



*Grand Nu.*

1907-1908, huile sur toile, 140 x 100 cm.

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

P. Picasso

# DEUX VIES ET UNE SEULE MORT DE GEORGES BRAQUE

69

EXPOSITIONS

PAR EMMANUEL DAYDÉ



À tire d'aile. 1956-1961, huile et sable sur toile marouflée sur panneau, 114 x 170 cm. |  
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. |

**GRAND PALAIS, PARIS. DU 18 SEPTEMBRE 2013 AU 6 JANVIER 2014.**

*Georges Braque.* Commissariat : Brigitte Leal.



Le Château de la Roche-Guyon.  
1909, huile sur toile, 92 x 73 cm.  
Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Museum.

Alors qu'il prend à vélo la route en corniche sur la falaise à Varengeville, un jeune garçon remarque un vieux peintre aux cheveux blancs, assis parfaitement immobile sur un pliant, palette et pinceaux sur les genoux, et qui semble contempler la mer. Mais sa fixité est telle, et sa toile si noire, pleine de bleus boueux et de gris foncés, qu'il se demande tout d'abord s'il n'est pas aveugle, et ensuite s'il n'est pas mort. « Vous allez bien, monsieur ? » interroge avec inquiétude le jeune homme. « Mais bien sûr, réplique le peintre. J'avais juste besoin de revenir ici, au cas où j'aurais mal vu quelque chose. » Ainsi, dans sa nouvelle intitulée *Varengeville*, le romancier anglais William Boyd imagine-t-il Georges Braque, solitaire, presque en exil de lui-même. Comme s'il était déjà mort de son vivant.

Tant et si bien que l'on finit par douter de la date de la disparition du peintre. Est-ce bien le 31 août 1963, chez lui à Paris, ou même dans la nuit pluvieuse du 4 septembre suivant, lorsque André Malraux, lors de funérailles nationales, adresse au héros disparu un discours solennel devant la colonnade du Louvre, faisant du peintre « une part de l'honneur de la France », à l'égal de Jean Moulin ? Où est-ce le 11 mai 1915, lors de l'attaque de Carency, en Artois, alors

que le lieutenant Braque est laissé pour mort plusieurs heures sur le champ de bataille, avant d'être retrouvé inanimé par une patrouille ? Gravement blessé à la tête par un éclat d'obus, trépané puis réformé, il mettra deux ans avant de retourner à la vie civile, à la peinture, à ses amis et au banquet que ceux-ci organisent en son honneur en janvier 1917. « Vous là, le trépané, mettez vos chaussures » lui aurait dit une infirmière à l'hôpital. Mais peut-on chausser les mêmes souliers quand on revient de la mort dans les tranchées ?

Deux morts pour une seule vie. Ne devrait-on pas alors distinguer deux œuvres distinctes, celle d'avant et celle d'après la Première Guerre mondiale ? Ce qui revient à dire : celle avec Picasso et celle sans Picasso. C'est bien entendu ce que suggère l'Espagnol, l'ami intime des jours de puissance d'avant la gloire, lorsqu'il raconte sur le ton de la plaisanterie : « J'ai conduit Braque à la gare d'Avignon le 12 août 1914. Il n'est jamais revenu. » Cette antienne de Picasso sur une dégénérescence de Braque après 1914 a été communément admise, reprise et confortée. Tout comme la confiance qui faisait dire au génie du siècle que Braque avait été « la femme qui m'a le mieux aimé »... Eh bien non, Braque n'a jamais été la douce moitié de Picasso ! S'il a longtemps aimé pratiquer ses recherches de concert, souvent en tandem – d'abord avec Friesz et Dufy, ses amis du Havre, puis avec Picasso, Gris et même Miró, ses alter ego espagnols –, Braque n'a jamais baissé la garde jusqu'à se confondre avec eux. Physiquement d'ailleurs, face à l'Andalou malingre, le Normand (quoique né à Argenteuil, il a passé son enfance et la moitié de sa vie dans le pays de Caux) est un géant qui s'impose et en impose. « La force physique stupéfiait toujours Picasso et forçait son admiration » se souvient Fernande Olivier, la compagne de Picasso. Si l'Espagnol se fait photographe en tenue de combat dans son atelier de Montparnasse et s'il assiste volontiers à des matchs, c'est Braque qui se fait la main au punching-ball, chaque jour avant de peindre, et qui boxe avec, paraît-il, « une garde anglaise impénétrable ».

Avant même sa rencontre avec Picasso, lorsque Braque adopte brutalement le fauvisme entre 1906 et 1907, à l'instigation du Havrais Othon Friesz, c'est parce que, dit-il, « n'aimant pas le romantisme, cette peinture physique me plaisait ». Physique : tout est dit. Loin d'être le personnage lent, grave, réfléchi – pour ne pas dire laborieux et ennuyeux – de la légende, face à un Picasso vif-argent, toujours rapide, inventif et malicieux, Georges Braque s'avoue au contraire comme un instinctif, un têtu, un nerveux. À l'inverse de la faconde verbale toute latine de Picasso, il a simplement gardé de son enfance cauchoise l'attitude d'un « taiseux », limitant ses pensées à quelques aphorismes (qu'il a eu le tort de



L'Oiseau noir et l'Oiseau blanc.  
1960, huile sur toile,  
134 x 167,5 cm. Paris.

publier, ces quelques sentences sur « la règle qui corrige l'émotion » lui attirant les foudres de Breton]. Lutteur né, Braque – pour qui « un tableau est fini lorsque l'idée a disparu » – prépare les coups qu'il a en tête, produisant cinq tableaux quand Picasso, toujours pressé, en lâche trente. « Quand on fait appel au talent, résumait le Normand, c'est que l'imagination est en défaut. » Le constructeur – le patron, disait Paulhan –, c'est Braque.

Certes, Fernande Olivier, quelque peu jalouse de l'amitié intense qu'elle voit naître entre les deux hommes, a beau jeu de rapporter le rejet violent qu'aurait eu le peintre en découvrant *Les Demoiselles d'Avignon* et les *Trois Femmes* au Bateau-Lavoir, à la fin de 1907 : « Ta peinture, c'est comme si tu nous faisais manger de l'étaupe et boire du pétrole

pour cracher du feu ! » se serait écrié Braque. Malheureusement, si l'on en croit la correspondance entre les deux hommes, le Normand, à cette époque – et pour quelques mois encore – vouvoie Picasso. Il n'a donc pas pu lui lancer une apostrophe aussi directe. Et quand bien même il aurait été choqué par le caractère primitiviste du style de Picasso, le choc aura été salutaire. Transcrivant immédiatement les *Trois Femmes* dans un dessin à l'encre, il les « cézannise » en réorganisant l'espace par un jeu de hachures décisif. Et en 1908, il livre en mars au Salon des indépendants des nus qualifiés « d'art canaque », tandis qu'il achève avant l'été un *Grand Nu (Nu debout)* : cette icône inaugurale du cubisme braquien, « dont le but, avouait-il, fut surtout de mettre la peinture à portée de mes dons », répond aux *Demoiselles*, en hachurant, en cernant



*Atelier I.*

1949, huile sur toile, 92 x 73 cm. Collection particulière.

schématiquement et en modelant puissamment un corps de femme aux muscles de catcheuse. Loin de la chair rose et de la taille de guêpe des filles de Picasso, cette caryatide austère et brune – qui n'est pas encore devenue Canéphore – rayonne littéralement dans un espace qu'elle soutient. La « cordée en montagne » peut commencer et les deux inventeurs

du cubisme « se dire des choses que personne ne dira plus, des choses que personne ne saurait plus se dire, que personne ne pourrait plus comprendre », comme Braque s'en souviendra fiévreusement toute sa vie. « Nous faisons des expériences » dira plus prosaïquement Picasso. Cherchant à rendre l'espace aussi réel que les objets



Le Port de l'Estaque.

1906, huile sur toile, 60 x 73 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhague.

eux-mêmes et à réduire le tableau à un état de tonalité, Braque, en disciple de Cézanne qui se rêve nouveau Giotto, livre en 1908 des vues de l'Estaque qui jansénisent jusqu'à l'extase, en vert et en ocre, l'art de Picasso (comme d'ailleurs celui d'un autre fauve, son condisciple havrais Dufy, momentanément saisi par le démon de la forme). « C'est moi qui décidai qu'il ne fallait pas signer les toiles et pour un certain temps, Picasso en fit autant » raconte Braque, prouvant ainsi que c'est lui le premier de cordée. À l'automne 1909, il introduit des éléments typographiques avec *Le Pyrogène* et le quotidien *Gil Blas*. Picasso – qui n'a évidemment pas son œil dans la poche – lui réplique aussitôt, en utilisant notamment des marques de publicité populaires, comme le bouillon Kub ou les bouteilles de Suze. On aurait tort

cependant de n'accorder qu'à l'Espagnol espiègle le goût des jeux de mots. Avec une ironie plus discrète et somme toute cauchoise (qu'il partage d'ailleurs avec cet autre Normand qu'est Marcel Duchamp), Braque, dans son papier collé *Bouteille et Verre, standard*, découpe ainsi un article de journal sur les maladies de la femme. Il n'en laisse plus lire que le titre, pour le moins grivois : « NIX – S(A)NDARD ». Au printemps 1910, il signe le premier tableau cubiste ovale avec *Femme tenant une mandoline* – à laquelle Picasso répond quelques jours plus tard avec sa propre *Femme à la mandoline*. En 1911, Braque ayant rejoint l'Espagnol à Céret, au pied des Pyrénées, il se lance dans des sculptures en papier, que Picasso compare à des avions, et qui vont l'amener à créer ses propres guitares en carton en trois dimen-



La Cheminée.  
1923, huile sur toile, 130 x 74 cm.  
Kunsthhaus, Zurich.

sions. Depuis toujours, et jusqu'à son ultime série sur *Les Oiseaux*, ce Braque qu'on dit terriblement terrien – parce qu'il peint le limon et jamais le ciel – s'avoue fasciné par l'air, la légèreté, l'apesanteur. L'écrivain Henri-Pierre Roché l'avait déjà soupçonné, en qualifiant de « planants » ses violons cubistes en hommage à Bach.

Mais pour l'heure, « LA BATAILLE S'EST ENGAGÉ[É] », comme on peut lire en 1912 sur *Guitare, partition et verre*, un collage de Picasso, qui recommence à ce moment-là à signer ses œuvres. Au début du mois de septembre, l'Espagnol doit quitter la Provence pour regagner Paris. À peine celui-ci parti, Braque, en cachette, se précipite à Avignon pour acheter un papier

peint imitant le bois de chêne qu'il a déjà repéré. Dans les quinze jours, il exécute son premier papier collé : *Comptoir et verre*. Le découvrant, Picasso envoie ces quelques mots à son challenger et néanmoins ami : « Je emploie tes derniers procedes paperistiques et pusiereux. » On pourrait continuer à l'envi. Comment comprendre alors l'éloignement qui va séparer les deux artistes après la guerre ? En 1917, au moment où Braque, dans le secret de son laboratoire, reprend patiemment ses recherches, exactement là où il les avait laissées, Picasso, lui, a abandonné cette ascèse qui l'étoffe pour se tourner vers d'autres horizons, tout aussi innovants mais plus gratifiants. Le cubisme, alors qualifié par certains de « poitrinaire en chaise longue », s'identifie avec la personne souffrante de Braque, le blessé qui ne serait jamais véritablement revenu de la guerre.

« Si nous nous sommes séparés, assure l'ex-lieutenant, c'est que nous n'avions peut-être plus besoin l'un de l'autre... Je voulais continuer, m'éclaircir en travaillant. » L'ascension orgueilleuse de Braque ne s'arrête pas à la gare d'Avignon. Si le corps de l'athlète a été touché, l'esprit de combat qui l'anime ne l'a pas quitté. Et tant pis s'il troque désormais la boxe pour le jeu de billard (et s'il prend un chauffeur pour conduire ses voitures de course, dont il raffole). Plus lentement – mais peut-être plus sûrement –, Braque va emprunter les chemins creux qui ne mènent nulle part, sinon à lui-même. Lui qui ne s'intéresse pas aux choses, mais à l'entre-deux des choses, va pouvoir consacrer tout son temps à approfondir cette mystérieuse étendue inconnaissable, en se mettant violemment « à l'unisson avec la nature ». Aveugle devenu voyant, il ne veut plus « voir les choses, mais les toucher ». Les quarante années de productions qui suivent, mal vues, mal lues, mal aimées – même si parfois encensées jusqu'à l'excès et toujours limitées aux seules natures mortes –, sont à reconsidérer. Dans leur dureté malléable, leur architecture sonore et leur noire beauté. D'ailleurs, la cordée rompue, Braque ne chute pas. Le compagnonnage du rusé paysan avec l'ingénieur hidalgo se poursuit – même si à distance désormais. Le premier, jouant au vieux sage, se fait photographe par Robert Doisneau ou, de manière plus intime, par Mariette Lachaud, la fille de sa cuisinière, en élégant maquignon, avec veste de velours côtelé, arpentant les champs et les galets de la côte normande. Le second, plus histrion, revêt le pull marine devant Brassai ou Doisneau pour bati-foler avec les dames de Mougins sur les plages de la Côte d'Azur. En 1944, Picasso reprend d'ailleurs contact avec Braque pour l'inciter – sans succès – à adhérer au Parti communiste. Et dans les années 1950, époustoufflé devant la complexité polyphonique des *Ateliers* de son ancien compagnon, l'Andalou riposte par sa série sur *Les Ménines* et lui propose de peindre à nouveau à quatre mains. Peine perdue. Qu'il soit cajolé ou attaqué par Picasso, Braque résiste toujours.

Si Picasso effectue un magistral – et finalement toujours très cubiste – retour au classicisme, en réintroduisant la figure et le dessin ingresque à partir du ballet *Parade* en 1917, Braque lui aussi pratique dans la foulée ce que l'on appelé, avec des yeux tout aussi effarés, son « retour à l'ordre ». Tous deux connaissent la même « période Duchesse ». Mais quoique comparées aux Nymphes de Jean Goujon, les robustes et phosphorescentes *Canéphores* de Braque de 1922 sont jugées, pour citer le critique Paul Husson, comme étant « le produit de l'indigence, de la dépression et de l'impuissance ». Théoricien du cubisme, Carl Einstein l'avait pourtant bien noté : « Braque sent qu'il a porté la nature morte à son comble : il revient maintenant aux thèmes animés par lesquels il renoue avec des premières conceptions à personnages. » Mais Philippe Dagen a eu beau souligner tout l'intérêt des nus désarticulés en forme de guitare que Braque réalise au début des années 1930, en concurrence avec les *Baigneuses de Dinard* de Picasso (et annonceurs des nus déformés des photos de Bill Brandt), rien n'y fait : ces tableaux ne sont jamais exposés. De la même façon, on tient pour quantité négligeable les décors et les costumes que ce fils d'entrepreneur-peintre en bâtiment signe pour les Ballets russes, lors de la « belle saison » de 1924 et de 1925. La révolution scénique de ce fin musicien (qui joue Bach et des chansons de marin au violon, à la flûte et à l'accordéon) est passée aussi inaperçue que les musiques de cirque et de scène de son ami Satie. « Bon, plus que bon le décor de Braque, s'exclame pourtant un critique devant son *Tartuffe* avec Louis Jouvet. Trop bon même, ce n'est plus du décor, c'est un tableau de Braque. » Remarquant la « dangereuse élégance beige de lion » de Braque, Cocteau s'était déjà enthousiasmé, allant jusqu'à placer plutôt le décor Grand Siècle passé au brou de noix des *Fâcheux* de Molière à la hauteur de ceux réalisés, avec autrement plus de bruit, par Picasso pour *Parade* et *Pulcinella*.

Mais ce qui ne passe pas, ce qui incite les modernes à le juger comme un traître, c'est ce que Braque, vieux, reclus et malade, fait tout seul, à la fin de sa vie, du haut de sa falaise, loin, très loin de Picasso. S'entretenant avec son compatriote Rémy Zaugg, le conservateur suisse Jean-Christophe Ammann vitupérait en 1990 : « Quel destin ! Braque, qui entra dans les musées longtemps avant Picasso. Il est retourné aux plages et aux petits bateaux. » S'il existe un éternel retour de Braque, il est pour une inquiétante étrangeté normande, qui semble échapper à ses contempteurs alpins, aussi aveugles que le petit garçon de la nouvelle de William Boyd. S'il peint des falaises, c'est comme Millet à la Hague ou Monet à Étretat : le nez dessus, dans la glaise, en cubiste de l'impression. Si ces marines sont vides d'océan, c'est parce qu'il a les pieds bien arrimés dans le sol, comme les *Matériologies* du Havrais Dubuffet. Quant à ses grands *Oiseaux* schématiques, ils paraissent s'ins-



La Mandoline.  
1914, papiers et carton collés, fusain et gouache, 48 x 32 cm.  
Ulmer Museum, Ulm.

pirer des chevaux volants du Rouennais Géricault au derby d'Epsom tout autant que d'un bol grec aperçu au Louvre. Planant comme les mouettes au-dessus de la falaise, au sein de lourds grumeaux bleutés plus lourds que l'air, ces ultimes ombres en suspension viennent d'entre les morts, comme les *Cargos noirs* du dernier Dufy. Avec sa *Sarclouse* en forme de guillotine sur fond d'or et de ciel obstrué, sur laquelle il travaille ses derniers étés, celui qui, toute sa vie, voulut supprimer l'infini, mène là son dernier combat contre l'infini. « J'ai fait une très grande découverte, avouait Braque en 1956 : je ne crois plus à rien. Comme ça, tout devient possible, tout devient apte, et la vie est une éternelle révélation. »

**VOIR AUSSI :**  
*Braque intime – 44 photographies inédites de Mariette Lachaud*  
MAIRIE DE VARENGEVILLE-SUR-MER  
Du 17 août au 20 octobre 2013  
Commissariat : Quentin Laurens