



Céret
musée
d'art
moderne

Chagall, Modigliani, Soutine & Cie, L'École de Paris (1900-1939)

PROPOSITIONS PEDAGOGIQUES A PARTIR DE L'EXPOSITION CHAGALL, MODIGLIANI, SOUTINE & CIE, L'ÉCOLE DE PARIS (1900-1939)

AU MUSÉE D'ART MODERNE DE CERET DU 9 JUILLET AU 13 NOVEMBRE 2022



1 QU'EST-CE QUI FAIT ÉCOLE DANS « L'ÉCOLE DE PARIS » ?

• École de Paris est une appellation proposée par le critique d'art André Warnod (également écrivain, dessinateur et goguettier) pour désigner les artistes, dont beaucoup d'immigrés, qui jetèrent leur dévolu sur Paris, alors foyer artistique européen, des années 1900 à 1940.

Précisément, l'expression fut employée pour la première fois dans la revue littéraire *Comoedia*, en 1925.

Warnod n'était pas seulement le contemporain de cette période d'effervescence artistique : lui-même créateur, il écrivait et dessinait beaucoup, il fréquentait les lieux de création collectifs et les lieux de vie des artistes. Il partageait son intimité avec de nombreux peintres, comme en témoigne sa fille Jeanine Warnod dans le livre qu'elle consacre au mouvement¹ – présenté d'un point de vue intime.

Cette longue période d'environ quarante années est découpée en deux moments essentiels : de 1900 à 1920, c'est la Première école de Paris, dont le foyer est Montmartre, illustre quartier parisien incarnant l'esprit de bohème². La deuxième période occupe l'entre-deux-guerres, de 1920 à 1940. Cette période est notamment marquée par un lieu, qui relaya Montmartre tout en gardant son esprit : Montparnasse. Enfin, on peut hasarder l'existence d'une troisième période, à partir de la deuxième guerre mondiale jusqu'aux années 60, que certains appellent « Nouvelle école de Paris » : c'est que la deuxième guerre mondiale ne manque pas de provoquer une distanciation, d'autant que l'école de Paris comprend de très nombreux artistes juifs. L'art est désormais plus engagé³. Mais cette dernière période est surtout caractérisée, au plan esthétique, par le fait que de nombreux artistes entrent résolument dans l'abstraction.

L'École de Paris ne se caractérise pas du tout par l'adoption de critères partagés. Au contraire, la variété des styles est très grande : expressionnisme, fauvisme, cubisme, abstraction...etc.

Du coup, on peut légitimement se demander ce qui fait école dans l'« école de Paris ».

• Ce qui fait école, c'est d'abord Paris. Véritable capitale du XIX^e siècle⁴, Paris est le lieu d'avènement du moderne : on peut songer, sur ce point, aux figures décisives que furent Baudelaire, Mallarmé, Manet. Trois artistes illustres qui construisent l'idée de Moderne. Le moderne, ce n'est pas seulement l'acceptation béate des progrès industriels et technologiques : au plan artistique, la modernité désigne une attention prêtée à ce à quoi on ne s'intéresserait pas auparavant, le jugeant indigne d'attention : l'apparence et ses effets (dont la mode est l'incarnation), le fugace – au contraire de l'immuable. En bouleversant le monde des objets et les mœurs mêmes, l'ère industrielle qui enfante la modernité, renouvelle la création artistique. Dans *Le peintre de la vie moderne* (1863), Baudelaire définit la modernité comme suit :

1 Jeanine Warnod, *Dans l'intimité de Chagall, Foujita, Pascin, Cendrars, Carco, Mac Orlan, à Montmartre et à Montparnasse, L'école de Paris*, Arcadia Éditions, 2004.

2 Pour s'en imprégner, on peut écouter *La bohème*, de Charles Aznavour, qui restitue cette atmosphère particulière où vie, misère, art et amour s'entremêlent.

3 Cf. L'exposition, en 1941, *Vingt jeunes peintres de tradition française*, derrière l'apparence d'un titre auquel l'occupant allemand ne pouvait que souscrire, fut en réalité un audacieux coup de poing des artistes juifs asséné à la conception allemande d'un art « dégénéré » – un art déclinant à cause de l'impureté juive, un art s'écartant de l'« art héroïque ». 4 Cf. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*.



« La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable »

Cela dit, le rapport entre le « fugitif » et l'« immuable » n'est pas d'opposition mais plutôt de complémentarité.



Giorgio de Chirico, *Portrait prémonitoire de Guillaume Apollinaire*, huile et fusain sur toile, 1914, Centre Pompidou

Analyse d'oeuvre

Pour s'en convaincre, on peut considérer le *Portrait [prémonitoire] de Guillaume Apollinaire*, de Giorgio de Chirico (1914).

- Originellement intitulé *Portrait de Guillaume Apollinaire*, De Chirico rajoute en 1916 le qualificatif « prémonitoire » après qu'Apollinaire, blessé à la tempe gauche par un éclat d'obus, a confirmé ce que le peintre avait imaginé dans le fond de la toile, où l'on peut voir une cible sur le profil d'Apollinaire en ombre chinoise.

- Au-delà de l'anecdote, le tableau mêle références à l'antiquité et à la modernité : ainsi la tête d'Orphée affublée d'une paire de lunettes noires : aveugle aux apparences, en raison même de cette cécité, Orphée-Apollinaire voit plus clair que quiconque. Il est perspicace. De Chirico voit en Apollinaire un guide⁵, tel Orphée avec les argonautes – qu'il accompagna dans la quête de la Toison d'or afin de donner la cadence avec son chant, d'apaiser les flots au passage du navire et de contrer par son chant propre celui maléfique des sirènes. Les attributs orphiques (la lyre et les poissons) rappellent la légende d'après laquelle le chant d'Orphée fit sortir de l'eau les poissons charmés.

- La figure d'Orphée est si présente dans l'oeuvre d'Apollinaire que ce dernier, se basant sur son poème *Orphée* (1908), où se déploie un « langage lumineux », proposera une théorie de l'orphisme : une attention prêtée non pas aux objets quant à leurs formes, mais à la lumière et à la couleur mêmes, ainsi qu'à la sensation et au lyrisme, orientation esthétique qui donnera une nouvelle direction au cubisme – le cubisme dit « orphique », dont Delaunay (Robert et Sonia) et Kupka font partie des représentants⁶.

À propos du cubisme en général, Apollinaire écrit :

« 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 qui tend à s'élever jusqu'à la création.

En représentant la réalité-conçue ou la réalité-crée, le peintre peut donner l'apparence de trois

dimensions, peut en quelque sorte cubiquer. Il ne le pourrait pas en rendant



simplement la réalité-vue, à moins de faire du trompe-l'œil en raccourci ou en perspective, ce qui déformerait la qualité de la forme conçue ou créée. ».

À propos du cubisme orphique, il rajoute :

« Le cubisme orphique est l'autre grande tendance de la peinture moderne. C'est l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité visuelle, mais entièrement créés par l'artiste et doués par lui d'une puissante réalité. Les œuvres des artistes orphiques doivent présenter simultanément un agrément esthétique pur, une construction qui tombe sous les sens et une signification sublime, c'est-à-dire le sujet. C'est de l'art pur. La lumière des œuvres de Picasso contient cet art qu'invente de son côté Robert Delaunay et où s'efforcent aussi Fernand Léger, Francis Picabia et Marcel Duchamp. »

Ainsi, les artistes étrangers qui migrent à Paris cherchent avant tout un milieu effervescent. Un milieu où créer librement est possible, à la fois loin des canons esthétiques dominants et des normes religieuses contraignantes. Le moderne, c'est aussi cette tendance à opposer la rupture à la continuité, tendance dont l'avant-gardisme est la formulation. Peut-être les artistes étrangers dont les œuvres sont incomprises ou rejetées viennent-ils à Paris dans l'espoir de voir reconnue la nouveauté dont ils se font les chantres ? En tout cas, Paris fait école parce qu'elle se présente comme condition d'une véritable *scholè* – terme grec, racine du mot école, désignant le temps de loisir permettant de se consacrer aux activités de l'esprit. Et, en effet, après l'ère industrielle et l'essor qui a suivi, une fois assurée de sa prospérité matérielle, Paris se demande comment vivre – c'est-à-dire, non pas seulement pourvoir aux besoins de la vie mais exister, ou bien-vivre.

5 Cf. Rimbaud, *Lettre du voyant* : « La poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant ».

6 Cf. Apollinaire, *Les Peintres cubistes* [Méditations esthétiques], 1913 : <https://www.gutenberg.org/files/55638/55638-h/55638-h.htm>

• Cette place centrale de la vie est aussi une caractéristique forte de l'école de Paris. L'art a longtemps été tenu pour une parenthèse dans la vie, sans doute parce qu'il impliquait une contemplation qu'il n'était pas loisible à tous d'avoir. Or, durant la Belle-époque et les années folles, l'art se rapproche de la vie : d'éthéré qu'il était, il plonge dans le quotidien (on peut, sur ce point penser à l'étonnante modernité d'Apollinaire qui met au cœur de ses préoccupations cela-même dont l'art se détournait auparavant, comme le montre la prose très urbaine de *Zone*).

Ce rapprochement est également manifeste dans l'Art nouveau où les matériaux de l'œuvre comme son propos sont directement issus des révolutions industrielles.

Dans l'Ecole de Paris, ce rapport entre art et vie s'illustre dans les lieux collectifs de création et dans les usages de la ville, et de certains lieux de vie en particulier (restaurants, cabarets...).

Parmi ces lieux de création, il y a Le Bateau-Lavoir et La Ruche.

Le Bateau-Lavoir est une cité d'artistes du 18^{ème} arrondissement, dans le quartier de Montmartre. Le bâtiment comporte une vingtaine d'ateliers avec verrières répartis de part et d'autre d'un couloir

central parcourant toute la longueur, comme la coursive d'un bateau. Le poète Max Jacob, après que Picasso a découvert le lieu et est tombé sous son charme, propose de le nommer [non pas la maison du trappeur comme le suggérerait Picasso], mais le Bateau-Lavoir parce que le bâtiment rappelle à Max Jacob les grandes barques à fond plat sur lesquelles les lavandières battent le linge en bord de Seine. De simples planches séparent ces ateliers les uns des autres, et il n'y a en tout qu'un seul point d'eau.

Le Bateau-Lavoir était un lieu très spartiate : les artistes dormaient sur des paillasses, s'asseyaient sur des malles de voyage, peignaient parfois avec des matériaux insolites (comme du marc de café). Pauvreté mais solidarité. La création artistique était inévitablement liée tant à l'ordinaire qu'à l'extraordinaire de la vie : pauvreté et exil. Des conditions dures mais investies et sublimées par la création artistique et la camaraderie.

Pablo Picasso habita le Bateau-Lavoir de 1904 à 1909 (il garda l'atelier



jusqu'en 1912). C'est durant cette période qu'il peint *Les demoiselles d'Avignon* (1907), œuvre toute de rupture, un manifeste à elle seule. Durant la période où Picasso vit et travaille au Bateau-Lavoir, le lieu accueille aussi, entre autres artistes : Guillaume Apollinaire, Georges Braque, André Derain, Maurice de Vlaminck, Kees Van Dongen, Juan Gris, Constantin Brancusi, Amedeo Modigliani, Pierre Mac Orlan, Max Jacob. Parce qu'ils vivent dans une proximité radicale, non pas une promiscuité subie mais un compagnonage, ces artistes s'influencent les uns, les autres : une autre raison pour laquelle on peut parler d'« école ».

Mais peu avant 1910, Montmartre change : le tourisme apparaît, les loyers augmentent. La vie artistique investit d'autres lieux.

La Ruche est une cité d'artistes du quinzième arrondissement de Paris qui, au début du siècle, proposait quelques 140 ateliers d'artistes. Le lieu, quelque peu inspiré du phalanstère de Fourier en cela qu'il combinait le nécessaire pour vivre et se réaliser socialement, comporte également un théâtre de 300 places.

Lieu explicitement dédié aux artistes démunis, cet ensemble insolite fut créé en 1902 par le sculpteur Alfred Boucher avec des matériaux récupérés lors du démontage des pavillons de l'Exposition universelle de 1900, matériaux qu'il fit acheminer sur la parcelle de 5000 m² dont il était propriétaire, à Vaugirard. L'ensemble est de type Art nouveau. Boucher a utilisé, entre autres, l'armature en acier du Pavillon des vins de Gironde conçu par Gustave Eiffel. Parmi les nombreux artistes qui s'installèrent à La Ruche pour travailler, on peut citer les noms suivants : Delaunay, Modigliani, Soutine, Krémègne, Brancusi, Léger, Chagall...

Outre les lieux dédiés à la création artistique, formidables creusets de rencontres où les artistes partagèrent leur pain et leur passion tout en s'influençant mutuellement, il y eut aussi des lieux de vie illustres. Parmi eux, Au lapin agile, cabaret de Montmartre, haut lieu de rencontre de la bohème. Les artistes s'y enivrent, chantent, déclament des poésies, créent sur place (Cf. Picasso, Au lapin agile ou l'Arlequin au verre).



II LES PEINTRES JUIFS ET L'ANICONISME

L'aniconisme est une doctrine de la religion juive qui interdit de représenter quoi que ce soit.

« Tu ne te feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre, et qui sont dans les eaux plus bas que la terre. Tu ne te prosterneras point devant elles, et tu ne les serviras point ; car moi, l'Éternel, ton Dieu, je suis un Dieu jaloux, qui punis l'iniquité des pères sur les enfants jusqu'à la troisième et la quatrième génération de ceux qui me haïssent. », *Décalogue* (Troisième commandement).

Nombre d'artistes emblématiques de l'école de Paris sont de culture juive. Comment leurs œuvres sont-elles perçues par les autorités juives ? Re-nient-ils leur culture – voire, leur foi – en confectionnant des images ?

- Pour mieux appréhender ces questions, on peut remonter à la critique platonicienne des images – et de l'art en général – telle qu'elle se trouve formulée au livre X de *La république* [598 b/c] :

« Socrate – Maintenant considère ceci. Quel but se propose la peinture relativement à chaque objet ? Est-ce de représenter ce qui est tel qu'il est, ou ce qui paraît tel qu'il paraît ; est-ce l'imitation de l'apparence ou de la réalité ?
Glaucou – De l'apparence.

Socrate – L'art d'imiter est donc bien éloigné du vrai, et, s'il peut tout exécuter, c'est, semble-t-il, qu'il ne touche qu'une petite partie de chaque chose, et cette partie n'est qu'un fantôme. Nous pouvons dire par exemple que le peintre nous peindra un cordonnier, un charpentier ou tout autre artisan sans connaître le métier de chacun d'eux ; il n'en fera pas moins, s'il est bon peintre, illusion aux enfants et aux ignorants, en peignant un charpentier et en le montrant de loin, parce qu'il lui aura donné l'apparence d'un charpentier véritable.

Glaucou – assurément. »

En sacrifiant à l'apparence, le peintre « fait illusion » (à ceux dépourvus de raison). C'est qu'il ne montre pas ce qui est (la réalité ; le vrai), mais ce qui paraît. Par conséquent, le peintre trompe, fait passer pour vrai ce qui ne l'est pas.

Cela dit, Platon ne condamne pas absolument l'imitation (la mimésis), mais seulement celle qui porte sur l'apparence. A bien lire l'extrait, il y aurait une bonne imitation. Cela se comprend quand on convoque la différence entre ces deux types d'images que sont *l'eikôn* et *l'eidôlon*. *L'eikôn* se caractérise par sa ressemblance à ce qui est : c'est, en somme, une image fidèle à la chose réelle. Au contraire, *l'eidôlon* (le simulacre) est l'image qui se prend pour la chose même : celle-ci fait écran au vrai et, pour cette raison, doit être combattue par le philosophe.

Cf. Plin l'ancien, *Histoires naturelles*, XXXV, VII : les raisins de Zeuxis : Lors d'un défi avec le peintre Parrhasios pour savoir qui peint le mieux, Zeuxis peint des grappes de raisins de façon si réaliste que des oiseaux s'y trompent et viennent becqueter les raisins peints. Parrhasios peint à son tour un rideau que Zeuxis demande à pouvoir ouvrir pour voir sa peinture. Il se trouve à son tour joué, et plus encore que Parrhasios puisque ce dernier a abusé un homme et non seulement des oiseaux.

La doctrine de l'aniconisme juif s'inscrit donc dans le cadre plus large d'une méfiance envers ce qui paraît. Cette doctrine vise plus particulièrement la tendance à l'idolâtrie en ce qu'elle détourne l'homme de Dieu, le fait s'éprendre d'apparences qui subvertissent la piété.

- À la question de savoir ce que devient la doctrine de l'aniconisme dans la peinture juive on peut répondre de plusieurs façons :

Tout d'abord, on peut affirmer qu'un peintre est peintre avant tout, c'est-à-dire qu'il exprime d'une certaine façon quelque chose sans se plier à quelque dogme que ce soit. Cela est tout particulièrement vrai pour les peintres modernes, résolument indifférents aux canons esthétiques. Et, dès lors qu'ils peignent sans égards pour quelque autorité que ce soit, on ne saurait leur reprocher de trahir leur foi. Cette émancipation à l'égard du dogme permet aussi de se réapproprier librement la judéité.

Ensuite, conformément aux deux types d'images distinguées par Platon, on pourrait avancer que le peintre juif ne s'ingénie pas à tromper (contraire-



ment à Zeuxis), qu'il ne produit pas d'eidôlon, dès lors qu'il ne cherche pas l'imitation parfaite – ce qui a d'ailleurs conduit les nazis à qualifier l'art juif d' « art dégénéré ». Il suffit, pour s'en convaincre, de regarder une toile de Soutine. Peut-être même que le peintre exprime d'autant mieux ce qui est (eikôn) qu'il renonce à toute imitation ressemblante (eidôlon).

Enfin, il faut distinguer la religion juive et la culture juive – cette seconde ne se réduisant pas à la première. Un peintre juif peut être habité par sa culture (comme, par exemple, Chagall), sans pour autant sacrifier benoîtement aux dogmes religieux. En d'autres termes, la judéité dépasse infiniment la seule religion ; on peut s'affranchir du dogme religieux et promouvoir cependant la culture juive.

Il est à noter que nombre de peintres juifs de l'Ecole de Paris bénéficièrent aussi de l' « émancipation juive », c'est-à-dire de l'obtention de la nationalité dans le pays d'accueil et la garantie d'une égalité de leurs droits avec ceux de leurs concitoyens. Ce mouvement de l'émancipation ne concernait ni l'Empire russe, ni la Pologne, ce qui explique assurément le nombre très important de juifs russes et polonais ayant immigré en France au cours du XIX et au début du XX siècles. En acquérant cette liberté sur le sol français, les artistes s'émancipèrent doublement : ils étaient les égaux des citoyens d'origine française et, en même temps, déliés de l'orthodoxie religieuse – et, par conséquent, de la doctrine de l'aniconisme.



Analyse d'oeuvre

L'oeuvre de Mane-Katz *Deux rabbins* (1930) illustre tout à fait cette réappropriation libre de la judéité par le peintre qui assume la représentation :

- Par son absence de netteté, le trait ne vise assurément pas à tromper, contrairement aux raisins de Zeuxis. L'image relève ainsi davantage de l'eikôn que de l'eidôlon. Si elle imite, ce n'est pas à fin de dupliquer le réel mais d'exprimer ce qui est. Le rabbinat, c'est d'abord une fonction de guide, ce qu'illustre en particulier le pas des rabbins et, de façon plus générale, le choix d'un portrait en mouvement (ou d'une danse?).

- L'agencement des lignes verticales (l'érection des corps en particulier) et horizontales (le bras barrant le corps de l'un des rabbins en son milieu, les stries noires sur leurs vêtements et de leurs chaussures) rappelle l'intersection – propre à la religion – entre la cité céleste (transcendance, élévation, ou encore extase – titre d'une autre peinture de Mane Katz) et la cité terrestre (horizontalité, affairément des hommes – dont les charges religieuses).

- Judéité plutôt que judaïsme, au sens où ce n'est pas quelque dogme religieux qui est figuré mais plutôt la culture religieuse, au point que le tableau apparaît davantage comme un témoignage culturel, relevant plutôt du document que de l'idéologie. La toile n'est cependant pas expurgée de tout élément doctrinal : plus haut, j'évoquais les corps alors qu'il faut reconnaître qu'on n'en voit rien, seulement une main et les parties hautes des visages.

- Mais voir est encore beaucoup dire. L'image suggère plus qu'elle ne montre. Ici encore, on retrouve l'eikôn en tant qu'image faisant signe vers le non sensible – vers l'Idée dirait Platon, comme si la scène religieuse représentée remplissait une fonction épiphanique, dévoilait le divin. On pressent la tension spirituelle des deux rabbins, dont le regard, invisible, semble tourné vers un ailleurs. Tension, voire même préoccupation : la composition d'ensemble, avec ces corps comme rabougris, exprime une inquiétude devant l'infini. Cette préoccupation existentielle où l'assurance le cède au doute est au coeur du judaïsme, l'une des tendances du christianisme où le sentiment de déréliction (sentiment d'abandon par Dieu qu'éprouve la créature) est le

plus prégnant. C'est pourquoi il se peut tout aussi bien que la marche, dont j'avais dit qu'elle pouvait suggérer la fonction de guide, évoque bien plutôt la fuite – l'exode ?

- Enfin, cette oeuvre, et peut-être plus généralement les peintures de nombre de peintres de culture juive de l'Ecole de Paris, manifeste la pertinence du lien entre images de la judéité, voire du judaïsme, et expressionnisme. Car cette dernière tendance, en s'attachant, par la représentation, à dépeindre non pas ce que l'on voit, mais ce qu'on éprouve, les sentiments, jusqu'à parfois déformer la réalité perçue pour intensifier l'émotion, convient parfaitement à l'expression d'un vécu religieux dans lequel la piété n'est jamais exclusive du doute.



Mane-Katz, *Deux rabbins*,
huile sur toile, 1930,
Centre Pompidou



III L'ÉPURE OU L'AVÈNEMENT DE L'ABSTRACTION

Analyse d'oeuvre



La sculpture *Tête de femme*, d'Amadeo Modigliani, date de 1912.

- Cette sculpture est un portrait, plus précisément une tête (et non un buste), et plus précisément encore un visage. Modigliani, de façon générale, focalise sur le visage. Ce dernier exprime à la fois la singularité, une expressivité maximale dans un espace très rétréci (ce que les biologistes appellent la face, c'est-à-dire l'ensemble formé par les yeux, le nez et la bouche). Cette focale qui exacerbe la singularité permet à la fois d'appréhender l'universalité du visage, non que les visages soient tous les mêmes mais que tous ils concentrent le maximum d'expressivité en un espace limité. Le visage, c'est aussi, comme l'a exprimé le philosophe Emmanuel Lévinas, l'humanité de l'homme ; au point, dit-il, qu'il constitue un « interdit éthique », en ce que tirant sa force de sa vulnérabilité, et se montrant puissant à hauteur de sa fragilité, il devrait pouvoir dissuader quiconque d'attenter à son prochain.

- Cette tête de femme présente des traits stylistiques récurrents dans les portraits de Modigliani – comme si l'artiste cherchait le dissemblable dans la ressemblance – ou comment rendre compte de l'irréductibilité d'un visage avec des éléments plastiques invariants : les yeux en amande, le nez fin et allongé à-même la face tel un trait, les lèvres fines et ourlées à la fois. Ces éléments plastiques empruntent aux arts primitifs ou premiers, c'est-à-dire les arts des sociétés traditionnelles (dans lesquelles l'écriture n'existait pas). Dans les sociétés traditionnelles également, le mythe était un élément central et fondateur : une façon pour le tragique de l'existence humaine de s'exprimer à travers des pratiques complexes mêlant le sensible et l'intelligible, la praticité de la vie et la croyance, rationalité et sentiment...etc. Autant de dimensions de l'existence humaine qui ont été par la suite séparées, voire cloisonnées.

Aussi peut-on voir dans ce lien à l'art primitif une volonté de mêler dans une même production plastique la chair et l'esprit – et, pourrait-on dire en termes esthétiques, le figuratif et l'abstrait. Modigliani, proche du sculpteur Constantin Brancusi, issu d'une famille juive séfarde (juifs originaires de la péninsule ibérique), n'a pas pu être indifférent au retour en force de la théosophie – dont se revendique Brancusi : une doctrine à la fois philosophique et religieuse selon laquelle le monde est l'expression de la sagesse divine.



Pour Brancusi, l'homme peut, au moyen de l'art, mettre en évidence l'essence des choses – en conformité avec la perfection de la création divine.

- Les éléments du visage sculpté ne s'opposent pas comme « ornements » de surface à la densité de la tête : c'est comme si les yeux, le nez, les lèvres, émanaient de la pierre dense, unie et pleine que constitue la tête. Non pas, donc, les éléments de surface versus la profondeur mais une profondeur qui fait surface.

De ce point de vue, cette *Tête de femme* peut être rapprochée de la sculpture de Brancusi (lui-même participant de l'Ecole de Paris, et proche de Modigliani), *Muse endormie* (1910, centre Pompidou).



- Le rapprochement de la *Tête de femme*, de Modigliani, et de la *Muse endormie*, de Brancusi peut être d'abord étayé par la proximité des dates de création de ces deux portraits, respectivement 1912 et 1910. Les deux artistes étaient également très proches, et amis. Enfin, au plan plastique, on constate un même traitement de la matière et tout particulièrement une même épure, annonciatrice de l'abstraction – si l'on entend par là, non pas le renoncement à représenter la réalité, mais le refus de dupliquer le visible (car une forme abstraite n'est pas pour autant irréelle en cela qu'elle exprime l'essence même de la chose). La muse endormie est une tête couchée de côté, posée à même le socle, ovoïde comme le visage de la *Tête de femme* de Modigliani – la forme ovoïde, dans l'esthétique de Brancusi, participe de la recherche de l'origine.

Précisément, cette recherche de l'origine amène progressivement Brancusi à se détourner du monde sensible – des objets tels qu'ils apparaissent – pour s'atteler à en restituer l'Idée même (en un sens platonicien – Brancusi a créé une sculpture intitulée *Platon*, que l'on peut voir sur l'une des photos de son atelier exposées). Brancusi ne voyait pas la matière comme quelque chose que l'artiste aurait à informer (sans quoi la matière resterait chaotique) mais l'essence même des choses : sculpter, ce n'est pas donner forme mais réduire jusqu'à trouver, dans la matière non figurative, l'Idée même de la chose représentée. L'œuvre d'art a, dès lors, une fonction épiphanique – elle fait apparaître la chose même. C'est pourquoi Brancusi parlait volontiers de « matière cosmique ».

- Pour toutes ces raisons, on peut voir, dans l'épure de la *Tête de femme* notamment, la préfiguration de l'abstraction. Et cela conduit à repenser l'image artistique : si cette dernière doit manifester la chose même (l'Idée de la chose), elle ne peut consister à dupliquer ce qui est effectivement vu. Enfin, la plastique de la *Tête de femme* n'est pas sans rappeler l'art orthodoxe de l'icône. Comme si Modigliani basculait de la judéité vers l'orthodoxie pour accéder à la possibilité de représenter.

Brancusi affirmait à ce propos :

« Ce n'est pas la forme extérieure qui est réelle, mais l'essence des choses.



Partant de cette vérité, il est impossible à quiconque d'exprimer quelque chose de réel en imitant la surface des choses »

Remarque sur le rapport entre figuratif et abstrait :

L'opposition entre art figuratif et abstrait est à la fois commode et erronée.

Si par « figuratif », on entend une forme identifiable, c'est-à-dire une image imitant la chose réelle, et que par « abstrait », on entend ce qui ne saurait être perçu – comme une forme géométrique en sa perfection, par exemple, cette opposition tranchée soulève un ensemble de problèmes :

- D'abord, dans tout acte de perception, du construit (par le sujet percevant) se mêle toujours au donné. Pour le dire autrement, lorsque nous percevons, nous transformons déjà le donné, serait-ce par nos attentes, notre disposition, notre intention, notre sensibilité propre...etc. Autrement dit, le processus d'abstraction participe de l'acte perceptif.

- Par ailleurs, la figure elle-même n'est pas étrangère au processus d'abstraction : en géométrie, par exemple, on parle de figures pour désigner les constructions idéelles – sorties de l'esprit (le cercle, le carré, le cône...etc).

- Les artistes pratiquant l'abstraction parlent aussi, touchant leur art, d'« art concret » – voulant insister par là sur la pureté, la primordialité des formes (ou des couleurs, ou des mouvements) qu'ils mettent en évidence. Dans l'œuvre de Brancusi notamment, l'abstraction ne consiste pas à soustraire une forme à la matière mais, dans un même acte, de rendre la matière à sa quintessence tout en lui assignant une forme.

Ouverture : L'« affaire Brancusi »

Cf. Oiseau dans l'espace, sculpture déclinée en plusieurs exemplaires de 1923 à 1941, et l'affaire Brancusi qui s'ensuivit, avec un procès intenté en 1928 par Brancusi contre les douanes américaines. Lors de ce procès, il s'est agi de déterminer si une œuvre ne ressemblant manifestement à rien pouvait être considérée comme une œuvre.



Brancusi, *Oiseau dans l'espace* (1941), bronze poli, centre Pompidou



En octobre 1926, Brancusi débarque du paquebot Paris au port de New York. Avec lui, une vingtaine

d'œuvres qu'il doit exposer à la galerie Brunner. Et parmi elles, Oiseau dans l'espace, achetée par son ami et collectionneur Edward Steichen.

Remarque: ce n'est pas la première fois que le public américain rencontre les œuvres de l'Avant-garde européenne: en 1913 avait eu lieu l'Exposition internationale d'art moderne, à New-York, Chicago et

Boston (avec, entre autres, le Nu descendant un escalier, de Duchamp). La douane américaine ne veut pas croire que les "objets" transportés par Brancusi sont des œuvres d'art

– lesquelles sont exonérées de droits de douane – et leur applique par conséquent l'article 399 du Tarif

Act de 1922, qui prévoit une taxation à l'importation d'objets utilitaires ou manufacturés en fonction de leur poids.

Ayant eu vent de l'affaire par l'ami de Brancusi Edward Steichen, la fondatrice du Whitney Museum of American Art décide de mettre ses avocats sur l'affaire, au service de Brancusi.

Il s'ensuit un procès devant trancher la question de savoir si Oiseau dans l'espace est une œuvre d'art ou non. Ce procès est une étape importante au plan esthétique: ce qui se joue au travers de l'opposition art abstrait/art figuratif, c'est aussi la question du rôle de la transgression des normes dans l'art.

Le reproche adressé à Brancusi est double: d'une part, il laisse parler la matière et, d'autre part, il subvertit la langue – en nommant oiseau ce qui ne ressemble manifestement pas à un oiseau, il rompt le rapport métaphysique entre le mot et la chose et déroute les esprits.

La polémique est l'occasion d'une manifestation de puritanisme dans la société entière: elle fait exploser le bon-sens américain. Ainsi peut-on lire, dans un article paru dans News le 23 mars 1926 :

“ Brancusi a réalisé plusieurs de ses œuvres à la manière classique. Pour les trouver belles, point n'est

besoin d'avoir l'esprit sophistiqué, il suffit de bien savoir ce que l'on aime. Il s'agit de têtes d'enfant et d'autres sujets classiques que n'importe quel Américain non pervers, même s'il n'est pas d'un très haut niveau intellectuel, apprécierait d'emblée. Mais Brancusi et son école ont tourné le dos aux représentations humaines soignées et belles pour adopter des formes purement décoratives qui, aux yeux de tout être sain d'esprit, passent pour vraiment primitives et répugnantes“.

En vis-à-vis, les propos de Brancusi lui-même, dans New York World (mars 1926):

“Recréer une sensation d'équilibre telle que la nature nous l'offre sans pour autant l'imiter ou la reproduire telle quelle: voilà l'un des problèmes majeurs qu'aujourd'hui l'art se pose.

Le but de l'art est de créer un objet qui par sa propre organisation puisse nous offrir tout ce que la nature met spontanément à notre disposition, de nous ouvrir la porte vers l'esprit universel des choses sans se contenter de l'imiter humblement.

Dans la nature, chaque forme correspond à un organisme qui lui impose sa propre vie et inévitablement son caractère. L'artiste doit saisir l'esprit même de la nature et essayer de créer un monde exactement comme la nature crée: des formes qui affirment leur droit à la vie“.



“ Brancusi a réalisé plusieurs de ses oeuvres à la manière classique. Pour les trouver belles, point n'est besoin d'avoir l'esprit sophistiqué, il suffit de bien savoir ce que l'on aime. Il s'agit de têtes d'enfant et d'autres sujets classiques que n'importe quel Américain non pervers, même s'il n'est pas d'un très haut niveau intellectuel, apprécierait d'emblée. Mais Brancusi et son école ont tourné le dos aux représentations humaines soignées et belles pour adopter des formes purement décoratives qui, aux yeux de tout être sain d'esprit, passent pour vraiment primitives et répugnantes“.

En vis-à-vis, les propos de Brancusi lui-même, dans New York World (mars 1926):

“Recréer une sensation d'équilibre telle que la nature nous l'offre sans pour autant l'imiter ou la reproduire telle quelle: voilà l'un des problèmes majeurs qu'aujourd'hui l'art se pose.

Le but de l'art est de créer un objet qui par sa propre organisation puisse nous offrir tout ce que la nature met spontanément à notre disposition, de nous ouvrir la porte vers l'esprit universel des choses sans se contenter de l'imiter humblement.

Dans la nature, chaque forme correspond à un organisme qui lui impose sa propre vie et inévitablement son caractère. L'artiste doit saisir l'esprit même de la nature et essayer de créer un monde exactement comme la nature crée: des formes qui affirment leur droit à la vie“. propre vie et inévitablement son caractère. L'artiste doit saisir l'esprit même de la nature et essayer de créer un monde exactement comme la nature crée: des formes qui affirment leur droit à la vie“.