

Le Cubisme

Cosa mentale contre l'immagine-mirrored

© Panoptikum, Tours, 2020
ISBN 978-2-9540676-6-7

YOUSSEF ISHAGHPOUR

Le Cubisme

Cosa mentale contre l'immagine-miroir

panoptikum

*À la mémoire de Bruno Mathon
qui m'a ouvert les chemins
de l'Occident*

*Il n'est en art qu'une chose qui vaille :
celle que l'on ne peut expliquer.*

Braque

*Une idée de peinture ne sera pure que si
on ne peut l'exprimer dans un autre langage
que le sien, la peinture.*

Picasso

Ceci étant admis, on essayera tout de même, comme déjà beaucoup d'autres. Non pas, bien sûr, d'« exprimer la peinture » ou de l'« expliquer », mais pour réfléchir la logique de ce qui l'a produite. Les œuvres d'art gardent toujours leur caractère énigmatique face au regard et à la pensée, tout en les exigeant.

Peindre à deux dimensions n'a jamais posé de problèmes à ceux qui n'avaient cure ni de volume ni de profondeur. Cette préoccupation a été l'essence de « la perspective naturelle » – en fait de la mathématisation de l'espace et de la vision. Connaître cela, avoir eu l'idée du volume et de la profondeur, l'avoir pratiqué et vouloir revenir à deux dimensions a exigé de tout rabattre sur une surface plane. Cela a produit les violences et les déformations de Picasso. Attaquer « le cube perspective » a été la condition nécessaire, sans être suffisante encore pour ce qui deviendra « le cubisme ».

Au début du XX^e siècle, l'apport des arts extra-occidentaux – et en général autres que le classicisme grec et l'héritage de la Renaissance – a consisté à lever la contrainte de la perspective, à rendre conscient que d'autres formations des images étaient possibles. C'est cela qui s'accomplit chez les uns et les autres, avec *Les Baigneuses*

de Derain ou le face et dos du *Nu bleu* de Matisse par exemple, et éclate dans le « primitivisme » des *Demoiselles d'Avignon*.

« Primitivisme », évident et recherché, s'agissant d'un en deçà où l'art n'est pas encore libre sublimation formelle mais directement lié à la terreur du radicalement autre et à l'exorcisme. Là où le cubisme à l'état pur rompra avec la ressemblance et la magie impliquée par l'image, il y a, dans *Les Demoiselles d'Avignon*, la ressemblance et l'image. Et l'appel même au « sauvage » a pour but d'atteindre une dimension magique presque « sacrale » contre le caractère « civilisé » et policé de la sublimation esthétique dépourvue de magie et de sacré. Un renversement agressif, brutal et criant. Ce n'est pas seulement l'espace de la Renaissance qui est bouleversé, mais son univers « idéal » : le phénomène rédimé dans le monde de l'Idée, le désir sublimé comme désir d'immortalité. Ici l'Éros ne prédomine pas mais la pulsion de mort au-delà du principe de plaisir. Traditionnellement, en Occident, le Nu était considéré comme la plus parfaite manifestation de l'idée du Beau. Mais dans *Les Demoiselles d'Avignon* il n'existe que la nudité déformée et agressive : l'intrication de la sexualité et de la mort jetée à la tête, ou plutôt, au visage du spectateur. S'il y a eu une sentimentalité religieuse dans la période bleue et rose de Picasso, elle a disparu devant la brutalité matérielle de

l'existence humaine. C'est une peinture contemporaine à la découverte des couches les plus archaïques de la psyché. La Beauté : voile de l'horreur, reconnaît-on. « Somme de destructions » : avec ses *Demoiselles*, Picasso a déchiré le voile.

Même chez Gauguin, il y avait l'utopie des îles enchantées, un monde idyllique de la beauté dans la nature et non cette violence pure des *Demoiselles d'Avignon*. Œuvre moins influencée par la sculpture africaine – trop raisonnable, selon Picasso (évident dans l'élaboration formelle et plastique des masques) –, qu'ibérique ou océanienne. C'est grâce à la forme plastique de l'art africain, précisément, que Picasso va sublimer, dans les *Trois femmes* par exemple, la brutalité et la violence criante des *Demoiselles d'Avignon*. Avec un grand savoir de la forme, la sculpture africaine identifie force et forme que, dans sa période « nègre », Picasso voudra suggérer. Après l'évanescence de la forme chez les Impressionnistes et les Fauves, Picasso va la réaffirmer en s'inspirant un moment de la plastique africaine – indépendamment de la perspective traditionnelle, détruite dans *Les Demoiselles*; et d'une tout autre manière que chez Cézanne. Pulvériser la forme et la reconstruire ou la suggérer autrement seront inhérents au cubisme.



Le Grand Nu de Braque aura été une réponse à « l'avaleur de feu » : l'effet des *Demoiselles d'Avignon* et du *Nu à la draperie*, et de leur primitivisme, mais à « l'intérieur » de la tradition occidentale. Du classicisme presque : non la sauvagerie mais la sublimation, non l'exorcisme mais l'esthétique. Ce qui se trouve derrière la figure n'est pas bien distinct, des rochers ou un tissu, dirait-on, comme l'aspect de la coquille d'où est née Vénus. Une nymphe et non une idole comme les figures « africaines » de Picasso, *La Dryade* entre autres. Il y a certes, dans ce *Nu* de Braque, la force panique de la nature, mais maîtrisée par la forme : décantée. Tandis que chez Picasso l'expressivité et la présence brutale dominant, *Le Grand Nu* privilégie « l'harmonie picturale » qui sera la marque spécifique de Braque.

Cependant la rencontre de cette autre peinture détruisant la tradition a reconduit Braque à la redécouverte de ce qui avait été à la fois l'aboutissement de la tradition et sa négation déterminée, son dépassement : l'essentiel de Cézanne. Pèlerin, Braque ira à l'Estaque, comme pour retrouver l'origine. *Viaduc à L'Estaque* de 1908 ressemble, à première vue, à l'agrandissement de quelques centimètres carrés de Cézanne, une exposition de ses processus essentiels poussés

à la limite. *Maison et arbre* de 1908 outrepassera la limite. L'effet d'agrandissement est encore plus évident dans une série de quatre tableaux de 1908. Les deux premiers s'appellent *Arbres à l'Estaque*, les deux derniers *Maison à L'Estaque*. Saut périlleux à valeur de manifeste. Il s'agit de ce qu'on appelle au cinéma « le saut dans l'axe » : passage du plan général au plan d'ensemble, au plan moyen et au gros plan. Un passage qui, par « réductions successives », a abouti au « petit cube » épinglé par Matisse.



Il est entendu qu'il n'y a pas de « cube » dans les indications (peu originales) de Cézanne à Émile Bernard : « traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective... », et c'est par antiphrase que « le cubisme » est devenu l'appellation d'une peinture qui a rompu avec le cube perspective.

L'importance de Cézanne pour le cubisme est bien ailleurs.

La peinture, selon Cézanne, n'imité, ne reproduit ni ne reflète la nature : elle est une harmonie parallèle à la nature où l'on « doit la vérité ». Sinon une « langue », la peinture est donc un médium ayant ses possibilités et sa logique propre. Ce sera le point de départ du cubisme.

La « vérité », recherchée par Cézanne, concerne les choses, l'espace, la forme et leurs relations. La connaissance, en somme, qui avait été également le point de départ de l'invention de la perspective à la Renaissance. Mais, pour Cézanne, ce sera sur des bases totalement différentes. C'est de ce nouveau mode de connaissance qu'il va s'agir aussi pour les Cubistes.

Cézanne rompt avec la perspective monoculaire. La relation entre la vision et le motif cesse d'être dominée par l'opposition sujet-objet et par le regard d'un sujet fixe sur un objet fixe.

Il n'y a plus, pour Cézanne, un espace donné – recréé par le cube perspective – où les choses seraient situées. Mais un rapport entre les choses et l'espace qui est leur espace, en absence de séparation. C'est essentiellement de ces nouvelles relations entre objet et espace que naît le projet cubiste.

Mais si le plan du tableau s'affirme, il ne se réduit pas encore pour Cézanne à une surface : c'est un lieu de tension intrinsèque où se lient les objets, leurs espaces et le plan du tableau. Tandis que pour les cubistes le tableau aura tendance à devenir une surface d'exposition pour ces relations.

La nouvelle « vision », pour Cézanne, résulte d'une activité dynamique : une conjonction de points de vue différents qui implique le temps et

le mouvement. Chez les cubistes, les points de vue seront multiples et le temps deviendra constitutif du tableau.

C'est que, pour Cézanne, le temps – inhérent à la vision – est inhérent aux choses-mêmes et l'activité « géologique », permanente. Car la Nature est, en elle-même, être et devenir identique, toujours déjà « apparaissant » : une formation de formes. De là – en même temps que du dynamisme de la vision et de la diversité des points de vue – proviennent, chez Cézanne, des discontinuités, des distorsions et une instabilité parfois vertigineuse et le dynamisme intérieur du tableau. De là surtout la difficulté de « réaliser », et la nécessité de « l'inachèvement ».

Les liens entre les objets et leur espace, et les rapports des objets entre eux, s'établissent, pour Cézanne, par des passages et par l'harmonie de leur modulation.

Le clair-obscur atmosphérique lié à la perspective et la profondeur disparaissent dans la peinture de Cézanne : la distance est créée au moyen de la couleur, et les formes et leurs passages sont également constituées à l'aide de la couleur posée par des touches rectangulaires. Ce qui inspirera l'idée du plan-facette cubiste.

Pendant, là où le cubisme analytique sera essentiellement « monochrome », chez Cézanne la couleur reste fondamentale. La touche doit « réaliser », organiser la sensation, effet de « la

perception réfléchi » qui est, pour lui, le moyen de la connaissance, là où dans le premier cubisme « la conception » tend à prédominer.

Bien plus : pour Cézanne, passages et modulations ne font que rendre manifeste l'unité de tout – la difficile « réalisation ». Réverbération et écho de « Tout en tout » : dynamisme de « la Nature » et « la ferveur froide » – parce qu'au-delà de la subjectivité – à sa rencontre.

Le cubisme analytique poussera certaines implications de la peinture de Cézanne au-delà de leur limite et rompra même avec Cézanne en pulvérisant la substance, la matière et la plasticité de la forme pour créer des compositions musicales. Car la différence sera absolue par rapport à Cézanne. Pour celui-ci la Nature, création divine, reste toujours la référence, tandis que chez les cubistes – qui peuvent se passer de modèles –, la peinture n'aura d'autre référence qu'elle-même.



Tout en réduisant le monde à ce que l'on voit, impliqué par l'existence de la photographie, les impressionnistes avaient opposé la couleur et la lumière à son deuil en noir et blanc. De manière plus radicale, en rejetant l'ancienne perspective monoculaire (qui domine encore chez les impressionnistes) et, avec elle, ses visées d'objectivation – constitutives de l'appareil photographique –,

c'est cette réification que refuse Cézanne : non pas en peignant le mouvement, mais en introduisant le temps dans la peinture, en le rendant constitutif de l'espace.

C'est par sa différence avec les arts de l'espace et ceux du temps que l'unité de l'espace-temps a été reconnue rapidement comme caractéristique du cinéma. Toutefois si « le cinématographe » enregistre et reproduit le mouvement, « le cinéma » n'existe qu'à partir de deux inventions : le gros plan et le montage. Le gros plan – que l'on avait appelé « le visage des choses » – extrait un fragment d'un objet de l'espace préalable dans lequel il a pu être situé : fragmentaire, réduit à une « facette » sur un plan, l'« objet », son espace et sa lumière propres deviennent inséparables (comme le gros plan auquel Braque avait abouti en conclusion de ses sauts dans l'axe à L'Estaque). Ce faisant, le gros plan supprime également la distance entre le regard et l'objet, fondement de la relation sujet-objet, de l'objectivité et de l'objectivation. Ce sont les changements cinématographiques de point de vue, et essentiellement le gros plan qui exigent le montage. Dans son vrai principe de construction à partir de fragments discontinus, le montage lie les plans et crée un espace-temps autre que celui de l'expérience empirique : d'ordre purement mental. Le cubisme sera l'intrication de ces deux principes du gros plan et du montage. Constitutifs du

cubisme analytique, ils deviendront de plus en plus évidents, et s'exposeront, avec le collage et dans le cubisme synthétique.

En évoquant ici le cinéma, il ne s'agit pas d'en vouloir déduire des influences, mais de rappeler des conjonctions, des concomitances : des possibilités inhérentes à un moment historique. Surtout que, lorsque naît le cubisme, le cinéma est dans un état bien rudimentaire : « en puissance » et non « en acte ». Et que ce sont même, et très rapidement, les effets de réalité et la représentation traditionnelle qui y prédominent. De sorte que les potentialités propres du cinéma ne se réaliseront complètement que plus tard chez les Soviétiques Vertov et Eisenstein, influencés, eux-mêmes, par les avant-gardes, y compris le cubisme.



Instruments de musique, 1908, de Braque et ses deux paysages de *La Roche Guyon*, 1909, suggèrent encore un au-delà de la surface, même si l'image est produite, non par imitation, mais par réduction aux signes partiels d'aspect, sans qu'il s'agisse encore de plans et de facettes comme ce le sera avec *L'Usine à L'Estaque* de l'année suivante. Tandis que – monde désertifié comme désenseveli – *Maison sur la colline*, Horta de Ebro, ou *Le Réservoir à Horta*, été 1909, ont

valeur de manifeste : avec ses constructions géométriques, Picasso n'a que faire d'harmonie, d'arbres et de paysages. Anti-esthétique, radical, véritable « caractère destructeur », dans le sens d'innovateur que Benjamin donnait à ce terme, Picasso tire les conclusions extrêmes des intuitions de Braque. Avec ses traversées des primitivismes, il est resté moins respectueux de l'héritage de Cézanne, tout en ayant reconnu que chez celui-ci également, avec les réductions aux formes essentielles de *La Femme à la cafetière* par exemple, la profondeur tendait déjà à presque rien. Mais il faudra encore – comme Picasso l'avait commencé, par son primitivisme ou dans sa période africaine, en intégrant la forme, l'espace et la surface – de rompre totalement avec la tradition du tableau « fenêtre ouverte sur le monde » pour qu'il ne soit plus que « surface d'exposition ». C'est ce que Picasso réalise en effaçant une peinture en cours, l'esquisse du *Carnaval au bistrot*, pour la remplacer par l'une de ses compositions les plus cézanniennes : l'inachevé *Pain, compotier et fruits sur une table*, 1908-1909.

En véritable « souffre-douleur », Fernande Olivier va subir le travail de déconstruction, de dislocation, de déformation, par les analyses systématiques en plans, de l'espace, de la lumière et de la forme. Il y a là encore le peintre, Picasso, et la forme du modèle devant lui. Mais il s'agira

de produire la forme sur le tableau. Les clous en trompe-l'œil de Braque – *Broc et violon...* – sont là pour affirmer la surface du tableau, et surtout l'indépendance de la peinture dans la construction de ses motifs à partir de ses propres moyens. La forme ayant été déjà analysée en plans, il devient possible de la produire à un autre niveau sur le tableau : ce sont des processus de formation, d'apparition, dans les portraits de ses marchands par Picasso.



Il n'y a plus l'obligation à reproduire un modèle préétabli dont l'intégrité a volé en éclats. Il s'agira de reconstruire autrement. À partir de la dissection rigoureuse et de plus en plus abstraite des formes, de la fragmentation et de la décomposition des volumes et de leur espace propre en lignes, facettes et petits plans qui glissent les uns dans les autres. Avec l'ambiguïté des points de vue multiples, des ombres et des lumières provenant de diverses directions, et la transparence des plans pour rendre visibles les structures internes. La géométrie prédomine, et en même temps la brisure, la subdivision, la disjonction, la dispersion des éléments, d'intensité divers, hétérogènes, séparés et déployés de manière discontinue sur la surface. La couleur étant réduite à la sépia et à

la monochromie, en absence de toute velléité de ressemblance.

Il ne s'agit plus de similitude, d'image, mais de réduction à des signes – non pas arbitraires, mais des abrégements graphiques de différents aspects et des parties pour le tout. Et de pures relations entre les signes picturaux : « la fleur... l'absence de tous bouquets » mallarméen. L'image est toujours celle de l'absence, mais donnée, dans la tradition picturale, comme présence. Or dans le cubisme, c'est de l'absence qu'il s'agit. Refus de la « choséité » et de désignation objective, mais miroitement entre les signes. Il n'y a pas de représentation mimétique des objets. La dimension mimétique, sensible, émotionnelle, se réalise par les moyens picturaux, qui vont se libérer de toute référence, par la suite, dans la peinture abstraite. On a dû « déplacer la réalité ; la réalité n'était plus dans l'objet, elle était dans la peinture » (Picasso). Suggérer plutôt que montrer : allusion, élision, discontinuité fragmentaire, signes, déplacements. Et traversés par d'autres fragments et signes. Traversée qui provient d'une compénétration. Rien de clos : ce qui est vrai du fonctionnement de la pensée devient visible sur le tableau. Il n'existe pas d'homogénéité, mais figures, signes, ce qui est montré, ce qui est absent, et les degrés différents de présentation et refus de développement. Avec ses vibrations, en pointillées et petites touches, le

tableau constitue un processus de formation en devenir et non pas un état figé.

La surface ne se réduit pas à une plaque sensible d'enregistrement de figures sténographiées : c'est une organisation rythmique picturale et plastique des éléments qui se rapportent réciproquement les uns aux autres à titre de fin et de moyen. Une sorte d'autre-monde qui ne reproduit pas directement celui des objets sensibles donnés à l'expérience immédiate, sans chercher, non plus, à sauver les phénomènes dans l'irréel du monde de l'Idée (comme disait Malraux de la Renaissance). Mais plutôt l'écho des harmoniques et des dissonances du monde dans ce qu'il pourrait être – du phénomène pulvérisé et rédimé dans sa production picturale –, et c'est à cause de cette dimension « utopique », de « l'apparence » déconstruite et recomposée par une nouvelle forme, qu'il s'agit d'esthétique et non pas d'exorcisme, comme cela a pu être ou le sera pour Picasso. Une analyse motivique, une « musicalité » dynamique de « thèmes » et de variations. Et ce n'est pas seulement parce que Braque jouait plusieurs instruments qu'il y a autant de référence à la musique dans le cubisme, mais à cause d'une profonde communauté esthétique dans l'indépendance de la construction de l'œuvre par rapport aux données externes.

Rien n'est donné : ni l'objet, ni l'espace, ni le sujet qui peint, ni la peinture, ni le tableau et

encore moins le spectateur susceptible de le comprendre. Il y a l'affirmation des moyens purement picturaux et plastiques et surtout la question de la peinture. Espace, forme, plan, ligne, volume, couleur, matière, lumière, représentation, réalité, peinture, image, écriture, signe, surface, profondeur, toile, tableau, tactile, optique... Mais, même réduit à l'état de signes, le motif ne disparaît jamais du cubisme qui n'est pas une organisation fondée sur de purs paramètres picturaux comme le sera la peinture abstraite, bien que celle-ci en soit la conclusion directe (Mondrian, qui fut cubiste, parlera de manque d'audace de ne pas avoir franchi le pas).

Picasso et Braque avaient cherché d'abord à recréer le volume tridimensionnel des objets sur la surface à deux dimensions, en le réduisant à des formes globales, tout en suggérant une plasticité sculpturale. Ils étaient partis du rapport objet-espace qui s'est métamorphosé rapidement en facettes-plans. Celles-ci se sont libérées de l'objet donné à la vision pour devenir le matériau de base de la construction. Comme il ne s'agissait pas d'espace existant, mais de la surface du tableau, il y a eu « réduction » du motif en signes : la partie pour le tout et la compénétration des éléments sans coordonnées préalables au moyen de plans se situant en relation à la surface. Afin de créer une cohérence plastique, Picasso a privilégié des structures pyramidales,

Braque a introduit une armature de grilles : « pour éviter une projection vers l'infini, j'interpose des plans superposés à une faible distance, pour faire comprendre que les choses sont l'une devant l'autre... » Et comme pour le reste ils ont emprunté l'un à l'autre, sans perdre cependant leur différence : plus de clarté, d'évidence et d'harmonie chez Braque comparativement à la complexité, souvent violente et tumultueuse, de Picasso.

Avec son antécédent familial de peintre de décoration, Braque en a repris facilement des techniques qui affirment toujours la surface d'exposition du tableau et sa matérialité contre l'infini de la profondeur : l'écriture au pochoir, le sable mêlé à l'huile ou le peigne à faux bois dont le ludique Picasso s'empare immédiatement pour peindre la coiffure et la moustache de son Poète, rien n'interdisant la présence d'éléments de figuration traditionnelle devenus des signes parmi d'autres. C'est surtout la projection d'un ensemble de plans sur la surface qui apparaîtra, rétrospectivement, avec les développements du cubisme, comme chargé de potentialité.



Toute œuvre s'accomplit seulement dans la vision du spectateur. Cette vérité première devient directement constitutive de la peinture cubiste qui

n'atteint sa finalité que si le spectateur récapitule son processus de création. Mais l'art et la peinture, que le cubisme expose et affirme explicitement comme tels, ont toujours été implicites dans les tableaux. La peinture ancienne nécessite également l'interprétation et la connaissance de la peinture pour la compréhension du tableau. Elle exige la participation du spectateur, même si d'abord elle semble le combler avec des histoires et de belles images, grâce à des conventions devenues une seconde nature aussi « naturelles » que ce qui apparaît, en toute « transparence » croit-on, sur le tableau. Or c'est cette pseudo-transparence que détruit le cubisme en exposant le dispositif pictural, et ce qu'il présente, sur la toile.

Les images anciennes paraissent d'accès immédiat, à cause de « l'accoutumance à la perspective plane », dit Panofsky, « renforcée par l'habitude de regarder des photographies ». Car l'appareil photographique a eu la perspective pour condition de possibilité – la mathématisation de l'espace, la vision monoculaire et immobile, la surface niée dans sa matérialité pour n'être qu'une fenêtre : le plan d'intersection de la pyramide visuelle. Si, depuis Manet, la peinture moderne a réagi à l'effet de la photographie : la réduction du monde à ce que l'on voit ; plus radical – à la suite de Cézanne –, le cubisme va à la racine, il déconstruit la perspective qui avait été au fondement et se sépare de ses conséquences picturales et

plastiques. Il ne sera pas « naturel ». Mais la construction perspective et le fonctionnement de l'appareil photographique, qui lui est tout à fait analogue, sont également en discordance avec « la réalité » et opposés à la structure de l'espace psycho-physiologique. L'espace infini, l'homogénéité des lieux et des directions et les relations entre points sans contenu, impliqués dans la construction perspective, ne caractérisent pas la perception. Et ils n'ont pas déterminé, non plus, d'autres formes de figuration qui ne concevaient pas l'espace et les objets comme des modifications d'un même continuum, mais, au contraire, comme des agrégats visibles et tangibles, à la fois, tectoniques et plastiques, de formes et de leurs espaces autonomes. Bien que fondée sur le schéma de la perception visuelle empirique, « la perspective naturelle » ne constitue, en elle-même, qu'une « forme symbolique », écrit Panofsky. Et il ajoute qu'elle n'est compréhensible « que par référence à un sentiment bien déterminé et spécifiquement moderne de l'espace ou, si l'on préfère, du monde ».

Et il y a eu, au tournant du XX^e siècle, la déflagration de ce monde, à commencer par ses modèles scientifiques. Le cubisme, pourrait-on dire, est l'effet d'un changement d'« ontologie ». L'ancienne peinture croyait à des objets clos dans un monde continu, c'est la continuité de l'un et

la clôture des autres qui ont éclaté. Plus rien n'existe en et pour soi, tout est en relation ouvert-fermé de déterminations multiples, discontinues, hétérogènes. C'en est fini avec la conception d'un monde-objet donné face à un regard-sujet récepteur ou bien actif et concepteur et un moyen rationnel et objectif pour en reproduire l'imitation sur le tableau. Il n'y a pas non plus des choses dans un espace mais des relations formes-espace insécables, et pas plus, malgré ce qui a pu être dit à propos du cubisme, un sujet qui tournerait autour d'un objet pour former une image composite et « totale » à partir d'angles de vue différents. Les termes d'objet, de forme, d'espace, de lumière, de regardeur, d'image et de peinture perdent leur univocité, leur consistance et leur statisme et deviennent dynamiques. L'objet est une succession de moments, d'aspects, et la vision : réception d'aspects et prospect, perception, souvenir, imagination, discontinus et entremêlés. Le tableau ne sera plus l'image du monde, mais littéralement surface d'inscription, et ce n'est pas pour rien que des écritures vont y apparaître.

Avec la perspective de la Renaissance et la rationalité de son espace, de sa lumière et de son point de vue unique, ce sont également ses résultats : la mimesis, l'imitation, la réalité et l'illusion qui disparaissent. Il y a eu un passage

entre ce qui était de l'ordre de la reproduction, au sens large du terme, à la production – « *poiesis* » dans son acception originare. On butte sur une peinture cubiste, parce qu'on y cherche une image, comme la présence ou l'ouverture sur un monde réel, imaginaire, idéal, fantastique (ainsi que le sera la peinture surréaliste). Et l'on rencontre une surface d'exposition, d'interrelation entre un certain nombre d'éléments visuels et non visuels. Le non-sensible devant être compris – comme dans l'art en général – à partir du sensible et de l'existence matérielle des œuvres. Par différence avec la peinture d'imitation à l'ancienne, le cubisme est « un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création » avait écrit Apollinaire : peindre non pas ce qu'on voit mais ce qu'on sait. Cependant le cubisme, même le plus hermétique, n'est pas le « non-art » conceptuel, la méta-ironie de « l'anti-artiste sans œuvre » qu'inventera Duchamp contre « les purs manœuvres », pas plus qu'il n'est de la « peinture rétinienne » rejetée avec mépris par celui-ci. Comparé à l'apothéose de la lumière et de la couleur de l'impressionnisme et du fauvisme ou du déploiement spatial et dynamique des formes dans le futurisme, le cubisme analytique paraît d'une austérité monacale : entre l'inventivité rigoureuse de la musique dodécaphonique et l'héritage de la poésie hermétique de Mallarmé.



Car il y a bien plus que ne la laisse entendre l'ironie de « Un coup de thé », dans *Bouteille, journal et verre sur une table*, le collage de 1912 de Picasso. Il s'agit pour le cubisme aussi d'un chemin parallèle. L'exquise crise, fondamentale, selon Mallarmé, la « *Crise de vers* » a eu également son origine dans « *l'universel reportage* ». Où le mot se réduit à « la fonction de numéraire facile et représentatif ». Effet général de la presse d'information, et de l'emploi élémentaire du discours, qui confine tout dire à la description et la communication. Une autre forme de reproduction comme l'est, en somme, la photographie. De là la nécessité de séparer le poème de l'immédiat : « la merveille de transposer un fait de nature en sa propre disparition vibratoire selon le jeu de la parole », qui « refuse les matériaux naturels pour ne garder de rien que la suggestion ». L'allusion. Non plus la description et la narration, mais « le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole... Et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère. » L'idée même et suave, l'absente de

tous bouquets. « Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total. » Des motifs de même jeu s'équilibrent, balancés, à distance. L'art de l'instrumentation, « en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique ». Comme dans le moment le plus hermétique des deux cubistes, pour Mallarmé l'expression de la subjectivité romantique s'efface devant la construction – « l'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques... ». Et il y a même, chez lui, comme l'utopie de l'anonymat collectif : « à plusieurs inscrivant, eux, sur l'espace spirituel, le paraphe amplifié du génie, anonyme et parfait comme une existence d'art. »



Démarche cognitivo-formelle, celle du cubisme est certes différente mais non pas une exception en peinture si l'on veut bien se souvenir que les spéculations sur la perspective (de Piero della Francesca, de Paolo Uccello, entre autres) relevaient également d'une théorie de la connaissance, même si, en définitive, elles avaient pour but la figuration. Selon Léonard, le tableau était un miroir qu'on promenait dans le monde et

indistinctement *cosa mentale*. À partir du moment où l'image miroir a été réifiée, objectivée, par la prétention extrême de la photographie, la *cosa mentale* a eu également son déploiement extrême. Le cubisme a gardé la *cosa mentale*, après que Picasso et Braque eurent fait éclater l'image-miroir en mille morceaux, comme le fera Welles – dont *Citizen Kane* était d'inspiration cubiste – à la fin de *The Lady from Shanghai*...

Il ne faut pas oublier non plus que ce n'est pas la question du sens – la métaphysique ou l'ontologie – mais le problème de la connaissance qui domine la pensée philosophique des débuts du XX^e siècle. En rapport avec ce contexte philosophique, Daniel-Henry Kahnweiler avait évoqué, à propos du cubisme, « la révolution copernicienne de Kant ». Et le fait que pour Kant, un déplacement s'effectue de la primauté de l'objet à celle du sujet de la connaissance. Et que ce n'est plus le sujet qui doit se régler sur l'objet, mais l'objet de l'expérience possible qui dépend des actes synthétiques du sujet. Il y a cependant, chez Kant, une opposition entre le sujet et l'objet et ce sont les structures natives et fixes de l'entendement et des facultés subjectives qui déterminent la réception de l'objet. Et donc, bien qu'il s'agisse, dans la représentation, de l'activité constituante du sujet, telle que celle-ci est envisagée par Kant, elle ne correspond pas à la peinture cubiste.

En tenant compte de la suspension, par le cubisme analytique, de l'expérience « naturelle » immédiate, de la relation aux objets, et de leur transposition dans le champ de la réflexion et de l'activité picturale, afin de découvrir le pur possible et le domaine de la peinture pure..., on pourrait « risquer » un rapprochement avec une philosophie contemporaine, en l'occurrence celle d'Edmund Husserl. Tout en indiquant que – comme déjà avec d'autres rapprochements : cinéma, science, musique – un parallélisme, des homologues et encore plus des influences seraient hors de propos. S'il peut exister des communautés de préoccupations, c'est que, tout simplement, le cubisme participe d'un mouvement général scientifique, philosophique et artistique de remise en cause de la représentation à l'ancienne.

Il y a un renversement, un saut, une rupture radicale, chez Husserl, avec « le physicalisme » : celle de l'attitude naturelle. C'est une interrogation sur ce que signifie apparaître pour le monde, tandis que dans l'attitude naturelle c'est une évidence qui va de soi. L'être du monde est devenu problématique. Pour accéder à cet autre apparaître du monde, il faut accomplir « la réduction phénoménologique » : la mise entre parenthèses du monde mais aussi du moi psychologique. Il s'agit, en se libérant de la facticité, de se donner le monde à voir : s'arracher au monde en totalité pour pouvoir manifester le sens dont il

est porteur. Il n'existe pas un sujet extérieur (et naturel dans le monde) et le monde qui serait sa représentation. Le sujet n'est pas « avant », il se constitue dans le mouvement intentionnel de la donation, de la constitution et du dévoilement du sens de l'objet. Et c'est la différence radicale par rapport à Kant : point de structure fixe de l'entendement que l'intuition viendrait remplir. Mais, selon le principe du « retour aux choses mêmes », c'est l'essence de l'objet qui détermine à chaque fois son mode de donné et l'acte même de donation intentionnelle différente du sujet connaissant. La réalité n'est accessible qu'à travers la synthèse temporelle : la temporalité constitutive d'actes à chaque fois nouveaux. Non plus la perception immédiate – qui n'est qu'une pure possibilité entre autres possibilités parfaitement arbitraires –, mais l'enchaînement des variations imaginaires de l'acte de donation de l'objet, variations librement engendrées dans un champ de possibles. Cependant cette « expérimentation mentale » est distincte de la simple abstraction. Husserl ne supprime pas des aspects des choses, il opère une substitution, ce qui fait passer la conscience de la chose au plan des purs possibles, au moyen de « libres variations ». Ce faisant, la phénoménologie de Husserl dévoile l'être véritable de l'existant comme être-constitué dans la subjectivité transcendantale. Un idéalisme spéculatif donc de l'immanence à la conscience

qui pourrait aboutir simplement à un pur solipsisme, s'il n'y avait pas une différence radicale entre l'idéalité universelle de la subjectivité donatrice de sens et le moi facticiel de l'individu empirique (ce qui éclairerait peut-être, et par ricochet, l'étrange et rare proximité artistique – la symbiose même – de « la cordée de montagne » entre Braque et Picasso ; leur visée cognitivo-formelle de la construction totale et la rigueur de la forme intégrale excluant toute velléité d'expressivité personnelle et romantique).

S'interrogeant, dans son livre sur Husserl, à propos de cette tentative de transfert des choses en purs possibles, Adorno évoque – ce qui pourrait aussi bien définir le sens de la démarche des deux cubistes – un « excédent d'utopie par rapport au monde des choses accepté : le désir latent de faire advenir le possible dans le réel et le réel à partir du possible au lieu de se contenter d'un Ersatz de vérité déduit des simples faits et du périmètre conceptuel de ceux-ci ». Cependant, on sait que malgré « la réduction phénoménologique du monde » et l'idéalité dégagée de toute dépendance, il y a eu toujours chez Husserl une présence implicite du monde naturel et des éléments mimétiques et référentiels, et pour finir, l'incontournable d'une pensée de l'Histoire. Références mimétiques et même présence, comme telle, de la matière qui sont apparues également en contrepoint de l'idéalité hermétique du cubisme

analytique et qui vont s'affirmer avec le collage et le papier-collé, y compris avec l'irruption de l'Histoire dans les coupures de journaux.



Par son exorcisme primitiviste, *Les Demoiselles d'Avignon* revenait à un en deçà de l'art comme sublimation esthétique et célébration de la Beauté. En s'affirmant surface d'exposition, le cubisme analytique niait l'idée du tableau fenêtre, et la perspective, l'image et la mimesis qui lui étaient liées. Étant allés le plus loin dans l'hermétisme, et à la limite de l'abstraction, les deux Cubistes, avec le collage, ne retournent pas en arrière. Au lieu du saut dans l'abstraction qu'ils auront provoqué chez d'autres, ils en font un autre, plus périlleux, qui aboutira à la négation du tableau clos, radicalement séparé du monde extérieur. La peinture qui était généralement une fabrication d'image devient une composition pure à partir de pièces rapportées.

Mais c'est dès le moment où le tableau se constitue de distribution discontinue, et sans articulations internes, de plans, de signes plastiques des objets et de leurs attributs sélectionnés, que le collage devient une possibilité en tant que principe. Le collage participe de la même démarche que le montage – avec cette différence que dans le montage les éléments se déterminent

intrinsèquement les uns par rapport aux autres et perdent ainsi leur autonomie, tandis que dans le collage les composants gardent leur indépendance hétérogène sans surdétermination ou articulation internes.

Le papier collé aura ses propres bases, mais, parce qu'il s'agit d'une peinture, *Nature morte à la chaise cannée* peut étonner encore. Picasso a ajouté deux éléments à une peinture cubiste analytique en forme de rondo : une toile cirée et une corde. C'est surtout la toile cirée collée à l'intérieur de la peinture qui donne également de l'importance à la corde servant d'encadrement au châssis. En général le cadre est essentiel : il sépare un dedans et un dehors, la séparation pouvant être de l'ordre du sacré jusqu'à ses formes atténuées et neutres. En peinture, le cadre vient doubler les bords du châssis. Mais il y est déjà implicite : la délimitation d'un dedans séparé, différent du dehors. S'il a pu exister, au moyen du reflet en un miroir peint dans le tableau, un jeu de relation entre l'image du tableau et son espace apparemment extérieur, en fait ce dehors était inhérent à l'espace du tableau. Le collage de Picasso trouble la limite de séparation. D'autant plus qu'un tableau cubiste, en ayant rompu avec l'illusionnisme du miroir, se veut totalement différent du monde extérieur. À cause de la toile cirée, à l'intérieur, la corde ne constitue plus simplement un matériau comme d'autres qui ont

pu être utilisés pour encadrer les tableaux : c'est une corde, un élément extérieur trivial collé autour de la peinture. Auparavant de très rares motifs en trompe-l'œil, des lettres, ou bien directement de la matière ajoutée à l'huile ont pu apparaître dans les tableaux cubistes analytiques, mais avec ce collage de l'image de la cannelure imprimée sur la toile cirée s'accomplit un saut. Une limite a été franchie, non seulement en collant le dehors et le dedans, mais aussi avec le « haut » et le « bas » : l'extrême de l'invention mentale picturale et la banalité de la toile cirée et de la corde. Cependant pour ce premier pas, Picasso a utilisé une image imprimée et il n'a pas collé directement la cannelure sur la surface, comme il fera plus tard avec le bois, le métal, le fer-blanc et le fil de fer..., en même temps qu'il sortira du tableau pour faire des constructions dans l'espace : de nombreuses peintures-sculptures à l'aide d'éléments quelconques trouvés (de l'unique expérience de construction tridimensionnelle de Braque, il ne reste qu'un témoignage photographique).



Matériellement et techniquement, le papier collé est moins lourd à manier que la peinture. On arrive ainsi à des compositions plus visiblement diversifiées et donc plus aisément lisibles.

Précédemment il y avait eu, de plus en plus, dans les peintures, un passage du plan-facette à des plans-signes qui portaient chacun un aspect, un attribut essentiel du motif. Dans les papiers collés, ces aspects suffirent. Ce qui va permettre des compositions complexes à base de superposition de plans et de pans entiers de papiers découpés.

Comme Picasso avec l'image de la cannelure, Braque utilise le papier faux bois – une image en somme – dès son premier papier collé. Ceci n'est pas seulement pour suggérer le bois du violon mais dans l'intention de l'affirmation matérielle de la surface, sinon le dessin au fusain évoquerait une profondeur. Car le dessin, même le plus mimétique, est toujours une « réduction » : plus signe et abstraction immatérielle que la peinture qui cherche à créer l'illusion matérielle de la présence des choses. Même s'il s'agit donc, dans les dessins cubistes des papiers collés, de la réduction des choses à de rares signes sur la surface, le fond blanc et l'usage du fusain pourrait produire une proximité avec le dessin traditionnel. De là, au-delà de leur fonction « picturale », le collage, à côté du dessin, de papier faux bois, d'étiquettes, d'affiches et de journaux qui renvoient au dehors.

Plus ludique, Picasso a « épinglé » directement le dehors sur la surface : *Feuille de musique et guitare*, un collage avec des papiers de couleur découpés en forme d'instruments, accompagnés

de partitions. En fait, l'austérité monochrome – à de très rares exceptions tardives – du cubisme analytique était une obligation : la couleur aurait introduit une cacophonie dans la construction déjà fort complexe du tableau. Mais avec le découpage et le collage de matériaux hétérogènes exposés comme tels sur la surface, la couleur fait partie des compositions qui deviennent d'une très grande densité et richesse orchestrale comme le *Guitare, Statue d'épouvante* de Braque (de la collection Picasso).



Le cubisme synthétique va continuer en peinture la technique du découpage en plans et de leur superposition, largement développée dans les papiers collés. Presque des « imitations » au départ. *Comptoir et cartes* de Braque du Centre Pompidou est une version complexe d'un collage de la collection Lauder. Il y avait un papier faux bois dans le collage, Braque l'a peint à l'huile, en reprenant les mêmes motifs et leur composition dans le tableau. L'hétérogénéité des éléments n'étant plus désormais directement d'ordre matériel comme dans les collages mais suggérée seulement au moyen de la peinture. Chez Picasso également les premiers tableaux du cubisme synthétique – *Le Guéridon* de Bâle ou *Le Violon*

du Centre Pompidou – ressemblent à des papiers collés réalisés en peinture.

Après la maîtrise radicale de « la réduction » acquise dans l'ascèse du cubisme hermétique, il devient possible, dans des compositions riches en couleur du cubisme synthétique, de peindre des abrégés de figures reconnaissables, dans la mesure où elles ne reproduisent pas mais sont produites et déduites à partir des éléments picturaux exposés sur les tableaux.

DU MÊME AUTEUR

Fautrier

La Figuration libérée

L'image contre la photographie

Twombly

Traces

L'en deçà de l'image

Le cubisme
Cosa mentale contre l'image miroir

a été achevé d'imprimer
à 250 exemplaires hors commerce
le 20 novembre 2020
par J.-P. Louis à Tusson

