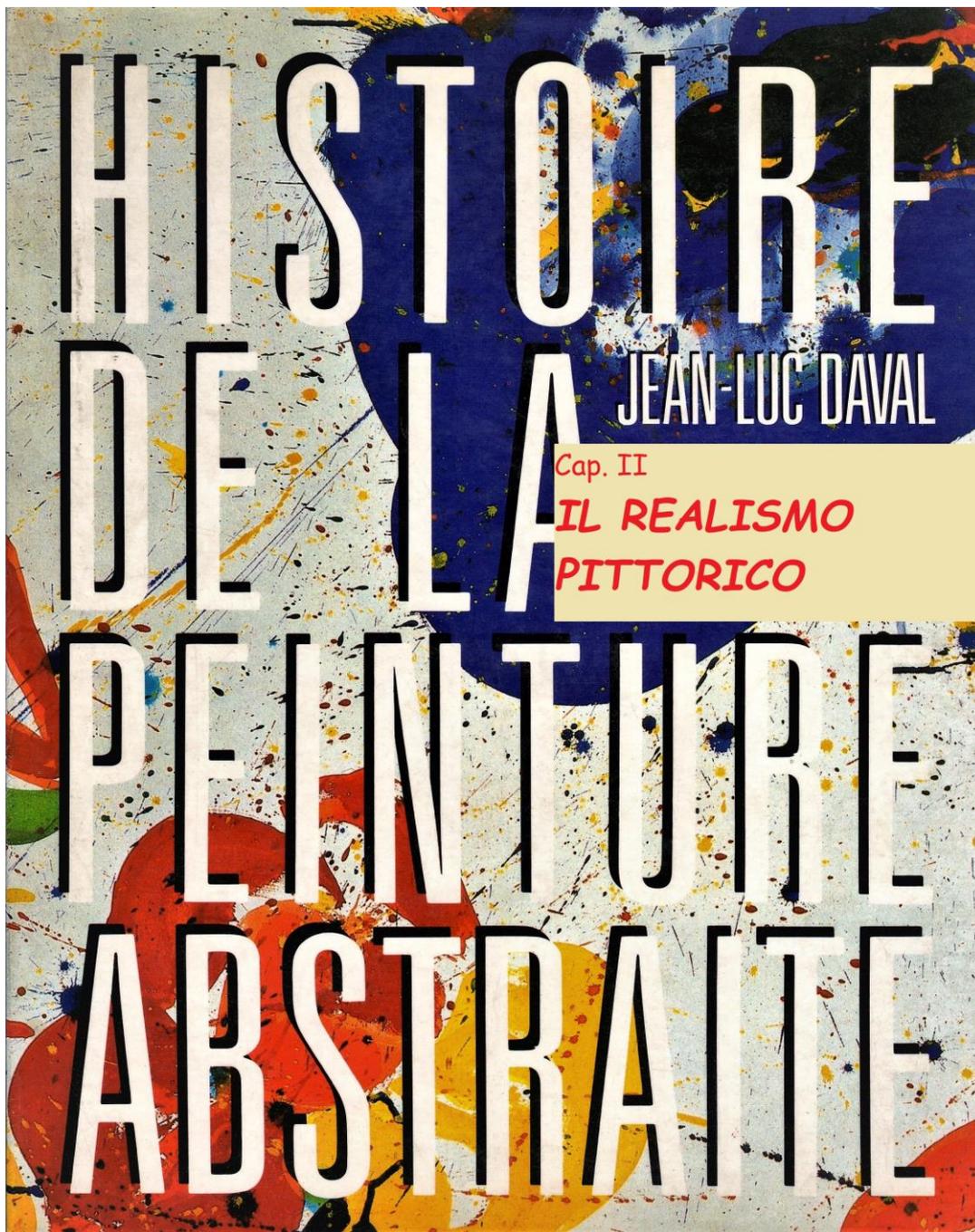
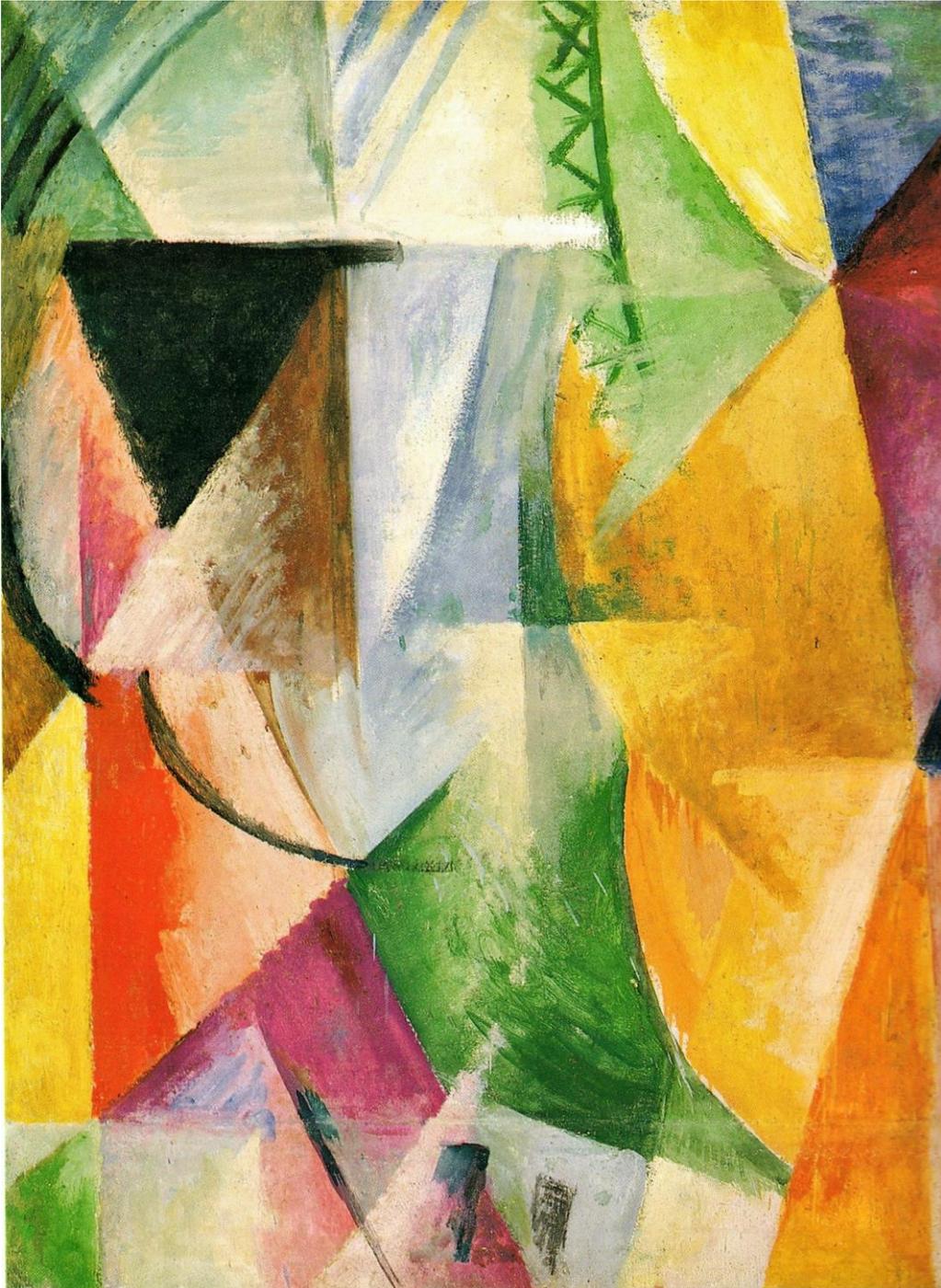


# *La realtà pittorica del Novecento*

Accantonato Dio è l'uomo che crea le forme, i segni,  
i sentimenti (sulla base dell'utile economico)





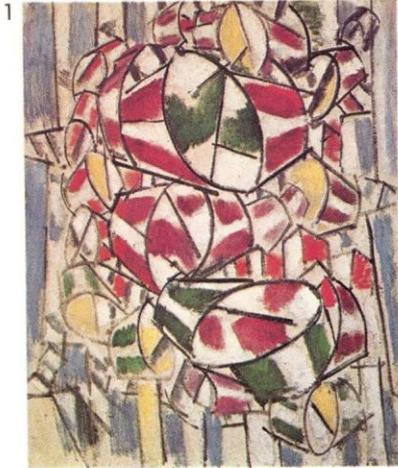
Robert Delaunay : Une fenêtre, 1912-1913

---

## CHAPITRE 2 LE RÉALISME PICTURAL

La réalité du fait pictural que Braque et Picasso mettent en scène n'exclut pas la représentation mais interroge sa nécessité et ceci au moment où les sciences démontrent que les principes fondamentaux de la nature sont optiquement insaisissables. Obsédés par leur conscience différente du réel, les pionniers du cubisme approchent avec un instinct très sûr les données constitutives de la peinture sans chercher à en tirer des conséquences théoriques, mais ceux que leur exemple va libérer du naturalisme ne s'en priveront pas. Les écrits de Léger sont particulièrement éclairants. Dans un article paru en 1913 il donne cette définition révolutionnaire du réalisme : "La valeur réaliste d'une œuvre est parfaitement indépendante de toute qualité imitative. Il faut que cette vérité soit admise comme un dogme et fasse axiome dans la compréhension générale de la peinture. J'emploie à dessein le mot réaliste dans son sens le plus pur, car la qualité d'une œuvre picturale est en raison directe de sa quantité de réalisme. En quoi consiste en peinture ce que l'on appelle réalisme ? (...)" Le réalisme pictural est l'ordonnance simultanée des trois grandes quantités plastiques : les Lignes, les Formes et les Couleurs." (Léger, *Fonctions de la peinture*, p. 12, 1965.) Une affirmation aussi catégorique explique ce qui pousse les artistes de cette génération à mettre en évidence ces données fondamentales en les dépouillant pour leur permettre de retrouver leur vérité élémentaire. Pour Léger, cette exigence est directement produite par l'évolution de la sensibilité et sa confrontation au décor de la modernité : "Si l'expression picturale a changé, écrit-il en 1914, c'est

---



que la vie moderne l'a rendu nécessaire. L'existence des hommes créateurs modernes est beaucoup plus condensée et plus compliquée que celle des gens des siècles précédents. La chose imagée reste moins fixe, l'objet en lui-même s'expose moins que précédemment. Un paysage traversé ou rompu par une auto ou un rapide perd en valeur descriptive, mais gagne en valeur synthétique ; la portière des wagons ou la glace de l'auto ont changé l'aspect habituel des choses. L'homme moderne enregistre cent fois plus d'impressions que l'artiste du dix-huitième siècle ; à tel point, par exemple, que notre langage est plein de diminutifs et d'abréviations. La condensation du tableau moderne, sa variété, sa rupture de formes est le résultat de tout cela. Il est certain que l'évolution des moyens de locomotion et leur rapidité sont pour quelque chose dans le visuel nouveau. "Et il conclut : "Naturellement pour trouver dans cette rupture de tout ce que l'habitude avait consacré, une raison à une harmonie picturale nouvelle et un moyen plastique de vie et de mouvement, il fallait une sensibilité artistique qui devance toujours le visuel normal de la foule." (*Op. cit.* p. 20, 21.)

Ainsi, l'activité des artistes de cette génération va naturellement porter sur la mise en évidence des éléments caractéristiques de cette sensibilité nouvelle : la couleur, le rythme et la matière. Les *Formes circulaires* ou les *Disques simultanés* de Delaunay, par exemple, sont l'interprétation d'un phénomène naturel, morcelé ou agrandi, lié à la découverte que la lumière, dans un perpétuel état de changement, engendre des formes indépendantes de la présence de l'objet. Sa vision s'étant affranchie de la perception traditionnelle, la peinture de Delaunay apparaît abstraite quoiqu'il n'ait pas renoncé à figurer, c'est ce qui ressort de l'autobiographie qu'il se consacre vers 1924 : "La peinture doit avoir donc ses moyens, ses lois expressives. La couleur, qui est le fruit de la lumière comme l'a écrit Apollinaire, est à la base des moyens matériels du peintre — et son langage. Un peintre, par conséquent, travaille à l'aide d'éléments physiques que sa volonté doit dominer dans l'ensemble. Les couleurs : étant mesurables, elles sont donc distribuées sur la surface du tableau, qui est la seule référence pour l'ensemble du travail et pour en critiquer et en jouir — elles déterminent entre elles d'autres mesures (...) Par conséquent, l'objet mesurable qu'on appelle tableau, surface à deux ou plu-

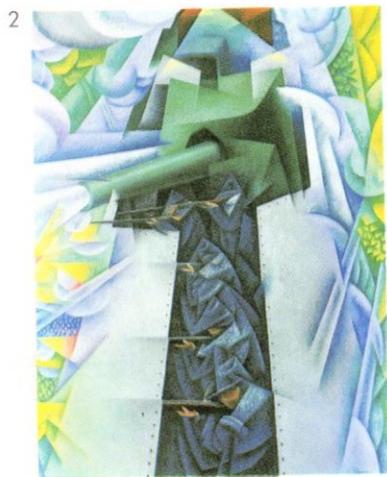


1. Léger :  
Contraste de formes, 1913
2. Léger :  
Les Disques, 1918
3. Robert Delaunay :  
Disque simultané, 1912
4. Kupka :  
Autour d'un point, 1911
5. Kupka :  
La Cathédrale, 1913

sieurs dimensions se lisant simultanément dans le rayon visuel, devient-il un objet à multiples dimensions ; ces multiples dimensions forment des groupes, qui s'opposent ou se neutralisent, la couleur étant une mesure selon telle ou telle intensité, vu son voisinage et vu sa superficie, dans ses rapports avec toutes les couleurs." (Delaunay, *Du Cubisme à l'Art abstrait*, 1957, p. 60.)

Cette réalité de la couleur, le Tchèque Kupka la découvre dans le même temps. La libérant progressivement de la forme, il arrive à une peinture "sans sujet" au bout d'un long travail. Parti d'une vision naturaliste, il la décompose, étape par étape, en plans et rythmes colorés, où les références figuratives finissent par s'effacer au profit d'un dialogue entre les couleurs et les formes pures ; sans l'avoir prémédité, il se trouve définitivement libéré de toute exigence représentative.

Dans les années 1910, on s'intéresse également beaucoup au *rythme* à la suite des travaux du mathématicien Minkowski qui présentent pour la première fois un univers à quatre dimensions dans lequel l'espace et le temps se fondent en un indivisible continuum. Son célèbre essai *Raum und Zeit*, paru en 1908, s'ouvre sur ce constat : "Désormais l'espace en soi et le temps en soi devront disparaître pour faire place à une sorte d'union des deux qui seule subsistera." Le fossé qui, depuis plus d'un siècle, séparait artistes et scientifiques, se comble avec la génération des cubistes et des futuristes et cette convergence est lourde de conséquences. Pierre Francastel l'a parfaitement explicitée : "L'opposition fondamentale entre le rationnel et le géométrique d'une part, les besoins de l'âme et de l'imagination de l'autre, a disparu, par suite de la mise en valeur des principes irrationnels en physique et en chimie ainsi qu'en mathématique, et par suite de l'appréhension sensible en art d'un univers non-euclidien. L'introduction de la quatrième dimension, le temps, en nous donnant la possibilité d'expérimenter et de représenter les points de vue multiples ainsi que la simultanéité, a rompu l'ancienne limitation de nos sensations et a jeté l'humanité à la conquête d'un nouvel univers. L'opposition fondamentale de la raison et de l'instinct s'est résolue de la sorte en un nouveau système d'appréhension originale de l'univers qui admet des modes d'exploration et de représentation parallèles pour la technique et pour l'art également soumis aux nouvelles lois biochi-



miques. Désormais, les artistes expriment le mouvement par une espèce de prise directe sur le réel, traduisent la plasticité intérieure d'un monde réordonné par l'homme avec une puissance jusqu'ici inconnue." (*Art et Technique*, p. 54.)

Cette conscience moderniste, nous la retrouvons dans le premier *Manifeste futuriste* paru dans le *Figaro* du 20 février 1909 sous la signature de Marinetti – c'est elle qui permettra aux Italiens de s'arracher au trop lourd héritage de l'illusionnisme de la Renaissance : "Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la *Victoire de Samothrace*. Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la Terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite (...). Nous sommes sur le promontoire extrême du siècle ! (...) A quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'impossible ? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente."

L'introduction du mouvement dans le système figuratif transforme directement la perspective : l'espace devient le champ de l'action. Avec le futurisme, le spectateur est projeté au centre du tableau. Cette présence active de l'espace est mise en évidence dans le premier *Manifeste des Peintres futuristes* paru en 1910 et signé, Balla, Boccioni, Carra, Russolo et

1. Balla :  
Vol d'hirondelles, 1913
2. Severini :  
Train blindé en action, 1915
3. Russolo :  
Sensations de bombardement,  
1926
4. Masoero :  
De l'aéroplane, 1935
5. Carra :  
Manifestation interventionniste,  
1914



Severini. Cette phrase, par exemple, illustre directement l'œuvre de Boccioni : "En effet, le pavé de la rue trempé par la pluie sous l'éclat des lampes électriques, se creuse immensément jusqu'au centre de la terre. Des milliers de kilomètres nous séparent du soleil ; cela n'empêche pas que la maison qui est devant nous soit encastrée dans le disque solaire."

"Le geste que nous voulons reproduire sur la toile, disent-ils dans le même manifeste, ne sera plus un instant fixé du dynamisme universel. Ce sera simplement la sensation dynamique elle-même." Aspirant à intégrer le mouvement universel, les futuristes ne parviendront à dépasser la figuration qu'après avoir utilisé des informations plus techniques, comme la chronophotographie, ou certaines données scientifiques.

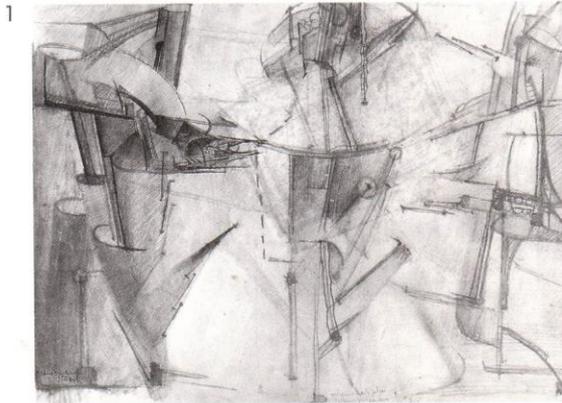
Souvent, leurs théories précèdent leurs possibilités de réalisation, et c'est seulement à partir de 1912 qu'ils effacent les références anecdotiques pour mettre en évidence ces principes fondamentaux.

Ils vont si loin dans leur dépassement du visuel – ils cherchent même à intégrer les sons et les odeurs – qu'ils en effraient Kandinsky ; c'est du moins ce qui ressort de cette lettre qu'il adresse à son ami Walden, éditeur de la revue *Der Sturm*, le 12 novembre 1912 : "Si possible, ne poussez pas particulièrement les peintres futuristes. Vous connaissez mon point de vue à leur égard et le dernier manifeste (peinture de sons, bruits et odeurs) est encore plus farfelu que les précédents. (...) Mais l'art est effectivement une chose sacrée que l'on ne peut traiter aussi légèrement." En fait ici Kandinsky refuse la confusion entre l'art et la vie que poursuivent différemment futuristes et dadaïstes, et qui ne sera pas sans conséquences sur les peintres russes constructivistes...

Cette volonté d'interpénétration de toutes les perceptions humaines dans l'image est particulièrement aboutie dans le *Collage interventionniste* de Carra. Non seulement il joue sur le contraste des éléments constitutifs de l'assemblage, fait de matériaux hétérogènes récupérés, mais il utilise la couleur pour son dynamisme et surtout recourt à une figuration "nominale" : le réel est davantage cité que visualisé, le graphisme des inscriptions et surtout la grosseur de la typographie répercutant comme une impression sonore totalement inédite.

Marcel Duchamp et Picabia sont également préoccupés par l'expression du dynamisme. Par un changement ironique des références figuratives, ils

1. Duchamp :  
La Mariée mise à nu par les  
célibataires, 1912
2. Duchamp :  
Deux Nus, un fort et un vite, 1912
3. Picabia :  
Voilà la fille née sans mère,  
1916-1917



arrivent à un autre type d'abstraction. En effet, dans cette phase prédadaïste, la recherche de la modernité leur fait introduire la machine comme substitut de la nature ; ils trouvent dans sa représentation la possibilité de donner une interprétation originale et sarcastique aux problématiques soulevées par le cubisme et le futurisme. A propos du fameux *Nu descendant un escalier*, qui fera scandale à la première manifestation de l'avant-garde à New York, l'Armory Show, en 1913, Duchamp pourra dire qu'il ne "s'agit pas dans ce tableau d'une peinture, mais d'une organisation d'éléments cinétiques, d'une expression du temps et de l'espace par la représentation abstraite du mouvement." Dans les compositions préparant le *Grand Verre*, il va déjà plus loin ; à l'expression romantique et sentimentale des futuristes italiens, il oppose une formulation froide, mécanique, dépersonnalisée, annonçant l'objet anonyme qu'il fera triompher dans les *ready-made*.

La manière dont son ami Picabia utilise la machine – il la nomme ironiquement "la fille née sans mère" – est encore plus évidente. Son premier dessin de ce type date de 1913. Cette représentation métaphorique de l'homme par la machine marque un dépassement des sujets traditionnels ou une abstraction "au second degré" dont Duchamp peut dire : "En d'autres termes, la peinture ne doit pas être exclusivement visuelle ou rétinienne. Elle doit intéresser aussi la matière grise, notre appétit de compréhension." L'absurde et l'ironie deviennent les armes les plus offensives que Picabia et Duchamp trouvent pour lutter contre l'usure de l'idéal traditionnel, et, pour mieux condamner le passé, ils en développent tous les effets dans une attitude volontairement anti-esthétique. Mais en substituant la machine aux thèmes classiques, ils relativisent en même temps le réel et la représentation. L'image n'est plus que la construction libre d'un objet, de n'importe quel objet !

