

DM - Corrigé de l'Analyse d'œuvre : « Nature morte à la chaise cannée », Pablo Picasso, 1912.



PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE

" Une petite toile ovale avec collage pour une révolution."

Le document représente "Nature morte à la chaise cannée", une œuvre de Pablo PICASSO créée en mai 1912 à Paris. Il s'agit d'une petite toile ovale, de 27 X 35 centimètres, peinte à l'huile et partiellement recouverte par le collage d'une toile cirée, un morceau de linoléum imprimé d'une imitation de cannage et d'une corde qui ceinture le tableau pour faire office de cadre.

Cette œuvre appartient au mouvement du Cubisme que Picasso crée dès 1907 avec "Les Femmes d'Alger". Ces *Demoiselles* inaugurent l'Art Moderne du XX^{ème} siècle, en émergeant sur de multiples influences combinées : pour les essentielles, la peinture de Paul Cézanne et l'Art Africain. Georges Braque rejoindra Pablo son « compagnon de cordée » en 1907-1908 ; les deux hommes ont un intérêt commun pour l'œuvre de Cézanne et sa déconstruction géométrique des figures et de la perspective linéaire de la Renaissance.

Pour définir le Cubisme une phrase attribuée à Picasso reste limpide : "je peins ce que je pense, pas ce que je vois."

Avec le Cubisme une révolution de la représentation est en marche : la figuration écarte l'œil et les ressemblances visuelles illusionnistes comme référent principal pour mettre en avant les images mentales, les images et signes de l'esprit : conceptions et savoirs.

Braque et Picasso ne théoriseront pas leur art, mais l'ami poète Guillaume Apollinaire rédige quelques définitions pertinentes du Cubisme dans son livre paru en 1913 et intitulé "Les peintres cubistes" :

- **"ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception ..."**

- **"[Le cubisme] est l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés, non à la réalité de vision, mais à la réalité de connaissance".**

- **Le cubisme veut "afficher la matérialité de la peinture et s'affirme comme un langage de signes".**

- Pour Apollinaire, le cubisme est un mouvement pictural qui renouvelle radicalement l'art en présentant une vision intérieure du monde, où la perspective linéaire traditionnelle est détruite pour exprimer la multiplicité des points de vue et le perpétuel mouvement des choses.

- **Effectivement, le Cubisme abolit la perspective de la Renaissance** et construit le système de représentation moderne encore en usage aujourd'hui, celui de l'ubiquité : la multiplicité simultanée des temps, des lieux et des actions.

- Georges Braque dès 1910 affirme sa volonté de détruire la perspective, il la qualifie de "péché pictural" et ajoute : "toute la tradition de la Renaissance me répugne, les règles rigoureuses qu'elle a imposées à l'art furent une effroyable erreur et il a fallu quatre siècles pour qu'elle soit rectifiée."

Notre œuvre de forme ovale, ici à l'étude, représente une nature morte qui inaugure le cubisme analytique ; les historiens d'art divisent le Cubisme en de nombreuses périodes datées : cubisme "africain - 1907, "cézannien" - 1907-1910", "analytique" 1910-1912, "synthétique" - 1912-1914 et d'autres nuances encore ... **Nature Morte à la Chaise Cannée ouvre la période du Cubisme Synthétique en 1912, après le cubisme analytique où Picasso et Braque produisent des figurations où la géométrisation s'impose en une profusion de facettes et de fragments qui décomposent et disséminent figures humaines et objets jusqu'à leur disparition visuelle. Cette diffraction hermétique des formes et des fonds conduit les deux complices aux portes de l'abstraction. Picasso et Braque refusent l'abstraction qu'ils jugent décorative et retournent au contact sensible avec le réel : en 1912 avec l'invention du collage, le réel fait irruption en fragments à la surface des tableaux et révolutionne la figuration.**

"Nature Morte à la Chaise Cannée" est à cette charnière du cubisme analytique et du cubisme synthétique ; elle exploite l'un des premiers collages, procédé désormais artistique qui exercera une influence déterminante dans l'histoire de l'art occidental jusqu'à aujourd'hui.

Problématique - Ce chef-d'œuvre de petites dimensions soulève des questions fondamentales : il révolutionne la figuration, les moyens artistiques et la représentation de l'espace en peinture. Nous allons tenter d'étudier et d'analyser plastiquement ces conceptions inédites pour comprendre les idées qui créent ses modes d'expressions plastiques nouveaux et originaux.

DESCRIPTION et ICONOGRAPHIE.

" Le miroir brisé de la représentation."

Au premier regard, cette œuvre apparaît terne avec sa dominante de tons gris-bruns et ses effets brutaux de lumières blanches. Notre œil est presque agressé par les lignes noires en angles aigus et la profusion des surfaces éclatées en lamelles : on peut penser au reflet d'une image détruite à la surface d'un miroir brisé.



De plus près, on distingue une vraie corde "de marin" qui entoure le tableau en guise de cadre, puis une image très "réaliste", visuellement illusionniste, du siège canné d'une chaise vue du dessus. Ce motif en trame de points noirs domine presque la moitié inférieure du tableau. Au dessus, la reconnaissance visuelle devient difficile voir impossible. Les lettres noires en majuscules JOU sur fond clair s'imposent à gauche. A droite un ensemble complexe de formes géométriques où dominent des fragments de triangles se diffuse avec légèreté et transparence. Ces morceaux de carré, rectangle, triangle et cercle s'emboîtent, se juxtaposent et se superposent entre opacité, translucidité et transparence. Cet entrelacs de formes géométriques qui couvre toute la moitié supérieure du champ laisse notre œil perplexe : que voit-on ? Difficile de reconnaître immédiatement les figures ; heureusement le titre "Nature Morte à la chaise cannée" fait image et nous indique ce qu'il faut voir et reconnaître : des objets du quotidien disposés sur ou près d'une chaise cannée. Les fragments géométriques nous laissent deviner alors une chandelle au centre fichée dans un bol ? A gauche un journal plié sous une pipe traversant le jambage de la lettre U, à droite une rondelle de citron ou une orange, au-dessus le couteau qui a servi à couper ce fruit. On peut aussi imaginer une petite tasse blanche à droite de la bougie. Nous identifions les objets davantage par la pensée que par l'œil qui lui ne cesse d'hésiter et douter.

Plus sûrement, on peut lire en haut à gauche les trois lettres « JOU » superposées à une surface rectangulaire claire, qui peuvent être une syllabe du mot « journal ». Ainsi lié au motif canné de la chaise, ce journal et autres objets quotidiens, nous transportent dans le contexte de l'atelier, dans l'appartement de Picasso, ou encore dans un bar que l'artiste fréquentait souvent. Les gris-bruns dominants confirment cette sensation de réalisme d'un intérieur en accord avec la tradition de la nature morte.

JOU peut être aussi le verbe « jouer » qui stimule le spectateur et l'implique dans ce rébus où il est question de deviner le sujet, reconstituer, lire et déchiffrer les signes des objets. JOU est aussi une pure syllabe qui résonne de toute sa sonorité : le son de la parole s'échappe alors de la toile.

Le thème de cette œuvre est écrit : une Nature Morte. Ce sujet, classiquement mineur, s'inscrit dans la tradition de la peinture figurative d'objets du quotidien. On peut citer quelques maîtres qui ont pu marquer Picasso :

- Le surprenant **Juan Sanchez COTAN** (1560-1627) avec *Coing, chou, melon et concombre* vers 1602. Cette composition austère et rigoureuse où la géométrie affleure, étage et aligne légumes et fruits en arc de cercle ; le chou et le coing suspendus par des ficelles défient la pesanteur dans un cadre perspectif strictement géométrique.

- le Hollandais **Pieter CLAESZ** avec "Nature morte avec deux citrons, verre de Venise, römmer, un couteau et des olives sur une table" - 1627. Citrons coupés, couteaux et droites obliques, assiettes et cercles, verres et ellipses, éclat de lumières blanches, ombres et pénombres, tons gris-bruns ...



Juan Sanchez COTAN (1560-1627)
Coing, chou, melon et concombre vers 1602



Pieter CLAESZ, "Nature morte avec deux citrons, verre de Venise, römmer, un couteau et des olives sur une table" - 1627.

- le français **Siméon CHARDIN** :

- « Le gobelet d'argent » réalisé en 1768, est aussi proche de l'œuvre de Picasso par son sujet, une nature morte avec quelques fruits, une timbale (peut-être en argent), une cuillère dans un bol. Par contre, Chardin, plus sensuel que Picasso, exalte les couleurs des "tons locaux" et la tactilité des matières du motif ...



Siméon CHARDIN : « Le gobelet d'argent » réalisé en 1768



Pour ces maîtres du XVI^{ème} au XVII^{ème} l'illusion visuelle "réaliste" est au centre de l'art de peindre, le tableau est une paroi de verre, une fenêtre ouverte sur le visible. Avec PICASSO, le miroir de l'image est brisé, la figuration est surprenante, anti illusionniste, elle affirme la planéité et la matérialité de la peinture ainsi que ses processus : nous devinons les objets qui apparaissent en fragments et le collage se manifeste. L'œil est ici moins actif que la pensée pour reconnaître les apparences du réel.

ANALYSE PLASTIQUE - Etude de la Figuration

"LA FIGURATION en jeux de figurations."

La figuration dans *Nature Morte à la Chaise Cannée* est complexe et multiple ; Picasso tisse plusieurs stratégies figuratives à la fois concrètes et intellectuelles. L'artiste refuse l'abstraction, donc sa figuration reste concrète en relation sensible et visuelle avec le motif concret des objets et de leur espace. Pour garder ce lien avec le réel tangible, il utilise différents moyens :

- par le sujet : des objets "réels" du quotidien sont représentés, même si l'œil peine souvent à les reconnaître, jusqu'à l'évidence visuelle : un trompe l'œil est collé sur la toile. Plus avant encore, un objet réel, la corde, entoure l'image : le réalisme est là présent.

- D'autre part, la représentation est intellectuelle puisque l'artiste produit des images mentales qu'il dessine et peint : les objets sont stylisés, figurés par l'intellect, décomposés puis reconstruits avec des formes géométriques. De surcroît, Picasso utilise les mots dans la peinture pour imager et figurer : la syllabe JOU stimule la pensée du regardeur qui verra dans son esprit un journal ou autre injonction et le titre de l'œuvre "Nature morte à la chaise cannée" nous indique directement ce qu'il faut voir et reconnaître : une Nature Morte. Toutes ces conceptions nouvelles produisent une diversité des figurations :

- **Figuration stylisée par la géométrie**

- **Figurations aux multiples degrés d'iconicité**

- **Figuration par le fragment et usage de la synecdoque** = le fragment pour le tout = une partie pour le tout. Exemples : Dire « Il parut cent voiles à l'embouchure de la rivière » pour « Il parut cent bateaux à voiles à l'embouchure de la rivière ».

- **Figuration par les mots : JOU + le titre**

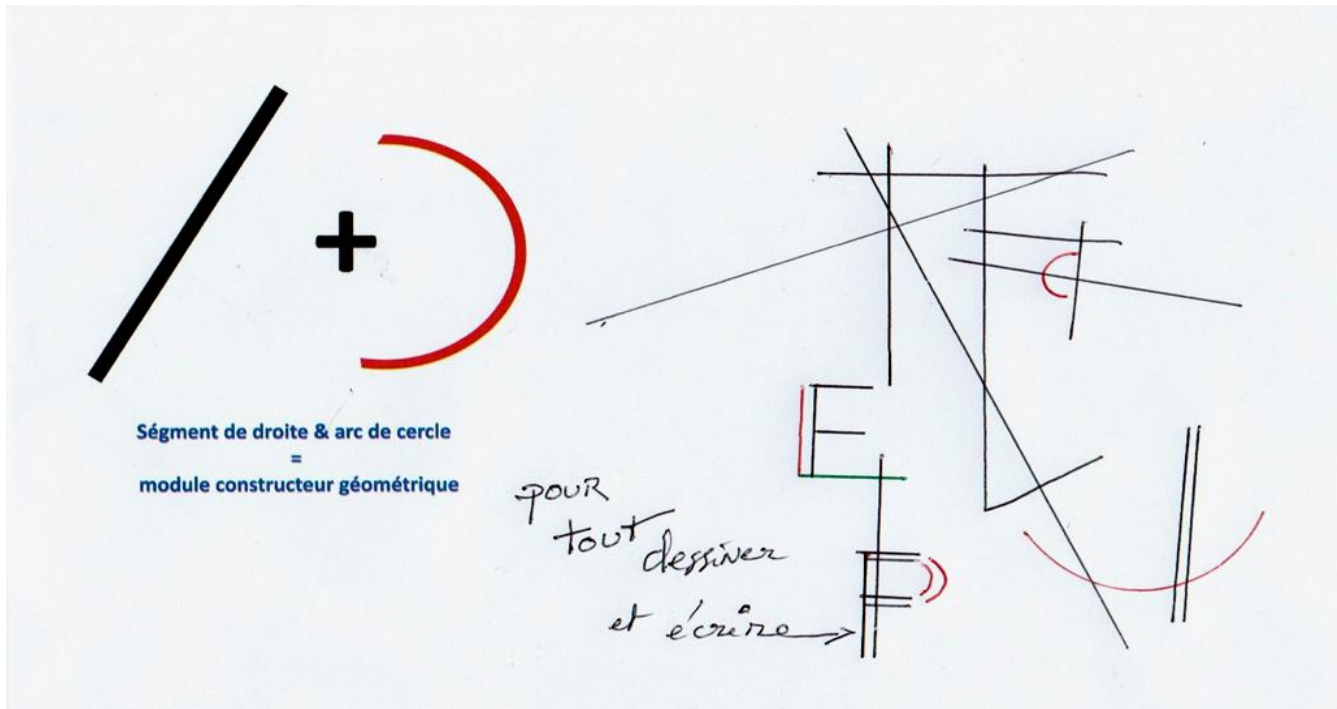
- **Figuration par la présentation : la corde véritable autour du tableau, son cadre.**

- **Figuration géométrique : des fragments visuels géométrisés.**



Nous l'avons vu à la description, la géométrisation des formes est évidente : triangles, cercles, rectangles, segments de droites, arcs de cercles, spirales ... l'essentiel de l'image, figures, formes et espace, sont fragmentés et stylisés par le module constructeur géométrique fondamental : le segment de droite et l'arc de cercle = / et C.

Ce module géométrique constructeur gère toutes les figures : citron coupé, chandelle, journal ... l'espace même, jusqu'au "figurations" les plus facilement identifiables.



- le fragment de mot JOURNAL est formellement peut-être la source géométrique de l'oeuvre ; le segment de droite et l'arc de cercle sont les formes fondamentales des caractères des lettres de la typographie imprimée : les textes dans un journal. Picasso met en évidence ces 3 lettres géométriques sur le champ de son tableau. Bien que peintes à la main, elles affirment pourtant la rectitude géométrique et la neutralité mécanique de l'à-plat de l'imprimerie. Avec Picasso, la figuration en peinture devient géométrique évidemment, mais se rapproche aussi de l'écriture...



Cette géométrisation systématique apparaît aussi dans un élément collé qui joue en trompe l'œil : le fragment d'imitation cannage imprimé sur linoléum ; il est à la fois illusionniste, on croit voir un vrai cannage avec relief et matière, mais aussi structurellement géométrique : une trame d'imprimerie - ? - de points en cercles noirs - le vide et les triangulations blanches de segments obliques tressés - le plein.



- Même la vraie corde qui joue au cadre affirme la géométrie : elle s'enroule autour du strict ovale du tableau et son tressage de chanvre s'organise en entrelacs de courbes.



- Figurations aux multiples degrés d'iconicité.

"Nature morte à la chaise cannée" développe plusieurs degrés d'iconicité, c'est-à-dire selon Abraham Moles¹ différents degrés de ressemblances visuelles. Picasso propose ici la plus forte correspondance visuelle, l'objet lui-même qui produit sa propre image par sa présence : la corde. Puis le trompe-l'œil du motif du cannage imprimé, pour décliner ensuite la ressemblance visuelle en fragments géométriques qui finissent par s'apparenter à des schémas. Au-delà encore le mot en fragment - JOU - figure et fait agir le pouvoir suggestif et évocateur du signe et du son.

- Figuration par le fragment : l'esprit de la synecdoque.

Nous l'avons très clairement repéré, Picasso représente les objets concrets par leurs fragments stylisés, formellement décomposés et reconstruits par le segment de droite et l'arc de cercle : les deux fondements de la géométrie des formes. Le fragment est systématique dans la figuration ici. Picasso ne livre pas l'objet en son entier, ni même le mot. Pour reconnaître les objets présents, il faut d'abord se focaliser sur notre connaissance de la réalité donc notre pensée puis sur ce que l'on voit vraiment : la présence de lettres et les fragments géométriques des objets sont autant d'indices laissés par l'artiste pour que le regardeur recompose par lui-même l'image de l'œuvre et les figures qu'elle comporte. Le peintre utilise un procédé rhétorique littéraire bien connu qui est la métonymie et particulièrement une de ses occurrences **la synecdoque** qui désigne le fragment pour le tout (la partie pour le tout). Citons quelques exemples pour mieux comprendre : Dire « Il parut cent voiles à l'embouchure de la rivière » pour « Il parut cent bateaux à voiles à l'embouchure de la rivière ». - "Il n'a pas osé mettre le nez dehors." ... - "Il a enfin trouvé un toit." ...

La synecdoque opère aussi avec la matière pour le tout - exemple "Ils ont croisé le fer" pour dire "ils ont combattu à l'épée" et le contenant pour le contenu : "J'ai bu un verre".

¹ Rappel du Cours de début d'année intitulé : QU'EST CE QU'UNE IMAGE ? - partie 2 - "La question de l'analogie : la ressemblance et les degrés d'iconicité.", p.7.

Abraham Moles (1981) s'explique ainsi sur le degré d'iconicité d'un analogon : «Nous appellerons degré d'iconicité, la qualité d'identité de la représentation par rapport à l'objet représenté.". Degré d'iconicité : on parle de seuil de lisibilité ou de degré d'iconicité lorsqu'on évoque la limite ou la frontière atteinte par le graphiste qui propose alors une image essentielle, de laquelle il ne peut plus rien retirer sans en altérer la reconnaissance visuelle de l'objet ou sa lecture.

- Figuration par les mots : JOU + le titre - les mots dans la peinture.

Nous l'avons largement observé, la figuration cubiste se rapproche d'une écriture où le spectateur reconnaît les motifs par la lecture d'indices en fragments, de signes graphiques géométriques et aussi des lettres et fragments de mots. Le "titre" de l'œuvre est alors essentiel : il situe et visualise par les mots l'image globale de la figuration que propose l'œuvre : ici nous voyons une "Nature Morte à la chaise cannée".

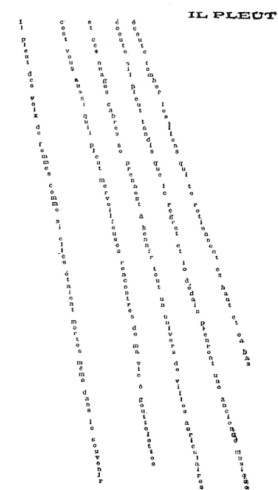
- la syllabe JOU inscrite au centre du tableau suggère entre autres possibles JOUR, JOURNAL ou JOUE du verbe "jouer", une sorte d'incitation impérative pour le spectateur à jouer avec les signes, à lire le mot qui provoque une image mentale. Le mot représente, fait image dans la peinture et produit le son JOU par la lecture phonétique : sonorité et musicalité résonnent dans la peinture ...

Picasso invite le spectateur au jeu du décodage d'un rébus où il faut lire et convertir avec l'œil aussi. Une syllabe pour faire fragment d'image, puis associer avec un autre signe et reconnaître un objet dans son esprit. La révolution ici est que le peintre renonce à la description par l'œil, à la représentation visuelle pour préférer dessiner un mot et sa lecture pour faire image. Le texte écrit fait image, le mot dans la peinture produit l'image, la description et la figuration. Nous sommes donc en présence d'une image produite par l'esprit du spectateur, une image mentale en peinture.

- En référence à cette fusion entre dessin et écriture et se chassé-croisé entre peinture et littérature, nous retrouvons l'ami poète des cubistes, Guillaume Apollinaire qui propose dans ses calligrammes inventés en 1913 la situation inverse à celle de Picasso : si Picasso dessine-peint des mots pour imaginer et figurer, Apollinaire utilise des mots pour dessiner.

Par exemples, "Venu de Dieuze"² 1914, montre l'influence du rébus et le jeu sonore entre les notes de musique et les mots. La phonétique et ses écritures graphiques peuvent se relier avec les lettres « JOU » dans le tableau de Picasso et le son que l'on émet en lisant la syllabe phonétique : la peinture de Picasso et son mot JOU produisent du son via la lecture.

"Venu de Dieuze" - 1914



Transcription : IL PLEUT

Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir
c'est vous aussi qu'il pleur merveilleuses rencontres de ma vie ô gouttelettes
et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout comme un univers de villes auriculaires
écoute s'il pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique
écoute tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas.

² Edités dès 1914, les calligrammes d'Apollinaire sont très inspirés par la 1^{ère} Guerre Mondiale. Le poète y fut soldat engagé dans les combats. Le 17 mars 1916, il est blessé à la tempe par un éclat d'obus. Dieuze est une ville de garnison située en Moselle, à distance du front.

La Colombe poignardée et le Jet d'eau, 1914

S
A
LUT
M
O N
D E
DONT
JE SUIS
LA LAN
GUE É
LOQUEN
TE QUESA
BOUCHE
O PARIS
TIRE ET TIRERA
TOU JOURS
AUX A L
LEM ANDS

« Salut monde dont je suis la langue éloquente que sa bouche
 ô Paris tire et tirera toujours aux allemands ».

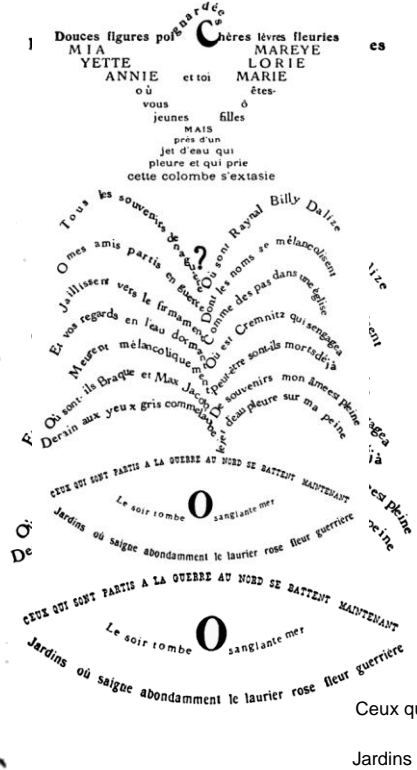
Nous sommes en 1918, avec ce calligramme Guillaume Apollinaire présente la Tour Eiffel comme un symbole de la force de la France devant les allemands.

Transcription :

[colombe]
 douces figures poignardées
 chères lèvres fleuries
 Mia Mareye Yette Lorie
 Annie et toi Marie
 où êtes-vous ô jeunes filles
 Mais près d'un jet d'eau qui pleure et prie
 cette colombe s'extasie

[jet d'eau]
 Tous les souvenirs de naguère
 Ô mes amis partis en guerre
 Jaillissent vers le firmament
 Et vos regards en l'eau dormant
 Meurent mélancoliquement
 Où sont-ils Braque et Max Jacob
 Derain aux yeux gris comme l'aube
 Où sont Raynal Billy Dalize
 Dont les noms se mélancolisent
 Comme des pas dans une église
 Où est Cremnitz qui s'engagea
 Peut-être sont-ils morts déjà
 De souvenirs mon âme est pleine
 Le jet d'eau pleure sur ma peine

[bassin]
 Ceux qui sont partis à la guerre au nord se battent maintenant
 Le soir tombe Ô sanglante mer
 Jardins où saigne abondamment le laurier rose fleur guerrière



Calligrammes extraits de Guillaume Apollinaire, *Calligrammes Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*. Mercure de France, 1918. Réédition : Édition de Didier Alexandre et Michel Murat, 2014.

Figuration par la représentation - présentation : du trompe-l'œil au trompe-l'esprit.

Le statut figuratif du cannage imprimé sur linoléum et collé sur le champ du tableau est aussi subtil que complexe en installant un jeu troublant pour notre perception entre le vrai et le faux. **Picasso colle un morceau de faux cannage, peint en trompe l'œil par une machine industrielle en imprimerie : une imitation de cannage en linoleum achetée dans une boutique de décoration.**

Avec ce trompe-l'œil, dans le même instant de notre perception, le faux apparaît vrai, mais le vrai se manifeste aussitôt faux par l'affirmation de sa matérialité collée à plat sur le plan du tableau. Picasso nous fait douter de la justesse de notre perception et de la réalité même.

Cette recherche du doute et du questionnement correspond historiquement à l'époque marquée par de nombreuses révolutions qui mettent à bas les croyances, les savoirs anciens et les valeurs traditionnelles dans presque tous les domaines de la pensée :

- découvertes scientifiques majeures, dont la théorie de la relativité - 1905 - 1915 par Albert Einstein qui modifie notre conception du temps et de l'espace.

- nouvelles technologies : voiture, train, avion, téléphone ... relativisent les distances, chimie, physique et biologie révèlent la radioactivité, l'électricité, la vaccination, inventent le cinéma ...
- révolutions politiques, le socialisme et la révolution Russe ...
- l'exode rural, l'instruction publique ...
- l'industrie, le commerce, les richesses en expansion très rapide sous la conduite violente de l'impérialisme capitaliste à un niveau presque planétaire avec le colonialisme.
- les tensions entre les nations occidentales qui mèneront à la 1^{ère} guerre mondiale
- révolution de la philosophie dans l'élan de la pensée critique de Kant et Nietzsche relativise les notions de vérité et de réalité ...

La liste serait trop longue pour tout dire de cette "Belle Epoque" qui fait naître la modernité du XX^{ème} siècle, mais aussi trouble les esprits et les certitudes, soulève des inquiétudes et des doutes.

Picasso l'exprime clairement et explique : *"si un morceau de journal peut devenir une bouteille, cela donne à réfléchir sur le compte des journaux, aussi bien que des bouteilles. Cet objet déplacé est entré dans un univers pour lequel il n'était pas fait et auquel il demeure étranger. Sur cette étrangeté, nous voulions faire réfléchir les gens, parce que nous étions conscients de vivre en exil dans un monde peu rassurant."*³

Picasso avec ce collage d'un **trompe l'œil** met en doute notre perception du vrai et du réel jusqu'à troubler notre pensée : le **"trompe-l'esprit"**. L'exploration de la figuration pour la mise en doute du réel par Picasso nous réserve un nouveau rebondissement : la forme ovale du champ du tableau est entourée d'une vraie corde de marin qui semble ne pas avoir de fin en faisant office de cadre ! L'objet lui-même, la corde, est présent et change de nature et de fonction ; il est une corde et à la fois représente un cadre. Cette corde est autant elle-même que son image, puis une autre image, une figuration d'un cadre, mais aussi un vrai cadre. La trahison des objets et de l'image est dévoilée : "ceci n'est pas une corde". L'identité de cet objet ne cesse de glisser d'images en fonctions différentes ; l'objet présent représente un autre que lui-même : au-delà du "trompe l'œil", l'objet réel présent "trompe l'esprit" en faisant douter sur son identité, sa vérité et sa réalité.

*Picasso s'explique : "Nous avons essayé [avec Georges Braque] de nous débarrasser du trompe-l'œil pour trouver le "trompe-l'esprit". Un morceau de journal n'était jamais utilisé pour représenter un journal ; on s'en servait pour définir une bouteille, un violon ou un visage. On employait aucun élément dans son sens littéral, mais toujours hors de son contexte habituel, pour produire un choc entre la vision originelle et sa nouvelle définition finale."*⁴

Autant que pour l'emploi de l'imitation cannage ou de la vraie corde, l'acte de collage est d'une violence extrême contre les valeurs traditionnelles de l'art : le peintre abandonne sa virtuosité manuelle pour faire trompe-l'œil avec un produit imprimé par un procédé industriel - le cannage - et se contente de coller un motif ou un objet déjà fait - "ready made" par l'industrie. Les matériaux bruts non-artistiques, les techniques et objets industriels deviennent des matériaux et moyens artistiques.

Plus avant, le collage du "réel" dans ou autour du tableau répond à l'inquiétude de Picasso et Braque faces à l'hermétisme de la fin de la période du cubisme analytique : franchir le pas vers l'abstraction ou revenir au réel ?

³ Picasso cité par Jean CLAY dans DE L'IMPRESSIONNISME A L'ART MODERNE - "L'objet réel" - Chapitre 5 - p.232. Editions Hachette Réalités, 1975.

⁴ Ibidem.

Grâce au collage, le réel fait son retour fracassant et se colle direct dans la peinture. Avec le collage et le synthétisme, le Cubisme se réaffirme comme une peinture "réaliste", ici dans la tradition de la Nature Morte, mais en rupture. Nous sommes en présence ici d'un nouveau réalisme, lucide, philosophique, critique et moderne débarrassé du simple truchement de l'œil, de l'illusion visuelle de la vérité, du vrai et du faux, ou de la réalité. Picasso peint ce qu'il pense et plus ce qu'il voit. La peinture renouvelle son ontologie, elle est plus que jamais une "cosa mentale"⁵ : une chose de l'esprit. Comme pour Léonard, le dessin pour Picasso est *cosa mentale*, un outil aussi bien artistique, spéculatif que scientifique, qui synthétise le monde tel qu'il le perçoit, tel qu'il l'imagine, tel qu'il le pense, le monde représenté avec la complexité de sa pure présence.

LES MOYENS PLASTIQUES UTILISES : Points, lignes, surfaces ...

Eléments et moyens picturaux reconfigurés pour de nouvelles "écritures" plastiques.

Dans cette œuvre, Picasso pose peu de *points avec son pinceau ; un seul apparaît nettement dans le U, pour équilibrer la composition et focaliser notre regard sur l'usage nouveau des mots et lettres en peinture. Par contre, si on prend en compte ceux formés dans le motif canné de la toile cirée, alors la présence d'une trame de points noirs joue un rôle graphique et décoratif très présent. Ce motif ornemental nous concentre alors sur cette toile cirée qui sort de la tradition figurative : un vrai faux, un vrai "trompe l'œil" industriel collé sur une œuvre d'art. Il est à noter que cette trame de points se colle verticalement sur le plan de la toile en brisant tout effet perspectif de profondeur : la planéité du tableau est manifeste.

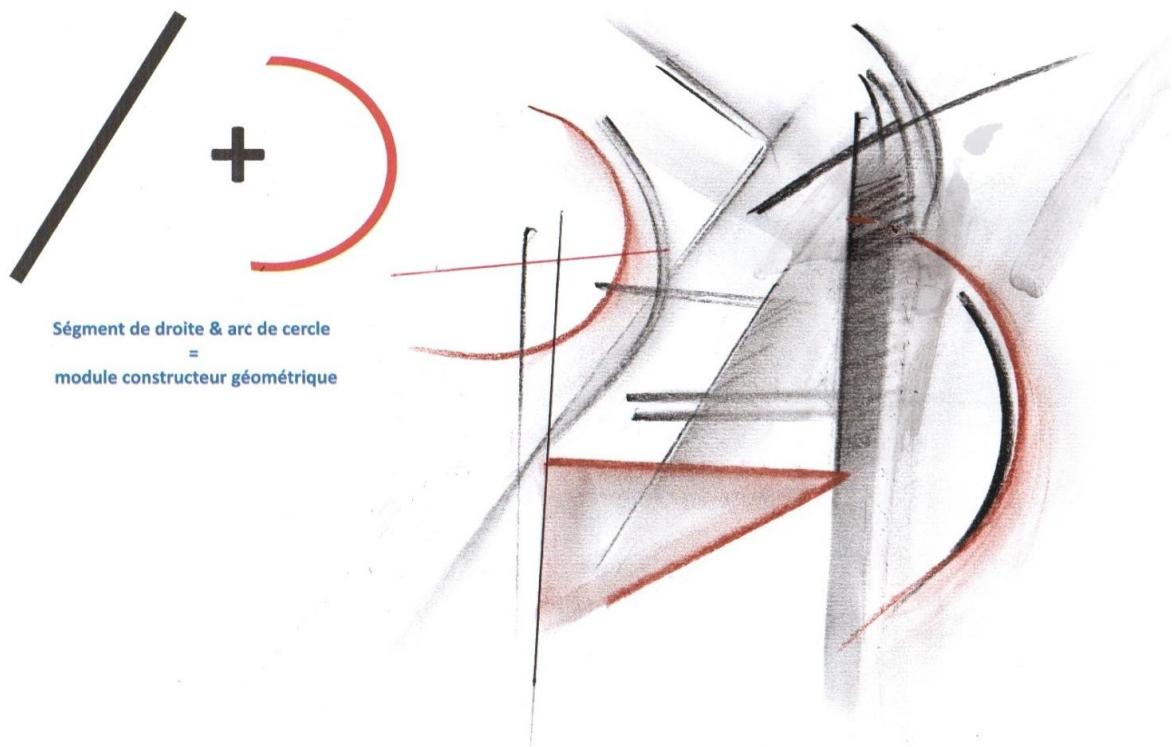


* **Les lignes** sont bien marquées, très présentes en noir affirmant un caractère graphique énergique. On les retrouve en cernes noirs particulièrement dans la partie supérieure et sur le côté droit du tableau. Ce dessin au tempérament affirmé place des segments de droite et des courbes dans tous les sens, en les superposant comme si Picasso gravait

⁵ Léonard de Vinci considérait la peinture comme une « *cosa mentale* » (« chose mentale »). Pour Léonard la peinture est aussi une science dans la mesure où la science est une suite de raisonnements (*Discorso mentale*).

un mur au couteau dans un accès de colère, presque. Ces lignes incisent les formes géométriques sur la peau de la toile : triangles et demi-cercles, pour les rondelles de citron par exemple, donnent par leur contraste clivant un effet de relief au tableau. La corde crée également une ligne de contour qui enferme le décor dans un espace restreint.

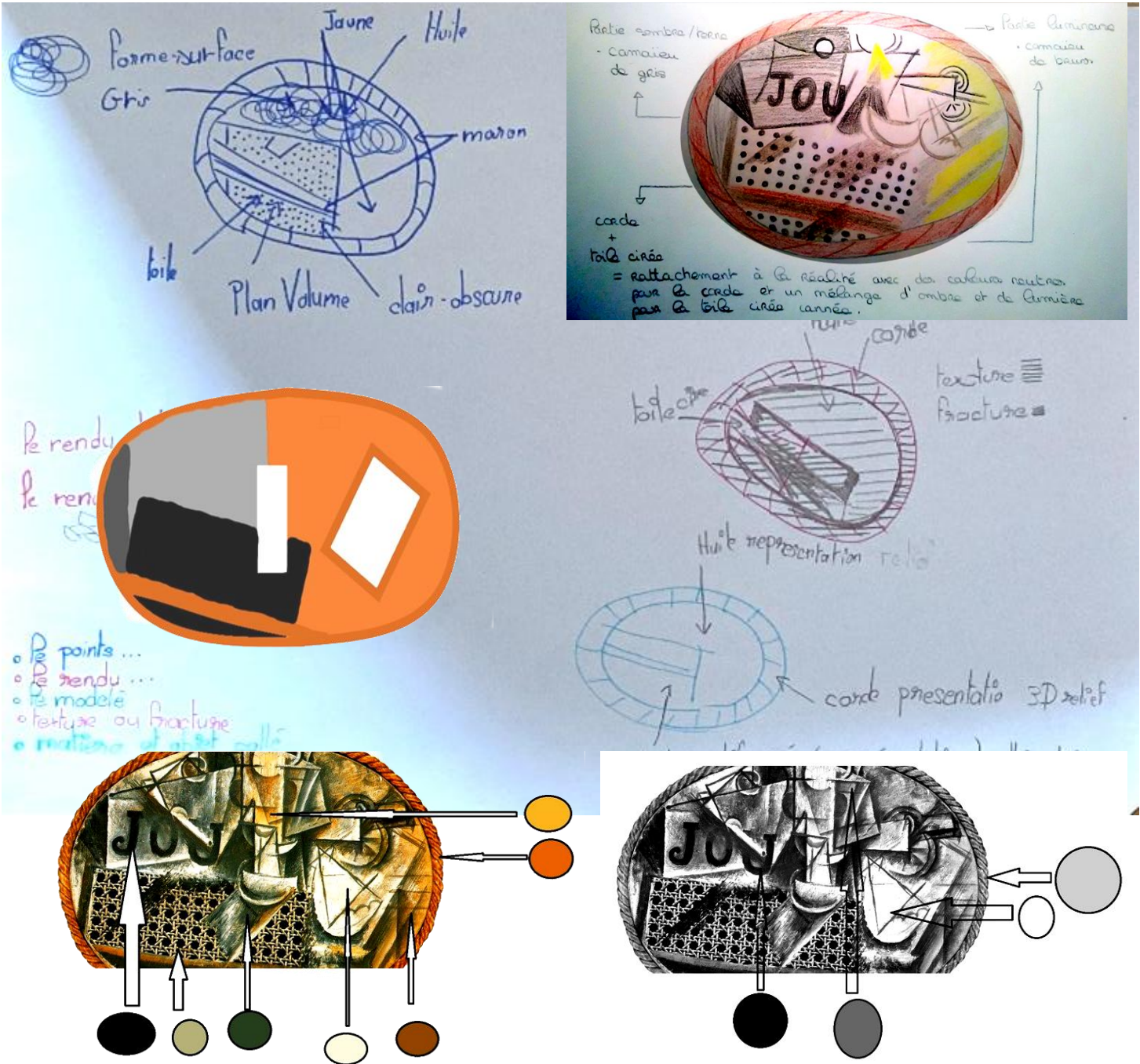
L'emploi de ces nombreuses lignes nettes et noires permet de définir la surface et la forme des fragments des objets. Picasso affirme le dessin, cerne les contours géométriques comme il dessine les lettres ; ces lignes noires géométriques peuvent rappeler l'écriture typographique des textes d'un journal imprimé à l'époque en noir et blanc. Les lignes noires marquent aussi la structure formelles de la figuration cubiste : toutes les formes et figures sont géométrisées et se construisent par le module formel géométrique fondamental : le segment de droite / et l'arc de cercle C. Picasso cerne en noir cette logique formelle constructive et structurante.



* **Les formes et surfaces sont** nombreuses et décomposent les volumes des objets ainsi que la profondeur de l'espace en facettes planes rabattues sur le plan du tableau. L'unité de la perspective et son effet de profondeur sont détruits par la fragmentation en surfaces des masses et volumes. Chaque surface est animée par des juxtapositions de multiples groupes de touches picturales en petits à-plats de couleurs dans des camaïeux de gris bruns et zones de blanc.

* **Les surfaces** que l'artiste veut mettre en avant sont « éclairées » grâce au blanc et aux tons clairs de différents bruns-beiges qui contrastent avec les gris, bruns plus sombres et noirs juxtaposés. Les surfaces anguleuses en lumière montent en saillies, tandis que d'autres se creusent dans l'ombre et les noirs. **Le clair-obscur est ainsi présent fragmenté et apporte des sensations de reliefs, volumes et profondeurs disséminés sur la globalité plane de l'espace.**

Croquis d'élèves : organisation des ombres, lumières et couleurs : des clairs-obscurs de gris-brun-blanc-noir



* **Les couleurs** sont variées dans des camaïeux de gris et de bruns, qui rappellent les couleurs "réalistes" des intérieurs que l'on peut trouver dans l'appartement du peintre, son atelier, des espaces quotidiens - ou des bars qu'il fréquentait -, composés avec des objets et éléments en bois sous des lumières naturelles, mais surtout artificielles. Nous l'avons vu, Picasso cubiste reste dans la tradition de la Nature Morte sous des éclairages en clair-obscur. Pourtant, il est impossible de repérer une source principale à l'éclairage comme c'est le cas avec les maîtres anciens. La distribution des lumières n'est pas naturelle, mais libérée du motif ; Picasso dispose ses contrastes d'ombres et

lumières selon les nécessités de la composition plastique et la lisibilité des figures. L'autonomie de l'œuvre est des moyens plastiques est acquise par la mise à distance de l'imitation visuelle du référent : le modèle réel.



* **La touche et matière picturales** sont visibles et présentes dans les coups de pinceaux laissés sur la toile cirée et le reste de la toile. **Cette *texture est variée** : des fonds fluides et transparents laissent deviner les dessous de la peinture, son dessin et sa toile. La matérialité picturale et son processus de fabrication sont mis en œuvre.

A d'autres endroits la matière est épaisse granuleuse, parfois biffée à grands gestes, le plus souvent maçonnée et appliquée à petites touches carrées de brosses. Ces variations de gestes et textures guident le regard du spectateur, qui sait apprécier les nuances des sensations stimulées. Par endroit l'aspect de la peinture épaisse semble mat et froissé pour trancher avec les reflets brillants et lisses qui luisent sur la toile cirée. Le geste et la touche sont aussi modulés : parfois le tempérament fougueux, presque violent de Picasso, s'exprime rapide, il griffe, biffe, ailleurs plus souple et doux, couvrant et mesuré, jusqu'à disparaître dans la transparence fine et liquide. Notre regard est alors stimulé différemment : les épaisseurs griffées ou granuleuses stimulent le toucher et la sensation tactile de présence de la matérialité des objets, alors que les parties lisses et fines suggèrent à l'esprit leur caractère de pure image : ici un trompe l'œil de cannage.

A d'autres endroits, plutôt sur la droite, la peinture se fait aquarelle et lavis, fluide et transparente, de temps à autre translucide, pour laisser apparaître le dessin à dessein et manifester le concept de construction autant que la matérialité picturale faite de couches superposées. Le sujet de la peinture est aussi la peinture elle-même : sa matérialité, son processus et la pensée du peintre font sujets.

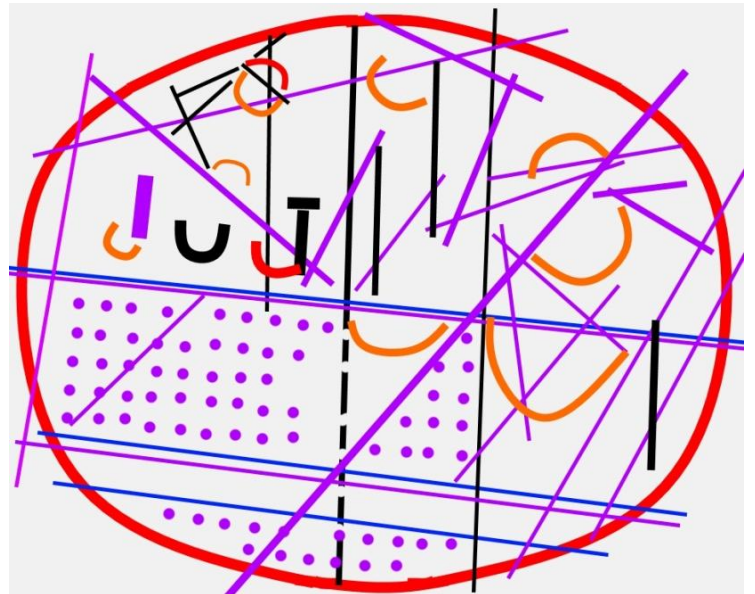
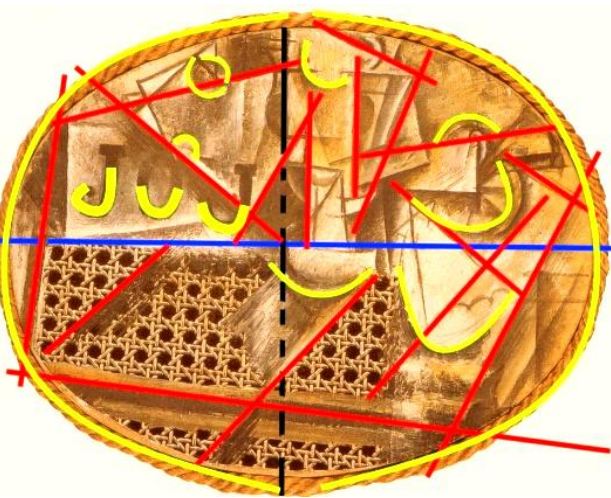
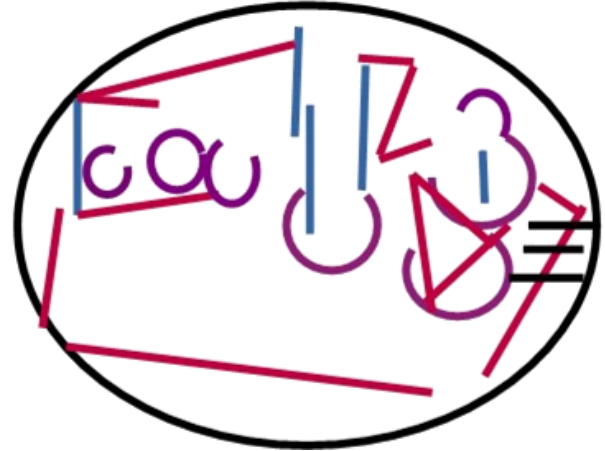
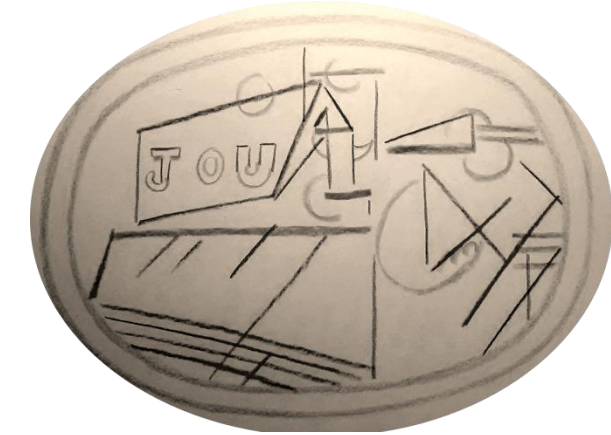
* **Le rendu des figures et motifs, ici les objets, est synthétique** comme le cherche le cubisme en cette période nommée "synthétique". Les objets ne sont ici jamais totalement détaillés, ils apparaissent à notre esprit par silhouettes et schémas géométriques stylisées, fragments laissés comme autant d'indices à notre réflexion, signes écrits par l'artiste pour nous faire deviner ce que la peinture représente.

* **Matière et objets collés** : une toile cirée est présentée car elle est collée à même la toile. Son statut figuratif est double : c'est un objet industriel collé donc présenté sur la toile, mais en même temps, c'est une image en trompe l'œil, une représentation d'un cannage : un faux vrai est un vrai faux à la fois. Les autres objets sont représentés, mais peints à différents degrés de figuration (intellectuelle) : la bougie semble en relief grâce au dégradé de couleurs, alors que le citron semble totalement plat. La corde collée autour comme cadre est considérée comme une matière à part entière, mais aussi nous fait douter de la réalité-vérité des choses et du monde : est-ce une corde ou un cadre ?

Organisation de L'espace : LA COMPOSITION.

Une composition dynamique pour détruire la traditionnelle Nature Morte.

Schémas de composition d'élèves :



Tracer le schéma de composition est facile sur "Nature Morte à la chaise cannée" ; comme dans toute œuvre cubiste, on comprend vite qu'un sujet plastique essentiel pour Picasso est la structure géométrique même de l'œuvre. La composition apparaît aisément par sa géométrie et son module plastique fondamental constitué du segment de droite et de l'arc de cercle. Ce module formel construit toutes les formes et figures autant que l'espace. Figures et fonds, formes et espace, objets et décor sont géométrisés et confondus pour fusionner dans le même élan constructeur géométrique. L'espace est ainsi rendu globalement plan et homogène.

I → **les Verticales** sont peu présentes : elles ne définissent pas l'organisation de l'espace.

Une verticale presque au centre détermine une symétrie générale qui apporte équilibre et harmonie à l'ensemble plutôt agité de la composition. Cette verticale soutient vers le haut la profusion des formes, objets en fragments posés sur la partie supérieure du tableau.

--- → **les Horizontales** : aucune véritable horizontale ne figure ; vers le bas dans la partie "cannée" on pourrait en saisir quelques unes, mais en fait elles basculent et n'assurent aucune stabilité.

Peut-être une horizontale principale traverse le champ un peu au-dessus de la médiane. Elle est comme un socle, le bord d'une table, où seraient posés les objets de cette nature morte. Cet axe horizontal penche sans pouvoir donner d'aplomb à l'ensemble des fragments : ceux-ci paraissent glisser et tomber.

↳ **les Obliques** par contre sont très nombreuses et figurent la fragmentation dynamique des objets qui apparaissent s'éparpillant en tous sens. Cette nature morte est inhabituelle par son dynamisme en fragments qui semble indiquer le désordre de la disposition des objets. Glissement, chute, basculement, tout bouge, les objets sont saisis dans l'instant, comme jetés là dans la précipitation de la disposition du motif et l'urgence fougueuse de peindre.

- Ces segments obliques lâchés dans des directions multiples manifestent aussi la recherche plastique cubiste qui vise à affirmer la planéité du tableau par la destruction de la perspective :

- les volumes des objets sont décomposés en facettes géométriques planes rabattues sur le plan du tableau.

- la perspective globale de l'espace n'existe pas : aucun point de fuite dominant ici, mais une multitude de points de vue synthétisés, multipliant les points de fuites en autant d'axes obliques divergeants.

C→ Courbes & cercles : l'œuvre en comporte beaucoup. Surtout des courbes proches du demi-cercle qui imposent leur géométrie rigide pour évoquer les formes réelles des objets - verre, pichet, bougeoir, citron ...- ainsi que la typographie des lettres du journal. Picasso "arrondit certains angles", mais le hérissément des angulations aigues domine.

Analyse de l'espace de l'œuvre

Révolution : la destruction de la perspective et l'invention de l'espace moderne.

Avec "Nature morte à la chaise cannée", une perception globale et cohérente de la profondeur est difficile, voir impossible ; pourtant l'illusion de profondeur n'est pas absente et apparaît en fragments, en zones réduites éparpillées sur la surface de l'œuvre. Le clair-obscur est le vecteur essentiel de la sensation de cavités : les ombres en noirs creusent le plan du support, tandis que les clairs et blancs montent en reliefs et saillies. Avec un regard plus soutenu encore, on perçoit, sur la moitié inférieure de l'œuvre, les nombreux points noirs en trame du motif de la toile cirée imposer une certaine profondeur "derrière" : les petits trous noirs ouvriraient à un espace obscur en second plan. Cet espace noir d'obscurité resurgit derrière la bougie et à quelques endroits en bord de cadre.

Peut-être quelques obliques aussi se dirigent vers la flamme de la bougie, ce qui évoque la perspective vers ce point. La profondeur est perceptible donc, mais en cavités éparses distribuées sur le plan dominant le tableau.

Soyons nets : le miroir lucide du système perspectif de la Renaissance est ici brisé et ses morceaux épars gisent sur le plan de la toile qui est un mur. La conception classique du tableau, cette "fenêtre ouverte sur le monde"⁶ est refermée, le tableau est ici un mur : le plan opaque de la toile, sa matérialité ontologique revendiquée.

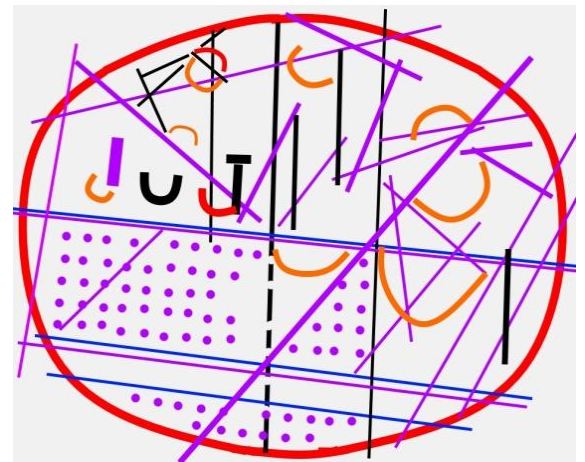
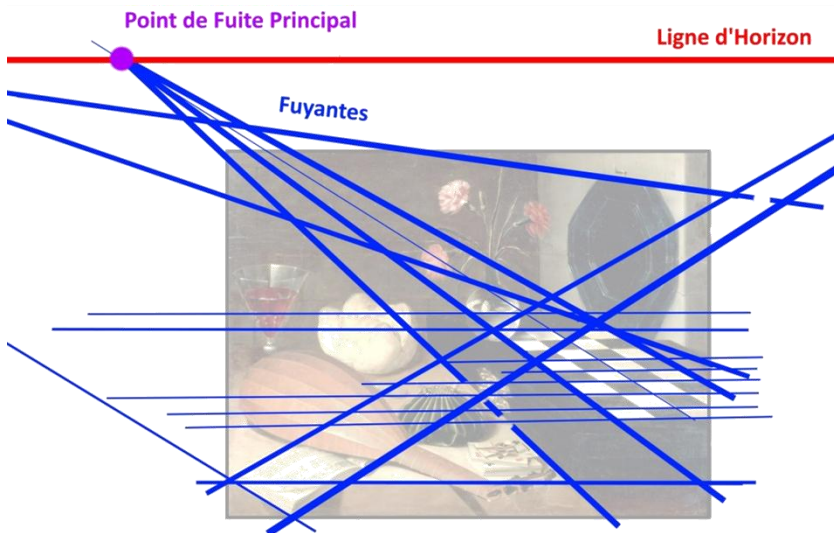
D'évidence, Picasso ne respecte pas la perspective traditionnelle, il la détruit en multipliant les points de vue autant qu'il distribue de façon "éclatée" tous les segments obliques qui ne sont plus des fuyantes en faisceaux cohérents. C'est comme si on entrait dans un espace démultiplié où tout est plat.

Démontrons et expliquons par comparaison. Prenons "Nature morte à l'échiquier ou les cinq sens" vers 1630. Huile sur bois, 55 X 73 cm, de Lubin BAUGIN peintre français du XVII^e siècle fidèle à la perspective de la Renaissance.

⁶ Léon Battista Alberti dans son traité *De Pictura - 1435*, définissait le tableau en ces termes : "Une fenêtre ouverte sur le monde et par laquelle on puisse regarder l'histoire." Ce fut le destin de la peinture, jusqu'à ce que Cézanne puis les cubistes renouvellent cette conception de l'espace pictural.



Lubin BAUGIN, "Nature morte à l'échiquier ou les cinq sens" vers 1630.
Huile sur bois, 55 X 73 cm.



- La perspective pour rendre l'illusion de la profondeur impose un point de fuite principal vers lequel convergent les lignes obliques des fuyantes. Baugin construit ici une perspective complexe où notre regard, porté haut par la ligne d'horizon, hors du champ du tableau, "plonge" sur les objets. Ces mêmes objets sont montrés le plus souvent de 3/4, les fuyantes de chacun convergeant vers un point de fuite principal correspondant à chaque objet dessiné. Cependant, tous ces points de fuites sont disposés sur la ligne d'horizon, ligne de hauteur du regard qui donne une cohérence d'ensemble à l'effet de profondeur perspectif. Avec Picasso, nous l'avons déjà observé, les obliques fuyantes sont brisées en fragments multiples qui divergent dans toutes les directions ou, lorsque deux obliques se rapprochent d'une direction commune, elles restent parallèles ou presque...

Ce volontaire irrespect des règles interdit toute unité et cohérence perspective à l'espace.

- La perspective impose à Baugin un point de fuite principal qui oblige un point de vue unique, une vision monoculaire et fixe pour le spectateur : il faut se placer et viser d'un œil le meilleur point de vue pour que la profondeur soit à son meilleur effet. Picasso multiplie les points de fuite sans lien avec une ligne d'horizon et niveau de regard : il perd le point

de vue principal et fixe. Ainsi il diversifie les angles et axes de vue pour suggérer une vision en mouvement à multiples points de vue simultanés. Nous pouvons voir les objets à la fois de face, profil et 3/4, à niveau, du dessus et dessous ...

A l'espace traditionnel qui conçoit l'image dans l'unité de lieu, de temps et d'action, Picasso substitue la multiplicité simultanée des espaces, des actions et des temps.

- La perspective oblige une réduction harmonieuse des dimensions et des échelles conforme à notre perception de la profondeur et Baugin obtempère : "plus une chose s'éloigne plus sa taille diminue". Avec Picasso, les dimensions des objets sont multiples : la bougie semble proche de ses véritables mesures, alors que les lettres JOU paraissent fortement agrandies. Les ruptures d'échelles sont donc fréquentes.

- **La transparence des plans** : la perspective prône l'illusionnisme qui veut nous faire croire au réel. Cette idée de la peinture impose que les objets, motifs, figures et leurs matières restent fidèles à notre perception visuelle, c'est-à-dire qu'ils restent opaques : "ce qui est devant cache ce qui derrière". Avec le Cubisme qui pense les choses plus qu'il ne les voit exploite la transparence des objets et des plans. L'œil ne trouve qu'une évocation schématique de la matérialité du visible, la pensée domine en dessinant ce que l'on sait. Cette transparence des plans pense et représente ce qui est derrière les choses opaques et donne une impression de profondeur et un effet de flottement.

- **Flottement, apesanteur, ni haut, ni bas** : la perspective reste fidèle à notre perception habituelle du monde physique. Le poids et la masse des choses orientés par les lois de la gravité : ce qui est lourd et dense se place en bas du tableau selon les principes de la gravité.

Avec le Cubisme l'espace mental est en référence, la pensée ignore le poids de la matérialité des objets. Picasso ici au-delà de la transparence des plans représente la légèreté, le flottement, l'apesanteur. Les objets paraissent flotter dans la partie supérieure du tableau ; ils semblent glisser, tomber vers le bas, mais finalement restent stable dans l'apesanteur de la représentation.

L'espace que Picasso représente ici est un espace mental de la pensée qui échappe aux contingences de l'espace physique éprouvé par le corps et les yeux. L'artiste construit ici un espace de l'ubiquité, de la multiplicité des lieux, des actions et des temps le tout dans une simultanéité que seul le cerveau peut concevoir.

Quatre cent ans après l'invention de la perspective, Le Cubisme crée un nouvel espace, celui de la modernité. Imaginée en ce début de XXème siècle, cette conception de la représentation de l'espace en art est toujours active aujourd'hui.

ICONOLOGIE / INTERPRÉTATION - SYNTHÈSE

La "Belle époque" des révolutions pour l'avènement de l'art moderne du XX^{ème} siècle.

En cette "Belle époque" de révolutions de l'humanité qui conduit à la naissance de la modernité du XX^{ème} siècle, cette petite toile de Picasso est un chef-d'œuvre qui contribue à reformuler la figuration et la représentation dans l'art occidental. Notre analyse est loin d'être exhaustive. Nous lancerons ici quelques pistes interprétatives.

- Sur le terrain autobiographique et "psychologique", on peut penser que « Nature morte à la chaise cannée » évoque les états émotionnels de Pablo Picasso. Réaliser cette œuvre lui permet de libérer et affirmer ses idées et émotions en liens avec la société. On remarque sur ce tableau que deux personnalités s'opposent. Tout d'abord, un caractère tonique, spontané, presque agressif se ressent dans les gestes aux traits bruts évoquant des coups de couteau gravés sur un mur. Pourtant l'artiste exprime aussi une personnalité positive et solaire qui se dévoile dans les couleurs aux tons plus chauds sur toute la partie droite de l'œuvre ; on voit alors Picasso comme une personne plutôt sereine, épanouie, joyeuse, optimiste et ambitieuse.

Cette manifestation de deux caractères antagonistes exprime probablement la société de l'époque en pleine mutation. Monde à la fois inquiétant, déstabilisant, angoissant et dans le même élan exaltant, tourné vers l'avenir des progrès et les révolutions des avant-gardes. A l'échelle du tableau et de son caractère "réaliste" que nous avons identifié et argumenté, on peut aussi penser que les tons gris dominants et les couleurs ocres insistent sur un lieu mal entretenu - l'atelier ou un bar -, insalubre, négligé qui transpire le travail. Par cette figuration du terne, du désordre et du sujet modeste qu'est la "Nature Morte" traitée brutalement et de manière "sale", Picasso dénonce les règles élitistes de l'art officiel : la perfection et le beau.

Au-delà de la psychologie du peintre, nous avons démontré des révolutions artistiques que le cubisme met en œuvres pour détruire les conventions et révolutionner l'art :

- La figuration en peinture est réinventée par sa diversification et sa nouvelle posture : la suprématie de l'œil et l'illusion visuelle sont déchues pour mettre en avant la pensée et les images mentales ; Picasso ne peint plus ce qu'il voit, mais ce qu'il sait et pense sur les choses et le monde.

Ces nouvelles façons de figurer obligent le regardeur à réfléchir et à participer intellectuellement à la constitution de l'image, la reconnaissance des objets figurés par des fragments géométriques, des signes et des mots. L'œil capte des indices et reconnaît par déduction, décryptage et autres opérations proches de la lecture. Ainsi le spectateur doit visualiser dans sa tête les éléments plutôt que simplement les voir.

- la représentation traditionnelle de l'espace par la perspective est détruite et le cubisme propose une révolution de la représentation de l'espace aussi fondamentale que celle de la Renaissance. Au début du XV^{ème} siècle en Italie, l'unité de l'espace profond est inventée ; le tableau est une fenêtre ouverte sur la profondeur des objets et du monde. La perspective linéaire centrée se fonde sur l'illusion de l'espace profond, la 3^{ème} dimension, qui conditionne notre rapport physique et sensible au monde. L'illusionnisme fondé sur l'œil domine notre rapport à l'image et définit notre conception de la "réalité" en formalisant son récit par l'unité de temps, de lieu et d'action. Le Cubisme remet en question cette illusion, la détruit et réinvente un espace fragmenté et multiplie les temps, les lieux et les actions dans le même instant de l'image. Le Cubisme réinstalle un espace mental déterminé par la pensée.

- l'invention du collage révolutionne aussi l'art de la représentation. La matérialité brute du réel entre en œuvre est détruit les valeurs artistiques traditionnelles, notamment la singularité virtuose de la main de l'artiste et ses capacités d'imitation. Le collage, cet acte simple, accessible à tous, ajoute des matériaux prélevés directement dans le réel : toile

cirée, corde, papier journal, emballage ... tous matériaux non artistiques fabriqués le plus souvent par la machine et l'industrie. Le métier singulier et virtuose de la main de l'artiste, les matériaux et techniques traditionnelles dites "nobles" fondaient les valeurs artistiques : avec le Cubisme le non artistique entre en art.

Le cubisme met en lumière une stratégie nouvelle de figuration : la présentation pour représenter.

- Le collage permet une manière inédite de figurer et représenter : coller et bientôt assembler l'objet réel directement dans le tableau. Cette entrée fracassante du réel dans l'art de la figuration révolutionne la représentation. L'objet présenté produit sa propre image dans le contexte de l'image du tableau. La figuration élude maintenant l'acte de représenter et accède directement au degré premier de l'iconicité : l'objet lui-même. Le vrai, le réel sont immédiatement présents dans l'œuvre. Pourtant les Cubistes ne se contentent pas de cette illusion, de ce simulacre ; pour Picasso l'art « ne doit pas être un trompe l'œil, mais un trompe l'esprit ». Au-delà du trompe-l'œil, il est question de porter un regard critique et lucide sur les apparences et la définition du réel. Avec les cubistes, l'objet présent ouvre l'esprit à la spéculation, à la métonymie et aux jeux symboliques du détournement de son ontologie et de ses fonctions. L'objet est ici avant tout figure poétique qui stimule l'esprit du regardeur à interroger le réel. Le Cubisme est un réalisme moderne c'est-à-dire critique et lucide sur la précarité de nos perceptions, sensations et pensées, sur la relativité fondamentale de notre rapport au monde et la pluralité subjective des réalités et des vérités.

Postérité immense : des influences fondatrices pour l'art du XX^{ème} siècle.

Le cubisme est une rupture fondamentale dans l'histoire de l'art et une reconfiguration de la pensée artistique aussi essentielle que le fût celle de la Renaissance italienne.

L'influence de cette révolution cubiste sur le développement de l'art moderne au XX^{ème} siècle est incommensurable et reste encore active dans l'art d'aujourd'hui. Impossible de citer tous les artistes en filiation, sous influence directe ou plus obscure, les réseaux sont démesurés et quasi inextricables.

Nous pointerons ici seulement quelques références qui peuvent éclairer notre sujet n°4 en Pratique Plastique et Artistique intitulé : « *Quand les matières, matériaux et objets produisent des formes pour créer une œuvre.* ».

§ - Il ne nous avait pas échappé, Marcel DUCHAMP s'inspire de Braque et Picasso qui inventent le collage entre 1911 et 1912. Dès 1913, Marcel Duchamp réalise ses premiers ready-made et les théorise en 1914.

L'objet "ready-made" est présent devant nos yeux, on peut le toucher, tous nos sens sont en éveil et peuvent être mis à contribution autant que l'esprit et l'interprétation. Le ready-made peut correspondre à cet état absolu d'iconicité là où la présentation de l'objet remplace sa représentation. Objet spéculatif, le ready-made ouvre l'esprit à l'interrogation du réel ...

Voir : https://www.google.com/search?q=Marcel+Duchamp+ready+made&tbm=isch&ved=2ahUKEwjAsrOx073qAhVBpBoKHd-nBYOQ2-cCegQIABAA&oq=Marcel+Duchamp+ready+made&gs_lcp=CgNpbWcQAzICCAAYAggAMgYIABAIEB4yBggAEAgQHjIGCAAQBRAeOgQIABBDOgQIABAEUKNfWLRxYIV0aABwAHgAgAF4iAHBBZIBBDEwLjGYAQCgAQGqAQtd3Mtd2I6LWlWZw&scient=img&ei=XLsFX8CUMcHlat_PlugI&bih=910&biw=1280&client=firefox-b-d

- "Roue de bicyclette" - 1913

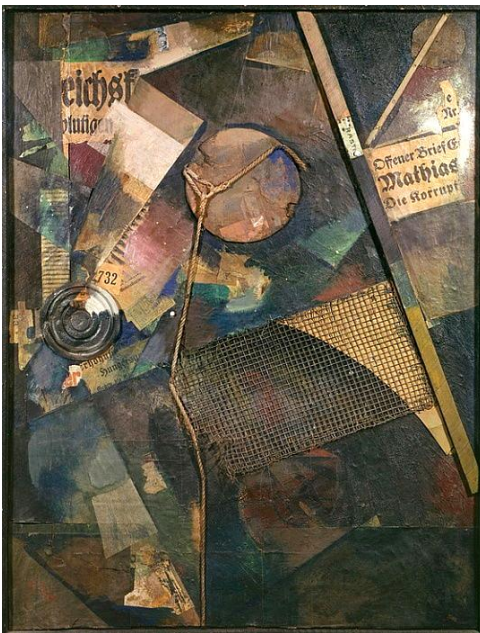


- "Urinoir ou Fontaine" - 1917



- Dans la foulée du Cubisme et de Marcel Duchamp, les artistes Dada, dès 1916, vont pratiquer le collage, le photomontage et l'assemblage ; parmi eux :

§ - Les collages et tableaux-reliefs de Kurt SCHWITTERS :



Merzbild 25 A. La constellation, 1920.



Sans Titre - Merzbild Rossfett, 1920. Assemblage, 20.4 x 17.4 cm.

Kurt Schwitters est un artiste allemand connu pour son engagement dans le dadaïsme et le constructivisme. Il travaille selon différents supports et ses œuvres les plus célèbres sont les *Merzbild*, des collages dominés par les matériaux bruts, des rebuts, qu'il recycle en art. Il utilise des objets trouvés et une poésie absurde pour construire des compositions structurées par la géométrie en ligne avec le Cubisme. Schwitters utilise des coupures de magazines, des matières résiduelles et d'autres objets recyclés afin de tenter de donner du sens à l'évolution fragmentée du monde d'après-guerre. « Je ne vois pas pourquoi des tickets de tramway usagés, des morceaux de bois flottants,

des boutons et de vieux rebuts de grenier ne pourraient pas servir de matériaux pour la peinture », déclare-t-il. « Il est possible de créer quelque chose en utilisant des morceaux de vieux déchets, c'est ce que j'ai fait en les collant et les clouant ensemble ».

Voir : https://www.google.com/search?q=kurt+schwitters&client=firefox-bd&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiJts_G0b3qAhWL3YUKHfOGBWkQ_AUoAXoECBoQAw&biw=1280&bih=910

§ - Raoul Hausmann - 1886-1971 - est écrivain, photographe et plasticien dadaïste surnommé « Der Dadasophe ».

Il décrit ainsi cette œuvre : "Je pris alors une belle tête en bois, je la polis longuement avec du papier de verre. Je la couronnai d'une timbale pliable. Je lui fixai un beau porte-monnaie derrière. Je pris un petit écrin à bijoux et le plaçai à la place de l'oreille droite. J'ajoutai encore un cylindre topographique à l'intérieur et un tuyau de pipe au côté gauche. Eh oui, j'avais envie de changer de matériel. Je fixais sur une règle en bois une pièce de bronze enlevée à un vieil appareil photographique suranné et je le regardais. Ah il me fallait encore ce petit carton blanc portant le chiffre 22, car, évidemment, l'esprit de notre temps n'avait qu'une signification numérique."

Voir et lire : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cGzAKG/rBAMyB5>

"L'esprit de notre temps, Tête mécanique", 1919.

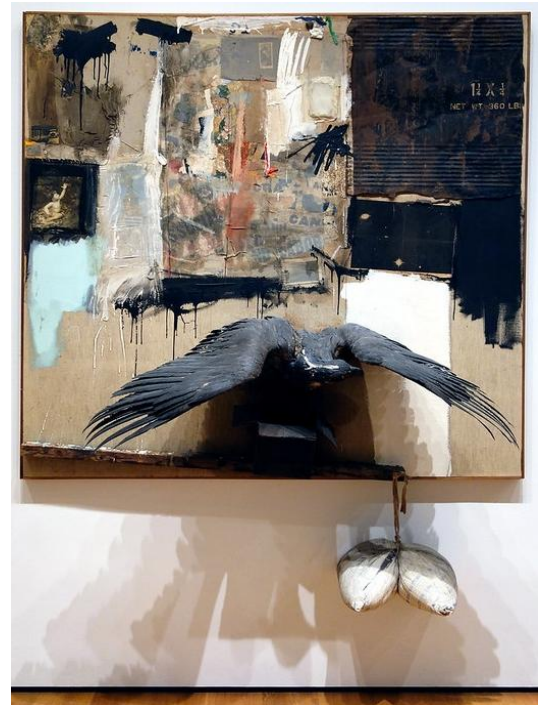


- Les artistes "Néo-Dada" américains des années 1950 :

§ - Robert RAUSCHENBERG :



« Monogram » 1955-1959.



"Canyon", 1959.

Robert Rauschenberg est un membre important de l'avant-garde américaine de l'après 2^{ème} guerre mondiale et crée des œuvres considérées comme néo-dadaïstes. Il se détourne de l'expressionnisme abstrait dans les années 1950 et anticipe l'émergence du Pop art des années 1960. Connu pour ses peintures-sculptures "Combines" (assemblées-combinées) qui brisent les deux dimensions de la toile en assemblant toutes sortes d'objets récupérés. Rauschenberg montre entre-autres les influences du Cubisme, de Marcel Duchamp et Kurt Schwitters

Voir : https://www.google.com/search?q=robert+rauschenberg+combine&tbm=isch&chips=q:robert+rauschenberg+combine,online_chips:combine+painting&client=firefox-b-d&hl=fr&ved=2ahUKEwixwNOC6LqAhWT4oUKHUceDsYQ4IYoA3oECAEQGA&biw=1263&bih=910

- "**Le Nouveau Réalisme**" a été fondé en octobre 1960 par une déclaration commune dont les signataires sont Yves Klein, Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Pierre Restany, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques de la Villeglé ; auxquels s'ajoutent César, Mimmo Rotella, puis Niki de Saint Phalle et Gérard Deschamps en 1961. Dans la diversité de leurs langages plastiques, ces artistes perçoivent un point commun à leur travail, à savoir une méthode d'appropriation directe du réel, laquelle équivaut, pour reprendre les termes de Pierre Restany, en un « recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire ». Pour les Nouveaux Réalistes le monde réel est Le grand tableau "universel" et chaque artiste a la possibilité de s'en approprier des fragments.

Voir et lire : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvrea/ENS-nouvrea.htm>



§- ARMAN, *Chopin's Waterloo*, 1962
Morceaux de piano fixés sur panneau de bois
186 x 302 x 48 cm



§ - CESAR, *Ricard*, 1962
Compression dirigée d'automobile
153 x 73 x 65 cm



§ - Daniel SPOERRI, *Repas hongrois*, tableau-piège, 1963
Assemblage : Métal, verre, porcelaine, tissu sur aggloméré peint. 103 x 205 x 33 cm.