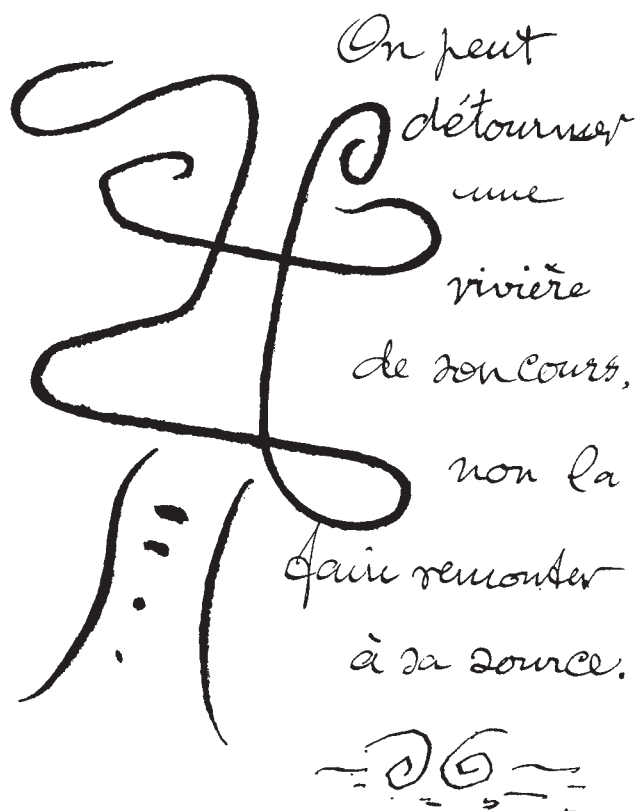




FRANÇOISE NICOL

Le *Cahier* de Georges Braque ou l'atelier de papier

« On peut détourner une rivière de son cours, non la faire remonter à sa source. » Sur une page, ces mots de Georges Braque, manuscrits¹, se coulent verticalement le long d'une figure dont ils épousent les courbes (figure 1, p. 49). L'ensemble se détache d'un même noir sur un fond blanc. C'est le *Cahier*, publié en 1948 par Maeght et réédité à plusieurs reprises². L'artiste a 65 ans quand il présente pour la première fois cet ensemble dont chaque page est une composition alliant une ou plusieurs « pensées » manuscrites et des figures très diverses, réalisées pour cet ouvrage, probablement à partir des carnets à dessin dont il ne se séparait pas. Cursive, l'écriture semble d'abord tracée à la hâte et les dessins, de simples esquisses.

Page après page, le lecteur est confronté à de mystérieux agencements dont la règle lui échappe. Il cherche d'abord à décomposer l'énigme pour la résoudre, en isolant les mots: que signifie cette *pensée*, se demande-t-il. Quelle place est accordée à l'image, celle de la rivière portée par les mots, celle que constitue cette étrange figure, motif ou idéogramme – si du moins, elle représente un objet et n'est pas un simple signe plastique³? Tracer les contours d'un art de lire le *Cahier* n'est possible qu'à condition de renoncer d'abord à séparer deux modes d'expression que le peintre nous offre simultanément. Ce préalable une fois posé, il faudra mettre en relation le livre

1. Les pages de Georges Braque sont reproduites par photolithographies dans la première édition.

2. Maeght, marchand du peintre depuis quelques mois, publie trois éditions du *Cahier* au début de l'année 1948: celle dite « de luxe » (28 octobre 1947), de grand format (format 50,5 x 33) est l'édition de référence; la place du blanc y est importante. Elle est suivie d'une édition « de demi-luxe », le 20 janvier 1948 (format 38,5 x 28), puis d'un fac-similé dans un format réduit (31,5 x 23,5). Une quatrième parution a lieu l'année suivante. En octobre 1952, Gallimard publie le texte seul (*Le Jour et la Nuit*). La dernière édition illustrée du vivant du peintre propose en complément les pensées des années 1947-1955 (*Cahier*, Maeght, 1956). C'est celle-ci qui est reproduite ici (réimpression 1994), la place du blanc y est singulièrement réduite.

3. Nous retenons la terminologie de Martine Joly (*L'Image et les signes*, Nathan, 1994), selon laquelle « ce qu'on appelle une "image" est *hétérogène*. Elle rassemble et coordonne, au sein d'un cadre, différentes catégories de signes: des "images" au sens théorique du terme (des *signes iconiques*, analogiques), mais aussi des *signes plastiques* ». Sauf précision, le terme « image » sera donc utilisé pour désigner les signes iconiques et plastiques.

avec l'ensemble de l'œuvre pour en comprendre l'enjeu véritable. Tous les témoignages s'accordent à dire qu'aux yeux du peintre qui a consacré sa vie à la quête d'un espace fondé sur les rapports, le *Cahier* revêtait autant d'importance que ses toiles les plus achevées.

Malgré le changement de support, la toile et non plus le papier, le peintre cubiste, comme à son habitude, œuvre à un espace unique. Plusieurs moyens y contribuent, le noir d'abord, qui « est une couleur⁴ » : subvertissant les pratiques typographiques traditionnelles, tantôt il envahit les marges, tantôt il s'arroe l'arrière-plan, le motif devenant réserve de blanc. Les cadres ensuite, aplats à l'encre noire ou simples traits, rarement fermés, mais presque toujours ébauchés selon les modes les plus divers : le regard les reconstitue mentalement et est ainsi ramené au centre de la page. Les rôles ne sont plus clairement distribués au sein de cet ensemble graphique. Ici, quelques lettres empiètent sur le motif ; là, des feuilles de trèfles ou des oiseaux en vol superposés ne peuvent plus prétendre au rôle principal puisqu'ils se réduisent à un feston décoratif encadrant le texte ; ailleurs, ce sont pour une fois les mots qui constituent le cadre de l'image. Les lettres de l'alphabet elles-mêmes se mettent de la partie. Comme *trouvant leur liberté*, leurs formes s'accordent à celles d'images toutes proches. Deux spirales presque identiques apparaissent sur une page, l'une introduit le mot « œuvre » ; l'autre est l'iris de l'œil du profil féminin accompagnant le texte. Plus loin, la forme triangulaire d'une capitale aux grands jambages, « A », reprend celle du feuillage qui lui fait face. Un « L » se révèle arabe. Est-ce la lettre qui devient forme indéterminée ou la forme libre qui se fixe dans la lettre ? Décidément, celle-ci gagne son autonomie, échappe au carcan de l'alphabet et semble rejoindre les lettres-images que sont les idéogrammes ou les lettres ornées médiévales. C'est bien là encore une logique d'intégration qui préside à la composition.

Et voici que ces lettres qui, en s'accordant plastiquement aux autres signes de la page, se donnent à voir, viennent rappeler au lecteur moderne – ignorant habituellement leur dimension graphique au profit du sens – qu'il est d'abord spectateur de lignes et de formes et que « l'écriture est née de l'image⁵ ». Dans la logique du *Coup de dés* de Mallarmé, et grâce à l'écriture manuscrite et au dispositif de la page, l'alphabet, comme le porte-plume de Prévert qui « redevient oiseau », cesse ici de se cantonner dans le rôle auquel on a fini par le réduire, celui de « contrôler l'espace graphique⁶ » ; il s'incarne

4. « Le noir est une couleur » est le titre d'une des premières expositions rue de Téhéran, contemporaine de la publication du *Cahier* (Bonnard, Matisse, Braque, Rouault, Marchand, Manessier, Thomson, Van Velde, Chastel, Villari, Atlan, Rigaud, Dany, Pallut, 6 décembre 1946-11 janvier 1947). Braque reprend la formule en affirmant à l'historienne d'art Dora Vallier : « Le noir est très riche comme couleur » (*L'Intérieur de l'art*, Seuil, 1982, p. 49).

5. Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la Dérailleur graphique*, Flammarion, 1995, p. 5.

6. *Ibid.*, p. 31.

dans le tracé pour entrer librement en résonance avec les lignes et les formes qui partagent avec lui la page⁷.

Le *lecteur* du *Cahier* adopte donc la position de *spectateur*. Mais il ne renonce pas pour autant à la lecture puisque la lisibilité de ces phrases brèves, au graphisme tout à fait clair, n'est pas en péril. Il lui est interdit de choisir. Le voilà tenu d'accepter la tension entre les deux modes d'expression: privilégier le texte au détriment de l'image en réduisant celle-ci à l'illustration ne saurait être fidèle au peintre cubiste; considérer chaque page seulement comme une image à voir ferait du *Cahier* un ensemble strictement décoratif, ce qu'il n'est pas. De même qu'un tableau ne vaut que par l'ensemble des rapports qui y sont instaurés – Braque détestait qu'on vante, dans ses toiles, un élément plutôt qu'un autre –, il est exclu que les pages du *Cahier* sacrifient à l'harmonie entre texte et image un de ces deux éléments. On peut même considérer que les deux expressions étant étroitement *nouées* ensemble, l'image interdit d'accepter l'abolition des lettres dans le signifié et les *réactive* comme *trace* visible, mais qu'à l'inverse le mot exhibe la valeur signifiante de l'image.

Renonçant à progresser à l'allure ordinaire, le destinataire lit, s'absorbe dans la contemplation d'une page, relit... avant d'aller plus loin. Chaque page du *Cahier* est un espace unique qui, en imposant un mode de lecture, assure la cohérence de l'ensemble.

La *disposition* de l'œuvre

Mais puisque, sur le blanc de la page, demeurent les mots et les images, que les motifs soient identifiables (une silhouette, une théière, un vase) ou énigmatiques comme le premier évoqué, revenons aux questions que se pose notre lecteur. Pour y répondre, qu'il se laisse guider par le peintre: « D'écho en écho, tout se répercute. » Inscrit dans la durée, comme en témoignent en particulier sa longue histoire éditoriale et celle de ses titres⁸, le *Cahier* ne se saisit pleinement que dans la mise en relation des signes iconiques et textuels avec l'œuvre du peintre. Le référent de ces signes est en effet l'ensemble des tableaux et des gravures qui constituent celle-ci et la « poétique » qui la nourrit.

7. Ce travail relève pleinement des préoccupations de l'artiste qui, on le sait, s'intéresse à la dimension visuelle des lettres. À l'époque cubiste, pour ne donner qu'un exemple, Braque a été le premier à introduire des lettres dans ses tableaux.

8. En 1948, le titre est *Cahier de Georges Braque*: le mot « Cahier » comme les deux dates formant le sous-titre, 1917-1947, évoquent le journal intime donc la succession des jours. En 1952, le nouveau titre proposé est plus hiératique, *Le Jour et la Nuit*, mais le sous-titre, cette fois au pluriel, *Cahiers de Georges Braque, 1917-1952*, maintient l'idée de durée. Dans l'édition de 1956, une partie du sous-titre devient titre, *Cahier de Georges Braque* – et les pensées sont classées en deux chapitres, « 1917-1947 » et « 1947-1955 ».

Les échos sont innombrables entre les motifs du *Cahier* et des tableaux ou des gravures de Braque. On devine par exemple l'ébauche de *Fruits sur une nappe et comptoir* de 1925. Certaines silhouettes semblent surgir de *La Théogonie* de 1932. Le croquis d'un guéridon évoque la série commencée en 1911, qui s'est surtout développée dans les années 1936-1939. Un poisson annonce sans doute *L'Aquarium* de 1951 ; une théière, la lithographie de 1947, *Théière grise* ; un pichet, *La Toilette devant la fenêtre*. Dans la deuxième partie du *Cahier* (1947-1955), comme dans la peinture des années cinquante, nombreux sont les oiseaux. On reconnaît l'oiseau de *Nid dans le feuillage*, du célèbre *À tire d'aile* ou *Les Oiseaux noirs*. Ainsi le *Cahier* remplit la même fonction que l'atelier du peintre où les toiles sont disposées en cercles concentriques, exposées au regard de leur auteur autant que des amis de passage, confrontées à la création en cours. L'œuvre est présentée aux lecteurs comme en un raccourci, chaque élément, quoique juxtaposé aux autres, faisant écho à l'ensemble : chacun des dessins – et chaque page – se révèle être une des pièces d'un dispositif spécifique (re)construisant l'univers d'un peintre qui, selon le mot d'Apollinaire, ne « doit plus rien à ce qui l'entoure ».

On peut en dire autant du texte : fortes de la densité assertive des maximes, les pensées de Braque semblent d'abord dogmatiques. Elles tranchent, attaquent et condamnent. Pourtant, le lecteur attentif est très vite déconcerté par les décalages, les jeux sur les mots, l'équivoque de la langue : l'incertitude se dégage de ces formules trop évidentes ou réduites à une image dépouillée de toute anecdote, dont la ferme architecture ouvre étrangement sur la béance du sens. Mais si l'écriture est discontinue, on ne peut parler, comme pour l'aphorisme surréaliste, de « parole rompue⁹ ». Un puzzle se constitue peu à peu : dans le *Cahier*, s'élabore soigneusement une réflexion sur la création dont témoignent en particulier les réseaux lexicaux, telles les variations autour de l'antithèse *science* vs *art* (« L'art est fait pour troubler, la science rassure »), ou *idée* vs *fatal* (« Détruire toute idée pour arriver au fatal »). Dans la discontinuité – et non pas la fragmentation –, grâce au contrepoint, s'élabore peu à peu la « poétique¹⁰ » de celui qui, avec Picasso, inventa le cubisme. Non par le biais d'un motif unique, mais par le jeu musical des rapports entre les pensées. Finalement, les pensées du *Cahier* ont la même fonction que les tableaux de son atelier. C'est bien ce dont témoigne cette anecdote rappelée en mars 1948 dans *Derrière le miroir* (au moment de la parution du *Cahier*) : « Braque n'avait de cesse, jusqu'à récemment, qu'il ne mette [les pensées] en jeu chaque jour pour éprouver leur vérité, les sentir vivre selon la même méthode ou plutôt l'amour qu'il porte à ses tableaux. »

9. Marie-Paule Berranger, *Dépassement de l'aphorisme*, José Corti, 1988, p. 219.

10. Cet adjectif nominalisé désigne au sens propre, une fabrication, une transformation. Le peintre cubiste l'utilise pour désigner *l'objet* de ses préoccupations (« le peintre pense en formes et en couleurs, l'objet c'est la poétique »), ce qu'avant lui on aurait pu nommer le « sujet » du tableau, non l'objet représenté, mais le processus même de la création.

Les jalons d'une poétique

Le peintre dispose ses pensées comme ses toiles dans l'atelier. Cependant le *Cahier*, à la manière de l'atelier, remplit une seconde fonction: réalisé à partir des carnets à dessin, il rappelle ce lieu où l'œuvre s'élabore, le peintre lui-même venant y puiser la matière des œuvres à venir comme l'a expliqué Braque à Dora Vallier¹¹:

J'ai toujours beaucoup travaillé. Mon habitude de tenir un cahier de dessin a commencé en 1918. Avant je dessinais sur des bouts de papier que je perdais. Alors je me suis dit qu'il fallait prendre un cahier. Depuis j'ai toujours un cahier à portée de la main et je dessine n'importe quoi, j'arrête tout ce qui me passe par la tête. Et je me suis aperçu que cela me sert beaucoup. Il y a des fois où l'on a envie de peindre, mais on ne sait pas quoi peindre. Je ne sais pas à quoi ça tient, mais il y a des moments où l'on se sent vide. On a grand appétit de travailler, et alors mon cahier de dessins me sert comme un livre de cuisine quand on a faim. Je l'ouvre et le moindre des croquis peut m'offrir de la matière à travailler.

Le *Cahier* permet donc d'approcher le processus créateur qui, selon René Char, associe «la source» au «rocher»¹². Acceptons la proposition du peintre qui dédicaça ainsi un exemplaire de son livre¹³ à son ami Kahnweiler: «Pour vous, cher Kahnweiler, ces quelques jalons d'un chemin que vous connaissez bien, le 14 décembre 1947, Georges Braque.»

Si les jalons évoquent d'abord les grandes étapes de l'œuvre et de l'esthétique du peintre, on peut y voir aussi ceux qui bordent la route partant du mystérieux processus inconscient qui préside à la naissance des images pour aboutir à la maîtrise d'un espace spécifique.

Remontons, pour commencer, à la source. «J'arrête tout ce qui me passe par la tête», affirme le peintre... Il ne s'agit pas du carnet de croquis d'un observateur du monde. Certes, vases, fleurs et coupes de fruits existent sans doute dans l'atelier; pourtant, à Dora Vallier, Braque ne parle pas de dessin d'après modèle, mais suggère la liberté de l'imaginaire: c'est un peu comme si le peintre capturait les *images-poissons*. On songe au bel extrait d'*Une aventure méthodique*¹⁴ dans lequel Reverdy fait de Braque cet extraordinaire pêcheur qui lance ses filets non «sur les fonds de sable de la mer», mais «des profondeurs rugueuses de la terre jusqu'aux lames scintillantes du

11. Dora Vallier, *L'Intérieur de l'art*, op. cit., p. 47.

12. «Aussi chez Braque la source est-elle inséparable du rocher, le fruit du sol, le nuage de son destin, invisiblement et souverainement. [...] Braque assume le perpétuel. Il n'a pas l'appréhension des quêtes futures bien qu'ayant le souci des formes à naître» (René Char, *Recherche de la base et du sommet*, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», 1983, p. 673).

13. Cet exemplaire est conservé dans le fonds Doucet.

14. Pierre Reverdy, *Note éternelle du présent*, *Une aventure méthodique*, Mercure de France, 1950, p. 93.

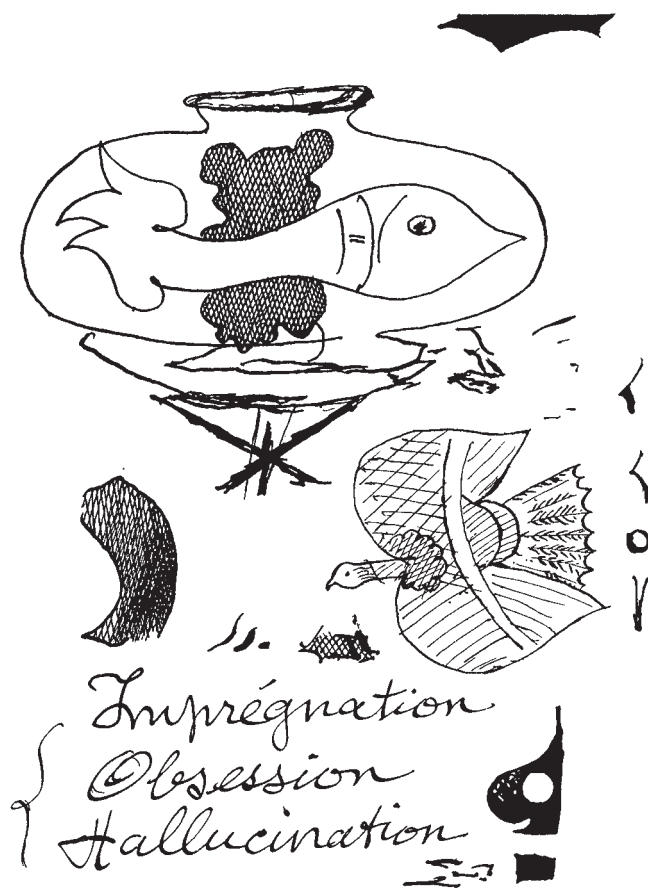


Figure 2. Georges Braque, *Cahier* (1917-1955)

ciel»; non pas en quête des figures réalistes d'un art révolu, mais des constructions échafaudées par l'esprit de l'homme, une fois conquise l'autonomie de l'œuvre et la peinture arrachée à la représentation.

Le jaillissement décrit par l'artiste survient au moment où la main est libre: renonçant à tout projet, celui-ci se laisse aller, attentif seulement aux « formes à naître » qui surgissent sans que s'exerce aucun contrôle. « Il faut arriver à une certaine température qui rende les choses malléables », écrit encore Braque. S'il est proche du « livre de cuisine » présenté par son auteur comme une féconde réserve, le *Cahier* permet d'assister à ce moment unique où le vide reçoit sa forme¹⁵. N'est-ce pas un mystérieux processus que dessine cette pensée: « Le vase donne une forme au vide et la musique au silence¹⁶ »? L'œuvre est présence, dans et par l'absence de la représentation mimétique du monde.

Deux pensées du *Cahier* permettent de saisir plus avant ce processus: « Le fatal met les idées en échec, le fortuit les dérouté. » Ici, « fortuit » et « fatal » s'allient sans être synonymes. « Le fortuit » est associé au présent et à la liberté: « Ne concluons pas: le présent, le fortuit va nous libérer », écrit plus loin le peintre. S'il est disponible, ce dernier peut exploiter l'événement, « l'imprévisible ». Braque évoque ainsi la dimension la plus concrète de son art: le tableau naîtra peut-être de cette ligne, venue en quelque sorte sous le pinceau de l'artiste, de cet accord de couleurs, de ce rapport né entre les formes. Le « fatal » est ce qui demeure quand le peintre a renoncé à sa volonté propre. La reconnaissance du fatal est possible à l'issue d'une discipline qui passe à la fois par le renoncement à soi et par une attitude active de disponibilité: « Le fatalisme n'est pas, comme on le croit, un état passif¹⁷. » Cependant, cet anéantissement dans l'état présent n'est pas le produit d'une ascèse mystique, au sens occidental et chrétien du terme. Née de l'expérience artistique, cette attitude (qui ne relève ni de la philosophie ni de la religion) rejoint la pensée taoïste.

« Imprégnation. Obsession. Hallucination » (figure 2, p. 45). Voici sans doute le chemin qui mène de la relation au monde à la genèse de la création.

15. Le carnet à dessin est bien le lieu où naissent les formes en toute liberté. On n'y trouve pas de croquis préparatoires qui exigeraient une élaboration complexe. En réalité, Braque, pas plus que Picasso d'ailleurs, ne réalisait à proprement parler ses croquis, comme en a témoigné Kahnweiler: « L'horreur de la redite a toujours empêché tant Picasso que Braque d'établir des dessins précis en vue de l'exécution de leurs toiles » (Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris, sa vie, son œuvre, ses écrits*, Gallimard, 1947, p. 66).

16. Cette formule est probablement inspirée de la sentence de Lao-Tseu: « On pétrit de la terre glaise pour faire des vases. C'est de son vide que dépend l'usage des vases. »

17. Il n'est pas douteux qu'au « fatal » est associée la souffrance, voire le tragique: « C'est une sorte de fatalité qui conduit, en art, à des décisions valables. Pour le reste, pour tout ce que nous ne sentons pas s'imposer avec une puissance irrésistible, irréfutable et qui engage l'adhésion de tout l'être, sans possibilité de discussion, il ne peut y avoir que promesse de ratage et de destruction » (Georges Braque, *Cahiers d'art* n^{os} 1-4, 1939).



100

Figure 3. Georges Braque, *Cahier* (1917-1955)

La question de départ est celle de la perception: comment l'artiste reçoit-il le monde / va-t-il vers lui?

« Imprégnation »: au départ est la nature, en tout cas l'objet, extérieur à soi. Le sujet l'observe (l'un et l'autre se démarquent à ce stade). Il renonce donc à lui-même comme sujet au sens romantique, pour s'attacher à la chose qu'il pénètre. La séparation objet / sujet s'estompe alors: l'objet s'impose sans que le sujet soit passif. En effet, percevoir n'est pas projeter des catégories mentales. L'objet est là; il ne s'agit donc pas d'une conception idéaliste. Mais percevoir n'est pas non plus recevoir passivement: imprégner signifie féconder. Ce n'est donc pas non plus une conception matérialiste¹⁸.

Déjà apparaît la dimension du temps: « l'imprégnation » suppose une durée. « Il faut attendre », dans ce *néant intellectuel* déjà évoqué. Du coup, on assiste à une sorte de dilatation de l'espace-temps; sans doute ce que Braque appelle « le perpétuel » par opposition à « l'éternel » autant qu'à « l'éphémère ». Peu à peu, le peintre *se gorge* « d'éléments naturels¹⁹ ». La première démarche consiste en effet à *aller vers*: s'asseoir face au bouquet de fleurs de l'atelier; observer une « charrue au repos », se promener sur la plage pour ramasser un os ou un caillou, rapporter ce caillou, le poser sur la table, se laisser fasciner par la matière. « Une pierre l'émeut autant qu'un visage », disait Apollinaire de Braque. C'est pour le peintre la différence avec l'art abstrait, qui ne représente à ses yeux que l'idée à l'œuvre: « Il ne faut pas penser au tableau comme il arrive à beaucoup de jeunes maintenant. Il faut se laisser imprégner par les choses. Il ne faut jamais couper le rapport avec elles; et il faut les laisser devenir tableau quand elles voudront. On ne doit rien forcer²⁰. »

À l'« imprégnation », succède l'« obsession ». La durée se transporte à présent dans l'esprit du sujet qui subit / accepte en lui le fruit de sa perception. Braque évite soigneusement de parler d'« idée fixe », terme trop rationnel; il n'y a pas là de projet intellectuel, mais un processus interne.

Dans « l'hallucination », l'image est mentale, propre au sujet, mais née de la rencontre avec l'objet. Elle s'impose totalement, envahit le sujet, a gommé l'objet du regard initial. Cette image n'est ni subjective ni objective; on ne parlera plus d'illusion des sens. Seul le terme de fusion conviendrait, fusion entre l'image de l'objet perçu et celle issue de l'inconscient. De cette image naîtra une autre image, bien réelle celle-là, faite d'huile et de pigments, et parfois de sable et de sciure. C'est que de cette obsession, puis

18. Nous nous référons ici à Michel Collot (*La Matière-émotion*, PUF, 1997, p. 56): « La question de la perception est au centre des débats philosophiques sur les rapports entre matière et esprit. L'idéalisme y voit la projection de catégories mentales; le matérialisme, une réception passive des données sensorielles, déterminant la pensée par l'intermédiaire des organes des sens et du cerveau. »

19. « Le peintre est gorgé d'éléments naturels. Il ne sait jamais trop ce qu'il va rendre » cité par Jean Paulhan, dans *Braque le patron*, Gallimard, 1952, p. 64).

20. Georges Braque, *Cahiers d'art* n° 1, octobre 1954.

de cette hallucination, il faut se délivrer: ce sera le tableau. En lui, s'incarne non plus le reflet illusoire de la réalité, mais le fruit né d'une synthèse entre monde extérieur et monde intérieur. Une nouvelle réalité est « créée ». C'est ce que Barthes nomme « le pouvoir démiurgique du peintre ».

Les trois termes laconiquement associés par l'homéotéleute suggèrent un renouvellement *sans fin* de la réalité de départ (« la nature ») à une nouvelle réalité (« l'œuvre »). Une conviction est sous-jacente, celle d'un rapport entre le sujet et l'objet différent du spiritualisme comme du matérialisme que seule une phénoménologie de « l'être-au-monde » serait apte à décrire:

Ce qui fait le poids [...] du présent et du monde, c'est que celui qui les saisit se sent émerger d'eux par une sorte d'enroulement ou de redoublement²¹, foncièrement homogène à eux, qu'il est le sensible même venant à soi et qu'en retour le sensible est à ses yeux comme son double ou une extension de sa chair²².

Une telle conception de la perception éclaire le paradoxe apparent, sensible chez Braque, qui associe le regard sur la nature et ce qu'on pourrait nommer le regard intérieur. « L'hallucination » pourrait rapprocher le peintre d'André Breton. Cependant, si l'hallucination est célébrée par le poète, elle n'est en aucun cas la suite et la conséquence de « l'imprégnation ». Elle se veut détachée du monde extérieur. Au regard fixé durablement sur la chose qu'est l'imprégnation, Breton répond par la stratégie des yeux clos et du modèle intérieur²³.

Telle est la source. Il reste à aller vers « le rocher ». La forme que donne au vide le vase sait être maîtrisée... Créer un espace spécifique, fût-ce à partir d'images nées sans aucun contrôle, n'est-ce pas articuler relâchement et rétention? Si le dessin réalisé dans l'instant répond au besoin de *laisser fuir hors de soi*, d'autres expressions artistiques exigent au contraire la contrainte: la gravure suppose la maîtrise de la trace inscrite dans le bois ou le métal; la peinture elle-même introduit une autre dimension temporelle, en tout cas pour Braque qui peut reprendre une toile des années durant. L'architecture des pensées l'atteste à sa manière. Et la page elle-même, dans son alliance d'un motif, d'un texte et de libres figures constituant un cadre, en est aussi un signe, d'ailleurs conforme au mode de création de l'artiste tel que le décrit son ami Christian Zervos dans les *Cahiers d'art* (1931):

21. On songe à l'« obsession ».

22. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, coll. « Tel », 1964, p. 150-151.

23. À propos du « modèle purement intérieur » et de la « recherche hallucinatoire » réclamés par Breton dans la peinture surréaliste, voir Jacqueline Chénieux-Gendron, « De la sauvagerie comme non-savoir à la convulsion comme savoir absolu », *Lire le regard: André Breton et la peinture*, Paris, Lachenal & Ritter, coll. « Pleine Marge », 1993, p. 9-28.

Je désire l'amour comme
on désire le sommeil

Unités de mesure tactile :
Le pied, la coudée, le pouce



Cézanne a bâti il
n'a pas construit
La construction suppose
un remplissage



Le peintre
pense en formes
et en couleurs,
l'objet c'est
la poétique.
—.

Toutes les fois qu'une invention lui venait à l'improviste à l'esprit, une très vive impression de dépaysement le mettait sur le champ dans l'obligation de se replier sur lui-même et de retenir ses réactions spontanées. L'afflux de son inspiration et le désir qu'elle implique d'aller au-delà de ses découvertes au moment même où apparaissait leur perfection, étaient toujours accompagnés d'une poussée intérieure qui lui imposait une stricte économie des moyens de traduire ses découvertes. Simultanément, une préoccupation constante de s'opposer à toute audace non contrôlée des formes, à toute ambiguïté du langage plastique et à toute impropriété de style, l'a conduit à soumettre l'exécution de ses œuvres à un jugement rigoureux.

Ce constat appelle une remarque: bien que cette exigence plastique mérite d'être rappelée ici, elle ne doit pas passer au premier plan. Braque demeure à mes yeux le découvreur, celui qui a mené avec rigueur l'aventure de la « précarité ». Ce n'est que sur la base d'un malentendu que Breton lui a tant reproché de préférer la règle à l'émotion. Rappelons que l'article signé de Braque en 1917 dans la revue *Nord-Sud*, et qui est le point de départ des pensées, se termine ainsi: « L'émotion ne doit pas se traduire par un tremblement ému. Elle ne s'ajoute ni ne s'imité. Elle est le germe, l'œuvre est l'éclosion. J'aime la règle qui corrige l'émotion. »

Si son œuvre tire sa force de la tension entre ces deux pôles opposés, le peintre est bien celui qui, auprès de Reverdy, a fait de l'émotion une pièce maîtresse de « l'art de création », dont la définition est un apport central des deux artistes à l'esthétique moderne.

La mise à jour de la parenté secrète des formes

Mais le *Cahier* ne se contente pas d'évoquer cette poétique par des mots, ni d'en présenter en images le résultat final. Au lecteur-spectateur, il propose bien plus: il est le lieu où celle-ci se *manifeste*. C'est en effet sur un mode performatif que le peintre donne à voir *en actes* le processus de métamorphose en quoi consiste cette poétique.

Pour revenir aux images, la plus belle manifestation de la poétique de Braque est sans doute la palette, omniprésente. En elle, se manifeste la matérialité de la peinture, la consistance particulière de telle couleur ou les essais de mélanges. Peut-être sa valeur aux yeux de l'artiste remonte-t-elle aux années d'enfance: dans son film sur le peintre réalisé en 1973, Frédéric Rossif a montré cette palette peinte sur la plaque émaillée qui signale l'atelier de Charles Braque, peintre en bâtiment au Havre... Hommage au père, inscription dans le métier d'artisan par lequel l'artiste a commencé sa carrière et auquel il songe avec fierté. Mais elle est bien plus encore. Instrument indispensable au peintre dont elle prolonge la main, elle amorce le passage à l'acte. Elle est le catalyseur du travail de création. Accessoire peut-être plus important encore que le pinceau (on peut peindre avec ses doigts,

mais il faut impérativement préparer les couleurs), elle est le lieu intermédiaire entre acte mental de conception et finalisation de l'œuvre sur la toile. Et la conception n'est pas, aux yeux du peintre, l'élaboration rationnelle d'un projet, mais l'émotion qui provoque précisément le passage à l'acte. La palette est donc présente, dans ce moment si fascinant pour le peintre et qu'il ne parvient à décrire qu'à travers des images. En elle, s'amorce « la métamorphose ».

Établir la liste des palettes dans le *Cahier* est exclu. Certaines sont facilement identifiables: ovales ou ovoïdes, évidées pour le passage du pouce, elles portent traces de couleurs (figure 3, p. 100); par le trou, passent souvent trois ou quatre brosses. Cependant, un certain nombre de formes moins nettes la rappellent aussi: telle arabesque dans laquelle on devine le passage du pouce d'où émergeraient trois pinceaux; des volutes; l'aplat noir arrondi sur lequel semble perché un oiseau; des cercles concentriques. Et que penser de ces objets qui lui ressemblent? Elle se fait mandoline, l'évidement central livrant maintenant passage non aux manches des brosses, mais à quatre cordes. Elle se métamorphose en animal: tantôt se présente un oiseau ou un poisson aux formes étirées vers l'ovale, à l'œil semblable à un trou encore; tantôt c'est une forme molle, plus étirée encore (un oiseau? un ver?), mais qui pourrait évoquer une palette (figure 4, p. 119). D'ailleurs, à observer la peinture – l'ensemble remarquable des palettes reproduites dans l'ouvrage de Jean Leymarie, *Braque, les Ateliers*, le montre avec évidence –, l'oiseau, si présent après 1950, et signe de la conquête de l'espace pictural, est très certainement une de ses métamorphoses. Mais la plus étonnante et la plus drôle aussi est une étrange forme allongée et comme percée d'un trou qui domine une des clés du *Cahier*: « Le peintre pense en formes et en couleurs. L'objet c'est la poétique » (figure 5, p. 19). Est-ce une palette ou l'un de ces profils de femme si fréquents dans les gravures de Braque: quelques courbes pour représenter le nez et la bouche, l'ovale de l'œil et un étrange chignon tirant les cheveux vers l'arrière? Mais cette forme ne serait-elle pas tout simplement celle d'un os aperçu à la cuisine, objet qui a pu fasciner le peintre autant que les galets ou les morceaux de bois flotté ramassés sur la plage de Varengeville²⁴? Il se trouve que cet os, bien connu des ménagères, est l'omoplate du porc (ou du mouton) autrement appelée... la palette! Dans ce jeu de miroirs à l'infini, dans cette ambiguïté des formes si caractéristique du *Cahier*, de multiples objets prennent son apparence: le guéridon ou les *tondos* ovales dans lesquels s'inscrivent tant d'œuvres cubistes, les vases ou les larges ailes de certains oiseaux qui s'arrondissent, l'aquarium (figure 2)... Mais surtout le « G » de la célèbre signature de Georges Braque²⁵...

24. Braque, comme beaucoup de dessinateurs et de peintres, s'est intéressé à l'anatomie. En 1949, par exemple, il réalise des plâtres (études d'après nature) à partir d'os ramassés sur la plage ou dans la campagne (cf. Bernard Zurcher, *Braque, vie et œuvre*, Nathan, 1988, p. 220).

25. C'est André Verdet qui, dans son ouvrage, *Georges Braque, le solitaire* (XX^e siècle, 1959), évoque « la fameuse signature-palette » du peintre.

À ces métamorphoses successives, le texte fait écho: « Pour moi, il ne s'agit plus de métaphore, mais de métamorphose. » Cette surprenante mise en relation d'un processus et d'une figure de style est un acquis du cubisme: la métaphore, qui suppose – au sens courant et non surréaliste du terme – un rapport de ressemblance entre le comparant et le comparé, relève de l'esthétique de la *mimesis*. Préférer la métamorphose, c'est se libérer de ce que, dans le *Cahier*, Braque nomme le « mensonge » ou la « vraisemblance », au profit de « la vérité », l'autonomie de l'œuvre. C'est échapper à la servitude de l'illusion, en un mot, « créer ». Cette notion apparaît à toutes les étapes du processus: le triptyque, « imprégnation, obsession, hallucination », peut déjà être considéré comme une métamorphose; ensuite, le tableau en train de se faire suppose une succession de transformations; enfin, le spectateur lira l'œuvre achevée comme l'espace où s'incarne la métamorphose.

Parce qu'elle suggère étymologiquement le changement de forme, la métamorphose doit être associée à cette autre pensée: « Je n'ai pas à déformer, je pars de l'informe et je forme. » Déformer, c'est le reproche adressé aux cubistes et fondé sur une esthétique de l'illusion. Ce que propose Braque, c'est exactement l'inverse. Il explique les choses le plus simplement du monde en passant du « parapluie » au « bidon ». En 1943, il raconte une scène de rue:

Un jour, j'ai vu cette chose étonnante: un cycliste arrêté devant une poubelle. Il en tirait un manche de parapluie. C'était tout ce qu'il restait du parapluie. Il l'a poussé dans sa pompe en forçant un peu. Cela faisait une pompe à manche. La peinture ce n'est pas autre chose. Ce sont des objets sortis d'usage²⁶.

Voici une autre anecdote:

Pendant la guerre de 1914, j'étais au front; je dis à mon ordonnance: ah, ce qu'il fait froid! Mon ordonnance prend un vieux bidon à pétrole, le perce avec une baïonnette, le suspend à un fil de fer, en fait un poêle²⁷.

Et Braque de conclure: « C'est ça, la poésie! ».

Voilà pourquoi « le tableau naît sous la brosse ». Bien qu'il représente des fruits ou une nappe, ces référents ne sont pas au départ du tableau. Le peintre explique: « Quand ce qui est d'abord une tache de blanc deviendra une nappe, la plastique aboutira à sa poétique. » Dans le jeu de rapports de lignes, de formes et de couleurs que le peintre est en train d'élaborer, s'impose une valeur, le blanc. Celle-ci prendra progressivement la forme d'un objet, la nappe. Ainsi le motif n'est pas le fruit d'une décision préalable: il

26. Entretien avec Jean Paulhan, paru dans *Comœdia* (« Georges Braque dans ses propos », 17 septembre 1943).

27. Entretien avec Paul Guth, « Visite à Georges Braque », *Le Figaro littéraire*, 13 mai 1950.

s'élabore *a posteriori*, parce que le peintre, qui ne veut pas de l'abstraction, pense que ce motif, en écho au monde connu du spectateur, amplifiera l'émotion de celui-ci. Finalement, les objets sont intégrés au tableau, non pour *représenter* la réalité, mais pour entrer en relation les uns avec les autres; non pour mieux se subordonner à la nature, mais pour répondre à l'impératif de l'art comme *cosa mentale*, c'est-à-dire comme cette entreprise proprement humaine de recomposition du monde qu'est la « poésie ».

J'aboutis à une sorte de désaffectation de l'objet pour lui donner un sens pictural qui suffira à sa vie nouvelle. Quand je peins un vase, ce n'est pas pour fabriquer un ustensile susceptible de contenir de l'eau. Les objets sont recréés pour un nouveau destin; ici, celui de participer au tableau.

« En perdant leur fonction usuelle, explique autrement Braque à André Lejard, les objets gagnent en accord humain. Ce qui les unit, ce sont alors les rapports qui naissent entre eux et plus encore avec le tableau et avec moi-même²⁸. » Précisément, et voici une clé de lecture pour ce texte qui joue de l'obscurité: c'est sous la forme d'un aphorisme énigmatique que le *Cahier* présente l'un ces « objets désaffectés », *tableau* dans l'œuvre écrite, titre / commentaire d'une série de toiles présentant une charrue abandonnée dans un champ de Varengeville: « La charrue au repos se rouille et perd son sens usuel. »

Le motif de la palette peut être considéré comme une mise en abyme de ce processus de création dont parle le texte et que les images donnent simultanément à voir. Mais cette palette n'est pas la seule image de la métamorphose: dans l'étrange univers du *Cahier*, les fleurs sont étoiles et les visages, croissants de lune; les fleurs deviennent cheveux et les oiseaux, arcs ou flèches. Le plus souvent, l'indétermination l'emporte. C'est une série de transformations organiques, sans aucune rupture: une continuité mystérieuse lie l'oiseau au poisson, l'animal au végétal, le vivant à l'inerte et le motif à la forme sans valeur iconique. Il suffit que le trait s'écarte un moment de sa course pour que l'aile de l'oiseau devienne nageoire. L'ambiguïté est constante, les formes sont mouvantes; les seules règles qui président à ces étonnantes métamorphoses sont à chercher non du côté du référent (qu'il s'agisse de simple dénotation ou de symbolique), mais de l'équivalence des formes. Le peintre-poète (fabricant) génère des formes, instaure en permanence des liens entre celles-ci, les lignes et les couleurs, mais aussi entre les différents tableaux qui découlent les uns des autres sans rupture, et encore entre les images et les mots. Sous le signe de la perméabilité, les formes naissent comme naturellement les unes des autres: capitale devenant profil, puis s'évanouissant en arabesque; aile-feuille rejointe par une tache en forme de nuage...

Notre lecteur désarmé tient cette fois la solution de l'énigme posée au départ (figure 1). S'il est attentif au « cycle des correspondances qui

28. André Lejard, *Braque*, Hazan, 1949 (n.p.).



23

Figure 6. Georges Braque, *Cahier* (1917-1955)

gouvernent la pensée de Braque²⁹ », il reconnaîtra dans ce qu'il a pris pour un étrange idéogramme un motif proche de la palette: le chevalet. Il suffira pour cela qu'il le confronte à un chevalet plus facile à identifier (figure 6, p. 23). Du coup, l'arabesque associée aux deux triangles de la page 119 (figure 4) se lira de la même manière, les deux triangles figurant, comme deux cornes, les montants verticaux³⁰.

« Le sujet du tableau, c'est le tableau lui-même. » Ainsi la palette, et avec elle les autres images qui lui ressemblent, disent le lent processus de métamorphose en quoi consiste la peinture et qui suppose la mouvance des formes glissant d'un dessin à l'autre, d'une œuvre à l'autre, dans la temporalité particulière de Braque³¹. L'œuvre s'immobilise un jour, car il faut bien terminer un tableau, mais les dessins du *Cahier* révèlent, en amont, à la fois l'instabilité des formes et des lignes et le secret de la parenté qui les unit.

Le *Cahier* ne relève décidément pas de l'esthétique du fragment: l'impression de morcellement, présente au premier regard, n'est qu'apparence. Le peintre révèle moins son impuissance à proposer une œuvre achevée que sa volonté d'offrir une œuvre ouverte, *infinie* au sens du mot « infinition », clause paradoxale du *Cahier* (à partir de l'édition de 1952): « Je ne cherche pas la définition. Je tends vers l'Infinition. »

Avec une pointe d'humour, le peintre se fait algébriste en jouant de la formule « tendre vers l'infini ». « L'Infinition », alliance de l'indéfini et de l'infini, est à la fois la forme que prend la métamorphose et l'enjeu de celle-ci. L'œuvre donne à voir autant qu'elle présente par les mots la poétique de Braque, entraînant son destinataire vers les sources les plus mystérieuses du processus de création, lui imposant la confrontation avec l'énigme plutôt que la dogmatique définition.

Alors notre lecteur-spectateur aura peut-être la chance d'entendre « le perpétuel et son bruit de source » (figure 3). En effet, s'il emboîte le pas du peintre, au fil des pages du *Cahier*, il remontera vers le présent perpétuel qui n'est autre que la face temporelle de la métamorphose et que Georges Braque préfère à la plate durée de « l'éternel ».

Celui qui regarde la toile refait le même chemin que l'artiste, et comme c'est le chemin qui compte plus que la chose, on est plus intéressé par le parcours³².

29. Jean Leymarie, *Braque*, Skira, 1961, p. 85.

30. Plusieurs de ces chevalets « à cornes » sont présents dans les carnets de dessin, comme l'atteste l'ouvrage de Bernard Zurcher (*Braque, vie et œuvre, op. cit.*, p. 224). De tels rapprochements sont possibles quand on a appréhendé le processus créateur du peintre.

31. Comme les peintures de Braque qui ne quittaient pas l'atelier avant plusieurs années, les pages du *Cahier* suggèrent la durée à travers ce lent travail d'élaboration dont les images rendent compte aussi bien que le texte, ensemble de leçons tirées de l'expérience, réponses aux adversaires postés sur le chemin où l'on progresse lentement.

32. Dora Vallier, *L'Intérieur de l'art, op. cit.*, p. 47-48.

Le *Cahier* n'est en rien un ensemble décoratif et anecdotique évoquant l'œuvre peint à travers quelques esquisses. Derrière l'inachèvement apparent, se présentent des mises en page extrêmement complexes qui nous mènent des sources de la création à cette permanente métamorphose qui s'accomplit sous les yeux du lecteur. Mise en abyme de l'œuvre, le *Cahier* dit en mots et en images ce qui, des premières œuvres cubistes aux charries des dernières années, fait peut-être l'essentiel de l'espace de Georges Braque: «l'infinition», dont l'ambiguïté et l'ouverture consacrent en même temps le peintre des rapports comme poète. Comment s'étonner alors de trouver le *Cahier* lui-même, figuré dans un des *Ateliers* de la série entamée en 1949 et qui est aux yeux de Jean Leymarie, la «sommation picturale de Braque³³»? Il apparaît en effet dans *l'Atelier VI*, peint entre 1950 et 1951: on lit le mot, «cahier», inscrit en capitales, en bas à gauche du tableau. C'est sans doute la première page de couverture du livre; celui-ci semble posé sur un guéridon, dans l'espace encombré d'objets, de tableaux et de sculptures, que surplombe un oiseau blanc. De deux choses l'une: le *Cahier* pourrait être présent simplement parce que c'est une œuvre qui compte au même titre que les autres. À moins que le peintre ne joue encore et ne nous offre ici la figure d'une dernière mise en abyme... Le *Cahier*, témoin, matrice et fruit d'une entreprise de création continue, ouverte et opiniâtre, pourrait être, à l'instar de ceux de la rue du Douanier ou de Varengeville, un atelier – l'atelier de papier.

Françoise Nicol

33. Jean Leymarie, *Braque, les Ateliers*, Edisud, 1995, p. 9. On trouvera dans ce livre une reproduction de *l'Atelier VI*, p. 196-197.