

QUE SE PASSE-T-IL ? EN 1912 ?

“ Année 1912 ”. Si l’on cède à la curiosité qui consiste à taper sur Google : “ année 1912 ”, on trouve la liste suivante : 14 janvier : Ministère Poincaré ; 28 janvier : Scott découvre le pôle sud ; 14 avril : le Titanic heurte un iceberg ; 15 avril : le Titanic coule ; 27 avril : Bonot anarchiste est tué par la police ; 22 juillet : Jeux olympiques ; 3 août : ouverture du canal de Panama ; 5 novembre : Wilson élu président des USA ; 8 novembre : guerre des Balkans ; 7 décembre : découverte de Nefertiti ; 18 décembre : prix Nobel à Alexis Carrel.

Dans ce pot-pourri qui additionne dans le désordre toutes sortes d’événements, ceux qui font la une des journaux mais qui s’effaceront vite des mémoires, ceux qui seront au départ de conflits durables, ceux tout à fait singuliers mais tragiques qui seront encore commémorés cent ans après, comme le Titanic, dans cette série qui mêle des faits politiques, culturels, et des faits divers, il manque quelque chose d’important : **la naissance de l’art abstrait.**

Mais sans doute n’était-ce pas un “ événement ”, quelque chose de repérable que l’on pouvait dater aussi précisément qu’un changement de ministère ou le début d’une guerre.

Sans doute n’était-ce pas une “ découverte ” comme la statue de Nefertiti ou le Pôle Sud. Et surtout pas un “ fait divers ” capable de bouleverser le grand public. Qui pouvait se douter que commençait une aventure nouvelle qui allait changer les pratiques artistiques et le regard des gens ? D’ailleurs comment prétendre, même après coup, que c’est bien en 1912, à cette date très précisément, que commence l’art abstrait ? Un phénomène culturel de cet ordre n’est-il pas plus flou, plus étiré, plus complexe dans son surgissement, différent selon les pays et les écoles artistiques ?

Il semblerait raisonnable de le penser et pourtant ce qui est le plus étonnant c’est justement la précision de cette rupture qui s’est faite pour de nombreux peintres cette année-là, et la simultanéité de ce changement qui a eu lieu dans différents pays, sans que ces mêmes peintres ne se fréquentent, ni même ne se connaissent. Après examen de différentes trajectoires on peut l’affirmer : c’est bien en 1912 que beaucoup de peintres ont peint leur premier tableau

abstrait ; après souvent une géométrisation de plus en plus poussée, ils ont abandonné toute référence aux objets du monde, acceptant de ne plus représenter un paysage, un arbre, un cheval, une ville...

Nous allons découvrir dans des tableaux majeurs le moment décisif où ils ont pris ce virage audacieux et, à travers quelques écrits, le sens qu’ils lui donnaient. Avec quels espoirs et quelles craintes se sont-ils lancés dans l’aventure ?

Autre question intrigante : alors qu’au moins dix peintres connus ont franchi le pas en 1912, pourquoi la postérité n’a-t-elle retenu que les noms de Mondrian et Kandinsky ?

Les pionniers : Mondrian et Kandinsky

Mondrian est celui qui nous donne le mieux à saisir le “ processus d’abstraction ”. Après une formation classique, et des œuvres figuratives en Hollande, il vient à Paris en 1911, découvre le cubisme et le fauvisme avec enthousiasme. C’est lui qui nous fait comprendre comment un tableau abstrait peut être construit avec des formes “ tirées de l’objet ” (abs-trahere) qui s’épurent progressivement et simplifient le monde jusqu’à une géométrisation parfaite.

L’arbre rouge : en 1910 on reconnaît bien un arbre, même si la couleur est flamboyante, décalée par rapport à l’arbre réel.

L’arbre gris : en 1911 la stylisation est plus poussée. On pourrait dire cependant que l’arbre est encore donné avec ses caractéristiques les plus essentielles : une poussée vitale qui le dresse vers le haut, la lumière, et la force de la pesanteur qui le courbe, le fait ployer vers le bas. Seul le tableau abstrait nous livre l’essence de l’arbre, ce qu’est un arbre.

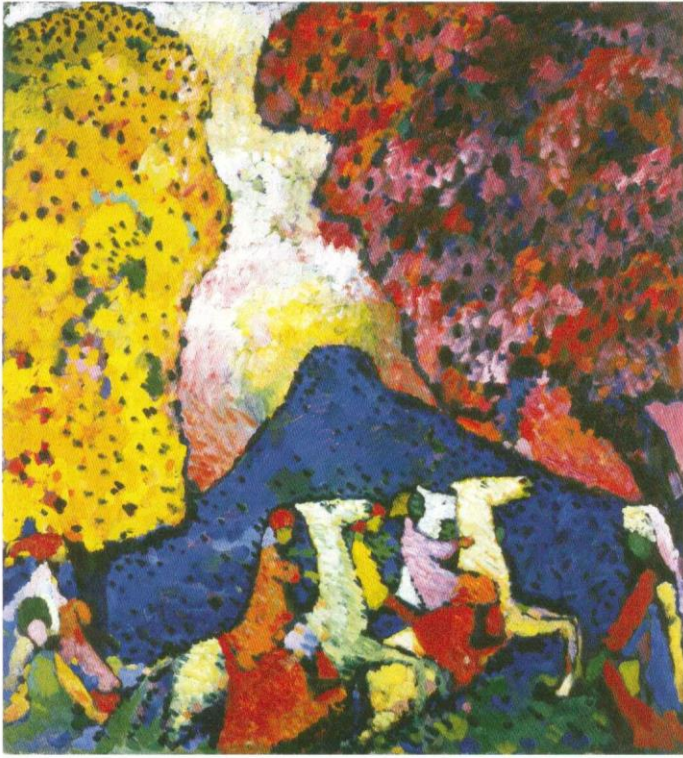
Pommiers en fleur : 1912. L’arbre a presque complètement disparu : ne reste plus qu’un jeu de formes et de couleurs, rythmes curvilignes qui viennent de l’arbre mais qui prennent leur indépendance.

Arbres en fleurs : 1912. L’arbre a totalement disparu. Seul le titre nous rappelle l’origine du jeu abstrait de lignes.

A la même époque on peut retrouver chez Mondrian le même processus d’abstraction à partir de moulins, de dunes, d’un pot de gingembre. Les tableaux sont manifestement



Piet Mondrian : *L'arbre rouge*, 1910 - *L'arbre gris*, 1911 - *Pommiers en fleur*, 1912 - *Arbres en fleurs*, 1912 ; La Haye, Gemeetmuseum



Vassily **Kandinsky** : *La montagne bleue*, 1908-1909
Huile sur toile, 106 x 97 cm ; New York, Guggenheim Museum

“ abstraits ” à partir de la réalité sensible. Mais par la suite il largue complètement les amarres et dans les œuvres de maturité ne semble plus du tout partir du monde naturel : ne restent que des orthogonales et des couleurs primaires. Il étudie des signes picturaux épurés, simplifiés et cherche à les faire varier pour eux-mêmes.

Dans ses écrits Mondrian montre que le détachement de l'art par rapport à la nature va totalement dans le sens du monde moderne : « *La vie de l'homme cultivé aujourd'hui se détourne lentement de l'élément naturel. Elle devient une vie abstraite* ». Ses œuvres font écho au développement des machines, des sciences, des grandes métropoles, qui « *donnent mieux le sentiment de la beauté que la nature* ».

Kandinsky à la même époque vit en Russie. Il peint de manière de plus en plus stylisée mais ne renonce pas au support de l'objet ; ses paysages expressifs évoquent toujours une montagne, un cavalier, même si les couleurs sont décalées, appliquées indépendamment de la forme. En 1911 il publie un écrit théorique, *Du spirituel dans l'art*, qui affirme « *la nécessité de substituer à la figuration, à l'imitation de la réalité et du monde matériel, une création pure de nature spirituelle qui ne procède que de la nécessité intérieure de l'artiste* ». Mais c'est en 1912 qu'il peint son premier grand tableau abstrait *Avec l'arc noir*. Sans doute après quelques aquarelles de recherche et plusieurs expériences où la reconnaissance de l'objet vacille, un tableau retrouvé à la nuit tombante dans son atelier lui fait une vive impression : après quelques secondes il reconnaît l'une de ses œuvres mais mise à l'envers. De même la meule de foin dans un tableau de Monet le trouble : « *J'étais incapable de reconnaître le motif, ne pas le reconnaître me fut pénible ; on n'avait pas le droit de peindre de façon aussi imprécise ; l'objet faisait défaut. Mais je remarquais avec étonnement que le tableau imprimait une marque indélébile, et aux moments les plus inattendus je le voyais flotter avec ses moindres détails devant mes yeux* ».

Le texte montre que cette vision première subite et subie du tableau de Monet provoque d'abord un malaise, une surprise : cela « *me fut pénible* », « *on n'avait pas le droit* », « *l'objet faisait défaut* ». La première vision, celle qui cherche la référence, la ressemblance, provoque une attente déçue.

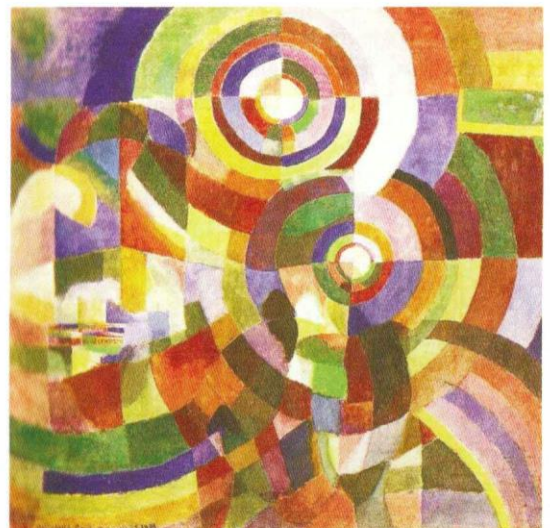
Mais elle fait lever aussi un étonnement car, malgré l'absence d'identification, l'émotion esthétique est bien là : même si la meule reste un objet non identifié, ce qui relève de la lumière, de la touche de Monet subsiste, persiste, émeut plus fortement encore.

Ceci lui apporte une sorte de révélation : la beauté ne vient pas de l'identification de l'objet.

Au contraire, et c'est un pas de plus, le regard habituel, pragmatique, trop attentif à la ressemblance peut nuire à la perception esthétique. Il lui faudra malgré tout vaincre ses réticences, accepter d'enfreindre une tradition séculaire pour peindre délibérément en 1912 un tableau abstrait sans aucun motif reconnaissable. Kandinsky finira par se convaincre que si l'objet fait défaut, le tableau n'en est que plus beau... Mais le passage à l'abstraction radicale ne sera pas si aisé, si spontané, si heureux qu'on le pense. On le voit à travers ses écrits.



Vassily **Kandinsky** : *Avec l'arc noir*, 1912,
Huile sur toile, 189 x 198 cm ; Centre Pompidou

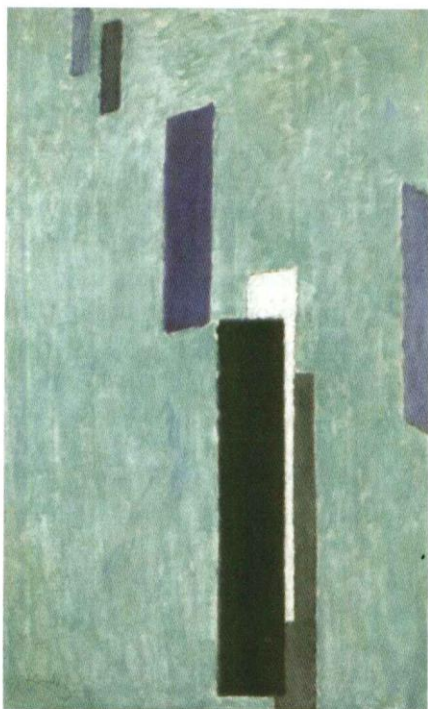


Sonia **Delaunay** : *Prismes électriques* 1914, Huile sur toile,
250 x 250 cm ; Centre Pompidou

D'autres précurseurs.

A la même époque certains font des recherches sur les couleurs, le mouvement, la lumière : Kupka et les Delaunay.

Incontestablement Kupka est fasciné par les phénomènes lumineux et la diffraction des couleurs : en 1906 il peint une nageuse dont les mouvements laissent dans l'eau des reflets en ondes successives. En 1912 il oublie la nageuse, et l'on retrouve à l'état pur son obsession des reflets et du chromatisme dans plusieurs tableaux : *Disques de Newton*, *Plans verticaux*, où il explore le pouvoir de la couleur pour suggérer le mouvement. *Amorpha fugue à deux couleurs* est aussi de 1912.



František Kupka : *Plans verticaux I*, 1912, huile sur toile 150 x 94 cm ; Centre Pompidou

Les Delaunay – Robert et Sonia – ont la même passion pour la lumière et étudient le dynamisme produit par les contrastes simultanés des couleurs. En 1912 Robert franchit le pas avec la série des *Fenêtres* où les effets optiques et les chatoyements lumineux



František Kupka : *L'eau ou La baigneuse*, 1906-1907, huile sur toile 63 x 80 cm
Musée des Beaux-Arts de Nancy

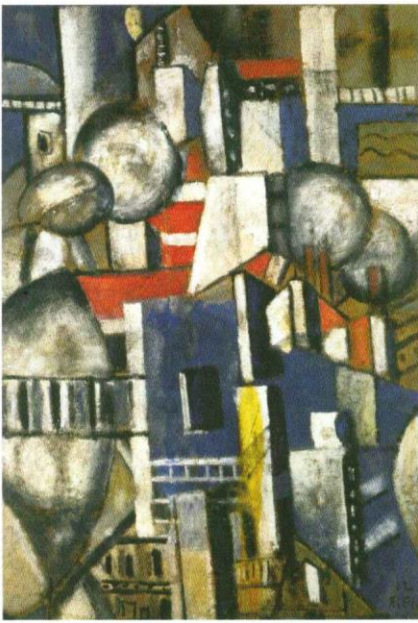
sont le seul sujet du tableau. Sonia Terk, d'origine ukrainienne, garde de sa jeunesse le goût des couleurs vives et pures, celles de l'art populaire russe (le Loubok) que l'on retrouve à la même époque chez Gontcharova venue travailler aux ballets Diaghilev à Paris. Elle est séduite aussi par les Fauves expressionnistes. Certaines œuvres avant 1912 pourraient être dites "abstraites", mais ce sont surtout des œuvres décoratives ou ornementales : un patchwork pour le lit de son fils, un jouet décoré. Elle fera des tableaux quasi abstraits (la série des *Bals Bullier*, 1913) où l'on devine encore le mouvement des personnages qui dansent ; elle se tournera souvent vers les arts appliqués : les vêtements, la mode, les décors de théâtre, l'illustration de livres *La prose du transsibérien* et de *la petite Jehanne de France* avec Blaise Cendrars.



Robert Delaunay : *Fenêtres "simultané"*, (1^{ère} partie, 3^{ème} motif) 1912



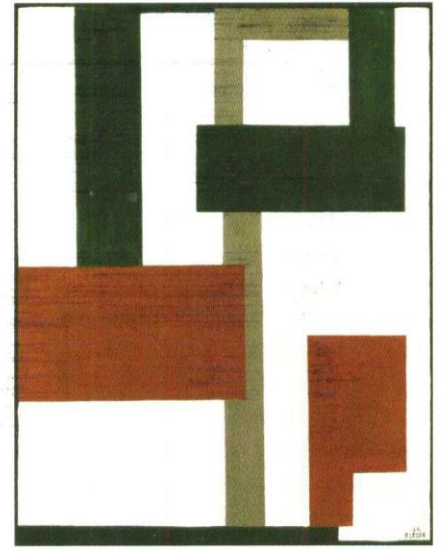
Sonia Delaunay : *Le Bal Bullier*, 1913, huile sur toile à matelas ; Centre Pompidou



Fernand Léger : *Les toits de Paris*, 1912, huile sur toile 90 x 64 cm
Centre Pompidou, dépôt au musée national Fernand Léger, Biot



Fernand Léger : *Contrastes de formes*, 1913, huile sur toile 130 x 97 cm
Philadelphie, Museum of Art



Fernand Léger : *Peinture murale*, 1924, 162 x 131 cm
Biot, musée national Fernand Léger

Ce sont plutôt les formes contemporaines des machines et des grandes villes qui semblent inspirer Léger, Duchamp, Picabia.

Fernand Léger peint en 1912 *Les Toits de Paris* et *La Femme en bleu*, où l'on a bien du mal à saisir le motif, mais le titre renvoie quand même à une scène. L'année suivante, il montre par le choix du titre qu'il accepte de passer à l'abstraction : *Contrastes de formes*. Il ne faut plus

chercher à identifier quelque chose au-delà de l'imbrication de formes et de volumes miroitants : « *le sujet ne compte plus* », comme dira Apollinaire.

Mais Léger n'a aucunement l'intention d'abandonner la figuration. Là est le paradoxe. A travers ses écrits on découvre que, si la démarche vers l'abstraction a été retenue à un certain moment, c'était "pour se libérer de Cézanne" : « *En 1912 ça a été la bataille pour quitter Cézanne. L'emprise était si forte que j'ai dû aller jusqu'à l'abstraction* ». Il maintient d'ailleurs que ses tableaux ont encore un sujet, « *le dynamisme de la vie moderne* ». Proche en cela des futuristes, comme Balla qui veut peindre la vitesse d'une automobile en donnant des sensations de lumière, de trajectoire et de bruit sans que l'on voie l'automobile elle-même...

On trouvera aussi chez Léger des peintures tellement stylisées qu'on se croirait devant un Mondrian : mais ce sont de grandes peintures murales, et non des tableaux. Il fera toujours la différence entre l'art monumental, architectural, et ses tableaux de chevalet. Léger n'a jamais voulu être un "peintre abstrait".

Marcel Duchamp en 1911 est un peintre cubiste : *Les Joueurs d'échec*, *Le Moulin à café*. Il est intéressé par la décomposition des formes en mouvement : *Le Nu descendant un escalier* est peint en 1912. La même année, trois grands tableaux aux formes

mécanomorphes sont totalement abstraits même si les titres laissent perplexe : *La Vierge*, *La Mariée*, et *Passage de la Vierge à la Mariée*. Il faut admettre qu'on ne reconnaît rien, même si la précision des titres invite à découvrir une opération délicate et des plus décisives.

Picabia refusera toutes les conventions esthétiques et sociales et sera parmi les fondateurs en 1919 du mouvement DADA. Mais en 1912 et 1913, il est séduit par le mouvement, les machines et le souvenir de sa chère Udnie, une danseuse rencontrée sur le paquebot qui allait en Amérique : les formes en spirale creusent l'espace, le mouvement virevoltant de la danseuse est évoqué, avec rappel de machines, tuyaux et hublots.



Marcel Duchamp : *Nu descendant un escalier*, 1912, huile sur toile 146 x 89 cm ; Philadelphie, Museum of Art



Marcel Duchamp : *Passage de la Vierge à la Mariée*, 1912, huile sur toile 59,4 x 54 cm ; New York, Museum of Modern Art

Il est frappant de voir que des critiques comme Apollinaire ont perçu malgré tout la rupture que constituent certains tableaux. Il repère bien les peintres que nous venons de citer, Duchamp, Delaunay, Léger, Picabia, Kupka, dans son ouvrage *Les Peintres cubistes* (1913), mais il les classera dans une branche spécifique, le « cubisme orphique ».

On pourrait citer d'autres peintres : ainsi Larionov qui en 1912 peint *Paysage rayonniste* où des rayons de lumière réfléchis viennent rejoindre les branches des arbres ; avec, juste après, une symphonie de traits lumineux qui semblent détachés de tout support. En 1913 il publie un manifeste où on peut lire : « Ici commence la véritable libération de l'art ; une vie qui se déroule seulement selon les lois de la peinture comme entité indépendante, la peinture avec ses formes, sa couleur et son timbre propre ».

Certains futuristes comme Severini seront très proches de l'abstraction ; comme aussi le jeune Allemand Macke, avec son tableau *Tyrol* (1913).

Ainsi en 1912, on trouve au moins une douzaine de peintres qui « passent à l'abstraction » : leurs tableaux ne présentent plus de motif reconnaissable. Ils abandonnent l'idée de représenter des objets du monde, même stylisés ou décomposés comme dans le cubisme. Le passage paraît à la fois facile, aisé, progressif, vraiment dans la logique de ce qu'ils faisaient juste avant : les tableaux totalement abstraits diffèrent très peu de ceux qui les précédaient. Et en même temps ce passage est difficile car il implique une posture, une attitude nouvelle.

Kandinsky est exemplaire en ce sens : au moment même où il se lance dans l'aventure, il semble hésiter. Dans son livre *Du spirituel dans l'art*, où il affirme la nécessité de substituer à l'imitation de la nature une création de nature



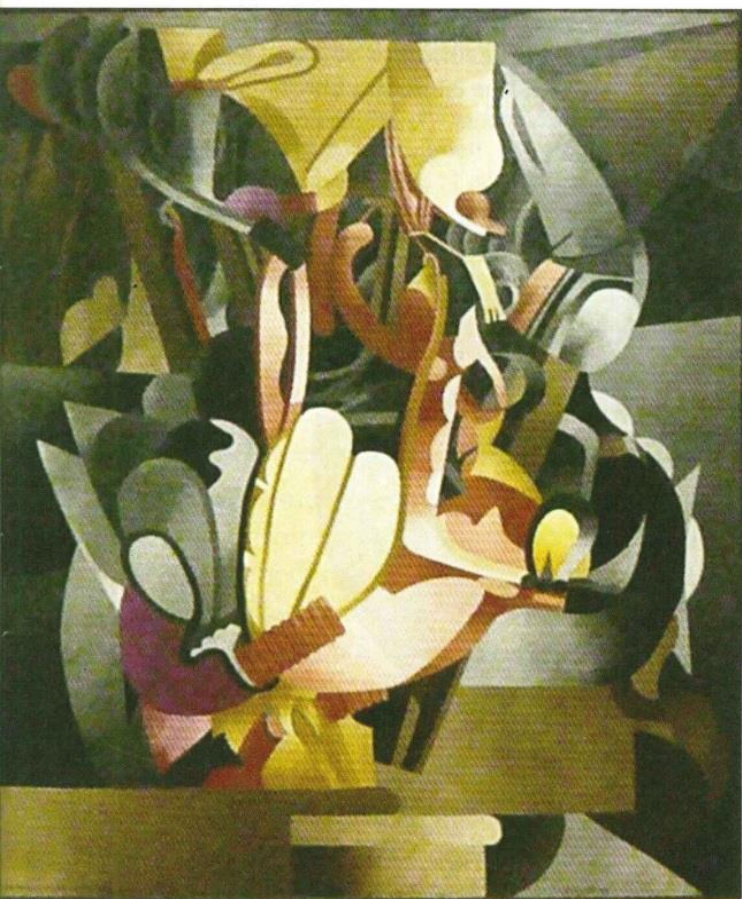
Michel Larionov : *Rayonnisme rouge*, 1913, huile sur toile, 52,5 x 78,5 ; Collection Mme Larionov

spirituelle, on note aussi sa prudence : « C'est un travail de longue haleine... », dit-il. Il n'est pas sûr d'être compris par ses contemporains. Son inquiétude est sensible, car il est très conscient du fait que l'abstraction pure peut conduire à un art simplement « décoratif », sans âme, qui produirait seulement « des tapis et des cravates ».

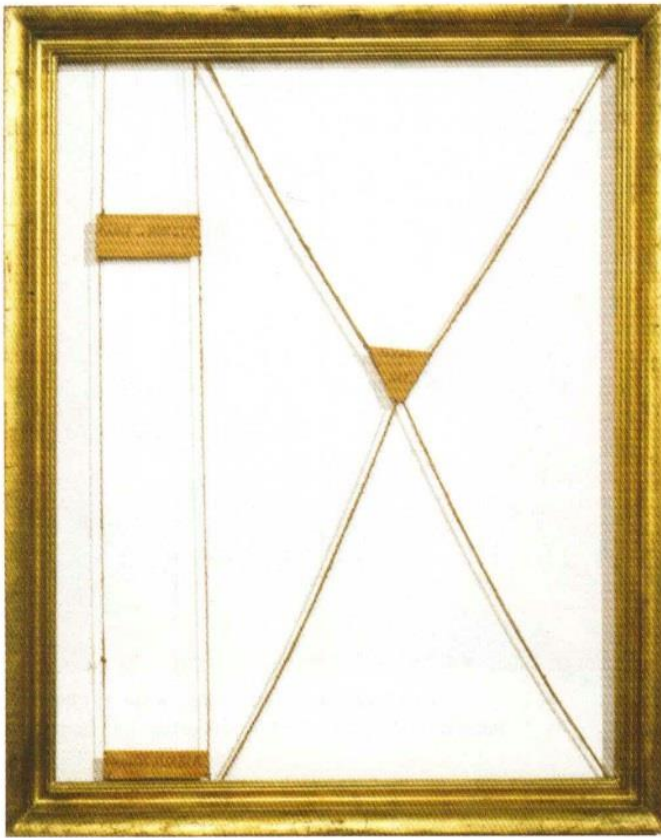
Le passage est difficile car il faut renoncer à l'idée que la peinture ne doit plus reproduire la réalité et oublier plusieurs siècles de techniques illusionnistes. Il ne semble pas qu'au départ l'abandon total de la représentation ait été revendiqué comme une découverte ou une invention majeure... Plus tard on reviendra sur le passé, on revendiquera plus fermement tel commencement, on accentuera les oppositions (entre « abstraction géométrique » et « abstraction lyrique »). Et on découvrira après coup des simultanités ; d'après un article de Michel Ragon (1965), Kandinsky aurait dit à Sonia Delaunay en 1938 : « C'est curieux, vous êtes devenus abstraits en France en 1912, la même année que moi en Allemagne », et poursuivant : « Il vaudrait mieux considérer que l'art abstrait, loin d'avoir été l'invention d'un homme, a été élaboré par un certain nombre d'artistes dans les années qui ont précédé la guerre de 14, tous à la recherche d'un au-delà des apparences ». Il reconnaît ainsi lui-même à la fois que la peinture abstraite est un processus collectif qui s'est développé dans différents pays, sans influences réciproques, par une logique profonde et par le développement d'une conception nouvelle de la représentation, et que l'année 1912 a bien été un tournant significatif.

Mais la question reste de savoir pourquoi les historiens ont retenu les seuls noms de Kandinsky et Mondrian ? Pourquoi la naissance de l'art abstrait a-t-elle été attribuée seulement à ces peintres ? Pourquoi les « cubistes orphiques » sont-ils ignorés ?

La réponse paraît simple : parce qu'ils n'ont pas considéré que leurs tableaux de 1912 marquaient un seuil capital, un tournant décisif ; pour eux il s'agissait soit d'exercices préparatoires, soit d'une thématique qui ne quittait pas vraiment la nature (prismes électriques, dynamisme du monde moderne) (ceci



Francis Picabia : *Je revois en mémoire ma chère Udnie*, 1913-1914, huile sur toile 250 x 199 cm ; New York, Museum of Modern Art



Francis **Picabia** : *Danse de Saint-Gui*, 1919-1920, ficelles, encre sur carton dans un cadre 104 x 85 cm ; Centre Pompidou



Marcel **Duchamp** : *Roue de bicyclette*, 1913, métal, bois peint, 126 x 32 x 64 cm ; Centre Pompidou

pour Kupka, Delaunay, Léger), soit d'une étape qui n'excluait pas du tout le retour à la figuration, soit encore de l'expression d'une critique de la représentation (qui sera en effet suivie très vite d'une critique plus importante : celle du tableau lui-même et des fonctions de l'art : Picabia, Duchamp).

Pour être à la naissance de l'Art abstrait il a fallu le vouloir, l'assumer, le revendiquer, le théoriser. La différence entre le couple Kandinsky/Mondrian et les autres peintres vient du sens profond qu'ils ont voulu donner à l'Art abstrait : chercher à atteindre un au-delà du visible ; refuser l'objet contingent, terrestre, limité, matériel, charnel, pour découvrir des horizons illimités, des vérités esthétiques communes à tous, une beauté universelle qui annonçait la possibilité d'un monde meilleur. Le projet utopique était inséparable de l'œuvre picturale. C'est bien la croyance philosophique, la conviction affirmée qu'il **fallait abandonner** la représentation des objets jusqu'à rendre impossible toute identification qui a fait d'eux les vrais fondateurs de l'art abstrait.

En 1912 un autre peintre, qui lui aussi semblait être " au bord de l'abstraction ", prend une toute autre voie : c'est Picasso. Alors que la dislocation des formes l'a conduit – ainsi que Braque – à des tableaux où l'on a bien du mal à identifier les objets, il ne franchit pas le pas.

En 1912 donc, il peint *Nature morte à la chaise cannée* : dans un tableau bizarre, ovale (qui n'a plus la forme classique d'un tableau), entouré d'une vraie corde (qui sert ainsi de cadre), il se sert d'une vraie toile cirée qui remplace le cannage de la chaise.

Au lieu de basculer dans l'abstraction, il introduit dans le tableau un « fragment de réel brut ».

Il poursuivra avec des papiers collés, des lettres, journaux, signes abrégés... Loin de devenir un " peintre abstrait ", il cherchera ainsi de **nouvelles manières de figurer les objets**.



Pablo **Picasso** : *Nature morte à la chaise cannée*, 1912, Peinture à l'huile, toile huilée, carte et corde sur toile, 35 x 27 cm ; Paris, musée Picasso

YVELINE FUMAT