

Braque Modernité et tradition

Didier Arnaudet

Volume 27, Number 109, December 1982, January–February 1983

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54387ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Arnaudet, D. (1982). Braque : modernité et tradition. *Vie des Arts*, 27(109), 38–40.



1. Georges BRAQUE, *La Patience*. (Phot. Alain Danvers).



2. Guitare et compotier, 1909. Berne, Kunstmuseum.

Braque Modernité et tradition

Didier ARNAUDET

Le centenaire de la naissance de Georges Braque (1882-1963) permet de prendre ses distances devant son œuvre. Refont surface ses progressions et ses régressions, ainsi que sa dichotomie fondamentale: Braque était divisé entre un passé artisanal et un acquis moderniste. Pour commémorer cet anniversaire, le Centre Georges-Pompidou organisait, au cours de l'été, une grande rétrospective de l'artiste, tandis que la Galerie des Beaux-Arts de Bordeaux présentait *Georges Braque en Europe*, avec la collaboration des principaux musées européens. Plus près de nous, la National Gallery de Washington mettait sur pied, à l'automne, une exposition des collages du célèbre artiste.

S'interroger aujourd'hui sur l'œuvre de Braque implique de prendre ses distances avec ce titre de "patron" que lui décerne Jean Paulhan en 1945. Il n'est besoin que de lire sa biographie pour comprendre que Braque n'est ni un saint ni un chef et encore moins un maître, mais un artisan, issu d'une famille d'artisans. Braque est né, le 13 mai 1882, à Argenteuil. Son père dirige, à la suite de son grand-père, une entreprise de peinture en bâtiment. A l'automne 1900, Braque, élève moyen au lycée, abandonne ses études pour apprendre le métier familial. Il accepte alors de partir à Paris et de parfaire son apprentissage chez Laberthe, un ancien ouvrier de son père, afin d'obtenir le diplôme de peintre décorateur. Cette formation est-elle vaine, dépassée ou paradoxale au vue de son œuvre? Au contraire, elle s'avère indispensable, puisque toute son œuvre repose sur «sa conscience d'artisan, son respect du métier, son amour de la matière et de ses mystérieux pouvoirs»¹. Sans trop vouloir dénaturer le propos de Paulhan, je pense que présenter Braque comme un patron, c'est le mettre à l'abri des remises en question et d'en faire une

«gloire nationale»², à n'approcher qu'avec beaucoup de précautions. Braque est sans conteste l'une des figures importantes de la peinture du 20^e siècle. Son œuvre comporte bien des coups de génie mais aussi – pourquoi le cacher? – des tentations peu louables à l'académisme. Braque a parfois du mal à échapper à toutes les implications de sa conscience d'artisan. Difficile de ne pas s'attarder sur ce problème. Là réside toute l'ambiguïté d'une œuvre qui apporte – il n'est pas inutile de le rappeler – une contribution considérable à la modernité.

Pour Braque, tout commence avec Cézanne. Dans un entretien avec Jacques Lassaing, Braque explique que plus qu'une influence, Cézanne est une véritable initiation³. Cézanne, le premier, libère la peinture de la perspective savante et mécanisée. Braque trouve là un moyen d'éviter cette perspective traditionnelle qui «ne donne jamais la pleine possession des choses». Dans une *Vue depuis l'hôtel Mistral*, 1907, peinte à l'Estaque, un des sites déjà illustrés par Cézanne, Braque développe son paysage plus en hauteur qu'en profondeur. Cette ordonnance ascensionnelle accentue les caractéristiques formelles du paysage détaillées sur la totalité de l'espace de la toile. Mais, au contraire de Cézanne, Braque esquive toute création d'une forme-couleur. La couleur est ici cantonnée dans son rôle de vassale de la forme. Seule compte la conquête de la forme pure. Si Braque tire le meilleur parti des conséquences structurales de l'œuvre de Cézanne, il passe, par contre, à côté de son étonnante vitalité colorante. De cette approche découle cette contre-vérité qui consiste à faire du cubisme une suite logique à la proposition cézannienne. Dans cette affaire, la recommandation de Cézanne de peindre «la nature par les formes du cylindre, de la sphère et du cône», placée en dehors de son contexte, est à l'origine d'interprétations pour le moins simplistes. Cézanne, dans ce passage d'une lettre à Émile Bernard, ne donne pas sa caution à l'abstraction géométrique mais traite des problèmes liés à la représentation des formes tridimensionnelles dans la voie tracée par la perspective. Le cubisme ne prend pas le relais de la conception plastique cézannienne mais exploite l'un de ses filons pour en dégager une démarche picturale propre. Cézanne apporte à Braque les possibilités de raisonner la peinture en termes d'économie et de précision traditionnels à son milieu artisanal où la peinture, comme le dit Raymond Cogniat, se pense d'abord «dans sa forme la plus matérielle».

En 1907, le jeune marchand Kahnweiler présente Braque à Picasso dans l'atelier duquel il découvre les *Demoiselles d'Avignon*. Braque, selon John Golding, est frappé par la fascinante expressivité des formes sculpturales de cette toile plus que par sa «violence frénétique». Il envisage dès lors, pour régénérer son rôle de peintre, de s'engager dans une action picturale qui multiplie les surfaces acérées pour dissiper toute illusion spatiale. Le *Nu debout*, 1907-1908, aux contours appuyés, marque une rupture avec une certaine figuration anecdotique. Dans les *Maisons à l'Estaque*, 1908, Braque amplifie la densité des plans angulaires au bénéfice d'une construction toujours plus exigeante. De 1907 à 1914, la collaboration exemplaire entre Braque et Picasso, où la confrontation des idées et des dons est quotidienne, pose les bases du cubisme analytique. Au cours de cette période, la plasticité passionnée de Picasso incite Braque à établir un nouvel espace par la fragmentation de la forme.

À partir de 1909, la nature morte occupe une place de choix dans la peinture de Braque. Sa formation de peintre décorateur lui dicte cette orientation. Comme le décorateur, Braque a besoin de *toucher la chose* pour prendre la pleine mesure de sa forme et l'ordonner dans l'espace. La nature morte provoque «un espace tactile, presque manuel» qui s'oppose à «l'espace visuel» du paysage. Pour Braque, «dans l'espace tactile, on mesure la distance qui nous sépare de l'objet, tandis que dans l'espace visuel, on mesure la distance qui sépare les choses entre elles». Quand il fragmente la présence volumétrique de l'objet pour la figurer dans sa totalité sur la surface plane, il la place d'une certaine manière à portée de la main. Braque entre ainsi dans la phase du

cubisme dite analytique où un équilibre entre le pictural et le non pictural évoque la réalité constitutive de l'objet. Cette période est marquée par de belles réussites dans le domaine de la nature morte comme *Guitare et compotier*, 1909, *Violon et palette*, 1909-1910, ou *Piano et mandore*, 1909-1910. La nature morte ne défend plus une *interprétation sphérique* des choses mais s'applique à révéler leurs diverses faces liées à une appréhension conséquente de l'espace. Si le cubisme procure à Braque, comme il l'affirme, la liberté de mettre la peinture au service de ses dons, la nature morte lui donne celle de mettre ses dons en accord avec sa pensée. Braque parsème l'espace tactile de la nature morte de détails réalistes tels que le clou en trompe-l'œil dans *Violon et palette*, le fond de sable dans *Nature morte à la grappe de raisin*, 1912, ou le papier peint dans *Compotier et verre*, 1912. Je ne peux m'empêcher de voir dans ces détails un hommage à son milieu artisanal. Entre 1920 et 1930, dans les séries des Guéridons et des Cheminées, l'espace pictural est à la fois tactile (des objets traités d'une façon cubiste) et visuel (les guéridons et les cheminées traités d'une façon naturaliste). Braque oppose deux façons de peindre pour entériner une approche particulière de l'objet. Il cherche toujours à imposer une qualité tactile de l'espace mais multiplie alors les entorses aux principes du cubisme. J'en veux pour preuves la série des Canéphores, où le classicisme figuratif reprend du poil de la bête, et les rondeurs particulières de *Nature morte brune*, 1932. Cette volonté de sortir du cubisme l'entraîne dans quelques obscures impasses mais aussi dans des natures mortes décoratives parmi lesquelles je retiens *La Nappe rose*, 1933, et *La Nappe mauve*, 1936, où il tente d'aller le plus loin possible dans «l'alliance du volume et de la couleur» pour «arriver à une certaine température qui rende les choses malléables».

Braque n'a pas la *logique colorée* de Cézanne. Il montre peu d'enthousiasme pour les *sensations colorantes*. Même, au cours de son bref parcours fauviste (1905-1907), il utilise la couleur avec application et retenue. Là aussi, Braque adopte la pratique de l'artisan-peintre qui, selon Ingres, prend «au bout de son pinceau juste ce qu'il faut et rien de plus»¹. Le cubisme



3. *Le Viaduc de l'Estaque*, 1908.

analytique confirme cet emploi pondéré de la couleur. Dans la recherche de l'espace tactile, la préoccupation majeure de Braque, la couleur est à peu près abandonnée². Dans *Torse de femme*, 1910-1911, *Le Portugais*, 1911, et *Homme à la guitare*, 1911, trois chefs-d'œuvre cubistes, la couleur se limite à des frottis d'ocres et de gris pour ne pas entamer le capital expressif de l'espace. La voie d'un espace tactile ouverte, Braque cherche à dépasser le stade analytique du cubisme. Il se tourne alors vers la couleur. Pour Braque, il reste «une question primordiale à résoudre: l'introduction de la couleur». Encore une fois, pour résoudre cette question, Braque applique à sa peinture une technique familiale: le papier collé. Grâce aux papiers collés, «bandes de papier peint mural à granulation de bois»¹, la couleur fonctionne «pour son compte en toute liberté» et «n'a rien à faire avec la forme». On mesure toute l'importance des papiers collés dans l'admirable *Nature morte au jeu de cartes*, 1913, qui montre le passage du peintre du cubisme analytique au cubisme synthétique où priorité est offerte au non pictural.

En 1914, la guerre donne un brusque coup de frein à l'activité picturale de Braque. Blessé en mai 1915 et trépané, il ne reprend son travail qu'en 1917. Braque puise, dans son expérience passée mais aussi dans les récentes épreuves subies, une puissance de travail toute nouvelle. *La Musicienne*, 1917-1918, pose les conditions d'une orientation plus radicale. L'ordonnance colorée de cette œuvre magistrale manifeste les dispositions du cubisme synthétique à l'abstraction. Mais Braque refuse de basculer dans l'abstraction. Il semble même être surpris par les visées abstraites de *La Musicienne*. La suite de son œuvre, les séries des Canéphores, des Vanitas, des Ateliers et des Oiseaux, désavoue de façon flagrante la fonction corrosive des larges aplats colorés de *La Musicienne*. Braque se tourne vers une peinture où s'affirme une étrange collusion entre un cubisme digéré et un académisme avoué. La palette est sombre mais sans retrouver la remarquable harmonie des ocres et des gris du *Portugais* et de *l'Homme à la guitare*.

Pour Braque, «la disjonction entre la couleur et la forme est toujours un chemin fécond». Il ne pense pas comme Mondrian que «l'art est au-dessus de toute réalité» mais au contraire que «l'abstraction n'existe pas en soi» car, pour nous en faire une idée, nous devons nous référer à des données du réel³. Braque dit: «Le peintre pense en premier lieu à une couleur avant de penser ce que sera la chose. Ainsi, je ne pense pas à faire une serviette blanche, mais je conçois un blanc qui deviendra la serviette blanche». La couleur, est toujours liée à une constatation de la réalité. Sa peinture, fondée sur ce principe, se singularise par sa résistance à la *réduction abstraite*.

La Musicienne est une toile majeure parce qu'elle résume d'une manière saisissante la trajectoire moderniste de Braque. Elle propose une surprenante surface tactile, une parfaite intégration de la couleur et une ouverture vers l'abstraction. Mais ne l'oublions pas, cet acquis moderniste est fondé sur un passé artisanal dans lequel Braque a tiré toute son originalité (l'espace tactile, le trompe-l'œil, le papier collé,...). Pour Braque, accepter l'abstraction implique une trahison de ce passé. *La Musicienne* entraîne son retour à la tradition parce qu'elle lui pose des questions auxquelles il ne peut répondre sans renier son milieu familial et artisanal.

Cette brusque démission de Braque au seuil de la «réduction moderniste» est une vérité qu'il est bon de ne pas escamoter car elle nous aide à comprendre l'enjeu réel d'une œuvre vaste et complexe que nous devons avoir l'honnêteté de regarder dans ses progressions comme dans ses régressions⁴.

1. Jean Leymarie, *Braque*. Éditions Skira, 1971.

2. Marcelin Pleynet, *Braque et les écrans truqués*, dans *Art et Littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

3. Jacques Lassaigne, *Entretien avec Braque*, dans le catalogue de l'exposition *Les Cubistes*. Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 1973.

4. Cette année, la Galerie des Beaux-Arts de Bordeaux commémore le centenaire de la naissance de Braque (1882-1963). Gilberte Martin-Méry présente, avec la collaboration des principaux musées européens, une importante exposition, *Georges Braque en Europe*, qui s'articule sur quatre périodes: le fauvisme (1900-1908); le cubisme analytique (1908); le cubisme synthétique (1912-1919); les années 1920-1939 et 1940-1963, période qui comprend la série des Ateliers, des Billards et des Oiseaux.