Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber: Visarte Schweiz
Band: - (1960)
Heft: 4-5

Artikel: George Braque : l'exposition à la Kunsthalle de Bâle
Autor: Volboudt, Pierre
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-625541

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

in der Auffassung des hauptsächlichen malerischen Gestaltungsmittels, der *Farbe*. So zeigt das stärkste Werk des Legates, «Jeune Femme à la lampe», Bonnard in vollendetem Beispiel am Anfang seiner nur ihm eigenen Farbigkeit und Monets winterliche Flußlandschaft den Impressionisten im Übergang zu einer flächigen, bewegteren Malweise. Umgekehrt weist die tonige kleine Landschaft von Pissarro auf die vorbereitende Zeit des Impressionismus zurück. Von Amiet ist es ein Gewinn, charakteristische Bilder aus seiner schöpferisch erregten Pariser Zeit zu haben, besonders das kultiviert kühne Frauenportrait und, auf der Rückseite des Bildes, eine noch frühere Portraitstudie von ihm. Auch die beiden Aquarelle nimmt das Museum als wesentliche Bereicherungen entgegen; es besaß weder von Amiet noch von Giacometti ein Blatt dieser Technik. Museumsdirektor Prof. Dr. M. Huggler stellte die Bilder vorerst in geschlossener Gruppe, alsdann an den Plätzen vor, die sie im ausgestellten Museumsbesitz voraussichtlich einnehmen werden. Manches der Schlüsselwerke ergänzt den bisherigen Bestand nicht nur im Sinne gruppenweiser Vollständigkeit, sondern es hebt zudem die Bilder, die ihm nachbarlich zugehören, in ihrem Ausdruckswert für den Betrachter und in ihrer Mitteilungskraft.

GEORGE BRAQUE

L'exposition à la Kunsthalle de Bâle

Toute une œuvre, dans sa continuité, dans sa diverse unité, dans sa quête et sa conquête de soi. A chacun de ses moments, elle est à la fois son commencement et sa fin. Elle ne renie rien de ce qu'elle fut, de ce qu'elle est, elle ne refuse rien de ce qu'elle pourra devenir; elle se remet incessamment au présent. De métaphore en métamorphose, elle se raccorde à son dessein, confondant en elle-même ce «merveilleux et ce vraisemblable» qui étaient déjà, au XVIIe siècle, pour Roger de Piles, «toute la beauté de la Peinture». Cette poétique du voir et du pouvoir, du faire et du savoir-faire, cet exercice d'une pensée qui aurait pris corps dans la forme, son instrument, c'est l'essence même de l'œuvre de Georges Braque.

Une lente maturation, une possession toujours plus complète, plus consciente, des moyens et des fonctions de l'acte de peindre, l'ont préparée et menée à ce point d'achèvement où elle se trouve impliquée toute entière en l'un quelconque de ses instants. Par ses reprises continuelles de thèmes privilégiés, par ses redites sans répétitions, elle s'invente à mesure qu'elle se resserre, elle s'étend à mesure qu'elle se limite à des valeurs plus raffinées et plus rares, gagne en intensité à force de restrictions, en liberté à force de contrainte et de rigueur.

Braque fut le premier, sans doute, des peintres «difficiles». Les altérations profondes qu'il imposa au langage pictural demandent l'effort. Il ne suffisait plus de s'abandonner aux prestiges sans trouble que dispensait jusque-là le seul plaisir des yeux. L'image des choses dépassée, il fallait la recréer au delà d'elle-même. C'était réclamer de soi, et des autres, plus qu'aucun créateur encore n'avait osé exiger.

La perspective de l'œuvre changeait. Tout s'y multipliait, s'y concentrait, prenait un autre visage. C'est l'apparence, désormais, qui est remise en question. Les choses sont; le tableau n'est que dans la mesure où elles ne sont plus. Le fait pictural l'emporte sur les faits et les données des sens. Mais Braque ne fut pas seulement le déformateur de l'apparence. Réformateur de la forme, il est le grand apologiste du concret.

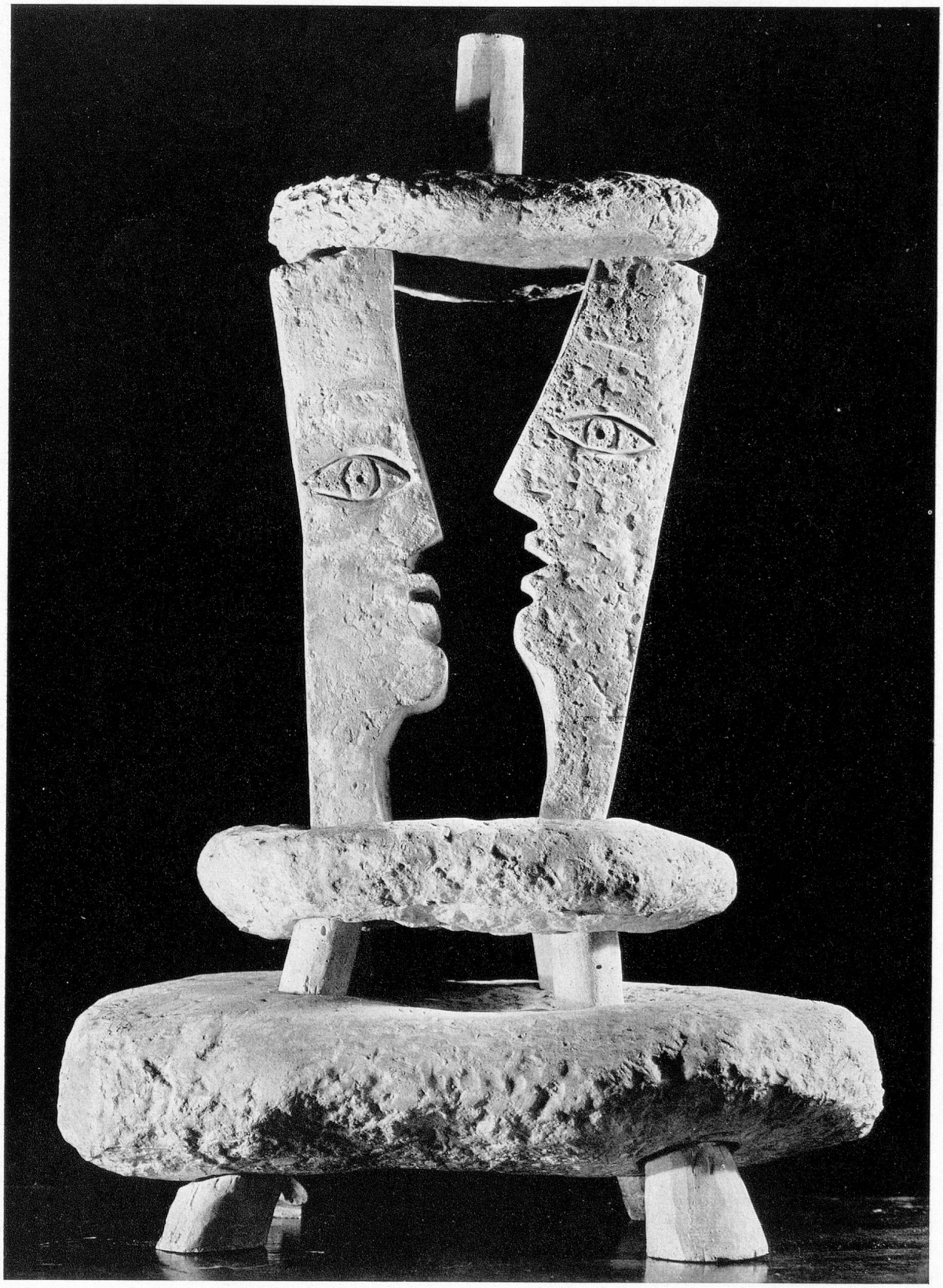
L'art vit d'alternances et se fait par réactions. Aux excès de la liberté, aux commodes séductions des formules éprouvées auxquels tout mouvement qui fut novateur finit par succomber, s'opposent nécessairement des conventions inverses, des audaces restrictives, des entraves précises, une volonté affirmée d'intransigeance. Chaque époque créatrice débute par une cure de sévérité. Négation salutaire, sans compromis, austère renoncement à d'anciennes nouveautés épuisées. Sur la *tabula rasa* de la toile, le peintre devait réinventer la peinture. Depuis Uccello rien de tel ne s'était produit. Dans les premières années du siècle une révolution se préparait. Braque vint et l'accomplit. Le Fauvisme, cet anti-Impressionnisme, fulgurait. Comme elle avait menacé de s'évaporer dans la lumière, de se volatiliser dans l'étincellement, la forme émiettée, réduite à l'état de tison de couleur, s'embrasait. Elle brûlait par touches. Portée à l'incandescence, saturée de virulences, l'image des choses se défaisait.

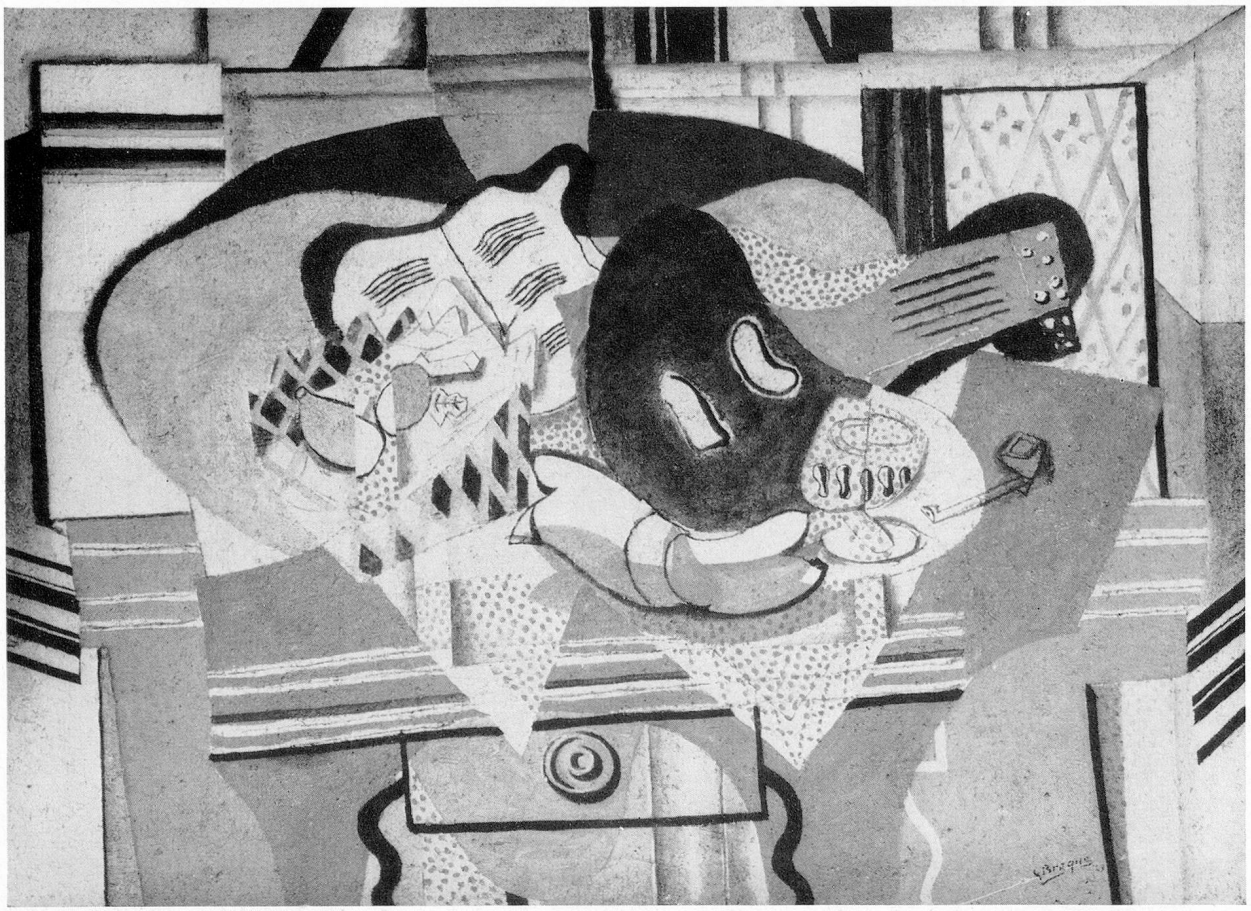
A ces ardents fantômes de la forme, il s'agissait de rendre un corps. Un moment séduit par la liberté d'expression du Fauvisme, Braque sentit la nécessité de revenir à plus de rigueur, de ressaisir l'objet dans la structure d'ensemble du tableau. La couleur n'était qu'une composante de violences concertées; elle va devenir avec lui un continu d'éléments neutres juxtaposés, une sorte de dénominateur commun de valeurs associées en systèmes de rythmes et d'oppositions, de contrastes et d'accords. De la discontinuité des contours, il tirera les clefs d'une réalité déconcertante qui contredit celle qui lui sert pourtant de référence.

Le Cubisme part de la forme et de la couleur, non de l'objet. Pour les Fauves, cet objet n'était que le prétexte d'effets colorés d'une tumultueuse et presque insoutenable frénésie. Braque y répugnait. Dès 1908, il renonce aux rouges, aux bleus, aux violets. Déjà, sa palette se limite aux terres et aux bruns, aux bistres, aux verts-olive, aux gris. Cette sobriété s'alliait en lui à la hardiesse de l'intention; elle y répondait, elle la servait. Des parcelles d'éclats que les Impressionnistes avaient éparpillées, des accents exaltés des Fauves, le peintre fit des écailles d'espace. Dans la perspective traditionnelle, les volumes étaient échelonnés. Il les aplanit et les superposa. Il les éclaira l'un par l'autre, il les assembla, par dislocations, en blocs de surfaces aiguës et fragmentées, de simultanéités complémentaires. Des massifs de plans mats, de dures assises minérales s'édifièrent, cristaux d'opacités condensées dans la trouble transparence de leurs facettes et le réseau de leurs arêtes.

Ce retour à la forme, toute morcelée et méconnaissable qu'elle fût, hérissée d'angles et de cassures vives, annonçait un retour à l'objet. Mais il n'était plus question de

G. Braque: Hymen, 1939





G. Braque: Nature morte, 1929

l'objet défini par les illusions d'une perspective en profondeur. Le problème du Cubisme, c'était celui de la mécanique de l'objet, saisi dans la multiplicité aberrante de ses aspects, dans l'image insolite née de leur rapprochement. Fait de la substance implicite de l'espace, cet objet est l'espace même qui aurait pris forme – matière composée d'étendue heurtée, compacte, poreuse à ses propres reflets et se multipliant, se répercutant en eux. Le tableau se construisait à partir de la surface de la toile, champ de tensions adverses, de relations singulières, de liaisons imprévues, d'échanges et de rapports imaginaires. Il ne s'enfonçait plus vers un lointain inexistant, il s'avançait au devant du regard qui l'épelait, le déchiffrait dans sa croissance verticale, dans ses chevauchements ascendants. S'il fallait définir dans son essence le Cubisme, on pourrait ne retenir que cette organisation d'un espace matérialisé en une géometrie colorée de la lumière et des ombres. Elle n'a cessé d'être la préoccupation dominante de Braque. Dissociée de la couleur, presque pure de toute association d'idées trop précises, la forme s'abrège en schémas elliptiques, en signes d'intensité. Imbriqués les uns dans les autres, se coupant, s'oblitérant à demi, ils composent, par sous-entendus, hiatus de lignes, élision des contours, une fugue plastique en dehors de tout argument.

Avec ses premières œuvres cubistes, le vocabulaire de Braque est constitué. Volontairement restreint, il est emprunté aux objets les plus simples, les plus ordinaires, indifférents à force d'être vus: guitare, bouteilles, verres, pipes ou guéridons. Ces thèmes élémentaires sont les lieux communs du langage pictural de l'artiste, les *clichés* formels dont chaque œuvre combine les sens possibles et dégage l'équivoque. Du premier terme qu'elle a posé, l'œuvre déduit la série entière de ses variations dont le dernier état, le tableau achevé, résume le déroulement. Par les oscillations de la forme autour de la *raison* de sa progression, s'opère l'équivalence finale entre la lumière et l'objet, résorbé dans ses métamorphoses. Elle naît de leurs échanges, de leurs substitutions insensibles, et se révèle peu à peu, semblable à l'*inconnue* de l'écriture mathématique, valeur indifférente, égale à zéro et susceptible de toutes les valeurs changeantes et transitoires qui la peuvent affecter.

Ni la figure humaine, imprégnée d'idée, ni le paysage, cet «état d'âme», ne pouvaient convenir à cette esthétique de la rigueur impersonnelle. Après les fameux «cubes» de l'Estaque, l'austère baroquisme de ses géométries lyriques, Braque renonça à tout ce qui ne se prêtait pas à son arbitraire. Seul l'objet, et le plus banal, se pliait à ses exigences. Le peintre le traitait avec une désinvolture pleine de fantaisie; il le disloquait ou le créait de toutes pièces. La nature morte devint ainsi son mode d'expression préféré. Elle le demeure encore. Mais, tandis que pour les «peintres de la réalité», elle n'était qu'un miroir fidèle, restituant, avec la minutie la plus scrupuleuse, le double des choses, elle n'est pour Braque qu'un thème d'arrangements insolites, une nature dans le suspens, se faisant et se défaisant, un état de l'immobile mouvant. Les maîtres des «stilleven» hollandais du XVIIe siècle, ceux des «vies reposées» du XVIIIe, donnaient l'idée d'une présence inquiétante et, par la fascination de l'immuable,

l'obsession de l'éternel. Arbitrairement isolé dans une aridité abstraite, l'objet, pour Braque, est forme absolue, potentielle, support d'espace.
Cette notion d'espace est au centre de son œuvre; elle en est l'être. Elle lui confère la séduction concrète de la matière. A l'effet presque intellectuel de la couleur en soi, elle ajoute le contact physique avec la substance du réel pur. Tactile plus que visuel, ni raccourci, ni simulacre de quelque site fictif où des objets réunis par artifice ou par hasard mimeraient une action, il se présente comme une texture d'étendue solidifiée, faite pour être sentie, parcourue par le regard, palpée, pulpe palpitante de la chose peinte, pénétrée de la sensualité des essences de la terre. Le bois, la pierre, le marbre révélèrent au peintre leurs

G. Braque: Femme assise, 1926

secrets. En imitant leur grain, leurs stries, leurs fibres, leurs veines, leurs taches, il s'instruisait moins de leurs aspects que de leurs structures. Par cet apprentissage, il se mettait à l'école même de la nature – de la nature vivante. Des premiers modèles n'étaient pas les maîtres de l'interpétation, de la transfiguration de l'apparence. Ce fut la réalité en soi, sans retouches, sans corrections, avec ses qualités brutes, ses surprises, ses accidents.

Sous l'action de ce graphisme laconique, l'objet n'allait-il pas se décomposer, dégénérer en idéogramme d'espace? Le trompe-l'œil du collage, l'emploi du faux bois, du faux marbre réintroduisirent la réalité par la couleur. Cette plastique sans relief, ces aplats sommaires de tons purs, ces valeurs uniformes interdisaient les mélanges des teintes, les nuances, les jeux de la touche, les subtilités du pinceau. Plaqués en bandes, en découpes superposées, lisses ou rugueux, unis ou tachetés, le papier, le carton, ou leur copie, dessinent la forme, la masquent, la montrent, n'en laissant subsister que quelques traits comme des repères évasifs.

La parodie du concret n'était que le goût inné du concret. L'expérience du papier collé qu'il fut le premier à tenter amena Braque, et le Cubisme après lui, à introduire dans la peinture toutes sortes de matières nouvelles, sable, plâtre, sciure, limaille de fer. Elle le ramena, quelque liberté qu'il prît avec eux, à la réalité, au matériau pur, à leurs vertus élémentaires, à leur signification d'entités concrètes. De là, aussi, ces lettres, ces chiffres imprimés, ces titres, ces mots tronqués qui viennent s'insérer à la façon de rappels ironiques, de discordances ou de bruits, parmi des cadences musicales. L'allusion ici évite l'image et en tient lieu. Le clou auquel Braque a feint d'accrocher sa Nature morte au violon et au pichet de 1909–1910 y introduisait une épine de vérité plus brutale encore. On dirait d'une illustration de l'adage «Vitam impendere vero». La vie de la forme suspendue au vrai.

De la multiplicité de ses profils et de ses faces, l'objet finit par se réduire à l'un seulement ou à un couple de ses possibles. L'épure succincte, à demi recouverte par les écrans de pièces rapportées, complétée par des traits courts et hachés, fit place à la forme pleine, dense, enveloppée de ses figures d'équilibres. Corps taillé dans le vif de l'espace, elle s'y relie par toutes ses fibres, par toutes les inflexions qu'elle ramasse autour d'elle, au champ entier de ses échanges et de ses reflets.

On voit alors, et avec plus de netteté dans les dessins, dans les plâtres gravés, dans les eaux-fortes, la ligne prendre une espèce d'existence indépendante. Elle se déclare, s'enroule et déploie ses tourbillons réglés, se rompt et se reprend, lie et délie les entrelacs de ses détours et de ses élans, y enferme l'espace. Multiple de soi-même, écheveau d'infini, elle se féconde par la seule force de sa vertu abstraite et s'achève dans le signe fermé de l'inépuisable.

Braque est resté fidèle à ce qui fut pour lui une découverte révélatrice d'un nouveau mode de voir et de faire voir, de transcrire au moyen de l'essentiel la complexité du visible. Jamais le Cubisme ne fut pour lui un paradoxe, un jeu gratuit. Ce fut un point de départ. Il n'a pas cessé de l'être. Des prémisses qu'il a posées, voici un demi-siècle, le peintre a édifié son art. Il n'a pas fini d'en épuiser les conséquences. Le lyrisme retenu et médité de la forme, la plénitude d'une pâte pétrie de subtilité l'ont emporté de plus en plus sur la discipline intransigeante du Cubisme héroïque. Les thèmes sont toujours marqués par cette optique dont les audaces touchent, par leur rigueur, à l'étrange. Ils se sont renouvelés, enrichis de tout ce qu'inspirent à l'artiste les plaines, les plages, les signes ailés dans le ciel.

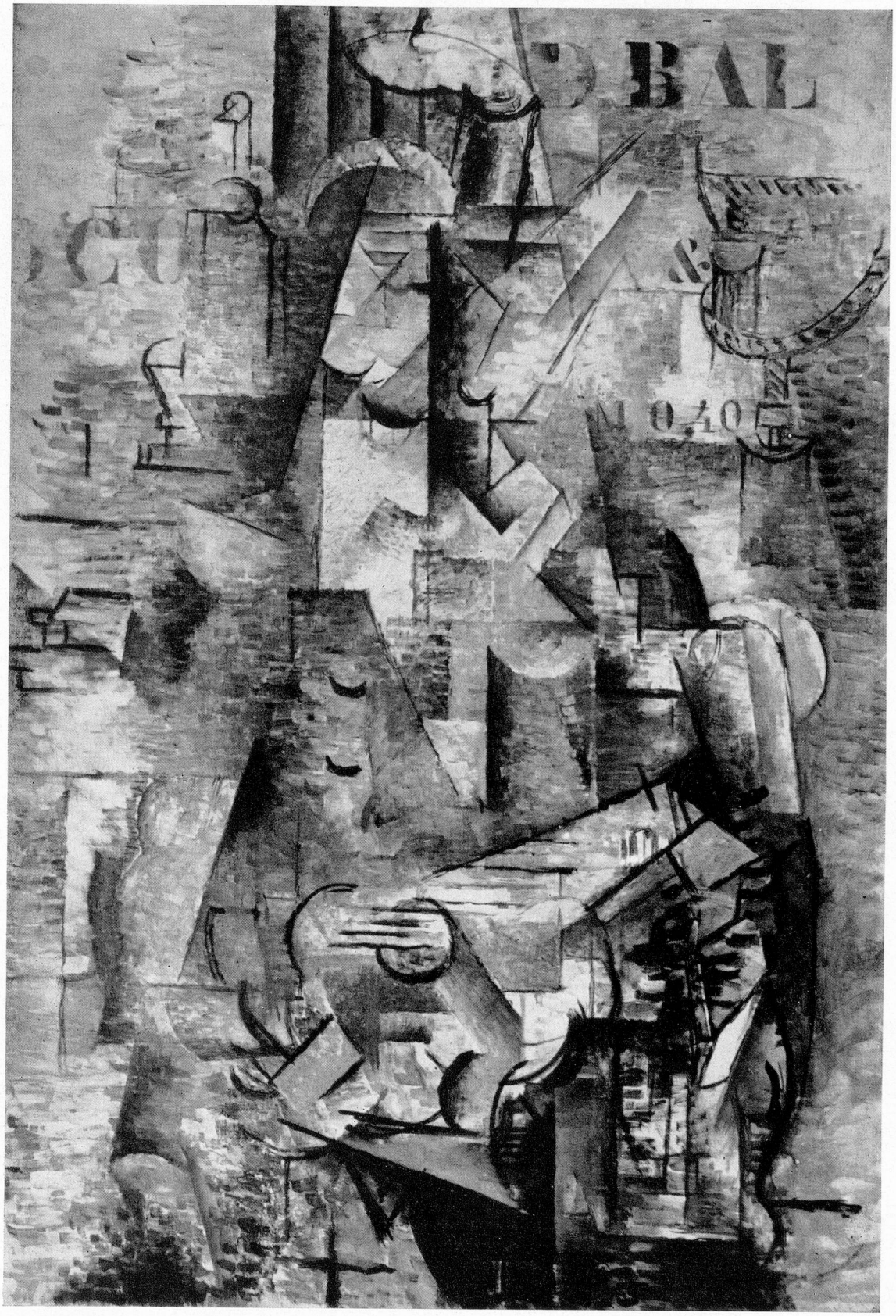
Ces marines aux barques échouées; ces coques creuses où sonnent les accords de l'éclatant et du grave; ces charrues sur champ de terre et d'ocre; ces chambres hantées, comme l'intérieur d'un miroir, de visages doubles, envahies des courbes et des contre-courbes d'un espace qui, sous la poussée des rythmes conjugués de la forme, s'infléchit, du concave passe au convexe et semble onduler dans sa perpétuelle et captive expansion; ces «Ateliers» protéiformes qui, de l'un à l'autre, se transforment dans la synthèse progressive des rapports et des échanges dont ils sont le lieu, ce sont encore des natures mortes. Mais rien n'y est figé, fixé, définitif. Le regard ne s'y sent point pris dans la trompeuse image d'une éternité de convention. Il participe, au contraire, à l'imprévu d'une création que chaque instant complète et annule en germe.

Les brusques ruptures, les omissions conscientes, les glissements, les torsions d'espace se retrouvent en toutes ces œuvres, états du Grand-œuvre d'une irréelle et parallèle réalité. L'allitération plastique ne vise plus à suggérer mais à peindre, à découvrir ce qui est dans ce qui n'est pas. Tout se transpose et se transmue. Le nuage, porté par son ombre, se couvre de taches de jour. Est-il aile ou palette, variation équivalente d'un thème unique et multiforme que l'analogie change indéfiniment en lui-même, et en son contraire? Le hibou de Picasso, forme longuement caressée, usée, modelée par l'attention et par la main, d'image devient signe. L'oiseau, pour Braque, est une figure d'espace, mobile immobile «à tire-d'aile», flèche qui vole, suspendue «en abîme» sur la cible de la nuit.

De cet équilibre entre l'arbitraire de l'esprit et le voluptueux pouvoir de ressentir l'intensité chatoyante du sensible, cet art tire son ambiguïté foncière, ce «je ne sais quoi» d'inexprimable que le Cubisme a pour jamais introduit dans la peinture. Classique par son expression, la plus concise, la plus suggestive en même temps, sa réserve, sa discrétion, son effusion muette n'excluent pas l'émotion; elles la supposent. Mais, selon son dessein, l'artiste la corrige, la retient ou la suspend. Ses audaces tempérées, circonspectes, relèvent d'une longue tradition. Elles la plient, elles la tournent, elles la heurtent parfois, elles la servent toujours. Portées à la limite où elles s'intègrent à la loi qu'elles reconnaissent, elles en reçoivent un surcroît de force et de grâce. Alors même qu'elles paraissent la contredire, elles l'appliquent; elles la contiennent dans son invariable esprit et elles la continuent.

Accident pour certains qui y trouvaient un mode paradoxal et déconcertant de l'art, le Cubisme fut pour Braque une forme particulière de la tradition. Evidente ou cachée, cette constante a marqué sa peinture et, à travers elle, la peinture. L'artiste peut changer de rythme, changer de thème, d'outil, de matiére, de manière, même; tout se tient dans l'ensemble de sa création. Nulle contradiction dans sa démarche. Une lucidité sans défaut le conduit. Conscient de chaque pas qu'il fait, de chaque écart qu'il ose, il va là où il ne savait pas aller; il suit sa ligne qui diverge, bifurque, se recoupe sans cesse et se reprend à son unique et profonde voie.

Dans ses variations comme dans ses alternances, l'œuvre entière de Braque est le chef-d'œuvre où se résument toutes les témérités de l'esprit, toutes les tentations de la sensibilité qui la dirigent, assurée d'elle-même, vers le but qu'elle s'invente en se fiant, en se confiant avec passion, avec patience, avec une sérieuse et sereine démesure à sa règle: la mesure.

Pierre Volboudt

G. Braque: Le Portugais, 1911