Louis Bergès (dir.)

La montagne explorée, étudiée et représentée : évolution des pratiques culturelles depuis le XVIIIe siècle

Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques

La montagne : lieu de résistance aux règles de l'Académie des beaux-arts et thème de prédilection des artistes de la modernité au tournant du siècle

Véronique Richard-Brunet

DOI : 10.4000/books.cths.11307
Éditeur : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques
Lieu d'édition : Paris
Année d'édition : 2020
Date de mise en ligne : 9 juin 2020
Collection : Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques
EAN électronique : 9782735508877

OpenEdition Books

http://books.openedition.org

Référence électronique
RICHARD-BRUNET, Véronique. *La montagne : lieu de résistance aux règles de l'Académie des beaux-arts et thème de prédilection des artistes de la modernité au tournant du siècle* In : *La montagne explorée, étudiée et représentée : évolution des pratiques culturelles depuis le XVIIIe siècle* [en ligne]. Paris : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2020 (généré le 08 septembre 2023). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/cths/11307>. ISBN : 9782735508877. DOI : https://doi.org/10.4000/books.cths.11307.

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2023.

La montagne : lieu de résistance aux règles de l'Académie des beaux-arts et thème de prédilection des artistes de la modernité au tournant du siècle

Véronique Richard-Brunet

La résistance aux règles académiques de l'Académie des beaux-arts

1 Les artistes de la fin du XIXe siècle les plus avancés, précurseurs d'un art qui s'interroge sur lui-même, sur sa nature, son rôle et sa destination, sont liés au concept de modernité qui émerge, dès 1850, pour désigner les grands changements survenus après les révolutions technique et industrielle. La modernité est alors perçue, par les théoriciens d'une avant-garde balbutiante, comme la manifestation d'un mode de pensée, de vie et de création, basé sur le changement, et non plus sur les traditions anciennes d'une institution. L'Académie des beaux-arts, membre de l'Institut de France, créée le 21 mars 1816, entend, en effet, perpétuer les principes esthétiques des Académies royales de peinture et de sculpture fondées à Paris en 1648. Sous son égide, les écoles d'art dispensent aux élèves une formation scientifique (géométrie, anatomie et perspective) et humaine (histoire et philosophie), et leur enseignent les techniques et les savoir-faire nécessaires à l'élaboration d'une œuvre. Elles transmettent les diktats d'une culture classique, attachée à la recherche de l'idéal du beau et de l'essence éternelle des choses, que les artistes suivent pour produire l'art des salons officiels, obtenir des commandes publiques, et s'attirer les faveurs d'une clientèle fortunée[1].

2 En 1863, toutefois, un vent de révolte souffle chez les artistes parisiens, car le jury du Salon de peinture et de sculpture, désigné par les membres de l'Académie, refuse plus

de 3 000 œuvres sur les 5 000 envoyées à l'institution. Les postulants exclus, dont Antoine Chintreuil (1814-1873) ou Édouard Manet (1832-1883), critiquent vigoureusement l'intransigeance des membres du jury du Salon et réclament un lieu d'exposition pour montrer leurs œuvres au public parisien. Informé du conflit, l'Empereur Napoléon III décide de financer une exposition « des Refusés », qui doit se tenir au Palais de l'Industrie à Paris. Cet évènement obtient un certain succès, malgré la polémique née de la présentation d'un tableau provocateur, *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet, qui met sur le devant de la scène la question de l'émancipation des peintres.

3 De ce fait, trop conscients des limites qui leur sont imposées, nombre d'artistes décident de se former dans des ateliers privés, dont l'enseignement est moins conventionnel que celui des Beaux-Arts, dans le but d'affirmer leur talent. C'est le cas du jeune Paul Cézanne, qui a échoué au concours d'entrée de l'École des beaux-arts de Paris, en 1861, en raison d'un tempérament coloriste jugé excessif, et qui va suivre les cours de l'Académie de Charles Suisse, en 1862, où il rencontre Alfred Sisley (1839-1899), Camille Pissarro (1830-1903), Claude Monet (1840-1926) et Auguste Renoir (1841-1919). Ces derniers refusent les règles académiques et veulent baser les principes de leur création sur leur sensibilité, s'emparer de sujets déclarés jusqu'alors triviaux. Enfin, ils s'intéressent à la nature d'une façon plus libre que leurs aînés, cherchant à transcrire les variations de la lumière, la fluidité des formes, pour animer leurs tableaux, suivant les postulats des peintres installés à Barbizon, à partir de 1850.

Paul Cézanne (1839-1906), face à la Sainte-Victoire, contre l'art des bourgeois

4 Pour donner plus de force à son travail, Cézanne écarte les teintes sombres et les nuances trop lisses, façonne un modelé qui lui est propre, constitué de touches divisées, susceptibles de traduire la richesse de sa perception, comme de révéler les aspects les plus secrets de la nature. Une peinture jaillie de l'intérieur, stimulante, celle « des tripes », totalement désavouée par l'Académie des beaux-arts, voit ainsi le jour. Paul Cézanne cherche, à tâtons, un art solide, équilibré, structuré, porteurs de valeurs stables, universelles. Des années s'écoulent avant que le style cézanien ne s'affirme. Certes, l'artiste a toujours recours aux lois plastiques qui sous-tendent toute œuvre d'art, comme la loi de contraste des formes et des couleurs, la loi de composition et de représentation du sujet, mais il veut les utiliser autrement pour découvrir la vraie nature de la peinture et lui conférer une structure durable. Cézanne côtoie Pissarro et Armand Guillaumin (1841-1927) et participe, le 27 décembre 1873, à la fondation de la Société anonyme coopérative des artistes-peintres avec Edgar Degas (1834-1917), Monet et Renoir. Lors de la première exposition impressionniste de 1874, chez le photographe Nadar (1829-1910), le public réserve un accueil peu encourageant, voire scandalisé, aux toiles de Cézanne qui, dès lors, déserte de plus en plus souvent la capitale.

5 À partir de 1876, il se réfugie dans le Midi, et séjourne à L'Estaque, petit port environné d'une nature encore préservée, où il peint des tableaux pour son ami Victor Chocquet (1821-1891). Ainsi, la plupart des œuvres qui sont montrées à la troisième manifestation du groupe impressionniste, en 1877, ont été exécutées à L'Estaque. Le public est toujours hostile à l'art de Cézanne, jugé malhabile, brutal, mais l'artiste s'obstine dans ses recherches. À Paris, il peint un portrait, qui, plus tard, sera considéré comme l'un de ses chefs-d'œuvre, *Madame Cézanne à la robe bleue*, qui détonne par une gamme de tons

bleus très poussée, mais aussi par une déclinaison de verts remarquables. Cézanne se voit comme l'artisan d'un art nouveau qui rejette toute convention bourgeoise, toute concession aux « effets » à la mode, et c'est dans une tenue d'ouvrier, cotte bleue et veste de toile blanche couverte de taches de peinture, qu'il travaille. En 1881 et 1882, l'artiste s'installe avec sa famille, à Pontoise, près de Pissarro, avec lequel il découvre les nouvelles théories de la couleur, celles du chimiste français Eugène-Michel Chevreul (1786-1889) et du physicien américain Ogden Rood (1831-1902), qui nourrissent sa réflexion. Cette même année, il est admis au Salon, se déclarant l'élève d'Antoine Guillemet (1841-1918) de l'école de Barbizon, mais il poursuit sa quête, de plus en plus solitaire. Il peint, désormais, en appliquant des touches juxtaposées, et accentue la technique du clair-obscur pour obtenir des effets descriptifs forts sur ses toiles. Les paysages sont construits par plans successifs, suivant une perspective aérienne, déjà utilisée par les impressionnistes, et constitués d'une succession de traits et de lignes disjointes, qui décrivent de façon de plus en plus synthétique les objets ou les figures. En 1883, Cézanne en sait assez pour suivre, seul, son chemin, et il décide de rentrer chez lui, en Provence, pour pousser plus loin ses investigations, dans l'atelier de la demeure familiale. L'artiste développe sa technique en travaillant essentiellement sur le motif pour saisir la beauté des paysages nimbés de soleil et transcrire le sens profond de leur nature. Viscéralement attaché à ses racines, il aime étudier sans relâche ses sujets, en pleine campagne, dans la solitude des paysages méditerranéens d'une austère beauté, près des carrières de Bibémus, du château de Vauvenargues ou dans le village du Tholonet.

6 En 1886, l'artiste s'installe pour un an, à Gardanne, avec sa famille, où il commence une série de peintures sur la Sainte-Victoire qu'il représente comme sujet à part entière, et de façon récurrente, dans plus de quatre-vingts œuvres, développant un style de plus en plus épuré. La montagne provençale, rattachée dans son histoire géologique, aussi bien à l'ancienne chaîne pyrénéenne, qu'à celle des Alpes occidentales, devient le cadre d'un laboratoire de recherche. Il ne s'agit pas, pour Cézanne, de s'épancher sur une « nature complice », mais de capter ses qualités intrinsèques, son pouvoir à exprimer une énergie, à stimuler l'imaginaire, pour la transcender. La tradition académique considère alors l'observation personnelle et sensible de la nature comme inférieure à l'expérience intellectuelle, alors qu'elle permet aux premiers artistes de l'art moderne de trouver un support d'expression solide et varié[2].

7 La peinture de Cézanne suscite jusqu'en 1887, à Paris, les railleries de détracteurs qui parlent de « visions cauchemardesques » et autres « atrocités à l'huile ». Puis, grâce aux collectionneurs éclairés et à des critiques indépendants, grâce au soutien de marchands d'art comme Ambroise Vollard (1866-1939) et Durand-Ruel (1831-1922), elle finit par obtenir un vrai succès. En 1888, une série d'articles mentionnent son œuvre en termes flatteurs et il est admis à l'exposition de l'Art français pour l'Exposition universelle de Paris de 1889. Cézanne commence à être reconnu et apprécié pour son audace picturale, la solidité de ses compositions, enfin, sa touche incomparable. Il peut, dès lors, vivre de son art, mais il est déjà malade, et effectue des cures pour se soigner. En 1906, alors qu'il est installé sur le motif, l'artiste prend froid et contracte une pneumonie, dont il ne se remet pas. Il meurt le 22 octobre, chez lui, en Provence.

8 À Paris, le monde de l'art est en deuil et lui rend hommage en organisant, au Grand Palais, pour le Salon d'automne de 1907, une grande rétrospective de ses œuvres. Le public découvre ses baigneuses, ses natures mortes, ses portraits, ainsi que les paysages

de la Sainte-Victoire, et salue le talent et la ténacité du peintre. Pour tous, il est clair, qu'après Cézanne, l'art ne sera plus le même car l'héritage pictural que le maître d'Aix transmet, met à rude épreuve ses anciens fondements. La montagne Sainte-Victoire devient, dès lors, l'emblème de la volonté de l'artiste, tout debout contre l'ordre établi, de rénover l'art, car elle a été le refuge de celui qui, en marge d'une société étriquée et des dogmes de l'Académie des beaux-arts, a voulu se modifier lui-même, en profondeur, pour découvrir la vérité de la peinture.

Henri Matisse (1869-1954), les fauves à Collioure : de la dynamite au pied des Albères

9 En 1905, Henri Matisse (1869-1954), lui aussi, cherche la tranquillité, près de la montagne, pour entamer une longue méditation sur la couleur et s'affranchir des postulats de la peinture académique, encore pesants, malgré les défis lancés par les peintres postimpressionnistes, dans des toiles-manifeste. Matisse éprouve bien des difficultés à exprimer son propre tempérament de peintre et à se libérer du cadre, encore rigide, des enseignements qu'il a reçus. Tout d'abord, à Bohain, dans le Nord, puis à l'École des Arts Décoratifs de Paris, enfin, en 1895, à l'École des beaux-arts, dans l'atelier de Gustave Moreau (1826-1898). Le maître symboliste encourage ses élèves à penser leur peinture, à la rêver, au-delà d'une virtuosité technique, à dépasser leurs propres limites. Toutefois, après son apprentissage, Matisse décide de suivre les cours de l'Académie de la Grande Chaumière, dans l'atelier d'Eugène Carrière (1849-1906), où il rencontre André Derain (1880-1954), qui lui présente Maurice de Vlaminck (1876-1958). Tous entretiennent une passion pour la peinture cézanienne.

10 L'artiste est déjà un peintre reconnu lorsqu'il arrive à Collioure. En effet, en 1896, ses toiles ont été exposées au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, dont il est devenu membre associé, sur proposition de Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898). Cette fonction lui a permis de montrer, sans passer par un jury, un art expressif, qui s'inscrit dans l'air du temps. Matisse s'intéresse, en effet, à la peinture de son époque : les impressionnistes, qu'il découvre au musée du Luxembourg en 1897, et les pointillistes qui exercent une grande influence sur son travail, grâce au traité du peintre Paul Signac (1863-1935) de 1899, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*. Les œuvres qu'il présente au Salon des indépendants de 1901, puis à la première édition du Salon d'automne de 1903, en témoignent, tout comme celles qui figurent chez Vollard, lors de la première exposition que le marchand consacre à l'artiste en 1904. L'été suivant, à Collioure, Matisse trouve le cadre idéal pour mener ses recherches : la mer, face à lui, juste à quelques mètres de la maison de pêcheur qu'il a louée, et la montagne, la chaîne majestueuse des Albères, enserrant le petit port, offrent un spectacle stimulant. Les rochers, les collines, les bateaux, les petites chapelles environnantes, constituent des sujets de choix, qu'il traite avec talent.

11 Rejoint par le jeune André Derain durant l'été, qui arrive avec de nouvelles idées, il s'attelle à l'élaboration d'un langage original, qui va peu à peu se démarquer de la peinture pointilliste qu'il a pratiquée, l'été précédent, aux côtés de Paul Signac, à Saint-Tropez. Les artistes exécutent ainsi, grâce à une collaboration quotidienne, des œuvres emplies de soleil, aux forts contrastes, dynamisant des plans de couleur pure, qui feront sensation au Salon d'automne de Paris, en 1905, dans la *cage aux Fauves*. Le travail novateur de Matisse, développé dans des toiles telles que *La femme au chapeau*, ou

Intérieur à Collioure, aboutissant à la disparition des références au réel, par la déformation des lignes et l'élaboration de plans de plus en plus autonomes, rompt avec les conventions classiques de représentation. Matisse propose une peinture qui entame le concept de l'art comme esthétique plaisante, loin d'un idéal de beauté préétabli, dans des compositions régies par l'émotion. Près de la montagne, il parvient à redéfinir l'acte pictural, en harmonisant ses sentiments à d'autres systèmes de représentation. Aux côtés de Derain, véritable théoricien de la couleur, il est plus réceptif au fait plastique pur et s'engage dans une nouvelle voie chromatique.

12 Grâce à une réflexion poussée, les artistes ordonnent et équilibrent des zones de couleurs franches, parfois explosives, comme de la dynamite, dans leurs toiles, renonçant aux lois classiques de l'optique. Ils parviennent à accroître la conscience de la réalité matérielle du tableau pour demeurer au plus près de la vie immédiate d'un monde lumineux, fort et dense. Les peintres parisiens abandonnent le ton local pour passer aux tons non réalistes, en ayant recours aux aplats, et mettent fin à la peinture illusionniste. Le sujet est traité comme un instantané, et s'impose dans une vision lyrique du monde avec une sensibilité qui n'exclut pas la dissonance. Tout un système d'équivalence triomphe du chaos lumineux et permet de restituer l'essence de chaque chose. L'acte pictural se charge d'une spiritualité nourrie par la matière et la couleur, fruit d'une méditation éclairée sur le monde. L'artiste effectue plusieurs séjours fructueux à Collioure jusqu'à la guerre, où il rencontre le sculpteur Maillol travaillant non loin, à Banuyls-sur-Mer[3]. Cézanne recommandait aux artistes d'aiguiser leur vision face à la nature et d'observer les moindres détails avec leur propre sensibilité, afin que la peinture demeure un art vivant, qu'elle ne décline pas en se perdant dans la peinture des générations précédentes. Tel fut le but de Matisse, mais aussi celui de Picasso, tout au long des divers séjours qu'il effectua près de la montagne, milieu naturel riche et poétique, qui allait inspirer le peintre et l'amener vers le cubisme.

Pablo Picasso (1881-1973), la naissance d'un cubisme radical dans les Pyrénées

13 Pour les artistes en quête d'authenticité, comme Cézanne, puis Matisse, la montagne constitua en effet, un ancrage moral et esthétique face aux préceptes dominants des anciennes académies, et devint le symbole de leur résistance aux institutions. Ce fut le cas, aussi, au tout début du siècle, pour le peintre Pablo Picasso, qui remit en cause l'enseignement des écoles, dès qu'il eut conscience de leurs limites et effectua plusieurs séjours près des montagnes. Fils d'un professeur d'art, Picasso reçut une formation artistique classique dès son enfance, avant de suivre, en 1896, les cours de l'école des beaux-arts de Barcelone, puis ceux de la Llonja, où son père enseignait. L'année suivante, à seize ans, il réussit le concours d'entrée de l'Académie royale de San Fernando, et fut admis à l'école des beaux-arts de Madrid, la plus prestigieuse d'Espagne, où bien des artistes renommés avaient séjourné. Toutefois, le jeune homme ne poursuivit pas son enseignement à San Fernando, qu'il trouvait trop contraignant, et qui ne lui permettait pas de suivre son propre tempérament.

14 Aussi, retourna-t-il à Barcelone, en 1898, pour travailler seul, mais il tomba malade. Il effectua sa convalescence à Horta de Sant Joan, le village de son ami Manuel Pallarès (1876-1974), situé près de la ville de Tarragone, où il partagea la vie des paysans. Ce séjour de quelques mois fut, pour l'artiste, une véritable révélation. La présence de la

montagne, la Santa Barbara, le contact quotidien avec la nature, et un mode de vie campagnard, rustique, l'enthousiasma. Des visions puissantes, capables de nourrir son imaginaire, stimulèrent sa création, pendant de longues années. Plus tard, l'artiste se plaira à répéter :

> « Tout ce que je sais, je l'ai appris dans le village de Pallarès.[4] »

15 En avril 1899, de retour à Barcelone, Picasso, fréquente le cabaret *Els Quatre Gats*, lieu de convivialité bohème, où les artistes peuvent exposer leurs œuvres, échanger leurs points de vue sur l'art. Là, il retrouve Miguel Utrillo (1883-1955), Carlos Casagemas (1880-1901), Ricardo Opisso (1880-1966), Julio Gonzalez (1876-1942), se lie d'amitié avec le poète Jaime Sabartès (1881-1968) qui deviendra son secrétaire particulier et expose quelques œuvres en 1900.

16 Picasso, aimait le pays de sa jeunesse, la Catalogne, mais il savait que ce serait une chance de le quitter pour parfaire sa formation et étudier les grands maîtres de la peinture à Paris, destination obligatoire pour tout peintre qui avait de l'ambition. Plusieurs séjours dans la capitale l'aidèrent à préciser son orientation et ses choix esthétiques. À la période bleue, triste et dure, succéda la période rose, nostalgique et déliquescente, qui trouva un public de connaisseurs et d'amateurs, le succès fut vite au rendez-vous. Cependant, pour faire partie des maîtres les plus doués de sa génération, l'artiste devait élaborer un nouveau langage et la tâche était ardue. En 1905, il fut chargé de faire le portrait de Gertrude Stein (1874-1946), une poétesse américaine qui soutenait le jeune Catalan et il lui fallait se démarquer de son principal rival, Matisse, pour satisfaire son mécène. Pour se lancer dans de nouvelles expérimentations, il chercha à regagner son pays afin de s'immerger dans un monde qui l'avait fortement inspiré, quelques années auparavant, celui de la montagne, et aller au-delà de ce que les écoles lui avaient appris.

17 Picasso partageait avec Matisse, Derain, Georges Braque (1882-1963) et d'autres artistes de sa génération, un vif sentiment d'admiration pour Cézanne et son œuvre. Il voulait, comme lui, rester au contact de son pays natal, pour se fortifier et progresser. À l'instar du maître d'Aix, il éprouvait ce sentiment qu'ont les Méditerranéens que leur terre est celle des dieux, où sont nées les grandes mythologies, et qu'elle constitue pour les créateurs une source d'inspiration inépuisable. Comme Cézanne, il pensait qu'il fallait s'éloigner du monde artistique parisien pour s'imprégner d'une nature non domestiquée par l'homme, afin de révéler la vérité de la peinture.

18 Pour rénover son art, Picasso effectue alors, durant l'été 1906, un séjour en Catalogne, dans un village de montagne très retiré, accessible uniquement à dos de mulet, nommé Gósol. Le massif de Pedraforca, qui ferme de façon imposante la perspective de la petite vallée, offre un spectacle grandiose, comme celui de la Sainte-Victoire, et l'artiste peut aller sur le motif pour capturer des images. La volonté du peintre de produire un art différent est autant soutenue par la quête d'un retour à la nature et aux racines, prôné par Cézanne, que par la recherche de nouvelles références puisées dans l'art de Gauguin (1848-1903), le Greco ou encore empruntées à l'art roman et ibérique local. Le travail effectué à Gósol a un impact majeur sur l'œuvre de Picasso puisqu'il débouche sur l'achèvement du *Portrait de Gertrude Stein*, qui présente des inventions sans précédent, comme la réduction du visage humain à son masque, marquant un jalon dans l'histoire du portrait. À la suite de ce séjour fécond, naît un chef-d'œuvre, *Les Demoiselles d'Avignon* dont l'angulosité des volumes annonce le premier cubisme.

19 En 1909, grâce à la vente de toiles, l'artiste effectue un autre séjour en Espagne. Il gagne Horta de Sant Joan, où il avait séjourné dans sa jeunesse, à la suite d'une maladie, chez son ami Pallarès. Tout près de la montagne Santa Barbara, il réalise des œuvres remarquables comme *Usines à Horta*, le *Réservoir de Horta de Sant Joan,* ou encore des portraits de *Fernande*[5], au « cou-montagne », qui poussent toujours plus loin les postulats cézanniens. L'artiste élabore une nouvelle syntaxe, bouleversant les principes classiques de perspective et de modelé, basée sur un système rythmé de formes et de couleurs, définissant le cubisme analytique. Picasso est alors reconnu comme un artiste et il veut approfondir ses recherches. Il effectue alors un troisième séjour près de la montagne, durant l'été 1910, dans un petit port du Cap de Creus, Cadaquès, où il s'établit avec sa compagne Fernande. Il veut aller jusqu'au bout de sa démarche, ne faire aucune concession au naturalisme pour rompre définitivement avec les règles de représentation illusionniste académique. Il exécute alors des œuvres frôlant l'abstraction, telles que *Guitariste*, ou encore *Port de Cadaquès,* qui mènent à un cubisme conceptualisé, mental. Bien qu'entouré de montagnes, de sujets marins fortement évocateurs, le réel disparaît. La présence d'André Derain, l'ancien collaborateur de Matisse à Collioure, le conforte dans sa démarche.

20 De 1911 à 1914, Picasso revient à la montagne, effectuant plusieurs séjours à Céret, en Catalogne du nord. Au pied du Pic de Fontfrède, montagne marquant la frontière avec l'Espagne, l'artiste connaît une période de grande effervescence, aux côtés des peintres cubistes Braque, Auguste Herbin (1882-1960) et Juan Gris (1887-1927). Des œuvres novatrices, marquées par une composition pyramidale, rappelant la montagne, comme *L'Indépendant*, de plus en plus élaborées, voient alors le jour. En 1912, à la suite d'aléas sentimentaux, il effectue, enfin, un séjour en Provence avec sa nouvelle compagne Eva[6]. À Sorgues, près du Mont Ventoux, il agence des formes géométriques pures, et multiplie les expérimentations techniques, dans des compositions inventives, qui aboutissent aux collages et engendrent, comme le voulait Cézanne, une nouvelle réflexion sur la nature de l'art. Les séjours près de la montagne ont marqué la production de Picasso de façon éloquente.

Les expressionnistes allemands et les Alpes de Bavière, comme un volcan bouillonnant

21 En Allemagne aussi, les artistes les plus avancés sont convaincus que les œuvres d'après l'antique ne tiennent plus, et que les arts doivent être natifs de la terre même où leur inspiration se développe, car seule la terre peut les vivifier, apporter des réponses proches de la réalité et des nouvelles considérations esthétiques, philosophiques, sociologiques, culturelles. La montagne, repère majestueux d'un espace et véritable concentré d'une nature originelle, symbolise ce postulat émergeant en Allemagne, valorisant le sentiment d'appartenance à un territoire, à une histoire personnelle et collective. En tant que trait fort du paysage, elle incarne l'identité d'un pays, établie depuis des temps anciens, mais aussi la relation sentimentale de l'homme avec un lieu. Les Alpes de Bavière deviennent ainsi le théâtre d'un renouveau artistique sans précédent.

22 Après la mort de Cézanne, le 22 octobre 1906, les peintres installés en Allemagne commencent à s'intéresser aussi au rôle du lieu de création, à la façon dont on peut expérimenter les formes et les couleurs, loin de la ville. Remettant en cause la société

industrielle, la pression néfaste de la culture dominante sur l'art, ils veulent réformer leur attitude, leur fonctionnement personnel. Comme le maître d'Aix, ils décident de travailler sur le motif, dans une nature préservée, de côtoyer une population encore liée à la terre, évoluant parmi des formes simples, voire primitives, pour rénover le langage plastique. Outre-Rhin, la montagne, symbole de métamorphoses de grande envergure, assimilée à un volcan bouillonnant, incarnant un désir de liberté et de retour vers les forces et les lois fondamentales de la nature, joue ainsi un rôle important dans le parcours de grands maîtres de la modernité tels que Vassily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940), Alexej von Jawlensky (1864-1941) ou encore Frantisek Kupka. Ainsi, à partir de 1908, des artistes quittent la ville de Munich pour passer l'été à Murnau, un village pittoresque de Haute-Bavière, où la lumière est appréciée pour sa subtilité, et où la montagne créée un espace majestueux. Le lieu, exaltant, inspire à plusieurs peintres, dont Kandinsky, Jawlensky, Gabriele Münter (1877-1962) et Marianne von Werefkin (1860-1938), une palette expressive, qui donne vie à de flamboyants paysages. L'image de la montagne, et sa silhouette imposante, est omniprésente dans les œuvres créées à Murnau, et la palette des fauves, qui ont travaillé à Collioure, est reprise avec un sens chromatique éblouissant. De ce contexte particulier naît, en 1911, un mouvement de rénovation tourné vers l'expressionnisme, dirigé par Kandinsky, consolidé par August Macke (1887-1914) et Franz Marc (1880-1916), le « Blaue Reiter » (le cavalier bleu), qui :

> « Vise à montrer, par la diversité des formes représentées, comment le désir intérieur des artistes peut prendre des formes multiples.[7] »

23 En effet, Vassily Kandinsky (1866-1944) cherche à rénover l'art pour en faire une arme contre la société industrielle, capitaliste, jugée décadente. En 1908, il s'éloigne de Munich, et d'une culture convenue, pour effectuer des séjours à Murnau, avec sa compagne Gabriele Münter. Il s'immerge dans une nature de haute montagne, baignée de lumière, renouant avec un monde simple, et son œuvre commence à se transformer. Une peinture de 1909 intitulée *La Montagne bleue* résume les recherches de cette période et annonce le tournant pris par l'artiste vers un art plus libre. Le large emploi de la couleur, dans un style expressionniste, et la simplification des formes aboutissent à un traitement non-figuratif du sujet. Ce que Kandinsky appelle le « chœur des couleurs », est un vocabulaire coloré, issu de la peinture cubiste et fauve, qui peut se charger d'un fort pouvoir émotionnel et d'une dimension cosmique dynamique.

24 L'année suivante, Kandinsky peint sa première œuvre abstraite intitulée, *Sans titre*, une création spirituelle qui ne procède que de la seule nécessité intérieure de l'artiste, dans le sillage des *Improvisation*s. En 1911, il écrit un traité d'esthétique, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulie*r, où il invite le créateur à substituer, à l'apparence visible, la réalité pathétique et invisible de la vie. Il veut ainsi redéfinir l'objectif de l'œuvre d'art :

> « Une œuvre d'art n'est pas belle, plaisante, agréable. Elle n'est pas là en raison de son apparence ou de sa forme qui réjouit nos sens. La valeur n'est pas esthétique. Une œuvre est bonne lorsqu'elle est apte à provoquer des vibrations de l'âme, puisque l'art est le langage de l'âme et que c'est le seul. [...] L'art peut atteindre son plus haut niveau s'il se dégage de sa situation de subordination vis-à-vis de la nature, s'il peut devenir absolue création et non plus imitation des formes du modèle nature.[8] »

25 Jusqu'à la guerre, Kandinsky continue d'inventer des formes conduisant à un langage abstrait qu'il veut révolutionnaire, pour exprimer l'intériorité spirituelle abstraite, en

perpétuelle évolution. Dans sa production des années vingt, il combine les formes géométriques et les couleurs pour révéler un monde mystérieux, issu de la musique, ou du cosmos, parfois résumé à une épure. Des tableaux comme *Schwarzer Raster* (1922), ou *Einige Kreise* (1926), où son trait s'est solidifié, montrent un lyrisme cérébral. Dans *Steroscopic exhibition,* les deux triangles aigus bleutés, dynamisant la composition, sont, pour cet artiste cultivé, une sorte de « *private joke* ».

26 À partir de 1910, Paul Klee (1879-1940) se rapproche des peintres « de la montagne » qui posent de nouvelles problématiques, liées à la nature et à l'objectif de l'art. Comme eux, il est convaincu que la notion d'idéal et de beauté est tout à fait désuète, dépassée. Certes, l'artiste, dont l'œuvre est intuitive, a une personnalité bien affirmée. Refusé à l'Académie des beaux-arts de Munich en 1898, il est dirigé vers l'atelier d'Heinrich Knirr où il étudie le dessin figuratif. En 1900, il est finalement admis aux Beaux-Arts, dans la même classe que Kandinsky, mais à l'instar du jeune artiste russe, il a déjà défini son objectif artistique et il entend peindre selon sa propre conception du monde. Il se rend à Paris en 1912 et découvre chez les marchands l'art « des cubes ». Il s'intéresse aux œuvres de Robert Delaunay (1885-1941), Braque, Picasso, et Derain, dépositaires de l'héritage artistique de Paul Cézanne, qui fait l'objet de nombreuses études. Les inventions des pionniers du cubisme et des collages, Picasso et Braque, ont alors atteint tous les cercles d'art et suscité un vif enthousiasme. Le traité rédigé par Jean Metzinger (1883-1956) et Albert Gleizes (1881-1953) en 1912, *Du cubisme*, a permis de diffuser à l'étranger les principes d'une esthétique qui fait scandale, car elle incite les artistes à refuser toute convention de représentation. L'année suivante, Paul Klee traduit un texte de Robert Delaunay qui l'intéresse particulièrement, *De la lumière*, et a recours, pour rénover son art, aux principes esthétiques « orphistes » développés par les Delaunay, Sonia et Robert, qu'il invite en Allemagne, pour y exposer leurs œuvres.

27 En 1914, Klee rejoint le « Blaue Reiter », et fonde avec Jawlensky, Kandinsky, Münter et Alexander Kanoldt (1881-1939), un mouvement artistique rénovateur, « La Nouvelle Sécession » de Munich. Puis il entreprend un voyage en Tunisie avec ses amis Macke et Louis Moilliet (1880-1962). En avril, avant d'embarquer à Marseille, i1 séjourne à L'Estaque, dans l'intention de photographier le viaduc peint par Cézanne et Braque, qu'il admire. Lorsque la guerre éclate, les artistes doivent trouver refuge dans les pays neutres pour continuer de peindre ou s'engager. Jawlensky et Kandinsky, de nationalité russe, doivent s'exiler. August Macke est tué sur le front de Champagne, le 26 septembre 1914, tout comme Franz Marc, l'ami de toujours, le sera deux ans plus tard à Verdun. Mobilisé, Klee obtient, grâce à son père, d'être affecté dans un régiment de réserve à Munich où il peut encore exercer son art. En cette période, éprouvé par les événements, ses sensations sont intenses et près des montagnes, notamment la Zugspitze, dans le massif du Wetterstein, la production de l'artiste se transforme, marquant un réel tournant stylistique. En 1917, il expose à la galerie Der Sturm de Berlin, et son travail remporte un grand succès. On note que Klee a intégré l'idée de révolution dans son art, ayant pris conscience que l'art moderne est un défi jeté à la culture bourgeoise, avec, pour emblème, le triangle, une forme géométrique universelle, qui figure dans une aquarelle devenue célèbre, *Le Niesen*, datée de 1915.

28 Dans cette œuvre, l'imposante masse pyramidale du Niesen, culminant à 2 563 mètres, est représentée selon les préceptes du maître d'Aix, dans un style qui oscille entre le fauvisme et le cubisme triomphant. La montagne est traitée avec un lavis bleu azur, lui

conférant une légèreté métaphysique, résonnant avec les aplats bigarrés, lumineux des arbres, de forme orthogonale.

29 Paul Klee, qui avait dit « je suis Dieu[9] », a rempli le ciel d'étoiles scintillantes, côtoyant la lune et le soleil, pour créer une ambiance onirique. L'héritage cubiste est bien présent dans cette belle composition qui est un prélude aux chefs-d'œuvre qui toucheront le public par leur sincérité expressive, comme *Senecio*, de 1922, ou *Château et soleil*, de 1928.

30 De son côté, le peintre tchèque Frantisek Kupka (1871-1957) tisse aussi un lien particulier avec la montagne. Dans une œuvre emblématique, *Méditation*, (1897) il s'est représenté nu, agenouillé devant un imposant paysage de montagne. L'artiste se pose des questions cruciales pour l'évolution de son art, quant à la réalité des choses et leur représentation. La montagne lui révèle l'articulation entre physique et métaphysique, entre phénomène et noumène, l'interroge sur le sens de la vie. Kupka s'installe à Paris en 1896 et devient l'auteur d'une création picturale très originale. Il est le premier à affronter le public avec des œuvres non figuratives lors du salon d'automne de 1912. Il crée une autre réalité, rejetant toute référence au monde sensible[10].

31 La rénovation voulue par le maître d'Aix permet aussi de donner un statut moderne à l'art des cubo-futuristes russes, théorisé, en 1912, par le peintre du suprématisme, Kasimir Malevitch (1879-1935), qui conçoit le *Carré blanc sur fond blanc*, jugé scandaleux, en 1918, puis, à celui des constructivistes révolutionnaires, tout debout contre « l'ordre ancien » :

> « Malevitch avait bien vu que le principe dynamique était déjà présent, à l'état d'embryon, chez Paul Cézanne et, à sa suite, dans les toiles cézannistes géométriques de Georges Braque ou de Pablo Picasso.[11] »

32 Dans son manifeste *Une gifle au goût du public*, David Burliouk (1882-1967) avait réaffirmé que Paul Cézanne, le gardien de la Sainte-Victoire, était le père de toute l'avant-garde picturale, un mouvement de contestation international qui mena, après la Grande Guerre, à l'anti-art. Dada, fruit de la rébellion systématique contre toute esthétique établie, vit, lui aussi le jour près de pics majestueux, à Zurich, la capitale de la Suisse alémanique. L'art de l'absurde, d'Hugo Ball (1886-1927), Tristan Tzara (1896-1963), Richard Huelsenbeck (1892-1974) et Francis Picabia (1879-1953), déboucha sur le surréalisme, qui évoluera sur les hautes terres de l'inconscient et de la folie, avant d'être stoppé net par le chaos de la Seconde Guerre mondiale.

La montagne et l'art moderne

33 La montagne, repère-témoin de parcours créatifs exemplaires, peut être vue comme le fil reliant les œuvres d'artistes modernes, d'origine et de cultures variées, à celles de Paul Cézanne. Ceux-ci ont cherché à porter un nouveau regard sur la nature, l'opposant de façon aiguë au nouveau monde industriel, asservissant et dégradant l'homme. La montagne, véritable concentré de nature, monde préservé et intact, leur a fourni un refuge pour s'interroger, en se donnant pour mission, à l'instar du maître d'Aix, d'investir le paysage, afin que celui-ci cesse d'être un document géographique, ou scientifique, pour devenir un exercice purement plastique et psychologique. Ce dernier considérait l'œuvre comme un témoignage particulier, d'un moment d'introspection et de réflexion du peintre face à la nature. L'homme, tout entier, devait se transformer pour apporter au tableau sa vraie substance, par un regard plus perçant et plus

conscient, tant sur le monde, que sur lui-même. Pour Cézanne, la Sainte-Victoire était l'un des moyens d'y parvenir. Cette dernière devint l'emblème de la volonté de l'artiste, debout contre l'ordre établi, de rénover l'art en profondeur. La montagne peut ainsi être considérée comme le symbole de la révolte contre les diktats des académies qui a rassemblé les plasticiens voulant puiser tant dans une idéologie vivante que dans un environnement à forte identité.

34 Picasso et Matisse ont aussi cherché dans la nature des réponses à des questions cruciales. Matisse, bien qu'installé près de la mer, à Collioure, s'est imprégné de la dimension mystique et sauvage des Albères, enserrant le port, pour élaborer son langage fauve. De même, la montagne, véritable laboratoire de recherche à ciel ouvert, a incarné pour Picasso autant une volonté créative sans borne, qu'une farouche opposition aux règles des Beaux-Arts. L'immersion de Picasso dans le milieu montagnard, de 1906 à 1914, de Gosol à Céret, le propulsa sur le devant de la scène. Les séjours près de la montagne ont marqué, de façon éloquente, l'évolution du style des deux artistes, rendant hommage, par une démarche forte, « au bon dieu de tous les peintres ». En effet, plusieurs œuvres significatives de la modernité attestent que la montagne, entité puissante, à la fois physique et métaphysique, propice à une réflexion sur le sens et la nature du réel et de l'art, a constitué le lieu privilégié de la résistance aux anciens préceptes, et nourri une expression plus dynamique. Les artistes allemands et ceux d'Europe du Nord, trouvèrent aussi dans le milieu montagnard les conditions propices à la formulation d'un art qui ne s'attache plus à la réalité physique mais aux états d'âme du créateur.

35 Selon Kirchner, les peintres ne devaient plus s'imposer de règles et l'inspiration devait couler librement afin de donner une expression immédiate à leurs pressions psychologiques. La production de Kandinsky, réalisée à Murnau dès 1909, affirmait un art dénué de sa fonction de reproduction du réel pour renforcer sa composante subjective jusqu'à formuler une abstraction lyrique, issue d'un profond désir spirituel qu'il appelait la « nécessité intérieure », et qu'il tenait pour un principe essentiel de l'art. Paul Klee, près des monts Zugspitze dans les Alpes, après des mois d'une longue maturation et d'une intense réflexion théorique au contact de la montagne, fondée sur son expérience et sur une démarche esthétique proche de celle des Delaunay, émit lui aussi de nouveaux principes sur la forme et la couleur, et exposa la première théorie systématique des moyens picturaux purs, qui conduisit à une clarification exceptionnelle des possibilités contenues dans les procédés abstraits. De tels procédés seront également explorés par les cubo-futuristes russes et par le maître du suprématisme, Malévitch, enfin, par Kupka, dont la réflexion se calquait sur l'image de la montagne, comme le montre l'œuvre *Méditation*.

36 Ainsi, tout comme on ne peut pas regarder la production de Cézanne sans penser à sa relation avec la Provence et la Sainte-Victoire, on ne peut ignorer le rôle joué par la montagne, selon un principe de filiation spirituel inédit, dans l'évolution du sentiment esthétique de plusieurs figures majeures de l'art du XXe siècle, qui mena à l'élaboration de nouvelles théories, et ouvrit la voie aux avant-gardes les plus audacieuses.

BIBLIOGRAPHIE

BRULLÉ Pierre, Exposition *Frantisek Kupka*, Galerie Antoine Laurentin, Paris, 8 septembre-29 octobre 2016.

NAKOV Andrei, *Malévitch : Aux avant-gardes de l'art moderne*, Paris, Découvertes Gallimard, 2003.

KANDINSKI Vassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Éd. de Beaune, 1911.

KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1998.

LHOTE André (préface), Exposition *L'influence de Cézanne, 1908-1911*, Galerie de France, Paris, 14 janvier-15 février 1947.

MAILLARD Robert et ELGAR Frank, *Picasso, étude de l'œuvre par Frank Elgar et étude biographique par Robert Maillard*, Paris, Éd. Fernand Hazan, 1955.

MARCADE Jean-Pierre, Exposition *Le futurisme, 2008-2009*, Centre Georges-Pompidou, Paris, 15 octobre 2008-26 janvier 2009.

MONNIER Gérard, *L'Art et ses institutions en France, De la révolution à nos jours*, Paris, Gallimard (Folio histoire, n° 66), 1995.

SCHNEIDER Pierre, *Matisse*, Paris, Flammarion, 2002.

VEZIN Annette et VEZIN Luc, *Kandinsky et le Cavalier bleu*, Paris, Éd. P. Terrail, 1991.

NOTES

1. G. Monnier, *L'Art et ses institutions en France, De la révolution à nos jours*, p. 61.

2. A. Lhote, Catalogue de l'exposition *L'influence de Cézanne, 1908-1911*, 1947, p. 5.

3. P. Schneider, *Matisse*, p. 45.

4. R. Maillard et F. Elgar, *Picasso, étude de l'œuvre et étude biographique*, p. 3.

5. Fernande Olivier (1881-1966), de son vrai nom, Amélie Lang, compagne de l'artiste de 1904 à 1912. Modèle de plusieurs peintres montmartrois, elle rencontre Picasso au bateau-lavoir de la place Émile Godeau.

6. Eva Gouel (1885-1915), née Marcelle Humbert, chorégraphe et modèle de Picasso de 1911 à 1915.

7. A. Vezin, L. Vezin, *Kandinsky et le Cavalier bleu*, p. 223.

8. V. Kandinski, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, p. 21.

9. P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, p. 11.

10. P. Brullé, Catalogue de l'exposition *Frantisek Kupka*, 2016.

11. J.-P. Marcade, Catalogue de l'exposition *Le futurisme, 2008-2009,* p. 59.

RÉSUMÉS

Les artistes de la fin du XIXe siècle sont liés au concept de modernité qui émerge, dès 1850, pour désigner les changements survenus après la révolution industrielle. La modernité est perçue comme la manifestation d'un mode de pensée, de vie et de création, basé sur le changement, et non plus sur les traditions esthétiques de l'Académie des beaux-arts. Bien des artistes, refusant d'adapter les œuvres des anciens au goût contemporain, vont refonder les principes de la création sur leur propre vision du monde, liée à leur terre d'origine. La montagne, et plus particulièrement, la Sainte Victoire, peinte par Cézanne, va symboliser ce postulat émergeant, en devenant le lieu de résistance aux institutions. Matisse, puis Picasso, reprennent cette posture en quittant Paris pour peindre dans le sud, en induisant un autre rapport à la nature. À leur suite, les artistes d'Allemagne, Kandinsky, Klee, face aux Alpes, vont modifier leur perception du monde, pour « re-créer » les formes selon un processus mental qui évoluera jusqu'à l'abstraction.

AUTEUR

VÉRONIQUE RICHARD-BRUNET

Historienne de l'art, membre associé de l'Académie des lettres et arts de Mâcon, membre associé de la Société d'histoire de l'art français – Paris