

Exposition Le cubisme

au Centre Pompidou

(du 17-10-2018 au 25-02-2019)

(un rappel en quelques photos d'une partie des œuvres présentées lors de cette exposition, ainsi que des photos issues des musées et des visuels de presse).

Extrait du communiqué de presse

Le Centre Pompidou propose une traversée inédite et un panorama complet de l'un des mouvements fondateurs de l'histoire de l'art moderne : le cubisme (1907-1917).

Première exposition consacrée au cubisme en France depuis 1953, le projet trouve son originalité dans la volonté de renouveler et d'élargir à d'autres artistes la vision traditionnellement concentrée sur ses deux inventeurs, Georges Braque et Pablo Picasso. Ces pionniers, bientôt suivis par Fernand Léger et Juan Gris, réservaient leurs créations expérimentales et novatrices à la très confidentielle galerie d'un jeune marchand alors inconnu, Daniel-Henry Kahnweiler, quand des artistes tels Albert Gleizes, Jean Metzinger, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Robert et Sonia Delaunay assuraient à l'époque la diffusion du mouvement auprès de la critique et du public en participant aux Salons parisiens.

L'exposition met ainsi en valeur la richesse, l'inventivité et le foisonnement de ce mouvement qui ne se limite pas uniquement à la géométrisation des formes et au rejet de la représentation classique mais dont les recherches radicales et l'énergie créatrice de ses membres sont aux sources de l'art moderne. Riche de 300 œuvres et de documents significatifs du rayonnement du cubisme, l'exposition est articulée chronologiquement en quatorze chapitres. S'en détachent des chefs-d'œuvre, comme le Portrait de Gertrude Stein (1906) ou ceux d'Ambroise Vollard (1909) et Daniel-Henry Kahnweiler (1910) par Picasso ainsi que des ensembles de peintures et de sculptures jamais réunies. Le parcours de l'exposition vise à mettre en valeur l'évolution à rebondissements du cubisme en remontant aux sources primitivistes et à la fascination des cubistes pour Gauguin et Cézanne. Il reflète la progression formelle du mouvement, d'une première étape cézannienne - illustrée par la présence de l'exceptionnelle nature morte de Picasso Pains et compotier sur une table (1909) - vers une transcription analytique hermétique (1910-1912) puis transformée en version plus synthétique (1913-1917), qui marque ainsi le retour de la représentation et de la couleur.

Grâce à des prêts prestigieux du Kunstmuseum de Bâle, du Musée national Picasso et du Museum of Modern Art de New York, entre autres, la part la plus révolutionnaire du cubisme - l'invention des papiers collés, des collages et des constructions de Braque, Picasso, Gris et Henri Laurens -, est superbement représentée par des grandes icônes de l'art du XX^{ème} siècle, telles la Nature morte à la chaise cannée de Picasso (1912) ou sa Guitare en tôle et fils de fer (1914). D'autres aspects illustrent l'importance et le prestige de la constellation cubiste : ses liens avec le milieu littéraire sont retracés dans une salle dédiée aux critiques et aux poètes, incarnés par les portraits les plus marquants de Max Jacob ou d'Apollinaire réalisés par Picasso, le Douanier Rousseau et Marie Laurencin, les éditions Kahnweiler de livres cubistes ou la collaboration entre les Delaunay et Blaise Cendrars autour de La Prose du Transsibérien en 1913.

La tragédie de la Grande Guerre (1914-1918) qui mobilise ou exile les artistes et leurs soutiens est retracée par des œuvres des artistes présents au front (Raymond Duchamp-Villon, Fernand Léger) ou qui sont restés à l'arrière, parce qu'ils étaient étrangers (Pablo Picasso, Cartes à jouer, verres, bouteille de rhum, « Vive la France », 1914-1915). La fin du parcours de l'exposition présente à la fois la renaissance des rescapés comme Georges Braque (La Musicienne, 1917-1918), les derniers feux du cubisme avec des œuvres remarquables de Juan Gris et Marc Chagall et revient sur l'impact exercé par

le cubisme sur ses contemporains (Henri Matisse), ses héritiers abstraits (Piet Mondrian, Kasimir Malevitch) ou contestataires (Marcel Duchamp), tous tributaires de la révolution cubiste.

Commissariat :

Brigitte Leal

Directrice adjointe, musée national d'art moderne, Paris

Christian Briand

Chef du service des collections modernes, musée national d'art moderne, Paris

Ariane Coulondre

Conservatrice, collections modernes, musée national d'art moderne, Paris

REPERES CHRONOLOGIQUES

1907

Au Salon d'automne, rétrospective consacrée à Paul Cézanne, mort le 22 octobre 1906.

Influence des arts primitifs, de Paul Gauguin et de Cézanne sur la jeune génération des artistes.

Picasso peint *Les demoiselles d'Avignon*.

1908

Recherches de stylisation primitiviste chez Picasso et d'objectivité cézannienne chez Braque.

Exposition Braque à la Galerie Kahnweiler, qui consacre la naissance du cubisme.

Au Bateau-Lavoir, Juan Gris, Picasso et André Salmon, fréquentent des peintres, poètes et amateurs parmi lesquels Apollinaire, Braque, Max Jacob, Kahnweiler, Marie Laurencin, Jean Metzinger, Maurice Princet, Maurice Raynal, Leo et Gertrude Stein.

1909

Première apparition du mot « cubisme ».

Séjour de Braque à La Roche-Guyon et de Picasso à Horta de Ebro.

Géométrisation des volumes et fractionnement des formes en facettes.

Tête de femme (Fernande) de Picasso considérée comme la première sculpture cubiste.

Début des Éditions Kahnweiler.

Au 2 passage de Dantzig, « la Ruhe » accueille des artistes parmi lesquels Alexandre Archipenko, Joseph Csáky, Fernand Léger et Jacques Lipchitz rejoints par Henri Laurens et Ossip Zadkine – qui se lient peu à peu avec Apollinaire, Max Jacob, Maurice Raynal.

L'influence de Cézanne se fait jour dans les œuvres de Delaunay, Gleizes, Herbin, Le Fauconnier, Léger, André Lhote, Metzinger ainsi que Francis Picabia.

1910

Rupture de la forme homogène au profit des plans-facettes.

Portraits des marchands historiques du cubisme, Ambroise Vollard et Kahnweiler, par Picasso.

à l'Estaque, Braque peint des paysages analytiques des usines du Rio-Tinto.

1911

Séjour de Braque et de Picasso à Céret.

Séries de grands portraits et de natures mortes avec inclusion de lettres et de signes imprimés.

Nouveaux foyers cubistes.

Salle 41 du Salon des indépendants, première apparition collective d'œuvres cubistes sans Braque et Picasso.

Dans l'atelier de Gleizes, à Courbevoie, se réunissent Robert Delaunay, Le Fauconnier, Léger et Metzinger, rejoints par Archipenko, les frères Duchamp, Roger de La Fresnaye et Picabia.

Autour des frères Duchamp – Gaston, dit Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon et Marcel Duchamp – et de František Kupka se constitue le groupe de Puteaux qui rassemble Gleizes, La Fresnaye, Léger, Metzinger et Picabia ; ils cherchent à élaborer un cubisme fondé sur des principes mathématiques et à y inclure la dimension du temps et du mouvement. Les critiques d'art Roger Allard, Apollinaire, Olivier-Hourcade, Maurice Raynal, André Salmon et Walter Pach se joignent à eux, ainsi que le mathématicien Maurice Princet.

1912

Picasso crée le premier collage *Nature morte à la chaise cannée*. Braque crée le premier papier-collé et les premières constructions en carton découpé.

La Maison cubiste d'André Mare est présentée au Salon d'automne.

Salon de la Section d'or.

Publication de « Du cubisme » par Gleizes et Metzinger.

1913

« Armory Show » à New York, Chicago et Boston.

Apollinaire publie : *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*.

Essor de l'orphisme.

Série des *Contrastes de formes* de Fernand Léger.

Développement du cubisme synthétique par Braque et Picasso

1914

Développements de la sculpture cubiste, avec Laurens, Lipchitz et Zadkine.

Dispersion des artistes cubistes après la déclaration de la guerre.

Picasso réalise la construction « *Guitare* » en tôle et fils de fer et les séries des *Verre d'absinthe*.

1915

Braque et Cendrars sont grièvement blessés.

Départ de Picabia, Duchamp et Gleizes à New York.

La guerre ayant dispersé la plupart des artistes, seuls restent à Paris les ressortissants des pays neutres : Maria Blanchard, Csáky, Gris, Henri

Hayden, Lipchitz, Manuel Ortiz de Zárate, Picasso, Rivera, Severini, Survage, Ángel Zárraga.

Non mobilisable, Laurens crée à Paris ses premiers papiers collés et ses premières constructions en bois et tôle.

1916

Apollinaire est blessé.

Première exposition des *Demoiselles d'Avignon*.

1917

Scandale des spectacles cubistes de *Parade* (Picasso, Satie, Cocteau) et des *Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire.

1918

Armistice.

Mort d'Apollinaire.

Avènement du purisme.

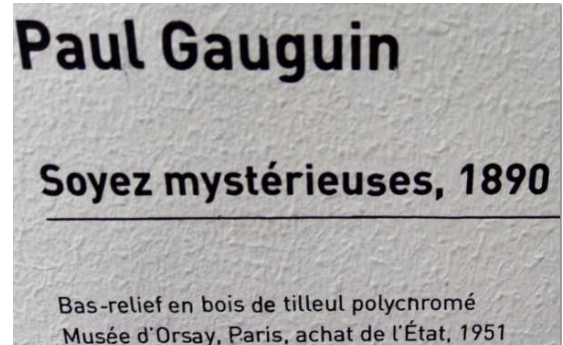
Introduction

L'exposition offre un panorama du cubisme à Paris, sa ville de naissance, entre 1907 et 1917.

Au commencement étaient deux jeunes artistes, Georges Braque et Pablo Picasso qui, nourris d'influences diverses – Gauguin, Cézanne, les arts primitifs... –, font table rase des canons de la représentation traditionnelle. En procédant par géométrisation et abstraction, ils inventent ensemble un nouveau langage visuel et conceptuel. La perspective est évincée par une grille linéaire transparente et décolorée où volumes et motifs sont aplatis en plans-facettes, et transposés en signes allusifs. Avec des matériaux pauvres et ordinaires, des techniques de bricolage sont inventées des formes plastiques inédites : des collages, des papiers collés, des constructions et des assemblages. D'abord confidentielles, ces expériences radicales s'élargissent à d'autres artistes comme Fernand Léger, Juan Gris et Henri Laurens. Le phénomène cubiste se développe alors en échappant à ses créateurs et devient un mouvement. Dès 1912, Apollinaire parle d'un « cubisme écartelé », en options différentes. En constante évolution, le cubisme se convertit à la couleur, au mouvement, à l'orphisme, fait retour au sujet. Il infiltre la poésie et la littérature, se propage dans les salons parisiens où il fait polémique et s'internationalise. Foudroyée par la Grande Guerre, la révolution cubiste s'éteint après 1917 mais sa portée sur la naissance des abstractions dans les années 1910 et sur l'ensemble de l'art du 20^e siècle est immense.

Les sources du cubisme

Au tournant du 20^e siècle, le musée imaginaire des artistes s'ouvre à des formes artistiques ignorées ou méprisées, en raison de leurs origines extra-européennes ou populaires. Georges Braque, Pablo Picasso et André Derain trouvent dans les arts primitifs, archaïques ou naïfs, des contre-modèles aux formes classiques qu'ils considèrent épuisées. Parmi leurs prédécesseurs, seuls trouvent grâce à leurs yeux les artistes qui ont rompu avec les conventions académiques. Paul Gauguin, artiste auquel le Salon d'automne de 1906 consacre une rétrospective, incarne la recherche « du sauvage, du primitif », de la Bretagne aux îles Marquises. L'engouement de la jeune génération pour les œuvres d'Afrique ou du Pacifique s'inscrit également dans le contexte colonial qui voit l'essor des musées d'ethnographie. En 1906, Derain découvre les collections du British Museum et visite l'année suivante avec Picasso le Musée d'ethnographie du Trocadéro. Dans le capharnaüm de leurs ateliers, masques et sculptures africains voisinent avec des objets de quatre sous et des lithographies des Grandes Baigneuses de Paul Cézanne, que Picasso considère comme « notre père à nous tous ».





Paul Gauguin

Oviri, 1894

Grès partiellement émaillé
Musée d'Orsay, Paris, achat par les Musées nationaux, 1987,
attribué au Musée d'Orsay

Si les œuvres de Paul Gauguin sont connues des jeunes artistes bientôt engagés dans l'aventure cubiste, la rétrospective qui lui est consacrée en marge du Salon d'Automne de 1906 les fascine par son syncrétisme étonnant. Premier artiste à réhabiliter la taille directe du bois associée à la polychromie, Gauguin invente des idoles à la distorsion expressive. Icône du primitivisme, son chef-d'œuvre *Oviri* représente une divinité tahitienne trônant sur le corps d'une louve morte, image d'une animalité inquiétante et barbare.



Paul Cézanne

Cinq baigneuses, 1885-1887

Huile sur toile
Kunstmuseum Basel, Bâle, mit Beiträgen der Basler Regierung,
der Max Geldner-Stiftung und privater Kunstfreunde erworben, 1960



Paul Cézanne

La Femme à la cafetière, 1890-1895

Huile sur toile

Musée d'Orsay, Paris, don de M. et Mme Jean-Victor Pellerin, 1956

La Femme à la cafetière fut réalisée par Cézanne dans la dernière décennie de sa carrière. Le peintre s'éloigne du portrait traditionnel pour se concentrer sur une géométrie stricte de lignes horizontales et verticales réparties selon un axe de symétrie puissant, de la raie des cheveux au pli central de sa robe. Acquisée par Ambroise Vollard en 1904, la toile a rejoint la collection d'Auguste Pellerin, qui a possédé plus d'une centaine de toiles de Cézanne, parmi lesquelles la peinture des *Cinq Baigneuses*, acquise plus tard par Picasso.



Paul Cézanne

Portrait d'Ambroise Vollard, 1899

Huile sur toile

Petit Palais, Musée des beaux-arts de la Ville de Paris, Paris, legs Ambroise Vollard 1945

Ambroise Vollard (1868-1939), marchand d'art, fut un acteur clé de l'art moderne à Paris. Il révéla entre autres, Cézanne, Gauguin, Picasso et Matisse, et eut dans sa clientèle des collectionneurs prestigieux et éclairés. Plusieurs artistes majeurs ont peint son portrait. Avant Picasso en 1910, Paul Cézanne met déjà l'accent sur le grand front et le regard baissé du marchand. Fondé sur un jeu de droites perpendiculaires, le portrait est l'un des plus géométriquement construits du peintre et fait la démonstration du vœu de Cézanne transformé en maxime annonciatrice du cubisme : « traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône [...] ».



Statue nkisi nkonde, yombé, République du Congo, n. d.

Bois, clous, fragments métalliques, chaînette, traces de polychromie
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
achat grâce à un don de Jean Alvarez de Toledo, 1986
Ancienne collection Guillaume Apollinaire

Dès 1905, les jeunes artistes découvrent et collectionnent des objets d'art africain et océanien. Icônes du primitivisme, les masques fang que possèdent André Derain ou Georges Braque fascinent par leurs qualités formelles et émotionnelles, la noblesse des lignes évoquant la pureté d'un temps révolu. Dans l'appartement de Guillaume Apollinaire, le puissant « fétiche à clous » nkisi nkonde intensifie la charge magique du lieu. Le poète écrit à la même époque : « Le Louvre devrait accueillir certains chefs-d'œuvre exotiques dont l'aspect n'est pas moins émouvant que celui des beaux spécimens de la statuaire occidentale ».



Montant de porte kanak, n. d.

Bois
Collection particulière



Le primitivisme

Pour Pablo Picasso, la découverte au Louvre en 1906 de sculptures ibériques de l'époque préromaine, puis l'été passé à Gósol dans un village de Haute-Catalogne, marquent un tournant. Reprenant à son retour le Portrait de Gertrude Stein, le peintre transforme le visage de son amie américaine en masque inexpressif. Son saisissant Autoportrait pousse plus loin la sauvagerie de la représentation. Entre l'automne 1906 et l'été 1907, Picasso s'attelle au vaste chantier des Demoiselles d'Avignon, œuvre capitale du 20^e siècle parfois considérée comme l'origine du cubisme. Les nombreuses études préalables témoignent du passage du narratif vers l'iconique, menant au rejet radical de la figuration et de l'unité stylistique.

L'espace se fait discontinu, les ombres deviennent de violentes scarifications obliques. En 1908, Georges Braque répond au choc de la découverte de ce « tableau d'exorcisme » par son Grand nu, inaugurant un fertile dialogue artistique entre les peintres. Dans le champ de la sculpture, un même goût pour l'archaïsme s'affirme chez Picasso et Derain, à travers la taille directe, le respect du bloc (bois, pierre) ou le choix de sujets antiquisants (statue-cube, cariatide).



Pablo Picasso

Portrait de Gertrude Stein, 1905-1906

Huile sur toile
The Metropolitan Museum of Art, New York, bequest of Gertrude Stein, 1946

Après 90 séances de pose, ce « portrait-masque » de l'écrivaine et collectionneuse américaine Gertrude Stein est finalement achevé, en l'absence du modèle, en juillet 1906, après le voyage de Picasso à Gósol, en Catalogne. Son apparence confirme la prégnance de la sculpture ibérique et romane, et du style de Gauguin, dont Gertrude Stein et son frère Leo possédaient deux tableaux. Cette toile aux sources multiples (Hans Holbein, Ingres ou Cézanne dont un portrait est présent dans la collection des Stein...) met un terme à la « période rose » de l'artiste et annonce le cubisme.



Pablo Picasso

Buste de femme, hiver 1906-1907

Fusain sur papier
Collection particulière



Pablo Picasso

Femme à la tête rouge, [hiver 1906-1907]

Quarthe, fusain et encre sur papier
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, achat, 1965

Cet ensemble de dessins et de peintures réunit des études préparatoires au grand tableau de Picasso *Les Femmes d'Alger* (1907, New York, Museum of Modern Art). Bien que n'ayant jamais été exposée publiquement avant 1916, la toile de Picasso fut considérée a posteriori comme la première œuvre cubiste. Cette série témoigne de la multiplicité des références convoquées par Picasso, en particulier la statuaire africaine et ibérique, dans la représentation des visages : yeux exorbités, nez triangulaire, hachures évoquant des scarifications...

This group of drawings and this painting are preparatory studies for Picasso's large canvas *Les Femmes d'Alger* (1907, New York, Museum of Modern Art). Although it was never exhibited before 1916, Picasso's canvas later came to be considered as the first Cubist work of art. This series testifies to the multiplicity of Picasso's references, particularly African and Iberian statues, in the representation of faces: protruding eyes, triangular "slice of Brie" noses, and cross-hatching suggesting scarification...





Pablo Picasso

Tête de femme, [été 1907]

Pastel sur papier

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
legs Georges Salles, 1967



Pablo Picasso

Étude pour Les Femmes d'Alger (O.J.) : tête de la femme accroupie, Paris, juin-juillet 1907

Gouache sur papier

Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1977



Pablo Picasso

Buste de femme, juin-juillet 1907

Huile sur toile

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, achat, 1965



Anonyme

Statue ibérique : tête masculine, Cerro de Los Santos, III^e siècle av. J. C.

Calcaire

Musée d'archéologie nationale et Domaine national de Saint-Germain-en-Laye,
Saint-Germain-en-Laye, dépôt du département des antiquités orientales
du Musée du Louvre, 1982, achat, 1903



Pablo Picasso

Masque de femme, 1908

Terre cuite

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
don de Daniel-Henry Kahnweiler, 1957



Pablo Picasso

Mère et enfant, Paris, été 1907

Huile sur toile

Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979



Pablo Picasso

Autoportrait, 1907

Huile sur toile

Národní Galerie, Prague, acquired from collection of Vincenc Kramář in 1960

Véritable œuvre charnière, cet *Autoportrait* de Picasso fait écho à sa découverte de l'art ibérique en Catalogne fin 1906, et à la présence dans son atelier en mars 1907 de deux têtes ibériques de Cerro de los Santos, dont l'une est présentée ici. Sensible aux qualités anti-académiques de cette statuaire archaïque, Picasso donne à son propre visage un aspect sculptural, qui évoque aussi les masques africains du musée d'ethnographie du Trocadéro. La puissante structure géométrique compense l'aplatissement des volumes en touches anguleuses. L'*Autoportrait* est acquis dès 1911 par Vincenc Kramář, collectionneur pragoise, auprès du marchand Ambroise Vollard.



Pablo Picasso

Nu debout de face, printemps 1908

Huile sur bois
Collection particulière

Pablo Picasso

Nu aux bras levés de profil, printemps 1908

Huile sur bois
Collection particulière



Pablo Picasso

Figure, Paris, 1908

Chêne sculpté avec rehauts de peinture
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979



Pablo Picasso

Nu debout de profil, Paris, printemps 1908

Gouache et rehauts de pastel sur papier
Musée national Picasso-Paris, Dation Pablo Picasso, 1979



André Derain

Nu debout, [automne 1907]

Pierre
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, dation, 1994

Taillée directement dans un bloc provenant du perron de la maison familiale de l'artiste, cette sculpture témoigne du rôle central de Derain dans l'essor du primitivisme. Parmi les premiers de sa génération à collectionner l'art africain et océanien, l'artiste se fait le partisan de la taille directe et des formes stylisées. Au croisement de diverses sources comme la sculpture romane, la statuaire indienne ou encore l'œuvre sculptée de Paul Gauguin, la pierre se distingue par le respect du bloc et de sa rugosité, l'aspect non fini, la géométrisation accentuée.



André Derain

Homme accroupi, 1907

Grès

Mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Vienne



Georges Braque

Grand Nu, hiver 1907-juin 1908

Huile sur toile

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
dation Alex Maguy-Glass, 2002

Jalon essentiel dans l'histoire du cubisme, *Grand Nu* représente en quelque sorte la réponse de Braque, empreinte de cézannisme, au choc que fut pour lui la découverte des *Demoiselles d'Avignon* de Picasso. Décrite par les témoins de l'époque comme « un tableau épouvantable d'une femme exhibant les muscles de sa jambe », cette œuvre ambitieuse construit un rapport inédit entre la figure et le fond. Retravaillé pendant l'été 1908 à L'Estaque où Braque peint ses premiers paysages cubistes, *Grand Nu* sera exposé en novembre 1908 à la galerie Kahnweiler.



Paul Cézanne

La Table de cuisine (Nature morte au panier), vers 1888-1890

Huile sur toile

Musée d'Orsay, Paris, legs Auguste Pellerin, 1929



Le Viaduc à L'Estaque, [début 1908]

Huile sur toile

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, dation, 1984

En novembre 1908, se tient la première exposition personnelle de Braque, galerie Kahnweiler, à Paris. Elle comporte des paysages peints à L'Estaque, aux volumes simplifiés articulés par plans et sans perspective où s'abstrait le motif naturel. Ils sont qualifiés par Matisse de « petits cubes ». Dans *Gil Blas*, le critique Louis Vauxcelles écrit : « M. Braque méprise la forme, réduit tout, sites et figures et maisons, à des schémas géométriques, à des cubes ». Le terme de « cubisme » était lancé.



Georges Braque

Maisons et arbre, été 1908

Huile sur toile

LaM, Lille Métropole, Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, Villeneuve-d'Ascq, donation Geneviève et Jean Masuriet, 1979



Pablo Picasso

Paysage aux deux figures, [Paris], automne 1908

Huile sur toile

Musée national Picasso, Paris

Dation Pablo Picasso, 1979



détail



détail

Le rapport Cézanne

La célèbre leçon de géométrie cézannienne (« traiter la nature par le cylindre, la sphère et le cône ») a marqué de son empreinte la peinture cubiste. Elle l'a mené sur la voie d'un réalisme de conception en rupture avec la vision directe et la fiction narrative du passé. Qu'ils soient figures, natures mortes ou paysages, les motifs traités par Cézanne sont conceptualisés et unifiés par une intelligence abstraite des formes humanisée par sa « petite sensation ».

Peints en 1908, les vues de l'Estaque de Braque et les paysages de La Rue-des-Bois de Picasso, aux couleurs réduites, aux compositions solidifiées en plans, sont considérés comme les premières peintures cubistes. Les toiles de Braque, présentées en novembre 1908 dans la petite galerie inaugurée par Daniel-Henry Kahnweiler, seront qualifiées négativement de « petits cubes » qui lanceront le mot « cubisme ».

L'année suivante, une nouvelle série de paysages et de natures mortes de Braque et de Picasso confirme le rapport formel à Cézanne en exploitant sa technique du passage, qui brise la linéarité des motifs éclatés en facettes fondues dans l'espace.



Pablo Picasso

Pains et compotier aux fruits sur une table, 1908-1909

Huile sur toile
Kunstmuseum Basel, Bâle,
mit einem Beitrag von Dr. h.c. Richard Doetsch-Benziger erworben 1951

Considéré comme le tableau le plus admirable de cette période, cette nature morte surprend par ses dimensions importantes qui renforcent sa puissance visuelle. Influencée par une peinture de Cézanne, elle a été initialement pensée par Picasso comme une scène figurative de « Carnaval au bistro » avec des personnages attablés. La composition finale fait abstraction du sujet pour se concentrer sur des formes épurées, homogénéisées par leur gamme colorée et monumentalisée par une perspective verticale.



Georges Braque

Les Instruments de musique, printemps-début été 1908

Huile sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, dation, 2004



Raoul Dufy

Arbres à L'Estaque, [1908]

Huile sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
legs de Mme Raoul Dufy, en dépôt au Musée Cantini, Marseille

Dufy et Braque peignent côte à côte à L'Estaque, en 1908, des paysages très proches marqués par l'esthétique cézannienne. Les formes sont simplifiées et géométrisées. La composition, cadrée en gros plan, écrase et imbrique les motifs organisés en forces rythmiques. La couleur est réduite à des ocres, des verts et des gris bleutés. La pulsation visible des touches anime et tempère la conceptualisation du paysage.



Georges Braque

Arbres à L'Estaque, 1908

Huile sur toile
SMK, Statens Museum for Kunst, National Gallery of Denmark, Copenhagen,
don de Johannes Rump, 1928



Pablo Picasso

Cruche, bol et compotier, printemps-été 1908

Huile sur toile

Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, A. E. Gallatin Collection, 1952



Georges Braque

La Roche-Guyon, été 1909

Huile sur toile

LaM, Lille Métropole, Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, Villeneuve-d'Ascq, donation Geneviève et Jean Masurel, 1979



Georges Braque

La Roche-Guyon : le château, 1909

Huile sur toile

Moderna Museet, Stockholm, donation, 1966, enligt testamentet från Rolf de Maré

En juin 1909, Braque s'installe sur les bords de Seine, à La Roche-Guyon, et peint plusieurs versions du château enfoui dans la forêt. La géométrie architecturale est contredite par l'élan lyrique de la ramure des arbres. La palette est dominée par un délicat camaïeu de gris-brun. La touche, à la fois légère et nerveuse, imprègne de lumière et de transparence l'espace mais structure les volumes, en dessinant déjà une sorte de grille. Au même moment, Picasso peint une série de paysages à Horta de Ebro en Catalogne, marquée par la réduction des volumes en formes élémentaires. Malgré la distance, leurs recherches se rejoignent dans l'utopie de l'invention d'un espace nouveau, qui dépasse le modèle cézannien.



Pablo Picasso

Maisons sur la colline, Horta de Ebro, été 1909

Huile sur toile
Private Collection, on loan to Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie, Museum Berggruen



André Derain

Nature morte à la table, 1910

Huile sur toile
Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, legs Maurice Girardin, 1953

L'éclatement de la forme homogène

En 1909, Picasso crée à Horta de Ebro, en Catalogne, un ensemble de peintures et une sculpture (Tête de femme) qui prennent pour modèle sa compagne Fernande Olivier. En raison de son volume accidenté en surfaces bosselées alternativement concaves et convexes, la tête sculptée, qui entérine l'éclatement de la forme homogène, est considérée comme la première sculpture cubiste.

Entre 1909 et 1910, Picasso et Braque accélèrent le processus de liquidation des conventions optiques. La perspective et le volume illusionnistes disparaissent au profit d'une peinture plane et frontale, structurée par une trame orthogonale.

La forme est suggérée par l'imbrication de plans-facettes et de lignes structurelles. Les couleurs sont réduites à des camaïeux de gris bruns qui renforcent l'hermétisme des représentations (Picasso, Le Guitariste, 1910).

Comment dépasser ce stade ultime de réduction formelle sans glisser vers l'abstraction qu'ils récusait?

En recourant, comme le fait Braque avec Broc et Violon, au stratagème du trompe-l'œil.

Au sommet de la composition, est peint un clou avec son ombre portée, qui introduit un indice réaliste dans la grille analytique du tableau et préfigure l'apparition des mots imprimés qui font retour au sujet et au récit.



Pablo Picasso

Femme assise dans un fauteuil, 1910

Huile sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
legs Georges Salles, 1967



Pablo Picasso

Nu assis, 1909-1910

Huile sur toile
Tate, Londres, purchased 1949



Pablo Picasso

Étude pour Tête de femme (Fernande), Horta de Ebro, été 1909

Crayon Conté et fusain sur papier
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979



Pablo Picasso

Tête de femme, 1909

Fusain sur papier
Collection particulière



Pablo Picasso

Tête de femme (Fernande), Paris, automne 1909

Bronze
Musée national Picasso-Paris, Dation Pablo Picasso, 1979
MP263

Durant l'été 1909 à Horta de Ebro, en Catalogne, Picasso peint une série de portraits de sa compagne Fernande Olivier, dont le visage et la coiffure sont décomposés en facettes. La tête sculptée exécutée à Paris conserve des traits assez figuratifs mais le front, les joues et le cou sont traités en volumes concaves au lieu d'être normalement convexes. Cette transformation arbitraire rompt avec l'homogénéité de la forme et ouvre la voie à la sculpture du 20^e siècle, fondée sur des volumes ouverts et transparent.



Pablo Picasso

Portrait de Fernande Olivier, 1909

Huile sur toile
Städel Museum, Francfort-sur-le-Main,
Property of the Städtelscher Museums Verein e.V



Pablo Picasso

La Femme au pot de moutarde, 1910

Huile sur toile
Collection Gemeentemuseum, La Haye



Pablo Picasso

Femme assise dans un fauteuil, 1910

Huile sur toile
Fondation Beyeler, Riehen/Bâle, Beyeler Collection



Pablo Picasso

Le Guitariste, été 1910

Huile sur toile

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
donation M. et Mme André Lefèvre, 1952



Pablo Picasso

Portrait d'Ambroise Vollard, hiver 1909-printemps 1910

Huile sur toile

Musée d'État des beaux-arts Pouchkine, Moscou

Ambroise Vollard, le prestigieux marchand de Cézanne, expose la période bleue de Picasso en 1901, puis acquiert son fond d'atelier entre 1906 et 1907. Malgré le caractère hermétique de la représentation noyée dans les gris et pulvérisée par la décomposition des volumes en facettes, le célèbre visage du marchand (connu pour feindre la somnolence pendant les négociations de prix) émerge dans toute sa vérité. Identité intacte, charge symbolique et caricaturale composent ce portrait pénétrant.



Pablo Picasso

Femme nue, 1910

Huile sur toile
Philadelphia Museum of Art, Philadelphie,
The Louise and Walter Arensberg Collection 1950



Robert Delaunay

La Ville n° 2, 1910

Huile sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, achat, 1947



Georges Braque

Les Usines du Rio-Tinto à L'Estaque, [automne 1910]

Huile sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
donation M. et Mme André Lefèvre, 1952



Pablo Picasso

La Bouteille d'anis del Mono (Nature morte à la bouteille de liqueur), Horta de Ebro, août 1909

Huile sur toile
The Museum of Modern Art, New York, Mrs. Simon Guggenheim Fund



Georges Braque

Broc et violon, 1909-1910

Huile sur toile
Kunstmuseum Basel, Bâle, Schenkung Dr. h.c. Raoul La Roche, 1952

Cette œuvre majeure du cubisme analytique constitue le point culminant du travail de Braque sur les natures mortes aux instruments de musique. Des objets de l'atelier – un broc, un violon et une page pliée – apparaissent superposés au sein d'une structure complexe et enchevêtrée, peinte dans des tons de gris. Au sommet de cette composition pyramidale, le motif devenu fameux du clou, peint en trompe-l'œil, semble sortir de la toile et projeter une ombre sur la surface peinte. Seul repère fixe, jouant sur la rime visuelle avec les chevilles du violon, ce clou met en tension les différents niveaux de représentation de l'espace pictural.



Pablo Picasso

Homme à la guitare, Paris, automne 1911

Huile sur toile
Musée national Picasso, Paris
Dation Pablo Picasso, 1979
N°154

Homme à la mandoline, Paris, automne 1911

Huile sur toile
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979
N°155

Ces deux panneaux, réalisés à l'origine pour décorer la bibliothèque d'un collectionneur américain, témoignent du haut degré d'hermétisme atteint par les œuvres de Braque et de Picasso à l'issue de leur séjour commun à Céret en été 1911. Les silhouettes de ces musiciens sans visage ni personnalité semblent se dissoudre dans un espace fragmenté, organisé autour d'instruments représentés en quelques signes. La palette est réduite à des camaïeux de gris et bruns, la touche posée en légers frottis transparents. Les deux tableaux ont été agrandis et repeints : leur tiers inférieur, plus clair, contraste avec la partie supérieure.



Pablo Picasso

Nature morte à la bouteille de rhum, 1911

Huile sur toile

The Metropolitan Museum of Art, New York,
Jacques and Natasha Gelman Collection, 1998

La lettre et le signe

L'été 1911 passé dans le village catalan de Céret consacre une période d'intense expérimentation et d'étroite complicité entre Braque et Picasso. La quête d'expression d'un espace « tactile » les conduit à fragmenter le visible en facettes cristallines, qui tend à dissoudre le sujet. Pour pallier cette abstraction grandissante, les peintres mettent en place un système de signes diffus, qui renvoient à la réalité sous forme cryptée : un cercle associé à des lignes horizontales désigne une guitare ; le violon est réduit à sa crosse ou à ses ouïes. Aux symboles fragmentaires s'ajoutent des caractères d'imprimerie, invariants graphiques offrant un repère visuel stable. Dans *Le Portugais*, Braque introduit des lettres au pochoir pour reconstituer une scène de café.

Les toiles se muent en rébus visuels et jeux d'allusions, que le spectateur se doit de compléter mentalement. A l'été 1912, Braque, nourri de sa formation de peintre-décorateur, introduit des effets de matière (sable, sciure) pour apporter relief et matité à ses compositions. Picasso redéfinit avec humour le genre du portrait, en coiffant les cheveux et les moustaches du Poète et de l'Aficionado avec un peigne à faux bois.



Georges Braque

Clarinette et bouteille de rhum sur une cheminée, 1911

Huile sur toile

Tate, Londres, purchased with assistance from a special government grant
and with assistance from the Art Fund 1978



Pablo Picasso

Nature morte sur un piano, été 1911-printemps 1912

Huile sur toile
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Museum Berggruen



Georges Braque

Le Portugais (L'Émigrant), 1911-1912

Huile sur toile
Kunstmuseum Basel, Bâle, Schenkung Dr. h.c. Raoul La Roche, 1952

Dans cette représentation d'une figure tour à tour décrite comme un guitariste portugais dans un bar ou comme un émigrant italien accordéoniste jouant sur le pont d'un bateau, Braque utilise pour la première fois des lettres et des chiffres au pochoir, une technique qui lui est familière de par sa formation de peintre décorateur. Les lettres s'affranchissent ici de toute fonction descriptive. Le fragment « D BAL » évoque par association une affiche qui annoncerait un « grand bal ». L'introduction de ces signes est considérée comme une étape essentielle sur la voie menant à l'invention des papiers collés.

In this representation of a figure alternately described as a Portuguese guitarist in a bar or an Italian immigrant accordionist performing on the deck of a ship, Braque used stencilled letters and digits for the first time, a technique that was familiar to him by virtue of his training as a painter-decorator. The fragment "D BAL" alludes to a poster announcing a "grand bal". The introduction of these signs is considered to be an essential stage in the path leading to the invention of pasted papers.



Georges Braque

Nature morte au violon, [Céret, novembre 1911]

Huile sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
donation Mme Georges Braque, 1965



Georges Braque

Le Guéridon, automne 1911

Huile sur toile

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
don Raoul La Roche, 1952



Georges Braque

Broc et violon, 1909-1910

Huile sur toile

Kunstmuseum Basel, Bâle, Schenkung Dr. h.c. Raoul La Roche, 1952

Cette œuvre majeure du cubisme analytique constitue le point culminant du travail de Braque sur les natures mortes aux instruments de musique. Des objets de l'atelier – un broc, un violon et une page pliée – apparaissent superposés au sein d'une structure complexe et enchevêtrée, peinte dans des tons de gris. Au sommet de cette composition pyramidale, le motif devenu fameux du clou, peint en trompe-l'œil, semble sortir de la toile et projeter une ombre sur la surface peinte. Seul repère fixe, jouant sur la rime visuelle avec les chevilles du violon, ce clou met en tension les différents niveaux de représentation de l'espace pictural.



Pablo Picasso

Homme à la pipe, été 1911

Huile sur toile
Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas,
purchased by Kimbell Art Foundation, Fort Worth 1989



Pablo Picasso

Mandoliniste, 1911

Huile sur toile
Fondation Beyeler, Riehen/Bâle, Beyeler Collection



Pablo Picasso

Homme à la clarinette, 1911-1912

Huile sur toile
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid



Pablo Picasso

L'Accordéoniste, été 1911

Huile sur toile

Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
Solomon R. Guggenheim Founding Collection, by gift



Georges Braque

Femme lisant, 1911

Huile sur toile

Fondation Beyeler, Riehen/Bâle, Beyeler Collection, achat, 1986



Georges Braque

Violon, printemps 1911

Huile sur toile

Musée des beaux-arts de Lyon, Lyon, don Raoul La Roche, 1954



Pablo Picasso

L'Aficionado, été 1912

Huile sur toile
Kunstmuseum Basel, Bâle, Schenkung Dr. h.c. Raoul La Roche, 1952

« Ces aficionados de Nîmes, je ne pense qu'à eux [...] Je pense qu'il peut être bien avec sa banderille à la main et je tâche de lui faire une gueule bien du Midi. » écrit Picasso à Braque à propos de cette œuvre. Avec sa moustache, son chapeau melon et son nœud papillon, la silhouette de l'amateur de corrida se constitue en faisceau d'indices. Tenant une banderille à la pointe acérée, l'adepte des férias prend place entre le drapeau des arènes de « Nîmes », une guitare verticale, un journal (« Le Torero ») et l'inscription « MANZ » sur une bouteille, qui évoque le vin de Manzanilla.



Georges Braque

Guitare, 1912

Huile sur toile
Musée de Grenoble, Grenoble, don Marius de Zayas, 1943



Pablo Picasso

Le Poète, 1912

Huile sur toile
Kunstmuseum Basel, Bâle, Geschenk von Maja Secher-Stehlin an die Stadt Basel, Depositum der Einwohnergemeinde der Stadt Basel 1967

Synthèse des recherches menées conjointement par Picasso et Braque à Sorgues durant l'été 1912, *Le Poète* marque l'invention d'une écriture radicalement abrégée qui redéfinit le genre du portrait en dehors de toute figuration traditionnelle. Jouant sur la proximité entre peindre et peigner, Picasso brosse avec humour la moustache et la chevelure de son Poète au peigne d'acier, comme celles de *L'Aficionado* contemporain. Sa silhouette réfractée se détache en relief dans une composition en plans orthogonaux superposés où dominent les effets de clair-obscur des camaïeux bruns et gris.



Georges Braque

Compotier, bouteille et verre, août-septembre 1912

Huile et sable sur toile

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne Paris,
donation Louise et Michel Leiris, 1984

Les « salons cubistes» (1911-1912)

Le cubisme est porté à la connaissance du public parisien par le biais des Salons, grands-messes artistiques auxquelles ne participent ni Braque, ni Picasso. Partageant des convictions esthétiques communes, nourries par l'influence de Cézanne, Robert Delaunay, Albert Gleizes, Fernand Léger, Henri Le Fauconnier et Jean Metzinger obtiennent d'exposer groupés au Salon des indépendants de 1911. Cette première manifestation collective connaît un succès de scandale, relayé par une presse majoritairement hostile. Leurs œuvres se distinguent par la place du sujet, lié à la tradition de la peinture de Salons, et par des formats souvent imposants, tels ceux qu'adoptent Delaunay et Léger au Salon des Indépendants de 1912. Au Salon d'automne suivant, le peintre et décorateur André Mare présente derrière une façade à pans coupés conçue par le sculpteur Raymond Duchamp-Villon un important ensemble décoratif passé à la postérité sous le nom de « Maison cubiste ». Au même moment, le Salon de la Section d'or, qui réunit la plupart des cubistes, voit le triomphe du mouvement en même temps que son « écartèlement », comme le note alors Guillaume Apollinaire, fervent défenseur de la jeune peinture.



Roger de La Fresnaye

Alice au grand chapeau, 1912

Huile sur toile

Musée des beaux-arts de Lyon, Lyon, achat, 1951

Exposée au Salon des Indépendants de 1912

Exposant au premier des « salons cubistes », celui des Indépendants de 1911, Roger de La Fresnaye ne fait cependant pas partie du « groupe de la salle 41 ». De fait, n'use-t-il qu'avec parcimonie de la fragmentation formelle propre aux peintures d'Albert Gleizes, Fernand Léger ou Jean Metzinger. Présenté au Salon des Indépendants de 1912 avec *Artillerie* (New York, Museum of Modern Art), le portrait de sa belle-sœur Alice La Fresnaye manifeste un recours limité au vocabulaire cubiste, réduit ici à certains éléments du fond de cette représentation presque réaliste.



Fernand Léger

La Noce [1911]

Huile sur toile

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
don d'Alfred Flechtheim, 1937

Exposé au Salon des Indépendants de 1912

Avec cette œuvre-manifeste au format exceptionnel et au traitement radical, Fernand Léger affirme sa place au sein du mouvement cubiste. Un cortège nuptial défile verticalement autour d'un couple de mariés, dans un espace frontal, brouillé par des formes vaporeuses. La perspective classique vole en éclats sous l'effet de la fragmentation et de la multiplication des points de vue. La toile, jugée incompréhensible, fait scandale : « On m'a dit que cela représentait une tranche de hure aux pistaches vue au travers d'une loupe », écrit un critique. Seul Apollinaire la juge positivement : « Le tableau de Léger ressortit à la peinture pure. Aucun sujet, beaucoup de talent. »



Jean Metzinger

Femme au cheval, 1912

Huile sur toile

SMK, Statens Museum for Kunst, National Gallery of Denmark, Copenhagen

Exposé au Salon des Indépendants de 1912

Pour Apollinaire, avec cette peinture, « Metzinger veut s'élever jusqu'à la grande tradition », ajoutant : « Il a compris la leçon d'Ingres ». Ce nu féminin, assis sur un parallélépipède et tenant sa monture par une bride invisible, est peint dans un camaïeu de bruns qui le distingue de son environnement immédiat, un arbre sur la gauche, le cheval sur la droite aux tonalités plus sombres de gris-bleu. Dans cette œuvre, où il manifeste une grande aisance dans le traitement de la perspective mobile, Metzinger compense la fragmentation très poussée des formes par des lignes, des courbes ou des pointillés destinés à guider le regard du spectateur.



Fernand Léger

La Couseuse, [1910]

Huile sur toile

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
donation Louise et Michel Leiris, 1984

Exposé au Salon d'Automne de 1911



Albert Gleizes

Les Baigneuses, 1912

Huile sur toile

Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, legs Dr Girardin, 1953
Exposé au Salon des Indépendants de 1912

Familier des bords de Seine, qu'il a souvent représentés depuis 1908, Gleizes installe dans ce décor naturel où se devinent cependant dans le lointain des installations industrielles, un certain nombre de baigneuses, comme échappées d'une peinture classique ou rococo. Ce faisant, Gleizes tente de concilier sujet traditionnel et traitement cubiste dans une composition où pointe la nostalgie d'un certain Âge d'or. Au Salon des Indépendants de 1912, cette peinture était accompagnée d'un dessin préparatoire à l'encre.



Albert Gleizes

Portrait de Jacques Nayral, 1911

Huile sur toile

Tate, Londres, purchased, 1979

Exposé au Salon d'Automne de 1911 et au Salon de la Section d'or de 1912

Pour ce portrait de son ami Jacques Nayral, qui deviendra bientôt son beau-frère, Gleizes se réfère au genre du portrait d'apparat par la position assise du modèle et le caractère monumental de la représentation. Posant dans le jardin des parents de Gleizes à Courbevoie, l'écrivain et directeur littéraire des éditions Eugène Figuière se détache à peine sur un fond arboré, ce qui fait dire à un critique que sur son modèle « M. Gleizes fait s'écrouler toute la nature ». Alors sous l'influence de Le Fauconnier, Gleizes procède à une fragmentation des formes inégalement répartie, pour assurer une certaine lisibilité à ce portrait.



Henri Le Fauconnier

L'Abondance, 1910-1911

Huile sur toile
Collection Gemeentemuseum La Haye
Exposé au Salon des Indépendants de 1911

Cette grande composition montrant un nu féminin portant une corbeille de fruits et accompagné d'un garçonnet, a fait partie de l'accrochage de la salle 41 au Salon des Indépendants. Très remarquée par la critique, l'œuvre sera présentée dans de nombreuses expositions avant la Grande Guerre. Cette allégorie au format monumental témoigne de l'influence diffuse de la notion d'« élan vital » développée par le philosophe Henri Bergson. Plastiquement, Le Fauconnier mêle intimement modelé traditionnel et diffractions locales, tout en usant d'un camaïeu verdâtre, caractéristique de sa production de l'époque.



Robert Delaunay

La Ville de Paris, 1910-1912

Huile sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, achat de l'État, 1936, attribution, 1937, en dépôt au Musée d'art moderne de la Ville de Paris
Exposé au Salon des Indépendants de 1912

Dans ce morceau de bravoure, le plus grand format du Salon des Indépendants de 1912, Robert Delaunay opère la synthèse entre ses séries précédentes (les *Villes* et les *Tours Eiffel*), tout en citant sur la gauche une peinture du Douanier Rousseau, dont il est proche. Les trois grâces qui occupent le centre de la composition sont inspirées par une célèbre fresque pompéienne, revisitée par le Greco et les *Demoiselles d'Avignon* de Picasso. En installant ce groupe académique dans un cadre contemporain, Delaunay prend le contre-pied des déclarations anti-passéistes des futuristes italiens.



Marc Chagall

À la Russie, aux ânes et aux autres, 1911

Huile sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, don de l'artiste, 1953
Exposé au Salon des Indépendants de 1912

« Non, les recherches des cubistes ne m'ont jamais passionné. Ils réduisent tout ce qu'ils décrivaient à une géométrie qui demeure un esclavage, tandis que je cherchais plutôt une libération », déclare rétrospectivement Marc Chagall en 1958. Cette peinture, réalisée durant son premier séjour parisien (1911-1914), témoigne pourtant de son intérêt pour la décomposition et la géométrisation cubistes. Installé alors à La Ruche, la cité d'artistes de Montparnasse, il côtoie Fernand Léger, Amedeo Modigliani, Alexandre Archipenko et se rapproche des poètes Max Jacob, Guillaume Apollinaire et Blaise Cendrars. C'est ce dernier qui rebaptise ce tableau, présenté au Salon des Indépendants sous le titre *La Tante au ciel*.



Francis Picabia

L'Arbre rouge, dit aussi Sans Titre (Grimaldi après la pluie), [vers 1912]

Huile sur toile

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, achat, 1979
Exposé au Salon de la Section d'or de 1912



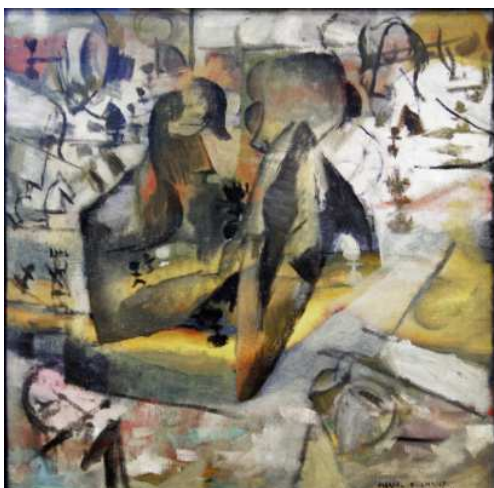
Francis Picabia

La Procession, Séville, 1912

Huile sur toile

National Gallery of Art, Washington,
Chester Dale Fund and gift of Barbara Rothschild Michaels from the Collection of
Herbert and Nannett Rothschild, 1997
Exposé au Salon de la Section d'or de 1912

Membre organisateur du Salon de la Section d'or, Francis Picabia y expose un ensemble de 13 tableaux dont cette grande toile carrée, qui témoigne de son assimilation du cubisme et du futurisme. Cette évocation rythmique et colorée traduit le souvenir d'une procession religieuse observée lors d'un voyage en Espagne. Le motif à peine discernable des nonnes vêtues en noir et blanc est fractionné en plans irréguliers, qui s'entassent au centre du tableau. Son hermétisme est rapproché par le critique Maurice Raynal de la poésie de Mallarmé, que l'on ne peut comprendre à la première lecture. Apollinaire rattache la peinture de Picabia au cubisme orphique, « peinture pure » analogue à la musique. En 1913, l'œuvre fait scandale à New York à l'exposition de l'Armory Show, asseyant aux États-Unis son image de chef d'école sulfureux.



Marcel Duchamp

Les Joueurs d'échecs, décembre 1911

Huile sur toile

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, achat, 1954
Étude pour Portraits de joueurs d'échecs (1911),
exposé au Salon de la Section d'or de 1912



Louis Marcoussis

Gaby, 1912

Pointe sèche sur papier vergé ivoire
Bibliothèque nationale de France, Paris
Exposé au Salon d'Automne de 1912

La Belle Martiniquaise, 1912

Pointe sèche sur papier de Chine
Bibliothèque nationale de France, Paris
Exposé au Salon de la Section d'or de 1912



Fernand Léger

Le Passage à niveau, 1912

Huile sur toile
Fondation Beyeler, Riehen / Bâle, Beyeler Collection
Donation by Kurt Schwank, Riehen
Exposé dans la Maison cubiste au Salon d'Automne de 1912



Raymond Duchamp-Villon

Maquette de la Maison cubiste, 1912

Maquette à l'identique reprise en 1970 par Denis Mare Vène
Plâtre, bois
Collection particulière; en dépôt au musée des Beaux-Arts,
Métropole Rouen Normandie, 2014
inv. S.D.2014.11

Le projet d'hôtel particulier connu sous le nom de Maison cubiste a fait scandale au Salon d'Automne de 1912 tout d'abord pour sa façade imaginée par Raymond Duchamp-Villon, dont le rez-de-chaussée, construit grandeur nature à l'entrée de la section des arts décoratifs, défraie la chronique par son amoncellement de formes prismatiques brutalement équerries. Conçu par André Mare qui a invité quelques artistes, tous liés au cubisme, à y présenter quelques-unes de leurs œuvres, l'aménagement des intérieurs fait également sensation : Albert Gleizes, Jean Metzinger, Fernand Léger, Roger de La Fresnaye, Jacques Villon, Duchamp-Villon, Marcel Duchamp, Marie Laurencin participent ainsi à ce projet.



Henry Valensi

Moscou la sainte, 1912

Huile sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, legs de l'artiste, 1960
Exposé au Salon de la Section d'or de 1912

Le collage et l'assemblage

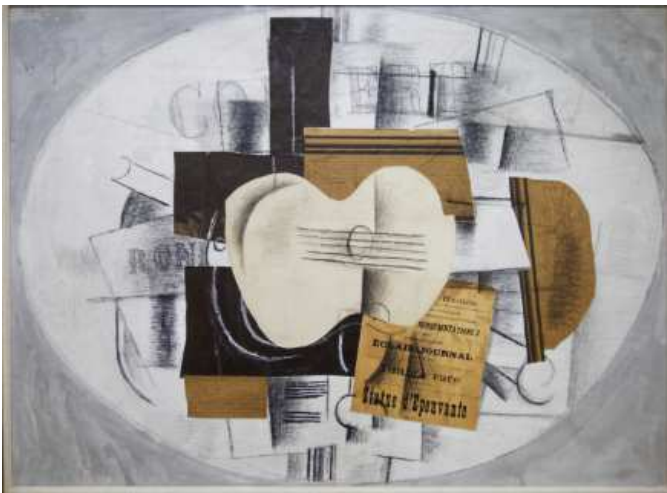
L'année 1912 est celle des inventions les plus radicales de Braque et de Picasso. La Nature morte à la chaise cannée de Picasso est le premier acte de désacralisation de la peinture.

Le vulgaire morceau de toile cirée qui remplace la toile traditionnelle et la grosse corde qui fait office de cadre tirent le tableau vers l'objet. Constitués de bandes de papiers peints du commerce ou de coupures de journaux mis en rapport avec des compositions transparentes dessinées au trait, les papiers collés mis au point par Braque représentent les formes en raccourcis et réintroduisent la couleur. Les premières constructions de Picasso sont des guitares en papier ou en carton découpées, collées et pliées, punaisées au mur et accrochées par des ficelles. Ce sont aussi des objets inclassables, entre dessin et sculpture. Leurs assemblages par plans superposés et creux défient les conventions de la sculpture

traditionnelle, fondées sur la masse et des matériaux nobles. Ils annoncent sa grande Guitare de 1914 taillée dans des plaques de tôle découpées au chalumeau. Sa caisse ouverte et restructurée en caissons vides reliés par des cordes métalliques instaure un type de sculpture inédit qui sera renouvelé en 1915 par les constructions colorées d'Henri Laurens.



Pablo Picasso
Nature morte à la chaise cannée, Paris,
printemps 1912
Musée national Picasso
© RMN-Grand Palais (Musée national
Picasso-Paris) / M.Rabeau
© Succession Picasso 2018



Georges Braque

La Guitare «Statue d'épouvante», novembre 1913

Papiers découpés, collés, fusain et gouache sur papier
Musée national Picasso-Paris
Dation Jacqueline Picasso, 1990
N°1010-201

Par sa richesse, sa variété et sa maîtrise ce papier collé est considéré comme un des chefs-d'œuvre de Braque. Centré sur une guitare découpée et dessinée, il met en rapport une composition cubiste avec différents papiers. Leurs couleurs et leurs formes évoquent en raccourci et allusivement la présence d'un guéridon et d'un mur lambrissé. Le programme imprimé du *Tivoli cinéma* de Sorgues collé au premier plan est un objet souvenir qui témoigne du séjour commun de Braque et de Picasso à Sorgues près d'Avignon fin 1913. Ce papier collé a appartenu à Picasso qui l'a conservé toute sa vie.



Pablo Picasso

Guitare, Paris, janvier-février 1914

Piaque de métal et fer
The Museum of Modern Art, New York, gift of the artist

En 1914 Picasso réalise une transposition en tôle d'une grande Guitare en carton de 1912 (don de l'artiste au MoMA). Si cette version métallique est dépourvue de la grâce et de la légèreté de sa maquette, elle a gagné en homogénéité et en puissance par l'adjonction d'éléments industriels (un bout de tuyau de poêle saillant pour figurer la rosace et des fils de fer en guise de cordes) et a conservé sa structure ouverte qui laisse voir l'intérieur de l'objet.



Georges Braque

Guéridon, début 1913

Huile et fusain sur toile
Kunstmuseum Basel, Bâle, Schenkung Dr. h.c. Raoul La Roche, 1952



Georges Braque

Compotier et cartes, 1913

Huile rehaussée au crayon et au fusain sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
don de Paul Rosenberg, 1947

Le tableau est une sorte de transposition à l'huile du premier papier collé réalisé par Braque en 1912, *Compotier et verre* (Collection Leonardo A. Lauder) avec des bandes de papier peint en faux bois. À la structure orthogonale de la composition se superposent des aplats noirs mats ou des plans travaillés avec un peigne pour imiter les veinures du bois. La couleur est indépendante de la forme et agit simultanément avec elle. Tous les registres de la représentation (grappe de raisins figurative, faisceau de signes et de mots, travail sur la matérialité de la peinture...) sont réunis dans cette composition à l'équilibre parfait.



Georges Braque

Femme à la guitare, [automne 1913]

Huile et fusain sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
don Raoul La Roche, 1957

Le tableau se situe dans la mouvance des papiers collés, sans en être une transcription littérale. De la grille orthogonale qui structure la composition se dégagent des courbes évoquant un corps féminin. Des aplats colorés sombres ou traités en faux bois suggèrent la présence d'un fauteuil et d'une guitare. Le sens des mots peints tronqués reste volontairement ambigu tout en enrobant cette image d'une musicienne de rêve et de musique.



Pablo Picasso

Femme à la guitare, 1911-1914

Huile sur toile
Kunstmuseum Basel, Bâle, Schenkung Dr. h.c. Raoul La Roche, 1952



Pablo Picasso

Mandoline et clarinette, Paris, [automne 1913]

Éléments de bois de sapin avec peinture et traits de crayon
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979

MP247



Pablo Picasso

Tête de jeune fille, 1913

Huile sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris



Pablo Picasso

Tête de jeune fille, 1913

Fusain, papier faux bois collé sur papier
Collection particulière



Pablo Picasso

Guitare, verre, bouteille de vieux marc, Céret, printemps-été 1913

Papiers découpés, collés et épinglés sur papier, fusain et craie blanche
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979



Henri Laurens

Composition (Le Clown), 1915

Papiers colles, calque, encre et rehauts de gouache sur papier
Musée Zervos, Maison Romain Rolland, Vézelay



Henri Laurens

Clown, 1915

Bois peint

Moderna Museet, Stockholm, purchase, 1964



Henri Laurens

Femme à la mantille, 1916

Papiers collés, fusain, rehauts de gouache et crayon sur carton
Collection particulière



Henri Laurens

Tête, [1915]

Papiers découpés, mine graphite, gouache, craie blanche sur papier collé sur carton
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, donation, 1993

Entre 1915 et 1918, Henri Laurens crée une série de constructions parallèlement à un ensemble de papiers collés aux thèmes et aux formes comparables. Les natures mortes sont privilégiées dans ces assemblages de plans et de cylindres en bois et en tôle polychromés. En prolongeant les expériences de jeu systématique des différences initiées par Braque et Picasso dans leurs papiers collés, Laurens privilégie l'alternance de matériaux mats ou brillants, de surfaces pleines ou creuses, de couleurs claires ou sombres, de vues frontales ou latérales, pour édifier des constructions sophistiquées et séduisantes, caractéristiques du cubisme synthétique.

Matière et couleur

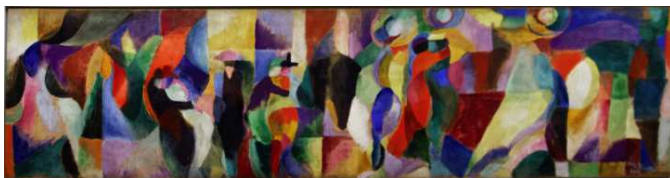
Le cubisme a souvent été réduit à tort à un art de la monochromie. La couleur devient pourtant après 1912 un enjeu central pour de nombreux artistes. Robert et Sonia Delaunay ou encore Fernand Léger s'engagent dans une « bataille de la couleur » célébrant la vitalité de la ville moderne. Guillaume Apollinaire désigne sous le terme d'« orphisme » cette « peinture pure », qui exacerbe les contrastes colorés jusqu'à abandonner toute référence figurative. A partir des ressources formelles du collage, Juan Gris développe un cubisme personnel dans lequel la palette d'aplats profonds ou acides vient bousculer la structure géométrique. Parallèlement, la peinture de Braque et Picasso prise au jeu du collage s'éloigne des « toiles d'araignée » des années précédentes. L'ajout d'éléments rapportés ou imités, vecteurs de reliefs et de matières (granuleux, veinés, pointillistes), mène à des compositions à la fois lisibles et hétérogènes. Dès 1914, la fantaisie de Picasso s'exprime dans l'usage d'une palette audacieuse. Une même surenchère se déploie dans ses constructions, assemblages hétéroclites de matériaux pauvres, et dans les différentes versions de son Verre d'absinthe en bronze peint.



Juan Gris

Poires et raisins sur une table, automne 1913

Huile sur toile
The Leonard A. Lauder Cubist Collection



Sonia Delaunay

Le Bal Bullier, 1913

Huile sur toile à matelas
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
achat de l'État, 1954, attribution, 1954

Le titre du tableau lors de sa première présentation en 1913 à la galerie Der Sturm à Berlin — *Mouvement, couleur, profondeur danse, Bullier* — résume l'ambition de transcrire le mouvement par les formes-couleurs. Le format panoramique de la toile déroule en arabesques les couples de danseurs, tourbillonnant sous les halos des globes électriques du bal Bullier, dancing du boulevard Saint-Michel fréquenté par les Delaunay. Le thème de la danse, prétexte à la représentation du mouvement et emblématique du dynamisme de la vie moderne, favorise l'éclatement de la forme et sa dissolution en plans abstraits.



Fernand Léger

Les Maisons dans les arbres (Paysage n°3), 1914

Huile sur toile
Kunstmuseum Basel, Bâle, Schenkung Dr. h.c. Raoul La Roche, 1952



Auguste Herbin

Les Trois Arbres, 1913

Huile sur toile

Musée d'art moderne de Ceret, Céret, achat avec la participation du Fonds régional d'acquisition pour les musées, des Amis du Musée, de l'entreprise Sabaté SA Intermédiaire



Léopold Survage

Les Usines, 1914

Huile sur Isorel

Musée des beaux-arts de Lyon, Lyon, achat 1968

Peintre russe installé à Paris en 1909, Léopold Survage appartient à la communauté russe très active parmi les cercles d'avant-garde. Privilégiant les paysages urbains, il élabore une version personnelle du cubisme, nourrie par le concept de « rythme coloré » qui enthousiasme Apollinaire : « Nul n'a su mettre avant lui dans une seule toile une ville entière avec l'intérieur de ses maisons. » En juxtaposant à la manière d'un collage aux tons vifs les façades impersonnelles des immeubles, les affiches publicitaires, le train et l'avion, cette composition prismatique évoque les bouleversements de la ville moderne : l'urbanisation, l'industrialisation, la vitesse...



Pablo Picasso

Violon, Paris, [1915]

Tôle découpée, pliée, peinte et fil de fer
Musée national Picasso-Paris. Dation Pablo Picasso, 1979
MP255

Après les premières constructions en carton, souvent monochromes et partageant l'univers graphique des papiers collés, l'introduction progressive de la couleur instaure un nouveau dialogue entre peinture et sculpture, faisant de la seconde une « peinture découpée ». Picasso dira plus tard : « Ces peintures [...] il suffirait de les découper – les couleurs n'étant somme toute que des indications de perspectives différentes, des plans inclinés d'un côté ou de l'autre – puis de les assembler selon les indications données par la couleur pour se trouver en présence d'une "sculpture". »



Pablo Picasso

Homme à la pipe, [Paris, printemps 1914]

Huile et textile imprimé collé sur toile
Musée national Picasso, Paris, dation, 1979



Pablo Picasso

Portrait de jeune fille, juillet-août 1914

Huile sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, legs Georges Salles, 1967

Sur le thème cézannien de la femme dans un fauteuil, ce portrait s'inspire d'Eva Gouel, qui partage la vie de Picasso depuis 1911. Le peintre transpose sur toile l'esthétique des papiers collés et joue sur des surfaces saturées de couleurs vives travaillées en trompe-l'œil, qui tranchent radicalement avec la sévérité du cubisme initial. Les fragments figuratifs forment une ronde autour de la figure centrale, traitée en plans pointillistes, réminiscence de confettis de carnaval, et en courbes qui la désignent comme femme-fauteuil-guitare. En renouvelant les rapports entre fond et forme, couleur et dessin, peinture et papier collé, ce portrait synthétique offre un aboutissement magistral des recherches cubistes.



Juan Gris

La Guitare, mai 1913

Huile et papier collé sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, donation Louise et Michel Leiris, 1984



Juan Gris

Verre et damier, 1914

Aquarelle, gouache, fusain et papiers collés sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, achat, 1980



Juan Gris

Torero, 1913

Crayon noir, encre noire, rehauts de peinture blanche, sur papier vergé
Musée d'art moderne de Céret, Céret,
don Marie Gertrude Jeanine Aribaud, 1934



Georges Braque

L'Homme à la guitare, printemps 1914

Huile et sciure de bois sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, achat avec
un crédit spécial de l'État et la participation de la Scaler Foundation, 1991

Dès 1913, les compositions de Braque deviennent plus aérées, accueillant des éléments en trompe-l'œil, des surfaces pointillistes ou travaillées en épaisseur. « Je voyais combien la couleur dépend de la matière », dira le peintre. Les accords discrets de beige, gris, blanc et brun, s'enrichissent d'effets de texture raffinés, telle la sciure de bois qui poudre le dossier du fauteuil de *L'Homme à la guitare*. Considéré comme le dernier tableau important peint par Braque avant sa mobilisation en août 1914, *L'Homme à la guitare* invente un espace nouveau, plus clair et aplati, où la couleur adhère aux formes sans rien perdre de son autonomie.

Sculpture

En dehors des collages et des assemblages, l'existence d'une « sculpture cubiste » a été contestée par certains artistes, pourtant réunis sous ce qualificatif par la critique. Inspirée par les arts extra-européens et les formes archaïques (la sculpture africaine, khmère, celte...), la jeune génération de sculpteurs privilégie la taille directe à l'expressivité du modelage. La recherche de simplification et de géométrisation des volumes rapproche les innovations de la sculpture de la syntaxe cubiste. Dans des œuvres aussi variées que celles de Constantin Brancusi, d'Alexandre Archipenko ou de Raymond Duchamp-Villon, s'affirme une stylisation de plus en plus abstraite de la figure humaine. L'exploration du motif classique de la tête, traité sous la forme d'un fragment ovoïde (Brancusi), d'un bloc cubique (Amedeo Modigliani) ou de volumes géométriques (Joseph Csaky), témoigne de cette décantation du visible. La puissante monumentalité du visage anonyme sculpté par Jacques Lipchitz évoque l'élégance de l'architecture gothique qui fascine l'artiste, en quête d'« un art aussi pur que du cristal ».



Amedeo Modigliani
Tête de femme, [1911-1913]
Pierre, 47 x 27 x 31 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne,
Paris
© Centre Pompidou, MNAM-CCI/J.Hyde/Dist.
RMN-GP



Constantin BRANCUSI
Cariatide-chat, 1916-1923
Bois (chêne), 26 x 29 x 60 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne,
Paris
© Centre Pompidou, MNAM-CCI/Adam Rzepka/
Dist. RMN-GP
© Succession Brancusi - All rights reserved
(Adagp) 2018



Amedeo Modigliani

Tête de femme, [1912]

Pierre

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, achat, 1949

Avant de se consacrer exclusivement à la peinture à partir de 1914, Amedeo Modigliani est essentiellement un sculpteur. Compagnon de route du cubisme plus que cubiste revendiqué, il réalise des œuvres qui témoignent de préoccupations esthétiques proches de ses camarades. Exposées dans la salle cubiste du Salon d'Automne de 1912, ses grandes têtes à l'élan stylisé ne sont pas sans rapport avec les sculptures contemporaines de Brancusi, avec lequel il se rend en Italie à l'été 1908. Ses figures de pierre, qualifiées d'« esprit gothique », font appel à de nombreuses sources primitivistes, de la sculpture celte à la statuaire grecque archaïque, en passant par les bouddhas khmers ou les masques baoulé de Côte d'Ivoire.



Henri Laurens

Tête, 1918 – 1919

Pierre polychromée, 55 × 41 × 27 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne,
Paris

© Centre Pompidou, MNAM-CCI/Adam Rzepka/
Dist. RMN-GP

© ADAGP, Paris 2018



Constantin Brancusi

La Muse endormie, 1910

Bronze poli
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, don de la baronne Renée Irana Frachon, 1963
Version en marbre exposée au Salon des Indépendants de 1912

Prométhée, 1911

Bronze poli
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, legs de l'artiste, 1957
Version en marbre exposée au Salon des Indépendants de 1912



Constantin Brancusi

Le Baiser, 1923-1925

Pierre calcaire brune
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, legs de l'artiste, 1957
Version antérieure en pierre exposée au Salon des Indépendants de 1912



Alexandre Archipenko

Tête de femme et table, 1916

Ciment et plâtre peints
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
don Alexine Duchamp et Pierre Jullien, 1978



Raymond Duchamp-Villon

Les Amants, 1913

Bas-relief en plâtre
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
don Jacques Villon, 1975

Les Amants II, 1913

Bas-relief en plâtre
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
don Alexine Duchamp et Pierre Jullien, 1978

Les Amants III, 1913

Bas-relief en plâtre
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
don Alexine Duchamp et Pierre Jullien, 1978

Étude pour Le Chat, 1913

Plâtre peint
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
don Alexine Duchamp et Pierre Jullien, 1978

Les Colombes, 1913

Plâtre
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
don Alexine Duchamp et Pierre Jullien, 1978

Développé en six états dont trois sont présentés ici, le bas-relief des Amants naît des recherches de Duchamp-Villon pour le Musée cubiste. Jouant à sa fois sur le volume des amants qui s'embrassent et sur la forme qui les enveloppe, l'artiste part d'une rigoureuse composition architecturale pour aboutir à une représentation épurée. Pour lui, l'œuvre doit vivre « décorativement, par l'harmonie des volumes, des plans et des lignes, le sujet important peu ou pas du tout ». Il conçoit la même année pour le bodior d'André Mare quatre médaillons animaliers, Les Colombes, Le Chat, Le Chien et Le perroquet, mêlant harmonieusement formes abstraites et éléments figuratifs.

Poètes et critiques

Sur la porte de son atelier au Bateau-Lavoir, Pablo Picasso avait écrit : « Au rendez-vous des poètes ». Les amitiés entre les jeunes artistes et hommes de lettres favorisent de fructueuses rencontres plastiques et littéraires, dans un même esprit d'émancipation. Les poètes, tels André Salmon ou Pierre Reverdy, apportent également un nouveau souffle à la critique d'art. Dans le journal L'Intransigeant et la revue Les Soirées de Paris, qu'il contribue à fonder en 1912, Guillaume Apollinaire publie chroniques et textes théoriques majeurs, qui formeront les chapitres de la première synthèse critique, Les Peintres

cubistes. Les alliances entre poètes et artistes transforment aussi l'édition de livres illustrés. Ayant fondé sa propre maison d'édition, Daniel-Henry Kahnweiler fait figure de précurseur, en initiant des collaborations entre Apollinaire et Derain ou Picasso et Max Jacob. En mêlant les vers de Blaise Cendrars aux couleurs de Sonia Delaunay, *La Prose du Transsibérien* et de la petite Jehanne de France bouleverse les codes de l'édition d'art. Les collaborations ultérieures du poète avec Fernand Léger témoignent d'une prodigieuse inventivité tant du point de vue poétique que graphique.



Léopold Survage

La Baronne d'Oettingen, [1917]

Huile sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
achat de l'État, 1964, attribution, 1964

Poète sous le nom de Léonard Pieux, romancière sous celui de Roch Grey et peintre sous celui de François Angibout, la Baronne d'Oettingen, ainsi que son frère Serge Férat, entrent en relation avec Survage par l'intermédiaire d'Archipenko. Mécène de la revue d'Apollinaire, *Les Soirées de Paris*, elle reçoit dans son salon du boulevard Raspail poètes et artistes cubistes. Au revers d'une composition abandonnée qui représentait des baigneuses, Survage la représente au centre d'un complexe dispositif scénographique, mêlant façades parisiennes et natures mortes, où l'on repère de discrètes allusions à la guerre (tête de coq, silhouettes de soldats...).



Henri Rousseau, dit Le Douanier Rousseau
La Muse inspirant le poète, 1909
Huile sur toile, 146,2 x 96,9 cm
Kunstmuseum Basel, Bâle
© Kunstmuseum Basel, photo Martin P. Bühler

Pablo Picasso
Portrait de Max Jacob, 1907
Gouache sur papier, 62,5 x 47,5 cm
Museum Ludwig, Cologne



© Rheinisches Bildarchiv Köln, Irouschek, Sonja,
rba_c010921
© Succession Picasso 2018



Albert Gleizes
L'Éditeur Eugène Figuière, 1913
Huile sur toile, 143,5 x 101,5 cm
Musée des beaux-arts de Lyon, Lyon
© RMN-Grand Palais / René-Gabriel ojedá
© ADAGP, Paris 2018



Marie Laurencin

Apollinaire et ses amis (2^e version), 1909

Huile sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, datation, 1973

Ce grand portrait collectif réunit de gauche à droite autour d'Apollinaire, Gertrude Stein, Fernande Olivier, un « ange couronné de fruits », Picasso, la poétesse Marguerite Gillot, le poète Maurice Cremoniz (alias Maurice Chevrier) et Laurencin elle-même au piano. Dans le style faussement naïf et raffiné qui la caractérise, Laurencin rend compte de l'amitié entre le poète (Apollinaire) et Picasso, tout en mettant en scène leurs cercles rapprochés. La présence d'un compotier cézannien, le coloris brun-vert, proche des paysages de La Rue-des-Bois de Picasso (1908), et les visages en forme de masques rappellent que Laurencin, qui exposera dans la salle 41 des Indépendants de 1911, est attentive aux développements du premier cubisme.

Les « salons cubistes» (1913-1914)

Dans les Salons de 1913 et 1914, les commentateurs s'accordent sur la multiplication des œuvres d'inspiration cubiste et sur la sensible internationalisation du mouvement.

Le Salon des Indépendants de 1913 apporte son lot de peintures aux sujets littéraires, tel *L'Oiseau bleu* de Jean Metzinger, ou modernes, comme les représentations sportives d'Albert Gleizes et de Robert Delaunay. Piet Mondrian y expose un *Paysage avec arbres*, remarqué par Apollinaire. à l'automne, avec son monumental *Udnie*, Francis Picabia engage le cubisme dans la voie de l'abstraction. Aux Indépendants de 1914, l'influence du futurisme italien transparait dans *L'Atelier de mécanique* de Jacques Villon, et plus encore, chez Félix Del Marle qui opère une synthèse d'éléments cubistes et futuristes.

Parmi les nombreux artistes étrangers à exposer dans ce Salon, les Russes sont très présents (Alexandre Archipenko, Kasimir Malévitch...). Les *Prismes électriques* de Sonia Delaunay manifestent de façon éclatante la présence de l'orphisme, dont Apollinaire s'est fait le promoteur. Destinés à un film d'animation abstrait, les *Rythmes colorés* de Léopold Survage achèvent de placer ce Salon sous le signe du mouvement et de la couleur.



Jean Metzinger

L'Oiseau bleu, 1913

Huile sur toile
Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, achat à l'artiste, 1937
Exposé au Salon des Indépendants de 1913

Comme Robert Delaunay dans sa *Ville de Paris*, Metzinger installe ici trois nus féminins dans un paysage parisien. Le groupe se caractérise par une fragmentation géométrique complexe et par un camaïeu de bruns qui contraste avec les aplats de couleurs vives rejetés en périphérie. L'oiseau du titre fait allusion à la pièce éponyme du dramaturge belge Maurice Maeterlinck. À la fin de cette féerie où deux enfants font prisonnier un oiseau merveilleux censé révéler « le grand secret des choses et du bonheur », celui-ci parvient à s'échapper et disparaît. En le faisant ressurgir dans sa composition, Metzinger trahit sa fidélité au symbolisme dont relevaient ses débuts, tout en signifiant sa recherche d'une beauté idéale exprimée par des moyens modernes.



Francis PICABIA

La Procession, Séville, 1912

Huile sur toile, 121,9 x 121,9 cm

National Gallery of Art, Washington

© National Gallery of Art, Washington

© ADAGP, Paris 2018



Francis Picabia

Udnie (Jeune fille américaine ; Danse), 1913

Huile sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
achat de l'État, 1948, attribution, 1949
Exposé au Salon d'Automne de 1913

Udnie est la traduction plastique, sensorielle et cryptée d'un souvenir de Picabia lié à la danseuse Stacia Napierkowska, qui donnait un spectacle de « danses hindoues » à bord du bateau qui conduisait l'artiste à l'exposition de l'Armory Show à New York en 1913. Quant au titre, longtemps resté énigmatique, il pourrait être une reprise anagrammatique du nom du musicologue Jean d'Udine, théoricien de ces correspondances sensorielles appelées synesthésies qui imprègnent l'œuvre de Picabia. *Udnie* est au carrefour des arts visuels, sonores et chorégraphiques.



Robert Delaunay

L'Équipe de Cardiff, 1912-1913

Huile sur toile
Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, achat à l'artiste, 1937
Exposé au Salon des Indépendants de 1913

L'Équipe de Cardiff est un montage iconographique étroitement lié à l'esthétique des nouveaux médias de masse. Delaunay emprunte par exemple le motif central des joueurs de rugby à une reprographie d'un magazine sportif tandis que le format monumental fait de l'œuvre un authentique « tableau-réclame » par lequel l'artiste-entrepreneur assure son autopromotion. Dans son compte rendu du Salon, Apollinaire salue le « grand caractère populaire » d'une œuvre qui rend hommage au Douanier Rousseau et à ses *Joueurs de football* (1908, Solomon R. Guggenheim Museum, New York), exposés au Salon des Indépendants de 1908.



Sonia Delaunay

Prismes électriques, 1914

Huile sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
achat de l'État, 1958, attribution, 1958
Exposé au Salon des Indépendants de 1914

L'œuvre de Sonia Delaunay démultiplie le motif de la cible optique peinte plus tôt par son mari Robert au cours de l'été 1913. En dialogue étroit avec les séries du *Bal Bullier* et du *Magic City*, deux hauts lieux parisiens de la danse dont les salles pour noctambules sont éclairées de « globes électriques », l'artiste dépeint les radiations fluidiques des corps en mouvement emportés par la luminescence des lampes à arc.



Kasimir Malévitch

Samovar, 1913

Huile sur toile

The Museum of Modern Art, New York,

The Riklis Collection of McCrory Corporation, 1983

Exposé au Salon des Indépendants de 1914



Piet Mondrian

Paysage avec arbres, 1912

Huile sur toile

Collection Gemeentemuseum, La Haye, S. B. Slijper Bequest 1971

Exposé au Salon des Indépendants de 1913

Installé à Paris début 1912, Mondrian expose trois tableaux au Salon des Indépendants de 1913 qui sont considérés comme les premiers pas du peintre néerlandais en direction du cubisme. Mondrian reprend ici son thème phare de l'arbre pour en soustraire tout contenu émotionnel et symbolique. Il adopte les procédés du cubisme analytique de Braque et de Picasso dont il a découvert les œuvres en novembre 1911 à Amsterdam. Dans une palette assourdie, une grille linéaire et orthogonale unifie la surface sans que le motif frontal principal ne disparaisse encore. Le processus de quadrillage par plans qui mènera à un « cubisme abstrait » (Michel Seuphor) est ici amorcé.



Léopold Survage

Rythme coloré, 1913

Rythme coloré, 1913

Rythme coloré, 1913

Rythme coloré, 1913

Mino graphite et encres sur papier
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, don, 1979
Exposés au Salon des Indépendants de 1914 (?)

Entre 1912 et 1914, Léopold Survage travaille à une série d'études colorées en vue d'un film d'animation abstrait. Plusieurs de ces dessins, qui présentent des formes soumises à des transformations fluides, sont exposés au Salon des Indépendants de 1914. Les *Rythmes colorés* sont constitués d'éléments géométriques simples, de formes linéaires et circulaires en devenir, qui se combinent et se transforment en rencontrant d'autres formes. Dans la revue *Les Soirées de Paris*, l'artiste déclare dans un texte-manifeste intitulé « Le rythme coloré » : « L'élément fondamental de mon art dynamique est la forme visuelle colorée, analogue au son de la musique par son rôle. »

La guerre

Le début de la Première Guerre mondiale, dont *Le Cheval majeur* de Raymond Duchamp-Villon constitue une saisissante prémonition, marque le coup d'arrêt des Salons et provoque la dispersion des artistes parisiens. Mobilisés, Georges Braque, Fernand Léger, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Jacques Villon font bientôt l'expérience traumatisante du Front. Certains, comme Gleizes, Léger ou Duchamp Villon recourent au langage cubiste pour décrire la réalité de la guerre. Dans les carnets qu'il tient durant tout le conflit, André Mare engage le cubisme dans une voie plus décorative. Parallèlement, à l'arrière, les artistes non mobilisables car ressortissants de pays neutres, tels Juan Gris, Jacques Lipchitz ou Pablo Picasso, continuent à œuvrer dans le secret de leurs ateliers. Grièvement blessé en mai 1915, Braque ne revient à la peinture qu'en 1917, poursuivant l'exploration d'un « cubisme synthétique ». Pour Picasso, la préparation du ballet *Parade*, créé au théâtre du Châtelet en mai 1917, constitue un tournant. Si les décors et certains costumes restent cubistes, le rideau de scène signale le retour du peintre espagnol à une nouvelle figuration, sonnante le glas du « cubisme essentiel ».



André Mare

Le 280 (Canon camouflé), [1915-1918]

Encre et aquarelle sur papier
La Contemporaine – Bibliothèque, archives, musée des mondes contemporains



André Mare

Artilleur en manteau bleu, [Somme], 1916

Encre et aquarelle sur papier

La Contemporaine - Bibliothèque, archives, musée des mondes contemporains



Jean Cocteau

Les Eugènes de la guerre, vers 1914

Collage, encre et mine de plomb sur calque

Maison Jean Cocteau, Milly-la-Forêt



Fernand Léger

L'Avion brisé, 1916

Mine graphite et aquarelle sur papier

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, dation, 1985

« Il n'y a pas plus cubiste qu'une guerre comme celle-là qui te divise plus ou moins proprement un bonhomme en plusieurs morceaux et qui l'envoie aux quatre points cardinaux. »

FERNAND LÉGER,
LETTRE À JEANNE LOHY, 28 MARS 1915



Roger de La Fresnaye

Le Vaguemestre, 1917

Aquarelle sur papier contrecollé sur carton
Musée d'art moderne, collections nationales Pierre et Denise Lévy, Troyes,
donation Pierre et Denise Lévy, 1976



Albert Gleizes

Portrait d'un médecin militaire, 1914

Huile sur toile
Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
Solomon R. Guggenheim Founding Collection, by gift

Ce portrait est la seule peinture d'Albert Gleizes réalisée dans la caserne de Toul, où, mobilisé, il est à même de poursuivre ses activités artistiques. Le modèle est le major Mayer-Simon Lambert, dans le civil professeur de physiologie à la faculté de Nancy, qui accueille alors au sein de sa famille un petit cénacle ouvert aux peintres, acteurs ou musiciens parisiens présents dans la région et appelés à participer à l'organisation de spectacles destinés aux soldats convalescents. Pour ce portrait, Gleizes reprend la composition de son Éditeur Eugène Figuière auxquels des aplats de couleurs confèrent une allure plus synthétique.



Albert Gleizes

Le Chant de guerre, 1915

Huile sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, don de l'artiste, 1951

Préparé par plusieurs dessins réalisés à Toul, ce portrait du compositeur lorrain Florent Schmitt est peint à New York où Gleizes, après avoir été réformé, s'installe en 1915. Inspiré par la vision du compositeur dirigeant son *Chant de guerre*, un chœur pour hommes dont Gleizes était l'un des interprètes, la peinture témoigne de la volonté de l'artiste de proposer un équivalent plastique à un univers musical. Cette démarche le conduira à adopter dès cette époque le langage de l'abstraction.

Having made several preparatory drawings in Toul, Gleizes painted his portrait of the composer Florent Schmitt in New York, where he settled in 1915 after being declared unfit for service. Inspired by the sight of the composer conducting his *Chant de guerre*, a chorus for male voices, for which Gleizes was one of the singers, the painting testifies to the artist's desire to propose a graphic equivalent to the musical world. From then onwards, this approach led him to adopt the language of abstraction.



Pablo Picasso

Cartes à jouer, verres, bouteille de rhum (« Vive la France »), Avignon, été 1914-Paris, 1915

Huile et sable sur toile
Leonard A. Lauder Cubist Collection



Pablo Picasso

Arlequin et femme au collier, 1917

Huile sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, legs de la baronne Eva Gourgaud, 1965

Avec cette grande composition réalisée à Rome en 1917, Picasso joue pleinement de l'esthétique du collage, caractéristique du cubisme tardif. Les formes plates et géométriques semblent superposées les unes sur les autres, comme le soulignent les découpes de couleurs bleue, grise, noire et blanche et les surfaces en pointillés. L'ensemble s'apparente à un découpage méticuleux, animé par quelques éléments plus réalistes non dépourvus d'humour, comme le collier de la dame et son nez pointu. Cette composition possède aussi une dimension décorative affirmée, rappelant la collaboration contemporaine du peintre avec les ballets russes pour le rideau et les décors de *Parade*.



Pablo Picasso

Instruments de musique sur un guéridon, 1914

Huile et sable sur toile
Ancienne collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé,
Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent, Paris

Éloigné de Braque, mobilisé, d'Apollinaire, engagé volontaire, et de Kahnweiler exilé en Suisse, Picasso commence fin 1914 une série de natures mortes austères, centrées sur le motif de la guitare. Plaquée sur un fond gris qui la neutralise, la composition est construite à partir de superpositions de papiers collés. Elle vise à l'équilibre des contraires : opposant arêtes et courbes, surfaces transparentes et opaques, aplats lisses et pointillistes, couleurs sombres et acidulées. Picasso arrive au bout du cubisme et de ses jeux de trompe-l'œil : « son art s'est merveilleusement dépouillé » écrit Pierre Reverdy.



Pablo Picasso

Le Joueur de guitare, 1916

Huile sur toile
Moderna Museet Stockholm, donation Rolf de Maré, 1950



Juan GRIS

Le Petit Déjeuner, octobre 1915

Huile et fusain sur toile, 92 x 73 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

© Centre Pompidou, MNAM-CCI/
Philippe Migeat/Dist. RMN-GP



Juan Gris

Bouteille et compotier (Bouteille, journal et compotier), juillet 1916

Huile sur contreplaqué
Kunstmuseum Basel, Bâle, Schenkung Dr. h.c. Raoul La Roche, 1956



Juan Gris

Nature morte sur une chaise, avril 1917

Huile sur panneau de bois
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
don de M. Raoul La Roche, 1952



Juan Gris

Nature morte à la plaque, décembre 1917

Huile sur toile
Kunstmuseum Basel, Bâle, Schenkung Dr. h.c. Raoul La Roche, 1952



Juan Gris

Verre et journal, janvier 1916

Huile sur toile

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
donation Louise et Michel Leiris, 1984, en dépôt au Musée d'art moderne de Céret



Georges Braque

La Musicienne, 1917-1918

Huile sur toile

Kunstmuseum Basel, Bâle, Schenkung Dr. h.c. Raoul La Roche 1952

Grièvement blessé sur le front en mai 1915, Braque ne se remet à peindre qu'en 1917, après de longs mois de convalescence. À la fin de l'année, il envoie au marchand Léonce Rosenberg – avec qui il est sous contrat depuis 1916 – huit peintures, parmi lesquelles *La Musicienne*. Les surfaces peintes en trompe-l'œil semblent renouer avec le style des années d'avant-guerre. Les plans colorés s'insèrent dans une composition à l'ordonnance rigoureuse, quasiment symétrique, qui laisse deviner la proximité de Braque à cette époque avec Juan Gris et Henri Laurens. Œuvre de transition, marquée par un recours accru à la couleur noire, cette toile préfigure le changement radical opéré par Braque en 1919, visible notamment dans *Café-Bar*.



Georges Braque

Café-Bar, 1919

Huile sur toile

Kunstmuseum Basel, Bâle, Schenkung Dr. h.c. Raoul La Roche, 1952



Marc Chagall

Les Portes du cimetière, 1917

Huile sur toile

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, donation Ida Chagall, 1966

Cette vision du cimetière juif de Vitebsk, la ville natale de Chagall, est liée à la guerre et au décès de sa sœur Rosa, morte du typhus. Elle témoigne également de la prégnance du style cubiste sur l'artiste. Rentré en Russie en été 1914, Chagall est empêché de revenir en France par le déclenchement de la Première Guerre mondiale. Malgré son éloignement, il renoue ici avec des traits fondamentaux du cubisme : perspective relevée, décomposition en plans et facettes et saurte palette chromatique qui accentue le caractère dramatique de la composition.

This vision of the Jewish cemetery in Vitebsk, Chagall's home town, is linked to the war and the death of his sister Rosa, who died from typhus. It also testifies to the influence of the Cubist style on the artist. Chagall returned to Russia in the summer of 1914 but was prevented from returning to France by the outbreak of World War I. In spite of this separation, he returns in this work to the fundamental features of Cubism: heightened perspective, breakdown into planes and facets, and a muted chromatic palette that stresses the dramatic character of the composition.



Raymond Duchamp-Villon

Le Cheval majeur, 1914/1976

Bronze à patine noire
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris - achat, 1976

Partant de l'idée d'intégrer un monument équestre à son projet de façade pour la *Maison cubiste* présenté au Salon d'Automne de 1912, Raymond Duchamp-Villon travaille à son *Cheval* pendant tout le début de l'année 1914, avant le déclenchement de la Première Guerre mondiale. L'œuvre, comparée à un « projectile » par Henri Matisse, est le résultat d'un travail particulièrement poussé sur le dynamisme des formes et de leur profilage. Resté inachevé au moment de la mort prématurée du sculpteur en 1918, un mois avant l'Armistice, l'agrandissement monumental de ce cheval-machine sera réalisé sous le contrôle de ses frères, Jacques Villon et Marcel Duchamp, en 1976.

Postérité du cubisme

En 1918, Blaise Cendrars proclame que, ralenti par la guerre et menacé par le courant du rappel à l'ordre, « le cube s'effrite ».

En réalité le cubisme, porté et transformé par d'autres artistes que les pionniers, demeure bien vivant. Sa leçon de simplification et de géométrisation, affirmée par la grille linéaire et la frontalité, s'impose comme le langage fondateur de la modernité. Il nourrit à distance l'évolution de Matisse, contemporain depuis

1907 de l'histoire cubiste et en 1914, proche de Juan Gris. Porte-fenêtre à Collioure centrée sur un écran noir opaque encadré de plans colorés et Tête blanche et rose qui assume la formule des papiers collés, témoignent de la portée du cubisme sur sa peinture. Si les cubistes ont récusé l'abstraction, la conjonction de la planéité, de la perte de la couleur et du sujet ouvre la voie à l'art abstrait. Mondrian est parti de l'espace cloisonné pour tendre vers l'absolu de l'angle droit néoplastique. Malévitch a tiré du système orthogonal sa grammaire de plans suprématistes en croix, cercles et carrés. Si la pratique de l'assemblage et l'apparition de l'objet ont déstabilisé la sculpture, Marcel Duchamp en radicalise le sens en s'attaquant par le biais du ready-made (l'objet tout fait) au fétichisme artistique. Sa Roue de bicyclette est ironiquement posée sur un piédestal comme une sculpture de musée. Fresh Widow correspond à son « idée de faire quelque chose qu'on ne puisse pas appeler un tableau ».



Piet Mondrian

Composition n° IV / Composition 6, 1914

Huile sur toile
Collection Gemeentemuseum, La Haye, S. B. Sljper Bequest, 1971

Cette œuvre appartient à la série des « compositions de lignes et de couleurs » pour laquelle Mondrian s'est appuyé sur la vision de murs placardés de panneaux publicitaires visibles depuis son atelier parisien, à Montparnasse. Toujours tributaire de la géométrisation cubiste, le champ pictural est traité uniformément en plans carrés ou rectangulaires clos, parfois segmentés ou arrondis. Mondrian maîtrise sa méthode qui tend vers l'absolu de la frontalité, de la symétrie, et la séparation entre la ligne et la couleur. Cette toile préfigure le nouveau langage plastique qu'il théorise et concrétise en 1921 : le néoplasticisme.



Marcel Duchamp

Roue de bicyclette, 1913/1964

Roue de bicyclette en métal sur un tabouret en bois peint
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
achat, 1964



Kasimir Malévitch

Croix [noire], 1915

Huile sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
don de la Scaler Foundation, 1980

Dans le texte de 1916, *Du cubisme au futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural*, Malévitch analyse le cubisme comme le mouvement initiateur de l'abandon du sujet et de l'illusionnisme et présente les caractéristiques de son propre réalisme pictural qui devait prendre la relève du cubisme. Le suprématisme est envisagé comme le stade suprême d'un art situé au-delà du « degré zéro des formes ». Du carré, forme première, dérivent les éléments suprématises fondamentaux, comme le cercle et la croix, issue de la division du carré en deux rectangles. Les distorsions de cette première croix noire donnent une dynamique au rapport orthogonal et confirment la portée cosmique de ce signe absolu.



Vladimir Tatline

Relief d'angle, vers 1915 (reconstitution, 1979)

Fer, acier, zinc
Musée des beaux-arts de Chambéry, Chambéry



Henri Matisse

Tête blanche et rose, [automne 1914]

Huile sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, achat, 1976

Le climat angoissant de la guerre, le repli à Collioure, où il retrouve Juan Gris, expliquent le caractère spécifique des peintures de 1914 avec lesquelles Matisse, familier du cubisme depuis 1907, pousse ses recherches sur la couleur et l'espace, dans une direction plus géométrique, voire plus abstraite. Si la composition de *Tête blanche et rose* est une expérience sur la transposition en peinture de la formule du papier collé, *Porte-fenêtre à Collioure*, fondé sur le plan et le travail en surface, est à la fois l'aboutissement de ses séries de fenêtres homothétiques du tableau et le symbole d'une époque endeuvillée.



Henri Matisse

Porte-fenêtre à Collioure, septembre-octobre 1914

Huile sur toile
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, datation, 1983