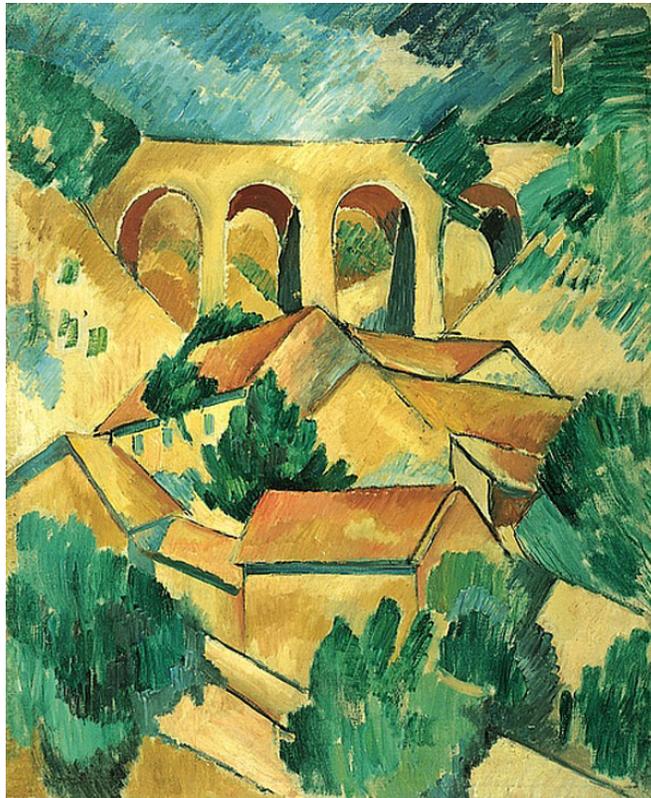


LE CUBISME



Georges Braque, *Le Viaduc à L'Estaque*, 1908 © Ad

[Une façon neuve d'aborder le monde](#)

Les artistes et leurs œuvres

[Georges Braque](#)

- *Le Viaduc à L'Estaque*, 1908
- *Les Usines du Rio-Tinto à L'Estaque*, 1910
- *Compotier et cartes*, 1913

[Pablo Picasso](#)

- *Le guitariste*, 1910

Juan Gris

- *Le livre*, 1911
- *Le petit déjeuner*, 1915

Fernand Léger

- *La couseuse*, 1909-10
- *La noce*, 1911
- *Contrastes de formes*, 1913

Albert Gleizes

- *Paysage à Toul*, 1915

Raymond Duchamp-Villon

- *Le Cheval majeur*, 1914-1976

Henri Laurens

- *Bouteille et verre*, 1918

Une façon neuve d'aborder le monde 

Le *Cubisme* est sans doute le mouvement le plus décisif de l'histoire de l'art moderne. Héritant des recherches de **Cézanne** sur la création d'un espace pictural qui ne soit plus une simple imitation du réel, et des **arts primitifs** qui remettent en cause la tradition occidentale, le *Cubisme* bouleverse la notion de représentation dans l'art. Comme le dit John Golding, historien de l'art et spécialiste de ce mouvement, « le cubisme est un langage pictural absolument original, une façon d'aborder le monde totalement neuve, et une théorie esthétique conceptualisée. On comprend qu'il ait pu imprimer une nouvelle direction à toute la peinture moderne » (1).

Le *Cubisme* comprend plusieurs étapes. Les protagonistes du mouvement conduisent d'abord une recherche qui pose la question de l'unité de la toile et du traitement des volumes en deux dimensions. Cette première phase du *Cubisme*, nommée **Cubisme cézannien**, se situe entre 1908 et 1910. Une fois conquise l'autonomie du tableau, la question de l'espace se précise, pour devenir une sorte de déconstruction du processus perceptif. Cette étape appelée **Cubisme analytique** se poursuit jusqu'en 1912. Enfin, après avoir frôlé l'abstraction et l'hermétisme, les artistes réintroduisent des signes de lisibilité dans l'espace de la toile, des éléments issus du quotidien, des papiers et objets collés, orientant ainsi le *Cubisme* vers une réflexion esthétique sur les différents niveaux de référence au réel. Cette dernière étape a été baptisée **Cubisme synthétique**.

Les deux premières phases sont menées par **Georges Braque** et **Pablo Picasso** qui, voisins à Montmartre dans les ateliers du Bateau-Lavoir, travaillent en étroite collaboration. Ils sont rejoints par **Juan Gris** en 1911 et le sculpteur **Henri Laurens** en 1915.

Le *Cubisme* influence aussi la jeune génération de peintres des années dix. **Robert Delaunay**, **Fernand Léger**, **Albert Gleizes**, **les frères Duchamp (Raymond Duchamp-Villon, Jacques Villon, Marcel Duchamp)** y prennent une impulsion qui les conduira à de grandes découvertes.

Enfin l'influence du *Cubisme* se fait sentir dans toute l'Europe, débouchant aussi bien sur les ready-made (2) que sur la peinture abstraite (3). L'abstraction de **Piet Mondrian**, le *Constructivisme* russe, le *Suprématisme* de **Kasimir Malevitch**, et même le *Futurisme*, qui sera en rivalité avec le *Cubisme*, tous sont redevables des innovations originaires mises en place par Braque et Picasso.

--> (1) Voir la bibliographie

--> (2) Voir le dossier [L'œuvre de Marcel Duchamp](#) 

--> (3) Voir le dossier [La naissance de l'art abstrait](#) 

Les artistes et leurs Œuvres 

Georges Braque

Argenteuil (Val-d'Oise), 1882 – Paris, 1963



 **Georges Braque, *Le Viaduc à L'Estaque*, 1908, Paris**
Huile sur toile, 72,5 x 59 cm

Petit port de pêche près de Marseille, L'Estaque accueille à la fin du 19e siècle et au début du 20e de nombreux artistes. Cézanne vient s'y réfugier pendant la guerre de 1870 et y séjourne ensuite à plusieurs reprises. C'est pour marcher sur ses traces que Braque s'y rend pour la première fois en 1906, puis en 1908 après avoir vu la grande rétrospective posthume du peintre d'Aix au Salon d'Automne. Dans un entretien, il confie s'y être rendu « avec une idée déjà faite... mes premiers tableaux de L'Estaque étaient déjà conçus avant mon départ ».

Parmi les toiles peintes durant son deuxième séjour, pendant l'été 1908, *Le Viaduc à L'Estaque* témoigne de cet hommage à Cézanne à partir duquel Braque développe sa propre peinture.

Dans cette toile, le souci de **construire un espace propre à la toile**, non assujéti à l'imitation fidèle du réel, conduit le peintre à éliminer les détails, à simplifier les formes des maisons pour les réduire à des cubes. Sans doute Braque a-t-il lu dans la correspondance de Cézanne avec Emile Bernard, publiée en 1907, ce célèbre passage : « Permettez-moi de vous répéter ce que je vous disais ici : **traiter la nature par le cylindre, la sphère et le cône** ».

Braque prend l'invitation de Cézanne à la géométrisation des formes comme **un programme**. Exposé parmi d'autres de la même série dès l'automne à Paris, ce tableau fait dire au critique d'art Louis Vauxcelles, reprenant un bon mot de Matisse, qu'il est composé de « petits cubes » et inaugure un style nouveau, le « Cubisme », selon un néologisme du critique.



📖 **Georges Braque, *Les Usines du Rio-Tinto à L'Estaque*,**
automne 1910
Huile sur toile, 65 x 54 cm

Réalisée elle aussi à L'Estaque, cette peinture n'a presque plus rien d'un paysage singulier. On ne reconnaît plus le lieu, l'image s'éloigne du motif. Elle aurait pu être peinte n'importe où. Braque ne travaille plus en extérieur depuis 1909 car il se détourne des accidents pittoresques pour s'intéresser de plus en plus, de même que Picasso à cette époque, à la construction d'**un espace unifié**, homogène, et propre à la peinture.

« Ce qui m'a beaucoup attiré - et qui fut la direction maîtresse du Cubisme - », dit Braque à l'historienne de l'art Dora

Vallier, « c'était la matérialisation de cet espace nouveau que je sentais. (...) C'était cela, la première peinture cubiste, la recherche de l'espace. De la couleur, il n'y avait que le côté lumière qui nous préoccupait. La lumière et l'espace sont deux choses qui se touchent (...). La fragmentation me servait à établir l'espace et le mouvement de l'espace et je n'ai pu introduire l'objet qu'après avoir créé l'espace. (...) Les Fauves, c'était la lumière, le Cubisme l'espace. »

Dans *Les Usines du Rio Tinto*, Braque se détache de la perception de l'espace, apparemment naturelle et automatique, que reproduit la perspective. A partir de ce paysage qu'il connaît bien, il travaille sur **la constitution d'une seule image** à partir d'une multiplicité de petites perceptions saisies par le corps en mouvement. La peinture devient **un outil** pour analyser la perception du réel, d'où le terme, pour les œuvres de cette époque, de *Cubisme analytique*.



📖 **Georges Braque, *Comptoir et cartes*,** début 1913, Paris
Huile, rehaussée au crayon et au fusain sur toile, 81 x 60 cm

A partir de 1911-1912, Braque et Picasso comprennent que leur peinture devient de moins en moins lisible et qu'elle les conduit au seuil de l'abstraction.

C'est la voie que suivront certains peintres comme Robert Delaunay (1), tandis que les pionniers recentrent leur travail sur **la question du lien de la peinture au réel**. Ils réintroduisent des signes qui permettent d'établir des comparaisons entre l'espace de la représentation et la réalité.

A partir de 1912, ils intègrent même des éléments directement issus de la réalité. En introduisant, par exemple, un morceau de toile cirée dans *Nature morte à la chaise cannée*, Picasso signifie, par ce trompe-l'œil, que le peintre n'a pas à reproduire servilement la réalité.

Dans *Comptoir et cartes*, Braque surenchérit dans ce sens. Il dessine une grappe de raisin qui évoque la représentation classique ; il ajoute quelques cartes à jouer qui insistent sur le découpage cubiste de la réalité en facettes sans volumes, et peint, non pas du « faux bois », mais du faux « faux bois ». Dans d'autres travaux, il imite le bois, ou colle du papier peint en

« faux bois ». Ici, il franchit une étape supplémentaire en imitant le papier qui imite le bois. Le *Cubisme* aboutit ainsi à une réflexion sophistiquée sur les différents niveaux possibles de référence au réel.

--> (1) Voir le dossier [Futurisme, Rayonnisme, Orphisme. Les avant-gardes avant 1914](#) 

Biographie

C'est avec son père, artisan décorateur à Argenteuil, que Georges Braque apprend les techniques du trompe-l'œil, le faux bois ou le faux marbre, éléments qui seront déterminants dans l'évolution du *Cubisme*.

Il étudie la peinture à Paris, à l'Académie Humbert. Après sa découverte des Fauves, en 1905 au Salon des Indépendants, il entreprend un travail qui l'amène à fréquenter les jeunes peintres de Paris. C'est ainsi qu'en 1907 il est conduit dans l'atelier de Picasso, alors occupé aux *Demoiselles d'Avignon*. Inspiré par ce tableau, Braque peint sa grande *Baigneuse*, terminée au printemps 1908, qui marque un tournant et pose les bases du *Cubisme* : la figure est déformée, les beiges et les gris font leur apparition, l'arrière-plan est composé de pans aux découpes angulaires. Bien moins violente que les *Demoiselles* de Picasso, cette toile amorce les recherches picturales complexes qui vont occuper Braque et Picasso durant les années à venir.

1908 est aussi l'année de sa première exposition personnelle. A Paris, à la galerie Kahnweiler, est rassemblée une série de tableaux peints durant l'été à L'Estaque, notamment *Le Viaduc à L'Estaque*. Ces toiles, baptisées « cubistes » par le critique Louis Vauxcelles, posent la problématique de l'espace à partir de l'héritage de Cézanne. Jusqu'en 1910, Braque travaille en étroite relation avec Picasso, collaboration qui fait évoluer leurs toiles jusqu'au seuil de l'abstraction. Puis à partir de 1911, il réintègre des éléments de lisibilité, des lettres d'abord, des papiers collés, puis des trompe-l'œil.

L'aventure cubiste avec Picasso s'arrête quand, en 1914, Braque est mobilisé pour la guerre. A son retour, il se rapproche de Gris et entame comme une seconde carrière où il tire les conclusions du *Cubisme*, mais sans s'y limiter. Dans les années 20, il réalise des natures mortes dans lesquelles il réintroduit la couleur, tout en poursuivant sa réflexion sur l'espace et sur l'entre-deux qui met les objets en relation les uns avec les autres.

En 1948, le premier prix de peinture de la Biennale de Venise lui est décerné.



Pablo Picasso 

Malaga, 1881 – Mougins, 1973

 **Picasso, *Le Guitariste*, été 1910**

Huile sur toile, 100 x 73 cm

Peinte durant l'été 1910 lors de vacances à Cadaquès, cette toile comme illuminée par le soleil de Catalogne évoque, par les moyens propres au *Cubisme*, les rythmes saccadés de la

musique. Rappelant les sons d'une guitare endiablée, les lignes qui scandent la toile éloignent l'œuvre de la figuration et la transforment en une image presque abstraite.

Les facettes qui brisaient les volumes dans les précédentes œuvres de l'artiste sont ici moins nombreuses. Leurs formes épurées n'apparaissent plus comme le résultat d'une décomposition. Elles s'affirment pour elles-mêmes et structurent la toile par une **vigoureuse architecture de lignes et d'angles**.

Toutefois, quelques éléments permettent d'identifier sans ambiguïté le personnage du guitariste. Sa tête au sommet du cylindre, en haut du tableau, ses épaules, ses bras, jusqu'au manche de la guitare au centre, tous ces indices, comme chez Braque, témoignent du **refus de Picasso de réaliser une peinture sans lien avec la réalité**. Dans ses œuvres ultérieures, Picasso inventera toutes sortes de signes qui, chacun à leur manière, feront référence au réel.

--> Voir le dossier [Pablo Picasso](#)  pour d'autres œuvres du peintre de la période cubisme

Biographie

D'origine andalouse, Pablo Ruiz Picasso grandit dans le sud de l'Espagne et est initié dès son enfance au dessin et à la peinture par son père, lui-même peintre.

En 1904, après de brillantes études aux Beaux-arts de Barcelone, il s'installe à Paris où il se lie d'amitié avec les poètes Max Jacob, Pierre Mac Orlan, et surtout avec un personnage qui jouera un rôle central dans l'histoire du *Cubisme*, Guillaume Apollinaire.

Il rencontre aussi Matisse qui lui fait découvrir l'art nègre. Cette statuaire, mêlée à des formes issues de la peinture ibérique et catalane, le conduira à une large réflexion sur la manière de rendre les volumes.

Afin d'éclaircir ces questions, motivé par la rétrospective Cézanne de 1907, Picasso entame la réalisation du tableau fondateur de tout l'art moderne, *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)*. Si cette toile se situe dans la continuité de l'iconographie du nu, en particulier du thème des baigneuses chez Ingres et Cézanne, elle rompt néanmoins avec la peinture comme imitation. Elle constitue « le point de départ logique de l'histoire du Cubisme ». Même si, comme le souligne John Golding, *Les Femmes d'Alger* « ne sont pas, à proprement parler, un tableau cubiste », car « le *Cubisme* est un réalisme, et dans la mesure où il s'agit d'une réinterprétation détachée, objective du monde extérieur, un art classique ».

Après ce tableau, Picasso et Braque se lancent, ensemble, dans l'aventure. Ils font évoluer le *Cubisme* d'une phase cézannienne vers une période de recherche extrême, *analytique*, pour enfin revenir à des œuvres plus lisibles, le *Cubisme synthétique*.

La déclaration de guerre met un terme à leur collaboration. Picasso, de nationalité espagnole, n'est pas mobilisé. Pendant la guerre, travaillant de nouveau la figuration classique, ses recherches le conduisent à changer radicalement de style. Cette nouvelle orientation est révélée au public par le rideau de l'opéra *Parade*, en 1917. Beaucoup plus tard, dans les années 50, il renoue pleinement avec le *Cubisme* lorsqu'il réalise ses sculptures en tôles découpées.

Juan Gris 

Madrid, 1887 – Boulogne-Billancourt (Hauts-de-Seine), 1927



 **Juan Gris, *Le livre*, 1911**
Huile sur toile, 55 x 46 cm

Ce tableau, de petite taille, est l'un de premiers pas de Gris vers le *Cubisme*. Il y étudie méthodiquement divers volumes, comme s'il reprenait la peinture à ses débuts ou, plus précisément, à ce qui constitue pour le *Cubisme* un commencement, **la leçon de Cézanne**.

Gris lui emprunte le thème d'une nature morte modeste, vue avec un léger surplomb et jouant ainsi avec les différents plans qui forment le fond de la toile. Mais, de même que ses compagnons cubistes, Gris sépare ici la problématique de la mise en espace d'autres préoccupations profondément cézanniennes, comme le pouvoir constitutif de la couleur.

La nature morte de Gris est en effet construite en camaïeu, comme si la couleur devait attendre que l'étude des volumes avance, avant de pouvoir être de nouveau prise en compte. Gris ne manquera pas de la réintroduire lorsqu'il aura trouvé son propre style au sein du *Cubisme*. Dès 1912, dans *Le Portrait de Pablo Picasso* par exemple, le bleu prend possession des facettes qui figurent la veste de son ami.

--> Pour voir *Le Portrait de Pablo Picasso*, 1912, The Art Institute of Chicago 



 **Juan Gris, *Le petit déjeuner*, 1915**
Huile et fusain sur toile, 92 x 73 cm

A la déclaration de guerre, Juan Gris s'est réfugié à Collioure avec Matisse. C'est sans doute à son contact qu'il redécouvre pleinement la dimension sensuelle que procurent à la peinture les effets chromatiques.

Le bleu outremer, qui envahit le tableau par la fenêtre ouverte et fait entrer l'air du dehors à l'intérieur, tranche avec les espaces confinés habituels au *Cubisme*. La clarté et la fraîcheur de ce bleu illuminent le faux bois rouge et le tapis vert de la salle à manger.

Ainsi, la nature morte matinale avec le bol, la cafetière, le moulin à café et le journal exprime une vitalité et une grande lisibilité. Même si l'image est composée de découpages, de superpositions, de plans rabattus, et d'objets fragmentés, elle semble simple et animée d'un certain dynamisme. Grâce à Gris, **le *Cubisme* renoue avec l'exaltation de la vie**.

Biographie

Originaire de Madrid, Juan Gris arrive à Paris en 1907 où sa formation comme dessinateur publicitaire l'aidera à survivre. Il s'installe dans un atelier du Bateau-Lavoir, près de chez Braque et de chez Picasso, son compatriote. Il suit l'évolution de leur travail dès 1907, mais ne peint pas tout de suite dans un style cubiste. Ses premières œuvres sont des gouaches art déco, puis des peintures plus naturalistes.

Ce n'est qu'en 1911 qu'il adopte le style cubiste, avec beaucoup plus de recul que ses prédécesseurs. Il se replonge dans l'étude de Cézanne, reprend le *Cubisme* à la base, de façon méthodique. Gris revient notamment aux angles de visions élevés chers à Cézanne.

Mais ce retour à Cézanne se fait par le biais des préoccupations cubistes qui sont déjà en place, comme **le traitement de l'espace entre les objets**.

Toutefois, ce retour aux sources n'est pas la seule contribution de Gris au mouvement. Par son métier de dessinateur publicitaire, il s'est habitué à la simplification des formes et à un dessin clairement lisible. Sous l'influence de Matisse, il réintroduit des couleurs chatoyantes qui restituent à la peinture une dimension sensuelle. Ainsi, il apporte au *Cubisme* une clarté et une sérénité qui permet au public de mieux le comprendre.

Il restera fidèle à la problématique de l'objet dans l'espace, jusqu'à sa mort prématurée à l'âge de 40 ans.

Fernand Léger

Argentan (orne), 1881 – Gif-sur-Yvette (Essonne), 1955



 **Fernand Léger, *La couseuse*, 1909-1910**

Huile sur toile, 73 x 54 cm

Pour toute une génération d'artistes du début du 20^e siècle, le *Cubisme* a été une base pour réinventer la peinture. Ainsi de Léger qui, en 1909, abandonne le style néo-impressionniste de ses débuts et – de même que Delaunay, les frères Duchamp, Gleizes et Metzinger – soumet ses représentations à la géométrisation des formes préconisée par Cézanne, puis Braque et Picasso.

Dans *La couseuse*, il effectue cette opération à partir d'un thème quotidien, intimiste, voire sentimental, sa mère qui, si l'on en croit le témoignage de l'ami d'enfance de Léger, Louis Poughon, occupait la majeure partie de son temps à coudre et tricoter dans sa petite maison de Normandie. Mais ici, elle sert de terrain d'expérimentation pour traiter les volumes massivement, comme des tubes. Dans **des tons gris-beige typiques du Cubisme des années 10**, cette figure s'apparente même à un robot effectuant des gestes mécaniques. L'intérêt de Léger pour **la machine** mêlé à **un profond humanisme** est d'ores et

déjà formulé ici avec, en outre, un hommage gentiment moqueur à sa mère.



 **Fernand Léger, *La noce*, 1911**
Huile sur toile, 257 x 206 cm

Réalisée en 1911, *La noce* témoigne d'un changement d'orientation dans le travail du peintre. Dans des toiles de grandes dimensions – au contraire des natures mortes intimistes de Braque, Picasso et Gris à la même époque –, **la couleur** fait sa réapparition, peut-être à la suite de Delaunay.

Le thème choisi, la noce, implique de nombreux personnages et appelle par lui-même **un traitement monumental**. De part et d'autre d'une grande vague blanche au centre, rappelant la robe de la mariée, un cortège de personnages se chevauchent, pêle-mêle. Une main, un bras, un chapeau en émergent de temps à autre. Des bribes de paysage sont visibles sur les côtés, comme si la foule, par ses mouvements, les y avait relégués.

Entre les plans qui structurent la surface picturale, seuls quelques arbres et quelques maisons rappellent le *Cubisme* de Braque et Picasso. Avec cette toile, **le tumulte** qui caractérise le travail de Fernand Léger jusqu'au début des années vingt est déjà en place.



 **Fernand Léger, *Contrastes de formes*, 1913**
Huile sur toile, 100 x 81 cm

A partir de 1912, la fragmentation des formes issue du *Cubisme* se transforme chez Léger en **une recherche systématique d'opposition des éléments picturaux**, dans le but de faire surgir une dynamique propre à la toile. Ainsi, réalise-t-il une série d'œuvres qu'il nomme « Contrastes de formes » (certaines comportent un titre particulier, comme *Le Réveille-matin*, 1914), expression abrégée de « contrastes de formes et de couleurs », et qui recouvre une « opposition des valeurs, des lignes et des couleurs contraires ». Entre 1912 et 1914, il peint une quarantaine de ces toiles.

Dans cette peinture de 1913, on perçoit à la fois une opposition des lignes droites et courbes, une opposition des formes entre cônes et cylindres, une opposition des couleurs primaires entre elles et, enfin, une opposition des valeurs entre noir, blanc et couleurs.

Loin de n'être qu'une recherche formelle, les *Contrastes de formes* permettent à Léger d'aborder une question qui lui sera toujours chère. Par le biais de ces compositions, il recherche **une intensité plastique équivalent à l'intensité de la vie**, ce qui explique l'aspect volontairement bâclé de ces peintures.

Mais si, avec les premières toiles de la série, Léger propose une peinture abstraite, il ne poursuivra pas dans cette voie. Sa recherche de l'intensité picturale renouera vite avec **la**

figuration en réintroduisant, dès 1914, au sein même des « Contrastes de formes », des objets tels que le réveil matin ou l'escalier.

Biographie

Après un apprentissage chez un architecte de Caen, Fernand Léger apprend la peinture à Paris, notamment à l'Académie Julian, tout en travaillant dans une étude d'architecture et comme retoucheur chez un photographe. Ces deux domaines marqueront durablement son travail.

Il peint dans un style impressionniste, jusqu'à la rétrospective Cézanne de 1907 qui l'amène à travailler sur le rendu du volume. C'est lorsqu'il s'installe à La Ruche dans le quartier de Montparnasse, vers 1909, qu'il fait la connaissance de peintres d'avant-garde comme Robert Delaunay, Marc Chagall, ou de poètes tels que Max Jacob. Il découvre le *Cubisme* de Braque et de Picasso par l'intermédiaire de Daniel-Henry Kahnweiler, mais se rapproche plutôt des frères Duchamp et du groupe de Puteaux.

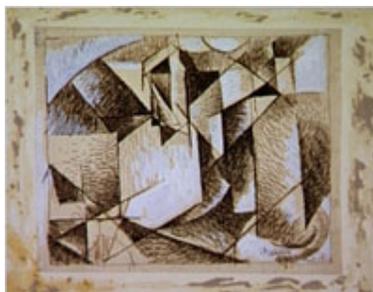
Sa première exposition personnelle a lieu à Paris à la galerie Kahnweiler en 1912. Dès cette année, sa peinture évolue vers l'abstraction par l'intermédiaire de la théorie des contrastes qu'il partage avec Delaunay.

La guerre de 1914 marque un temps d'arrêt dans ses recherches, même s'il continue de dessiner au Front où il est envoyé comme brancardier. Mais dès son retour à Paris et sa démobilisation en 1917, il renoue avec la peinture. La couleur envahit ses tableaux qui célèbrent la technique et la vie moderne. *Le Cirque* de 1918 ou *Les Disques dans la ville* de 1920 témoignent de son engouement pour les machines et de sa confiance en l'homme, thèmes omniprésents dans son œuvre.

--> Voir le dossier pédagogique [Fernand Léger. Peintre de la modernité](#) 

Albert Gleizes 

Paris, 1881 – Avignon (Vaucluse), 1953



 **Albert Gleizes, *Paysage à Toul*, 1915**

Encre brune, rehauts de gouache blanche sur papier
12,8 x 26 cm

Ce dessin est réalisé par Gleizes, alors qu'il est mobilisé en Lorraine, à Toul. Loin d'interrompre sa production, ses difficiles conditions d'existence le poussent à réaliser des esquisses où sa peinture se simplifie jusqu'à l'abstraction.

Dans son *Paysage à Toul*, qui traduit l'architecture d'un pont sur la Moselle, il impose au *Cubisme* **une exigence géométrique épurée**.

Dans cette étude, **la mise en œuvre de l'espace ne s'oppose pas à la perspective**. Il y a même une illusion de volume, que Gleizes revendique dans ses écrits. Les trois dimensions sont en effet suggérées par l'agencement des différents plans. Son traitement de l'espace n'est

pas polémique comme chez Braque et Picasso qui dénonçaient les conventions de la perspective. Gleizes propose **un Cubisme devenu classique**.

Biographie

D'origine parisienne, Albert Gleizes apprend d'abord le métier de son père, qui possède un petit atelier de décoration. Puis il s'initie à la peinture, en autodidacte, inspiré par l'*Impressionnisme*. Ses toiles sont exposées dès 1903 et 1904 au Salon d'Automne. En 1906, il fonde à Créteil une communauté utopiste d'artistes et d'écrivains qui travaillent sur les thèmes de la modernité dans le sillage du renouveau des guildes en Angleterre.

Il découvre le *Cubisme* naissant par l'intermédiaire de jeunes peintres comme Jean Metzinger et Robert Delaunay, qu'il rencontre vers 1908, et grâce auxquels sa peinture évolue. Il réalise des formes de plus en plus géométriques. Puis il rencontre Fernand Léger dont le style est proche du sien : il peint quelques grandes toiles avec des personnages tubulaires. Ce n'est qu'en 1911 qu'il fait la connaissance de Picasso. En 1912 il publie avec Metzinger *Du Cubisme*, premier ouvrage théorique sur ce mouvement, et est l'un des initiateurs de l'exposition de la *Section d'Or*, grande exposition cubiste à la Galerie La Boétie, à Paris.

Mobilisé à la déclaration de la guerre, il passe un an à Toul. Puis il est réformé, ce qui lui permet de quitter la France pour New York où il retrouve Marcel Duchamp et Francis Picabia qu'il connaît depuis la fondation du groupe de la *Section d'Or*.

Lorsqu'il rentre à Paris après la guerre, il présente ses œuvres lors de quelques expositions. En 1926, il se retire en Isère où il fonde une communauté de peintres et d'artisans religieux.

Raymond Duchamp-Villon

Damville (Eure), 1876 – Cannes (Alpes-maritimes), 1918



 **Raymond Duchamp-Villon, *Le Cheval majeur*, 1914-1916**
Sculpture. Bronze à patine noire, 150 x 97 x 153 cm

Cette sculpture, réalisée après de nombreuses esquisses qui ont épuré ses formes, représente un être hybride, entre le cheval et la machine, le biologique et le mécanique. La silhouette de l'animal est en effet composée d'une alternance de formes arrondies et de parties plus rectilignes rappelant les bielles et les pistons. La sculpture pourrait être une illustration de l'expression « cheval vapeur ».

Ainsi, Duchamp-Villon fait l'éloge de la force du cheval, dans un esprit très proche du *Futurisme*, mouvement artistique belliciste et faisant l'apologie de la machine (1). En 1913, l'œuvre de Boccioni, peintre et sculpteur futuriste, a été présentée à Paris. Peut-être a-t-elle influencé Duchamp-Villon, comme elle a influencé son frère Marcel pour la représentation du mouvement dans le *Nu descendant l'escalier* ou *Le jeune homme triste dans un train* (2).

Cette sculpture opère donc **une fusion entre les forces vitales et les forces mécaniques**, en même temps qu'**une fusion entre les deux principaux mouvements d'avant-garde des années 10**.

--> (1) Voir le dossier [Futurisme, Rayonnisme, Orphisme. Les avant-gardes avant 1914](#) 

--> (1) Voir le dossier [L'œuvre de Marcel Duchamp](#) 

Biographie

Né à Damville près de Rouen, Raymond Duchamp-Villon est le frère de Jacques Villon et de Marcel Duchamp, avec qui il travaille à ses débuts en étroite collaboration. Il s'adonne à la sculpture après une longue maladie qui l'a contraint d'interrompre des études de médecine.

Il expose rapidement, notamment au Salon d'Automne en 1905, mais jusqu'au début des années dix ses œuvres restent assez conventionnelles, dans le sillage de la recherche autour du corps fragmenté déjà explorée par Rodin.

Puis avec des œuvres comme son *Baudelaire*, ou encore *Maggy* de 1911, il réalise des volumes plus massifs qui expriment une grande puissance. La même année, il crée avec ses frères le groupe de la *Section d'Or* à Puteaux, où ils sont bientôt rejoints par Robert Delaunay, Fernand Léger, Albert Gleizes, groupe qui constitue la deuxième génération des artistes cubistes.

Avant d'être mobilisé pour la guerre, il réalise son œuvre la plus célèbre, *Le Cheval majeur*, qui reste à l'état d'original en plâtre et ne sera tiré en bronze que bien plus tard. Atteint par la typhoïde, il meurt en 1918.

Henri Laurens

Paris, 1885 - Paris, 1954



 **Henri Laurens**, *Bouteille et verre*, 1918

Bois et tôle de fer polychromes, 62 x 34 x 21 cm

Henri Laurens hérite des premières recherches en volume de Braque et surtout de Picasso. Il reprend des thèmes et des matériaux qu'ils ont inventés, comme le traitement de la transparence et des reflets du verre par des matériaux opaques (voir la série des *Verres d'absinthe* de Picasso de 1914). Comme Picasso aussi, il travaille sur les effets d'intersections des plans qui matérialisent des lignes directrices, ici celles de la bouteille et de ses reflets.

Mais à la différence de Picasso, les matériaux auxquels il recourt, bois et tôle, sont choisis pour créer des **variations tactiles**. Et surtout, il insiste sur la **polychromie** qui, selon lui, procure à la sculpture sa propre lumière.

Enfin, il ne travaille pas avec des matériaux trouvés au hasard ou des objets de rebus. Sa pratique du volume, qui rompt avec la spontanéité des premières sculptures cubistes, propose **un art d'assemblage** plus construit qui ouvre la voie à d'autres mouvements, par exemple le *Constructivisme* de Gabo et Pevsner.

Biographie

D'origine parisienne, Henri Laurens est d'abord formé à la sculpture ornementale, pratiquant sur des chantiers la technique traditionnelle de la taille de la pierre, à laquelle il reviendra dans les années 20. De même il s'intéressera toujours à la sculpture médiévale, romane et gothique.

Parallèlement, il suit des cours de dessin et réalise des sculptures à la manière de Rodin. C'est donc en tant que **sculpteur** qu'il aborde le *Cubisme*, à la différence de Braque et Picasso qui pratiquent le volume dans un sens expérimental. Installé à Montmartre, il travaille isolé durant quelques années, puis rencontre Léger en 1909 à l'occasion d'un séjour à La Ruhe, et Braque dont il devient un proche à partir de 1911.

Pourtant, ses premières œuvres cubistes datent de 1915. Elles font preuve d'une grande maturation et clairvoyance quant à l'apport du *Cubisme* à l'histoire de la sculpture. Non mobilisé pendant la guerre (à cause d'une infirmité) il poursuit ses recherches dans l'esprit cubiste jusqu'en 1925, puis revient à la pierre et à la ronde bosse monumentale.

Texte de référence 

Albert Gleizes, extrait du texte « Le Salon d'Automne de 1911. La Salle VIII »

Souvenirs : le Cubisme 1908-1914, Ampuis, Editions Association des Amis d'Albert Gleizes, 1997, pp.20-24. © Adagp, Paris 2007

« Quelle journée mémorable que celle du vernissage de l'automne 1911 ! Dans une vie d'artiste de pareils moments laissent un souvenir inoubliable. Ce souvenir garde une précision qui exalte en quelque sorte la réalité. Lorsqu'il m'arrive d'éveiller ce passé tout se rétablit instantanément dans un présent sensible (...)

La plupart des journaux nous houspillaient avec une violence peu commune, la critique perdait toute retenue et les invectives pleuvaient. On nous accusait des pires intentions, de chercher le scandale, de nous moquer du public, de nous vouloir enrichir vite au détriment des snobs, on nous chargeait de tous les péchés d'Israël, on nous vouait aux gémonies. Le grand grief qu'on nous faisait était celui de l'illisibilité ; on prétendait ne rien « voir » dans nos tableaux. Et non seulement des philistins mais des peintres de valeur, mi-sincèrement, mi-stratégiquement. Des années après ce jour étonnant, alors que le calme entourait déjà ces toiles de la salle VIII que presque personne ne songeait plus à discuter, alors que dans la vie de leurs peintres elles ne représentaient qu'une étape vers d'autres régions plus dépouillées et plus pures, devenues objets de nouvelles controverses, je fus étonné de trouver sous la plume sympathique à plus d'un titre de Vlaminck, dans son premier livre *Tournant dangereux*, au cours d'une fulminante attaque contre le Cubisme, la description de mon tableau *La Chasse* qui, disait-il, lui était aussi fermé qu'aux premiers jours et où il ne parvenait à distinguer qu'une « trompe de chasse ».

Ce reproche d'illisibilité fut peut-être ce qui nous valut l'excommunication majeure de la part de la critique et du public. J'ai dit précédemment qu'elle résultait simplement du renversement des deux facteurs qui conditionnent toute œuvre d'art, le sujet et l'objet. La déviation de la forme, si accentuée dans nos temps contemporains, avait porté à la première place le sujet, l'anecdote, l'épisode et c'est sur cela que l'artiste et le poète se livraient à des variations sentimentales. L'émotion du spectateur ou de l'auditeur naissait de la situation ainsi créée et d'images frappantes. Le spectateur et l'auditeur lisait et entendait l'histoire. L'art se bornait à une agréable présentation, à une facture alléchante, à ces ressources du talent qui peuvent ensorceler n'importe qui avec n'importe quoi. Toutefois l'intelligence n'était jamais intéressée. Chez les maîtres de la Renaissance, c'est le spectacle seulement qui retenait l'attention de nos contemporains. Ils allaient dans les musées pour regarder des images. Pourtant en d'autres temps, mieux cultivés, moins dominés par les apparences immédiates, doués de plus de pénétration, de plus de curiosité, on savait que toute œuvre pétrie du limon était vivifiée par l'esprit, en d'autres termes que toute œuvre était forme et que cette forme n'était réalisable que par la plasticité même de la substance, que cette dernière soit couleurs, pierre ou bien sonorité des mots comme des vibrations musicales. L'anecdote n'était que l'accident volontairement provoqué, toujours soumis à la nature de « l'objet », aussi bien dans les grandes images de l'iconographie religieuse que dans celles, plus modestes, des faits et gestes quotidiens, personnels ou sociaux. L'explication des prétendues fautes de dessin, des déformations étranges qu'on a relevées dans les œuvres de ces périodes n'est que dans la primauté autoritaire de l'« objet » sur le « sujet ».

Notre illisibilité ne venait que d'avoir voulu mettre en avant quelques-unes de ces valeurs objectives, dont on ne faisait aucun cas, aussi bien dans les milieux intellectualisés que dans ceux appelés à tort populaires, et d'avoir rejeté le sujet anecdotique à l'arrière-plan du fait de peindre ».

Chronologie

1907

- Une grande rétrospective Paul Cézanne est organisée au Salon d'Automne. C'est l'occasion de la publication de la correspondance du peintre avec son ami Emile Bernard.
- Picasso, dans son atelier du Bateau-Lavoir à Montmartre, réalise *Les Demoiselles d'Avignon*. Georges Braque lui rend visite et découvre le tableau.

1908

- En écho aux *Demoiselles*, Braque peint sa grande *Baigneuse*. Il séjourne ensuite à L'Estaque où il réalise une série de toiles déterminantes pour l'histoire de l'art moderne : exposées dès l'automne à Paris chez Daniel-Henri Kahnweiler, elles suggèrent au critique d'art Louis Vauxcelles le néologisme de « cubisme ». La préface du catalogue est rédigée par un ami de Braque, Guillaume Apollinaire.
- Juan Gris s'installe dans un atelier du Bateau-Lavoir.

1909

- Albert Gleizes rencontre Jean Metzinger et procède à une géométrisation des formes dans sa peinture.
- Fernand Léger s'installe dans les ateliers de la Ruche près de Montparnasse. Il y rencontre Alexandre Archipenko, Robert Delaunay, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, puis Henri

Laurens : un nouveau groupe cubiste se constitue.

- Kahnweiler organise une exposition des peintures de Picasso, Braque, André Derain et Kees Van Dongen.

1910

- Les frères Duchamp, Gaston, dit Jacques Villon, Raymond et Marcel, peignent des toiles dans l'esprit du *Cubisme*.

- Avec les autres cubistes, ils exposent au Salon des Indépendants. Picasso et Braque présentent des toiles de format ovale.

- Une exposition Braque-Picasso est organisée dans une galerie à Munich : le *Cubisme* se diffuse ainsi à l'étranger.

- A la fin de l'année a lieu, chez Ambroise Vollard, une rétrospective des œuvres de Picasso.

1911

- Fondation du groupe de la *Section d'or* à Puteaux par les frères Duchamp : Gleizes, Delaunay, Francis Picabia... les rejoignent.

- Seuls les cubistes de Montparnasse et de Puteaux exposent au Salon des Indépendants : Metzinger, Delaunay, Henri Le Fauconnier, Gleizes, encouragés par Apollinaire. De même pour le Salon d'Automne. Leur salle soulève une vive polémique.

- Juan Gris peint ses premières toiles cubistes qui séduisent Kahnweiler.

1912

- Gris expose pour la première fois.

- Picasso commence à utiliser le pochoir et les papiers collés. Il quitte Montmartre pour s'installer boulevard Raspail. Il se rapproche ainsi de Montparnasse.

- A la Galerie La Boétie, une exposition de la *Section d'or* est organisée : les frères Duchamp, Braque, Picasso, Gris, Léger, Picabia, Kupka, Delaunay, Gleizes, Metzinger, Louis Marcoussis, Roger de La Fresnaye, André Lhôte... y participent.

- Gleizes publie avec Metzinger *Du Cubisme*, premier ouvrage théorique sur ce mouvement.

1913

- Apollinaire publie un recueil de textes, *Les peintres cubistes (méditation esthétique)*.

- Picasso, Braque et Marcel Duchamp participent à la grande exposition de New York, *L'Armory Show*. C'est ainsi que leur travail est introduit auprès du public américain.

1914

- Picasso réalise une série de sculptures qui porte à son apogée la problématique cubiste de la référence au réel : la série des *Verres d'absinthe* (une vraie cuillère vient couronner chacune des épreuves).

- Braque, Léger, Gleizes, Metzinger, Villon sont mobilisés pour la guerre.

- Picasso reste à Paris tandis que Gris s'installe à Collioure et se rapproche de Matisse.

1915

- Henri Laurens commence à réaliser des sculptures cubistes.

- La rumeur court que Picasso réalise des dessins dans le style de Ingres.

- Braque, blessé à la tête, doit être rapatrié ; mais il ne reprendra la peinture qu'en 1917.

- Marcel Duchamp, réformé, part pour New York, où, avec Picabia, il crée la section américaine de *Dada*.

1917

- Braque reprend la peinture et poursuit ses recherches autour du thème de la nature morte.
- Picasso peint le rideau de scène de l'opéra *Parade* dans un style néo classique.

Bibliographie sélective

Essais sur le Cubisme

- Carl Einstein, *Georges Braque*, Bruxelles, La Part de l'œil, 2003
- Mark Antliff et Patricia Leighton, *Cubisme et culture*, Paris, Thames et Hudson, 2002
- Pierre Cabanne, *L'épopée des cubistes*, Paris, Les Ed. de l'Amateur, 2001
- Serge Fauchereau, *Braque*, Paris, Albin Michel, 1987
- John Golding, *Le Cubisme*, Paris, René Julliard, 1965

Catalogues d'exposition

- *Braque/Laurens. Un dialogue*, Lyon, Musée des Beaux-arts, 2005 
- *Albert Gleizes : le cubisme en majesté*, Lyon, Musée des Beaux-arts, 2001
- *Les années cubistes*, Villeneuve-d'Ascq, Musée d'art moderne de Lille Métropole, 1999 
- *Georges Braque : L'Espace*, Le Havre, Musée des Beaux-arts André Malraux, 1999
- *Juan Gris : peintures et dessins 1887-1927*, Marseille, Réunion des musées nationaux, 1998
- *Georges Braque : rétrospective*, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 1994
- *Juan Gris : correspondance, dessins 1915-1921*, Paris, Centre Pompidou, 1991
- *Henri Laurens : Le cubisme, Constructions et papiers collés 1915-1919*, Paris, Centre Pompidou, 1985
- *Braque, œuvres (1882-1963)*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1982

Écrits et témoignages

- Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Paris, Pygmalion, 2001
- Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris : sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris, Gallimard, 1990
- Albert Gleizes, *Souvenirs : le cubisme 1908-1914*, Ampuis, Ed. Association des Amis d'Albert Gleizes, 1997
- Albert Gleizes, *Gleizes sur Picasso et Braque*, Ampuis, Ed Association des Amis d'Albert Gleizes, 1993

Contacts

Afin de répondre au mieux à vos attentes, nous souhaiterions connaître vos réactions et suggestions sur ce document

- Contacter : audrey.knoepflin@centrepompidou.fr
- Pour consulter les autres dossiers sur [les collections du Musée national d'art moderne](#) 

Ce dossier s'inscrit dans une série : « Un mouvement, une période ».

- Ces dossiers sont réalisés autour d'une sélection d'œuvres des principaux mouvements ou tendances représentés dans les collections du Musée national d'art moderne,
- S'adressant en particulier aux enseignants ou responsables de groupe, ils ont pour objectif de

proposer des points de repères et une base de travail pour faciliter l'approche et la compréhension de la création moderne et contemporaine, ou pour préparer une visite au Musée.

Pour consulter les autres dossiers sur les collections du Musée national d'art moderne

En français 

En anglais 

En savoir plus sur les collections du Musée et les œuvres actuellement présentées,
www.centrepompidou.fr/musee

Contacts

Afin de répondre au mieux à vos attentes, nous souhaiterions connaître vos réactions et suggestions sur ce document

Contacteur : centre.ressources@centrepompidou.fr

© Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics, août 2006

Mise à jour : août 2007

Texte : Vanessa Morisset

Maquette : Michel Fernandez

Dossier en ligne sur www.centrepompidou.fr/education rubrique 'Dossiers pédagogiques'

Coordination : Marie-José Rodriguez
