint-Jean d'été* (fig. 4) où l'attrait de la grille est encore sensible. Le dessin n'y délimite plus les formes ; comme dans les peintures du cubisme analytique, les lignes ordonnent la composition et font vivre par contraste les plans colorés. Le rapport d'indépendance et de complémentarité de cette arborescence noire aux taches de vive intensité rappelle aussi celui des vitraux que Le Moal admirait et dans le domaine duquel il donna de nombreux projets à partir de 1948 (30).

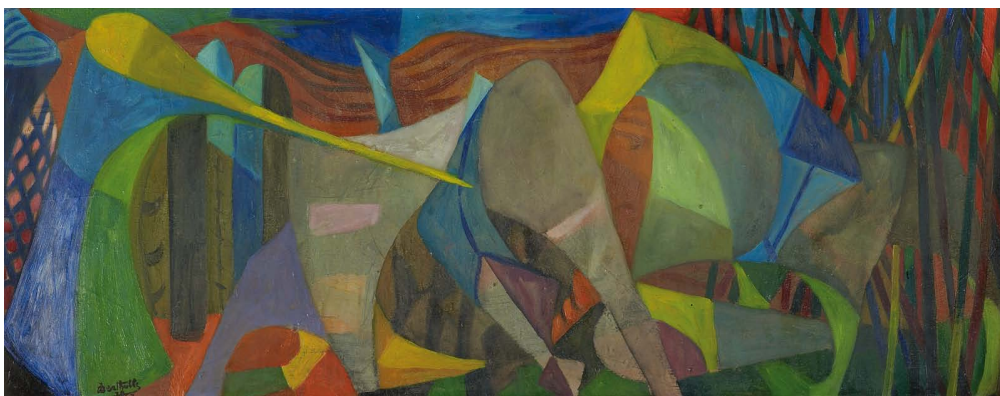


Fig. 5 • Jean Bertholle, *Combat de chevaliers*, inv 2010-4-1, Musée des Beaux-Arts de Dijon. © ADAGP, Paris 2013 / © photo François Jay.

• Jean Bertholle

L'artiste ressentit la même attirance que les cubistes pour *La Bataille de San Romano* de Paolo Uccello : peinture dans laquelle le réel - les lances, la polychromie des jambes des soldats ; chez les cubistes, les croupes de chevaux décrivant des formes circulaires - et la plastique (lignes-segments) -, le concret et l'abstrait se rejoignent. Dans sa période onirique (1935-45) comme non-figurative (1945-69), l'univers pictural de Bertholle était peuplé de formes qui, empruntées au réel, se muaient en signes plastiques selon un processus différent mais parallèle à celui du cubisme analytique. Ils retrouvèrent parfois leur valeur d'objet quand l'artiste revint à la figuration. Poursuivant l'impulsion rythmique donnée par Uccello, la multiplication et le déploiement dans l'espace des lances forment le "rideau de scène" du *Combat de chevaliers* (fig. 5). Dans la période d'émancipation artistique qui suivit, la lance s'affranchit largement du rapport au réel et devint - comme chez les cubistes - signe plastique (fig. 6). Le signifiant - les traits colorés issus des lances - avaient perdu leur signifié mais conservaient la valeur dynamique de ce qu'avait été une arme chevaleresque. Le signe linéaire redevenit lance dans des peintures des années 1970, sans avoir perdu la vigueur plastique acquise durant les années de non-figuration. La dialectique cubiste entre le signe et la réalité avait sans doute aidé Bertholle dans ce libre aller-retour.

• Geer van Velde

Cette peinture (fig.1) fait partie d'une série inspirée d'ateliers (1947-1952), dans lesquels le dessin - venu comme chez les cubistes des arêtes des objets - forme un contrepoint avec les plans colorés : le sentiment de demie profondeur issue des faibles contrastes se heurte à l'abstraction des lignes, indépendantes de l'espace. Quant au coloris, on sent l'effet de la leçon cubiste venue rectifier le fauvisme des toutes premières œuvres. Geer van Velde fut l'un des rarissimes peintres de sa génération à cultiver une palette sourde, dans laquelle les camaïeux d'ocres et de bruns étaient apparentés à ceux utilisés par Braque et Picasso à leurs débuts cubistes. La raison en est différente : les "premiers de cordée" devaient d'abord se concentrer sur la nouvelle appréhension des formes et de l'espace, quand van Velde instaurait une distance avec son temps, son environnement et aspirait au silence ; l'artiste s'appropriait un legs à ses propres fins. Au sein du corpus de ses œuvres, cette *Composition* peut être qualifié de "classique" par son motif, sa recherche d'équilibre et d'une juste mesure. Si l'atelier n'est que le point de départ et peut-être pas le véritable sujet du tableau, sans titre, c'est que - comme les cubistes et l'art moderne - l'artiste refusait

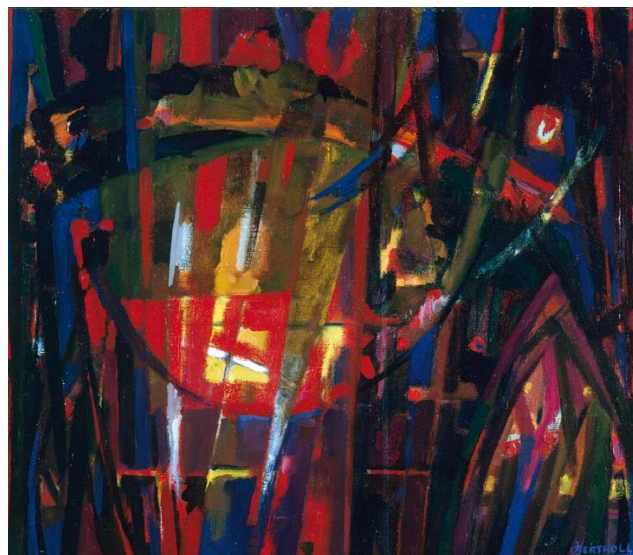


Fig. 6 • Jean Bertholle, *La Descente aux enfers*, inv 4338, Musée des Beaux-Arts de Dijon. © ADAGP, Paris 2013 / © photo François Jay

Fig. 7 • Nicolas de Staël, *Composition*, inv DG 81 n° 533, Musée des Beaux-Arts de Dijon. © ADAGP, Paris 2013 / © photo François Jay.



contours des châssis et chevalets – n'est pas très éloigné de la grille et assume une fonction similaire. Cela tient, en d'autres termes, à l'équilibre instable entre figuration et abstraction, entre profondeur et planéité : même ambiguïté que dans l'espace cubiste.

• Nicolas de Staël

Comme chez ses contemporains, l'assimilation ou les affinités avec tel ou tel aspect du cubisme fut sensible dans la première partie de la carrière. "L'épaisseur plate" qui présidait à une grande partie de la peinture de l'artiste jusqu'en 1953 se doublait dans plusieurs œuvres des années quarante d'une armature qui ne rappelait ni dans la matière ni dans le coloris, mais dans la forme, la grille employée par Lapicque quelques années plus tôt. Cette *Composition* (fig.7) est un exemple caractéristique de l'univers agonique dans lequel forme et fond, "mur" et espace s'entremêlent et se contrarient, créant cette ambiguïté de la profondeur inaugurée par les cubistes. L'instabilité qui caractérise l'ensemble des compositions dont ce petit tableau fait partie rappelle l'élan vital et la posture dansée évoqués par Bazaine (31). « Nicolas de Staël doit certainement aux Picasso de 1910, jusqu'au moment où le lyrisme des empâtements devient dominant » (32). Mais l'artiste a aussi transformé un autre héritage cubiste, celui du collage : dans la peinture empâtée de 1950 à 1953, les formes-couleurs ont gagné une autonomie relative d'une part ; et la matière apportée (l'objet devenu pigment, selon les termes de l'artiste) a tiré la toile du monde idéal pour le rapprocher de la réalité sensible.

• Serge Poliakoff

La fragmentation des formes dans les peintures de cet artiste ne résultent pas de la plurivocité du point de vue sur un objet, inexistant, mais de la fragmentation du lieu même de la peinture : « *Ce que Braque et Picasso avaient cherché dans la nature morte, ces formes nouvelles, on les a cherchées dans l'espace* » (33). Contrairement à la plupart des compositions de Poliakoff dans lesquelles l'unité est renforcée par la matière sous-jacente, on ne peut évoquer ici "l'assiette" des icônes qui marqua l'artiste, lorsqu'il fréquentait dans son jeune âge les églises orthodoxes (fig. 8). Mais la découpe des formes-couleurs présente une proximité avec celles, simplifiées et au décor géométrique se détachant avec netteté des fonds d'or. L'imbrication présente d'autre part une parenté avec les



Fig. 8 • Serge Poliakoff, *Composition*, inv D 2010-2-3, Musée des Beaux-Arts de Dijon. © ADAGP, Paris 2013 / © photo François Jay

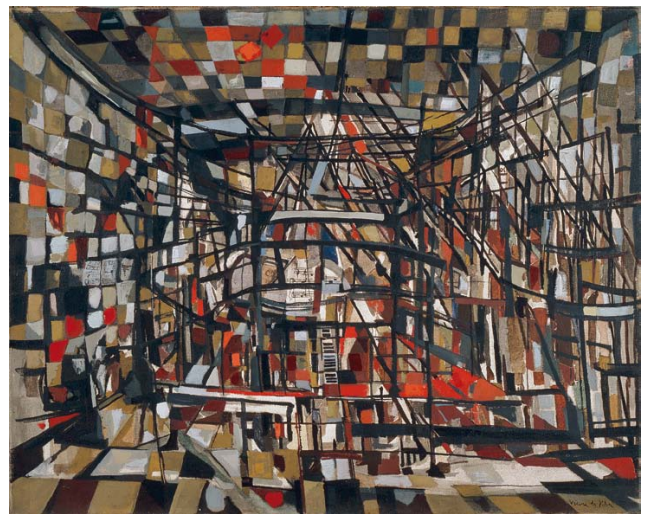


Fig. 10 • Maria-Helena Vieira da Silva, *L'Atelier à l'harmonium*, inv DG 255, Musée des Beaux-Arts de Dijon. © ADAGP, Paris 2013 / © photo François Jay



Fig. 9 • Maria-Helena Vieira da Silva, *Villa des camélias*, inv 1982-70-P, Musée des Beaux-Arts de Dijon. © ADAGP, Paris 2013 / © photo François Jay

collages inaugurés par les cubistes. Les contours, les arêtes et les angles évoquent le découpage puis l'assemblage et, comme chez Braque ou Picasso, ne rencontrent la géométrie qu'au gré de la simplification. Les formes au coloris saturé paraissent empiéter sur d'autres, comme dans un collage : le rouge vermillon et le jaune vif sur le bleu clair et le brun (34).

• Maria-Helena Vieira da Silva

Dans ce petit tableau liminaire (fig. 9), l'artiste énonçait le sujet qui la préoccupera constamment : la représentation de l'espace, entendu non comme un problème intellectuel mais comme rapport du corps avec son environnement, comme place du sujet dans le monde. Le motif de la grille d'entrée de son pavillon coïncide avec celui de la grille picturale. En fragmentant la surface du tableau, les barreaux font se rejoindre la structure du réel et celle de la peinture. Les tons proches du gris, équidistants de la lumière et de l'ombre, favorisent – comme chez les premiers cubistes – l'affirmation du motif et l'attention à l'espace.

Vieira a revendiqué l'anachronisme que représentait le recours à la perspective linéaire. En réalité, c'était pour la plier à la même visée de redéfinition de l'espace que ses aînés cubistes, entre creusement illusionniste de l'art figuratif et négation de tout espace dans l'univers de l'abstraction. À la différence des autres artistes de sa génération chez qui le cubisme fut un

point de départ, une référence de début de carrière, Vieira usa de la grille et de la perspective linéaire de façon réaffirmée à partir des années cinquante dans ses œuvres les plus structurées. Les chambres ou ateliers, les bibliothèques – avec leurs rayonnages et leurs tranches de livres –, les villes – avec leurs immeubles et leurs fenêtres – étaient l’occasion d’une méditation sur l’espace à travers le cube. L’artiste fit fréquemment violence à la perspective (fig. 10) : usant de l’ambivalence des lignes de fuite créées par les damiers, Vieira anime le regard, voire le corps du spectateur, en l’entraînant vers le fond (par le haut et le bas, le “sol” et le “plafond”) et à nouveau vers l’avant (par les côtés, les “parois”). Des cubistes, l’artiste retrouvait, avec des moyens originaux, la “danse” autour des formes et l’oscillation entre “mur” et surface.

• Arpad Szenes

Serge Lemoine avait déjà pointé ce que ce *Portrait de Vieira* (fig. 11) devait « dans sa méthode d’investigation du réel comme dans sa composition » au cubisme (35). Le rabattement des plans des objets dans un plan parallèle à la surface de l’œuvre du cubisme synthétique est ici présent à titre de souvenir. Szenes transforme les formes compactes et bien délimitées des œuvres cubistes dans des stries, des segments et des aplats allusifs. La proximité dans la source d’inspiration et la différence de traitement sont sensibles avec *La Musicienne* de Braque (fig. 12), elle-même inspirée pour sa composition des *Maestà* de Cimabue (fig.13). Braque semble avoir démultiplié les pans colorés issus des arêtes du trône de la Vierge.

Comme ses deux prédécesseurs, Szenes a offert un trône à son modèle : fauteuil d’osier qui doit autant au réel (Vieira l’utilisait) qu’à la composition de Cimabue et à la géométrisation cubiste. Szenes a retenu tout l’intérêt du feuilletage de *La Musicienne* pour l’utiliser à ses propres fins. Dans les deux cas, la schématisation du corps et l’abstraction du visage traduisent l’absence d’intérêt pour le motif (la physionomie du modèle).

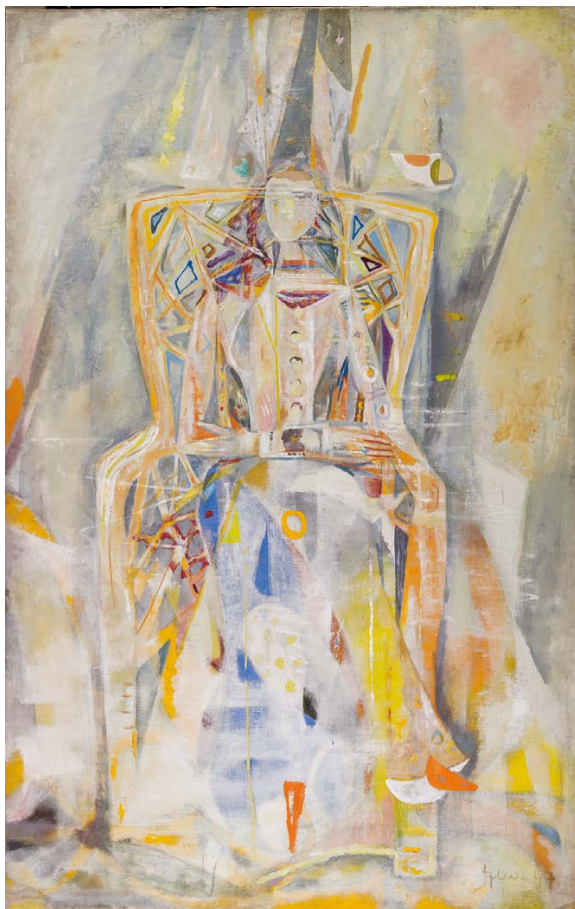
Braque se focalisa sur la richesse plastique d’un espace géométrique poétisé par de savants effets de matière ; Szenes trouva des effets de transparence propres à restituer l’éloignement de l’être proche mais absent au moment de la création : le voilement comme métaphore de la mémoire. La leçon cubiste était ici encore mise au service d’un projet *sui generis*.

Les artistes de la deuxième École de Paris se sont nourris à la tradition occidentale et leurs sources d’inspiration allaient de l’art roman au XX^e siècle ; le cubisme fut l’une de ces ressources (36). Notre propos consistait à rappeler que ce courant n’eût pas que des prolongements visibles et immédiats (suiveurs, géométrisme, purisme, cubo-futurisme...) mais qu’il irrigua plus ou moins directement une partie de l’art en France jusqu’au seuil des années 1960. Si le cubisme ne fut souvent qu’un point d’appui transitoire, si les préoccupations avaient évolué et les moyens ne servaient plus les mêmes fins, cette assimilation tardive vient conforter l’importance de ce courant d’avant-garde dans l’art du XX^e siècle en France et signer en même temps la fin de son influence. ■

Fig. 11 (ci-contre) •
Arpad Szenes, *Portrait de Vieira*, inv DG 859,
Musée des Beaux-Arts
de Dijon.
© ADAGP, Paris 2013 /
© photo François Jay.

Fig. 12 (à droite) •
Georges Braque,
La Musicienne.
© Bâle, Kunstmuseum.

Fig. 13 (page de droite) •
Cimabue (dit), Gualtieri
Giovanni, *Maestà*. Église
Santa Trinità (Florence).
© Archives Alinari,
Florence, Dist. RMN-
Grand Palais/Nicola
Lorusso.



NOTES

1. *Nouveau dessin. Nouvelle peinture. L'École de Paris*, Paris, 1946

2. Selon les cas, tradition signifiait : lien avec la nature, avec l'homme, et simultanément avec l'art du passé, ancien et récent.

3. Nous nous référons à la fameuse exposition *Vingt jeunes peintres de tradition française* à la galerie Braun, en 1941, et par extension à la première moitié de la carrière des artistes de la seconde École de Paris, jusqu'au seuil des années soixante.

4. FRANCASTEL 1946, *op. cit.* note 1, p. 171.

5. Le terme « spectacle du monde » fut employé par des artistes comme Vieira da Silva, Bazaine, Manessier pour évoquer la perception aigüe de l'artiste à « l'écoute » de la nature au sens le plus large du terme, attentif à l'avènement (voire l'épiphanie pour Manessier) du réel. Cette passivité active, préalable à l'acte de créer, n'a rien à voir avec la passivité passive du « spectacle » dont Guy Debord fit un usage critique à partir de 1960.

6. Nous empruntons ce dernier point de vue à FERRIER Jean-Louis dans *Bertholle*, Paris, 1959, p. 23.

7. *Ibid.*, p. 22.

8. GOLDING John, *Le cubisme*, Paris, 1965 (traduction).

9. Sur ce sujet, cf. DAVAL Jean-Luc, « Renouveler l'expérience du voir » dans *Vieira da Silva. Monographie*, Genève, 1993, pp.85-121 ; MALDONALDO Guitemie, « Voir dans l'épaisseur du monde » dans *Nicolas de Stael*, catal. exposition, Paris, Centre Pompidou, 2003, p.212-213.

10. Musée des Beaux-Arts de Dijon, inv. DG 548.

11. « Dans le désir de m'approcher toujours plus d'une réalité, j'introduisis en 1911 des lettres dans mes tableaux » dit Georges Braque, dans un entretien avec Dora VALLIER paru dans *Cahiers d'art*, Paris, 1954 (nous soulignons).

12. Braque : « Les sens déforment, mais l'esprit forme », à quoi faisaient écho Gleizes et Metzinger dans *Du Cubisme* : « Le monde visible ne devient le monde réel que par l'opération de la pensée » cités par Bernard DORIVAL dans *Le cubisme*, catal. exposition, Paris, Galerie de France, 1945.



13. *Cahier de Georges Braque 1917-1947*, Paris, 1956, p.117.

14. Abstraction « froide » ou courant « abstrait-abstrait » étaient les termes employés dans les années 50 pour désigner l'abstraction géométrique ou cinétique.

15. Pour la critique artistique du XIX^e siècle déjà, l'exigence de « probité » visait non quelque exactitude mimétique mais, contre « l'effet », le juste rapport des moyens aux fins.

16. Dans catal. exposition *L'aventure de l'art abstrait. Charles Estienne, critique d'art des années 50*, Brest, Musée des Beaux-Arts, 2011.

17. Certains furent gênés par la dénotation privative du terme, tel le critique Charles Estienne. Nous pointons ici une tendance générale.

18. Braque : « Là on est arrivé à dissocier nettement la couleur de la forme et à voir son indépendance par rapport à la forme, car c'était ça la grande affaire : la couleur agit simultanément avec la forme, mais n'a rien à faire avec elle » *op. cit.* note 11.

19. La fameuse *Nature morte à la chaise cannée* de Picasso date du début de 1912.

20. DAVAL, *op. cit.* note 9, p. 108.

21. 19 novembre 1948. *Lettres de Nicolas de Stael à Pierre Lecuire*, Paris, 1966.

22. CEYSSON Bernard, « L'histoire et la mémoire » dans *L'art en Europe : les années décisives : 1945-1953*, catal. exposition, Saint-Etienne, Musée d'Art moderne, 1987, p. 42.

23. *Douze jeunes peintres d'aujourd'hui*.

24. Bazaine, « Tour d'horizon », N.R.F., août 1941, cité par Sarah WILSON dans *Paris-Paris, 1937-1957*, catal. exposition, Paris, Musée national d'Art moderne, 1981, p. 110.

25. Cf Dora VALLIER dans *Jacques VILLON*, catal. exposition, Rouen, Musée des Beaux-Arts et Paris Grand Palais, 1975, p.15-35.

26. KRAUSS Rosalind, « Grilles » dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, 1993 (traduction), p. 93.

27. *Op. cit.* note 22, p. 42.

28. LEMOINE Serge, *Donation Granville*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1976, tome 2, p. 111.

29. CHEVALIER Denys dans *Aujourd'hui, art et architecture*, avril 1962, n° 36, p.32.

30. L'usage de la grille d'inspiration cubiste a toutefois précédé les commandes de vitraux auxquels plusieurs artistes de la seconde École de Paris répondirent dans les années cinquante et soixante.

31. L'ue d'elles s'intitule d'ailleurs *La Danse*, Paris, Musée national d'Art moderne, inv. AM 1982-262.

32. François MATHEY dans *Antagonismes*, catal. exposition, Paris, Musée des Arts décoratifs, 1960, p.18. L'auteur poursuit, à propos des tableaux de la maturité de Stael : « Mais là encore il conservait une très puissante assise, non plus celle de la vision volontairement géométrisée mais celle d'une mise en forme, d'un assemblage aussi simple que celui du mur ».

33. *Témoignages pour l'art abstrait*, Paris, 1952.

34. *Op. cit.* note 34. « Si Poliakov a cherché des formes frustes et assez colorées, il garde une assiette particulière, cette relation incertaine qui lie ce qui est autour à ce qui est entouré, celle qui est si frappante dans les collages cubistes ».

35. *Op. cit.* note 28, p.274.

36. « Nous devons étudier le Moyen Âge avec un filial respect, écrivait Gromaire en 1936, car c'est la première grande époque du réalisme plastique, dont le cubisme continue l'aventure et l'expérience ». Cité par Bernard CEYSSON dans catal. exposition *L'École de Paris ? 1945-1964*, Luxembourg, Musée national d'Art et d'Histoire, 1999, p. 13.