

# Salle du mouvement cubiste



LOUIS MARCOUSSIS  
*Nature morte au pichet*, 1920  
 DIJON, MUSÉE DES BEAUX-ARTS, DONATION GRANVILLE  
 © MBA DIJON, PHOTO : F. JAY © ADAGP, PARIS 2004

ENTRE 1908 ET 1914, Braque et Picasso poussent à ses dernières conséquences le projet cézannien de rationalisation et d'unification de l'espace et des figures. La découverte de la statuaire nègre, avec ses propriétés constructives et son efficace simplification, fait l'effet d'un catalyseur. La *géométrisation* des formes – en particulier la combinaison du segment et de la courbe, réduction sémiotique des verres à pied et guitare – et la *multiplicité des points de vue* visent à ramener la réalité tridimensionnelle à la réalité de la *surface plane* du tableau. Cette simultanéité des angles de vue écarte la perspective linéaire et ce dont elle était porteuse : la maîtrise rationnelle du monde par l'homme occidental.

La *fragmentation* de la surface et des motifs témoigne d'un environnement transformé par l'industrie, et ses effets : répétition, fractionnement, accélération. L'objet devient un enjeu artistique (peu auparavant, Durckheim fondait la sociologie en traitant le fait social comme un objet) et les cubistes prennent parti pour un langage pauvre en signification (guéridon, bouteille, compotier, guitare, verre...) afin de montrer l'arbitraire du signe plastique. L'introduction d'éléments extérieurs à la peinture, qu'ils soient iconiques -typographie- ou matériels, par amalgame au pigment -tel que le sable- et surtout par collage -Braque introduit des bandes de papier peint en 1912-, détache la peinture de l'illusion de profondeur ; l'œuvre tend à participer à la réalité autant qu'à la représentation.

LE CUBISME exerce un fort ascendant sur l'art, après la guerre. Dans les natures mortes de LOUIS MARCOUSSIS, la superposition de motifs qui font allusion au volume (tout en le niant) réaffirme que la peinture est un jeu entre planéité et illusion. Dans *Nature morte au pichet* (fig. 1), les éléments non-iconiques telles que la lettre et l'évocation de la toile cirée de Picasso sont à nouveau peinture, rappelant que le cubisme comme avant-garde

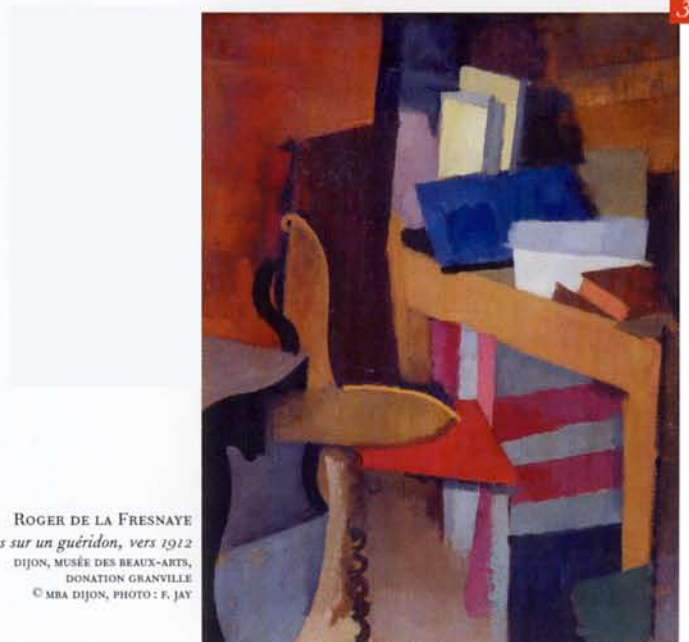


JUAN GRIS, *Verre de bière et cartes à jouer*, 1912-1913  
 DIJON, MUSÉE DES BEAUX-ARTS, DONATION GRANVILLE  
 © MBA DIJON, PHOTO : F. JAY

est révolu. Mais cette perte d'orthodoxie est compensée par la poésie et l'humour qui éloignent tout excès formaliste (le cadre rappelle un *tondo* classique ou un miroir).

AU REBOURS DE Picasso et Braque, JUAN GRIS part de formes abstraites pour y adapter des formes tri-dimensionnelles. Dans le *Verre de bière et cartes à jouer* (fig. 2), de 1913, l'artiste a conservé tout l'intérêt cubiste pour la reconstruction de la forme, refusant l'académisme d'un géométrisme décoratif dans lequel donnera une bonne part de l'héritage cubiste.

En se concentrant sur la redéfinition de l'espace, Picasso et Braque avaient éteint les tons. Dans *Livres sur un guéridon* de 1913-17 (fig. 3), ROGER DE LA FRESNAYE ne se départit pas de sa palette très vive. Ce peintre marqué par la tendance rationaliste de la peinture française (Poussin, Cézanne) retient de la leçon cubiste l'intérêt des contrastes de formes (la sinusoïde de la chaise s'opposant à l'angularité de la table) et la fusion des moyens picturaux avec les éléments/signes de l'iconographie : les livres-couleurs organisent la composition.



ROGER DE LA FRESNAYE  
*Livres sur un guéridon*, vers 1912  
 DIJON, MUSÉE DES BEAUX-ARTS, DONATION GRANVILLE  
 © MBA DIJON, PHOTO : F. JAY





4  
SERGE CHARCHOUNE, *Nature morte*, 1927  
DIJON, MUSÉE DES BEAUX-ARTS, DONATION GRANVILLE © MBA DIJON © ADAGR, PARIS 2004

LA “MÉTHODE” CUBISTE qui permet à ses créateurs de recomposer le réel fut pour certains artistes un point d’appui vers l’abstraction ; dans la *Nature morte* de 1927 (fig. 4) de SERGE CHARCHOUNE, le lien avec le réel et entre les formes est volontairement distendu.

POUR ALBERT GLEIZES, le cubisme avait eu le mérite de restaurer le sens de la “forme”, perdu par les impressionnistes. Le chevauchement des parties d’objet induit par le glissement des plans introduisait également une quatrième dimension, en simulant le mouvement. Sans jamais creuser l’espace, Gleizes use de la “transposition” et de la “rotation” des formes (selon ses termes) afin de concilier l’espace immobile (la surface plane) et la mobilité du temps (le rythme).

Dans *Crucifixion* (1930) (fig. 5), l’engagement religieux de l’artiste – soutenu par un usage symbolique de la couleur – s’accorde avec le parti géométrique qui le conduira vers le groupe Abstraction-Création, via la référence à l’art roman.



5  
ALBERT GLEIZES, *Crucifixion*, 1935  
DIJON, MUSÉE DES BEAUX-ARTS, DÉPÔT DU MUSÉE PICASSO, PARIS  
© MBA DIJON PHOTO : F. JAY © ADAGR, PARIS 2004



7  
PABLO PICASSO, *Buste d’homme barbu*, 1933  
DIJON, MUSÉE DES BEAUX-ARTS, DÉPÔT DU MUSÉE PICASSO, PARIS  
© PHOTO RMN/G. BLOT © SUCCESSION PICASSO



6  
COLLAGE, SABLAGE des œuvres cubistes avaient contribué à créer un espace pictural avant tout optique. En 1930, ROBERT DELAUNAY crée les *Reliefs* (fig. 6) où des formes circulaires en saillie sur la toile créent un rythme dans lequel l’ombre et la lumière remplacent la couleur. Cette série s’inscrit dans les préoccupations communes à plusieurs artistes contemporains relatives à l’art mural.

LOIN DU CUBISME DES ORIGINES, le *Portrait d’homme barbu* (fig. 7) de PABLO PICASSO exploite néanmoins les possibilités ouvertes par l’assemblage, né des recherches picturales cubistes. Au-delà de la taille et du modelé, l’œuvre joue de la discontinuité des lignes, des textures et des formes.

LES MASQUES AFRICAINS (fig. 8) rassemblés par P. Granville rappellent le choc salutaire que les avant-gardes du début du XX<sup>ème</sup> siècle reçurent de la découverte de la statuaire extra-européenne (et antique). Cette attirance participait du besoin d’un ressourcement, déjà manifesté par Gauguin et sa quête “primitiviste”, au sein d’une civilisation qui paraissait avoir épuisé la sophistication de son art. Indépendamment des données culturelles qui leur sont attachées, ces masques présentent une économie formelle dont les cubistes retinrent la puissance d’expression obtenue à l’aide de formes simples. Le système arbitraire d’équivalence développé par le cubisme tend vers une “universalité” de compréhension qui, sur le plan plastique, rendent possible l’accord de ces masques avec les œuvres occidentales présentées dans cette salle.



8  
Masque Kplékplé, Côte d’Ivoire  
DIJON, MUSÉE DES BEAUX-ARTS, DONATION GRANVILLE  
© MBA DIJON PHOTO : F. JAY