



HAL
open science

Picasso et Braque : au travail, les cubistes !

Grégory Carteaux

► **To cite this version:**

Grégory Carteaux. Picasso et Braque : au travail, les cubistes!. Journée des doctorants de l'ED 31, 2014: "Au travail!", Doctorants de l'ED 31, Jun 2014, Saint-Denis, France. hal-01528132

HAL Id: hal-01528132

<https://hal.science/hal-01528132>

Submitted on 27 May 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ
PARIS 8
VINCENNES-SAINT-DENIS



École Doctorale Pratiques et Théories du sens

Journée des Doctorants



Mardi 10 Juin 2014 - 9h30 à 17h00

Au travail !

Journée interdisciplinaire sur le travail dans ses multiples acceptions

Contact:
jdd.ed31@gmail.com

UNIVERSITÉ PARIS 8
Bâtiment D - Salle D 004
2 rue de la Liberté, 93 526 Saint-Denis Cedex
Métro ligne 13 - Saint-Denis Université

GRÉGORY CARTEAUX

« Picasso et Braque : au travail, les cubistes ! »

Résumé : *Cet essai présente le caractère injonctif de l'expression « Au travail ! » dans le cadre de l'activité artistique cubiste de Braque et Picasso, d'un point de vue sémiotique. L'histoire de l'art présente le cubisme comme une esthétique co-réalisée par Braque et Picasso à travers des œuvres qui semblent « dialoguer » entre elles. La mise au travail apparaît comme une condition de ce dialogisme plastique. Elle peut être observée, dans les œuvres elles-mêmes, par l'utilisation d'une langue naturelle, par la reprise de techniques, d'un vocabulaire et d'une syntaxe d'un artiste par l'autre, par la représentation d'un artiste par un autre. L'injonction ainsi construite par les œuvres définit plusieurs régimes d'interaction au cœur de parcours pragmatiques, cognitifs et passionnels, parcours conjugués qui enrichissent les figures des énonciateurs Braque et Picasso.*

Introduction

« Au travail ! » : je vais traiter ici de la construction de l'injonction au travail, d'un point de vue sémiotique. C'est-à-dire du point de vue du sens non tel qu'il est (domaine de la philosophie) mais tel qu'il se manifeste. Et plus précisément de la construction de l'injonction au travail dans l'esthétique cubiste.

Mais avant cela, observons la figure sociale (et stéréotypée) du manager face à l'employé. Son « au travail ! » est une injonction à suivre une procédure élaborée en vue d'une fin déterminée. C'est aussi une césure et une orientation temporelles, non seulement dans l'ordre du discours, mais encore dans celui de la *praxis*, c'est-à-dire de l'activité en tant que telle. « Au travail ! » signifie tout à la fois : « Fini de s'amuser ! », « Maintenant, tu bosses ! », « Pour ce soir, tu dois avoir atteint tel objectif ». Mais il apparaît aussi que cette injonction modalise les acteurs sur les plans cognitif, pragmatique et passionnel. Car au moment même de son énonciation, ce « au travail ! » construit la figure du manager qui sait et fait faire (autoritairement ou de manière plus diplomatique) et celle de l'employé qui fait (quoi qu'il en pense). « Au travail ! » construit en somme leurs programmes sociaux respectifs. Les interactions entre acteurs en sont ainsi immédiatement modifiées.

C'est à partir de ces quelques remarques liminaires que j'aimerais envisager ce « au travail ! » dans le domaine artistique. Parce que les artistes modernes seraient, dit-on, libres de faire ce qu'ils veulent et qu'ils sembleraient ainsi échapper à l'idée même de travail. Non seulement parce que leurs procédures ne seraient pas laborieuses à proprement parler et que l'œuvre achevée et ses moyens de réalisation sont le plus souvent ignorés au départ. Surtout, aucune figure traditionnelle identifiable ne semble plus donner le signal du commencement du travail : figure sociale (le commanditaire) ou mythique (la Muse). Dès lors, quelle(s) figure(s) incarnerai(en)t l'impulsion du travail chez les artistes modernes, et selon quelle syntaxe ?

Un cas particulièrement intéressant pourrait être celui de Pablo Picasso et de Georges Braque qui ont « travaillé » à leurs œuvres cubistes entre 1908 et 1914. L'histoire de l'art a montré qu'ils ont procédé sur le mode d'un « dialogue » par tableaux interposés, lorsque chaque tableau de l'un semblait être une réplique au tableau de l'autre. Comment fonctionne donc l'injonction « au travail ! » dans l'œuvre cubiste ?

Je souhaiterais circonscrire le « dialogue Braque-Picasso » de l'histoire de l'art dans une problématique sémiotique dans les œuvres où sont inscrites ses traces (et non dans les personnes historiques) : c'est pourquoi nous parlerons de dialogisme plastique. Ensuite, à travers des exemples choisis d'œuvres cubistes, j'aimerais montrer où peut, de manière caractéristique, se rencontrer l'injonction « au travail ! ». Enfin, je proposerai d'observer les régimes d'interaction déployés par cette injonction.

I. Le travail de Braque et Picasso : un dialogisme plastique

Il ne nous paraît pas incongru de parler de travail chez Braque et Picasso pour signifier l'acte de création artistique. Dans leur maigre correspondance conservée, c'est d'ailleurs le terme utilisé. Je rappelle par ailleurs le goût de Braque de s'habiller en bleu de chauffe, l'uniforme des ouvriers contemporains, contrairement à l'usage de la blouse en atelier. Cette même idée à nouveau, de correspondre à une production ouvrière de série lorsque Braque et Picasso souhaitent créer un « art impersonnel », non seulement dans le style mais encore, un certain temps, en refusant de signer leurs œuvres. On aboutissait à des œuvres dont l'attribution de paternité était difficile tant elles se ressemblaient. La création artistique relève donc chez Braque et Picasso, en ses manifestations extérieures comme en sa perception intérieure, d'un véritable travail, au sens où l'on entendait le travail d'un ouvrier au début du XX^e siècle.

Tout au long du XX^e siècle, ce travail artistique a été caractérisé par l'histoire de l'art selon des perspectives diverses d'influence. Picasso a d'abord été considéré comme le chef de file d'une esthétique dont Braque n'était qu'un suiveur (Apollinaire, Gertrude Stein, Alfred Barr). Puis, dans les années 1970, le rôle de Braque a été réévalué. Il est apparu comme l'inventeur d'un certain nombre de procédés (papiers collés, l'insertion de lettres, l'utilisation de pochoirs et du peigne faux-bois par exemple), repris et magnifiés par Picasso (John Golding, William Rubin). Enfin, lors d'une exposition au MoMA en 1989, la comparaison *in praesentia* de plusieurs dizaines de tableaux a définitivement mis à un pied d'égalité l'intervention des deux artistes dans la genèse et le développement du cubisme. Les historiens de l'art William Rubin et Pierre Daix ont alors parlé d'un « dialogue » entre les deux artistes. Et le peu de documentation écrite leur donne raison. Retenons deux entretiens :

Presque chaque soir, j'allais voir Braque dans son atelier ou bien il venait chez moi. Il fallait absolument que nous discutions du travail accompli pendant la journée.¹

On s'est dit avec Picasso en ces années-là des choses que personne ne dira plus, des choses que personne ne saurait plus se dire, que personne ne saurait plus comprendre... des choses qui seraient incompréhensibles et qui nous ont donné tant de joies... et cela sera fini avec nous. C'était un peu comme la cordée en montagne.²

Le « dialogue » des historiens de l'art est à la fois utilisé dans son acception dénotée, qu'on ne peut évacuer, car les dialogues entre Braque et Picasso sont attestés, mais aussi comme une communication entre Braque et Picasso par l'intermédiaire de leur tableaux.

II. La mise au travail comme condition du dialogisme plastique

D'un point de vue sémiotique, les œuvres cubistes apparaissent donc comme des matériaux signifiants, des énoncés, qui entretiennent un rapport dialogique. Le terme « dialogisme » est employé dans un sens générique, hyperonyme du terme « dialogue », qui s'utilise davantage dans

1. Gilot, Françoise et Lake, Carlton, *Vivre avec Picasso*, Paris, Calmann-Lévy, 1964, p. 68.

2. Vallier, Dora, *L'Intérieur de l'art*, Paris, Editions du Seuil, « Pierres vives », 1982, p. 34.

le cadre d'échanges en langues naturelles. En ce sens, et dans le cadre de la mise au travail qui nous occupe aujourd'hui, l'hypothèse que la sémiotique peut poser est que le dialogisme qu'entretiennent les œuvres de Braque et Picasso est initié, et relancé, par les œuvres elles-mêmes. Le « Au travail ! » serait alors repérable dans les œuvres elles-mêmes, véritables énoncés, et par les traces de leur énonciation. Je voudrais signaler ici et là quelques manifestations de ce signifié « au travail ! » dans les œuvres de Picasso et Braque et tenter de tirer, modestement et à titre provisoire, quelques pistes de réflexion.

A. Utilisation de la langue naturelle : énoncés verbaux, tonalité

Évidemment, la solution la plus simple serait que cette exclamation « Au travail ! » soit tout simplement écrite sur un tableau. Le cas ne se présente pas. Il existe pourtant un papier collé sur lequel Picasso a utilisé une coupure de presse où est écrit : « La bataille s'est engagé [*sic*] »³.

Picasso utilise aussi une langue naturelle pour manifester une signification qui ressortit aux conditions d'énonciation du tableau. C'est la tonalité sur laquelle va se livrer la « bataille » des papiers collés : tonalité épique, polémique et... humoristique.

B. Utilisation d'une technique propre à l'autre artiste

Alors que Braque a mis au point ses premiers papiers collés quelques semaines auparavant, et que Picasso lui a déjà écrit qu'il utilisait ses « procédés papéristiques »⁴, l'adresse de ce papier collé ne fait aucun doute. Picasso défie Braque et trouve chez Braque une motivation d'ordre technique pour son propre travail : le papier collé. Mais on remarque qu'il complexifie la technique (du journal sur du papier plutôt qu'un papier sur du papier).

Autre exemple. Dans *Bouteille, tasse, journal*, Picasso utilise une coupure titrée « Grand concours du « journal » ».

En fait, la représentation du travail (l'utilisation du journal énoncée telle quelle) et ses conditions (« concours », « bataille ») favorise l'insertion de l'œuvre dans le dialogisme des œuvres de Braque et de Picasso.

C. Vocabulaire et syntaxe plastiques communs

Ainsi lorsque Picasso peint son *Paysage aux affiches*⁵, il reprend le vocabulaire de Braque dans son *Violon (Mozart Kubelick)* : la présence d'affiches publicitaires (programme musical chez Braque, Pernod, Leon et Maggi chez Picasso), jeu de mots chez Braque et cubes Maggi chez Picasso. Là encore, mais de manière aussi bien langagière que visuelle, Picasso file la tonalité du comique du cube (et du mot cubisme) dans sa toile en répondant à la peinture non moins humoristique de Braque qui célèbre le pianiste Kubelik. L'ironie de Braque sur ses peintures (sa mise à distance à travers la reprise du discours de ceux qui qualifient péjorativement ses peintures de « cubistes ») est ainsi le moteur de l'ironie de Picasso sur sa toile pour les mêmes raisons.

D. L'autre énoncé par une représentation plastique

Dernier exemple de la mise au travail mais totalement dégagée des mots. Lorsque Braque rejoint Picasso lors d'un séjour estival à Céret en août 1911, il découvre une peinture de Picasso

3. Picasso, Pablo, *Guitare, partition et verre*. Papiers collés, gouache et fusain sur papier. 48 x 36,5 cm. Automne 1912, Paris. Coll. Part.

4. Lettre de Picasso à Braque, datée du 9 octobre 1912. Cf. Rubin, William, *Picasso et Braque, L'Invention du cubisme* (1989), Paris, Flammarion, 1990, p. 385.

5. Picasso, Pablo, *Paysage aux affiches*. Huile sur toile. 46 x 61 cm. Été 1912. Sorgues. New York : MET, Leonard A. Lauder Cubist Collection.

intitulée *L'Accordéoniste*⁶. Le sujet et les circonstances amènent Braque à y voir un portrait de lui-même.

Dans les semaines qui suivent, Braque propose la représentation d'un joueur de guitare dans un bistrot, qu'il intitule *Le Portugais*⁷, bâti sur un même principe de construction, selon une même syntaxe. Un personnage (thématique du musicien) est décomposé en facettes selon le principe ordonnateur d'un grand triangle.

Quand Picasso découvre à son tour l'œuvre de Braque, fin janvier 1912, il note le clin d'œil à son endroit, lui, le guitariste ibérique. Mais il ne s'arrête pas à son premier mouvement de surprise. Il constate que Braque a utilisé des pochoirs.

Quelques semaines plus tard, dans son premier collage, *Nature morte à la chaise cannée*⁸, Picasso non seulement reprend de tels pochoirs, mais il va encore plus loin en abandonnant la main du peintre. Il utilise tout simplement une reproduction industrielle de cannage sur toile cirée, au lieu de peindre patiemment ce cannage.

Le signifié « au travail ! » peut être tout simplement formulé à travers des expressions parasyntagmatiques écrites dans une langue naturelle (« la guerre », « concours »). Mais il peut aussi être suggéré à travers la reprise d'éléments formels comme des techniques particulières clairement redevables à l'autre artiste (papier collé), un vocabulaire (joueur de musique, cube, affiches...), une syntaxe (la composition triangulaire, la décomposition des personnages...), une tonalité filée d'œuvre en œuvre, la représentation du co-énonciateur (portraits croisés).

III. Les régimes d'interaction et l'injonction « Au travail ! »

Nous avons vu quelques exemples d'œuvres de Braque et de Picasso qui fonctionnent sur un mode dialogique. Selon quelles modalités le dialogisme s'organise-t-il ? C'est-à-dire : comment le dialogisme est-il initié et relancé à chaque œuvre ?

Sur un plan cognitif (celui du faire-vouloir), alors que Braque se contente de peindre, Picasso, lorsqu'il peint cherche en même temps à faire-peindre Braque. Il s'agit d'une configuration de l'ordre du factitif. Les œuvres de Picasso construisent le sujet Picasso comme un actant destinataire, celui qui fait faire le sujet Braque. Quelles sont dès lors les stratégies du sujet Picasso, toujours tel que les toiles le construisent, pour manipuler le sujet Braque ? En d'autres termes : comment le sujet Picasso fait-il faire, c'est-à-dire, fait-il vouloir-peindre le sujet Braque ?

Les toiles de Picasso réintroduisent systématiquement le savoir de Braque (thématiques, couleurs, vocabulaire, techniques...). Ce faisant, Picasso se présente comme un sujet de savoir : Picasso sait-faire ce que Braque sait-faire. Mieux ! La reprise des éléments des toiles de Braque dans celles de Picasso, dans une complexification croissante, présente Picasso, à travers ses toiles, comme un sujet de savoir-faire et de faire-savoir. Picasso fait-savoir à Braque qu'il sait-faire comme Braque. Ainsi, savoir-faire et faire-savoir s'entremêlent toujours sur le plan cognitif des toiles de Picasso.

Mais il ne suffirait pas aux toiles de Picasso d'intégrer les traces d'un plan pragmatique où Picasso veut faire-vouloir-peindre Braque et d'un plan cognitif où il montre qu'il sait peindre comme Braque pour que les toiles de Braque établissent le dialogisme observable entre les toiles. Picasso fait savoir qu'il sait *mieux* faire, systématiquement. Le savoir-*mieux*-faire s'inscrit dans une dimension passionnelle. Les toiles de Picasso inscrivent ainsi le sujet Picasso selon des configurations culturelles stables qu'il reste à déterminer plus précisément : la rivalité, la concurrence, la guerre, l'émulation dans un partage réciproque, le défi...

6. Picasso, Pablo, *L'Accordéoniste*. Huile sur toile. 130 x 89,5 cm. Début été 1911, Céret. New York : Salomon R. Guggenheim Museum.

7. Braque, Georges, *Le Portugais*. Huile sur toile. 117 x 81 cm. Automne 1911, Céret. Bâle.

8. Picasso, Pablo, *Nature morte à la chaise cannée*. Huile et toile cirée sur toile ovale, encadrée de corde. 27 x 35 cm. Bateau-Lavoir, début mai 1912. Paris : Musée Picasso.

Les stratégies de Braque et de Picasso, telles que les œuvres les manifestent, se reportent à ce que le sémioticien Éric Landowski nomme des « régimes d'interactions »⁹, c'est-à-dire d'une manière d'être au monde, une manière d'être avec autrui.

La version la plus simple, peut-être trop simple, serait de voir en Picasso une figure de la manipulation. Par manipulation, il faut entendre, un régime d'interaction fondé sur le faire-vouloir.

Or, si Picasso lance régulièrement à Braque l'injonction « Au travail ! », s'il donne une instruction sur le point de départ à dépasser (les moyens qu'il a lui-même repris à Braque et complexifiés), il ne connaît pas par avance la réponse qu'inventera Braque, sujet doté d'un libre-arbitre. Son faire-vouloir initial ne permet donc aucune planification à Picasso.

Or c'est au résultat de Braque, et à lui seul, que Picasso se confrontera plus tard. En ce sens, ces mouvements d'adaptation et de relance, initiés alternativement par Picasso et par Braque, ressortissent davantage au régime d'interaction que Landowski nomme l'« ajustement ». Landowski précise : « Ce que nous appelons « ajustement » ne consiste ni à s'adapter unilatéralement à un autre acteur ni, en sens inverse, à amener l'autre à se plier à soi. »¹⁰

Cet ajustement n'est pas construit par les modalités de la manipulation (le faire-vouloir) mais par une sensibilité perceptive qui est une compétence esthétique : faire-sentir un même monde moderne et artificiel et utiliser les moyens comparables d'expression sensibles pour en rendre compte.

L'ajustement de Braque à Picasso, et réciproquement, se construit dans les énoncés eux-mêmes (les œuvres), entendus comme réponse adaptée et féconde (car l'énoncé relance toujours le co-énonciateur).

À travers les énoncés plastiques « Au travail ! », ce que chacun des deux artistes provoque, ce n'est pas seulement une injonction de mise au travail, c'est aussi une forme possible d'accomplissement mutuel.

Conclusion

L'idée d'un « dialogue Braque-Picasso » issue de l'histoire de l'art pourrait être reprise à bon compte par la sémiotique. L'étude ne se bornerait plus dès lors à observer des ressemblances entre les œuvres afin de les classer par ordre chronologique, ni à faire coïncider les réponses de l'un à l'autre artiste compte tenu de critères psychologisant a priori. La sémiotique étudierait ce « dialogue », disons « dialogisme », pour lui-même. C'est-à-dire, d'une part, une série d'énoncés qui forme un objet de sens cohérent et, d'autre part, des énoncés qui inscrivent leurs conditions d'énonciation.

En particulier, nous avons observé que le signifié « Au travail ! » s'incarne dans des formes plastiques signifiantes diverses. Ce « au travail ! » se déploie alors dans des séries de modalités, qui construisent *in fine* le sujet de l'énonciation (dans des figures qu'il reste à dégager).

Plus généralement, l'approche sémiotique de l'injonction « au travail ! » pourrait me semble-t-il, revitaliser la notion d'influence en histoire de l'art. Ainsi, les figures du maître, professeur, élève, héritier, successeur, suiveur, école, mouvement, etc. gagneraient à une reformulation sémiotique. Cette reformulation se fonderait sur une étude des rapports entre les œuvres, selon les diverses strates de signification des énoncés plastiques (modalisations, actants, régimes d'interactions, etc.) et non à partir des rapports historiques entre artistes.

9. Landowski, Eric, *Les Interactions risquées, Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 101-103, Presses universitaires de Limoges, 2006.

10. *Ibid.*, p. 40.

Bibliographie

- Gilot, Françoise et Lake, Carlton, *Vivre avec Picasso*, Paris, Calmann-Lévy, 1964.
- Landowski, Eric, « *Les Interactions risquées* », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 101-103, Presses universitaires de Limoges, 2006.
- Rubin, William, *Picasso et Braque, L'Invention du cubisme* (1989), Paris, Flammarion, 1990.
- Vallier, Dora, *L'Intérieur de l'art*, Paris, Editions du Seuil, « Pierres vives », 1982.

Bio-bibliographie

Doctorant en sémiotique en deuxième année de doctorat (Paris 8, 2013-2014). Sous la direction de Denis Bertrand, il prépare sa thèse intitulée *Le cubisme comme langage. Étude sémiotique du dialogisme plastique Braque-Picasso*.

Grégory Carteaux est administrateur d'une collection d'art privée. Il collabore à des recherches en histoire de l'art, en particulier sur la notion de diffusion. Il est directeur éditorial de la collection *Feu et Talent*.

Il s'intéresse aussi au champ socio-sémiotique de la communication de masse (*Eva Joly et les affaires financières. Analyse du discours télévisuel*).