

Malgorzata Dabrowska • Colloque Picasso Sculptures • 26 mars 2016

La réaction polonaise au cubisme reste un problème qui n'est point abordé par les historiens de l'art occidentaux puisque malgré la réunification de l'Europe, mentalement, la barrière entre le centre et la périphérie se maintient.

L'expression même de «sculpture cubiste» embrasse des pratiques artistiques hétérogènes et ses limites temporelles ne sont pas établies d'une façon précise. Pour les besoins de cette étude<sup>1</sup>, la période-cadre, objet d'analyse, se situe entre les années 1910 et les années 1930 et englobe les phénomènes différents quant à leur origine et leur fondement. La variété et le caractère novateur de formes inspirées par l'esthétique cubiste, interprétées dans un contexte national spécifique, font qu'on ne peut pas parler d'une simple adaptation. Un volet non encore exploré est celui des conséquences du cubisme sur la sculpture d'avant-garde ; son rôle inspirateur, stimulateur, reste à souligner.

Le premier signe de la réception de la réflexion critique sur le cubisme se situe en 1909 avec la publication de «La sculpture française du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle». Son auteur, Czesław Poznanski, mentionne le nom de l'artiste espagnol, ce qui témoigne de sa perspicacité, cependant le ton de son commentaire n'est point enthousiaste : «Il y a un artiste qui se nomme Picasso, peintre et sculpteur à la fois. La vie est complètement éliminée de son art. Ce dernier ne semble relever que de mathématiques abstraites qui conjuguent des formes<sup>2</sup>.» Dans un autre article, le critique, tout en soulignant le talent de ses protagonistes, attribue à ce mouvement un caractère passager et ne lui prédit pas un grand avenir. Il énumère les raisons ayant contribué à sa naissance : en premier

lieu le besoin de construction, la forme étant négligée depuis l'impressionnisme. Selon Poznanski, l'art de Picasso est une «culture cérébrale» tout comme l'impressionnisme était une culture de l'œil où la touche, la lumière l'emportaient sur la forme. La beauté née de la géométrie n'est pas une beauté dans le plein sens de ce mot :

**«Non pas ceux qui ont méprisé l'œil, mais ceux qui l'ont subordonné au cerveau, à la volonté synthétique, seront les maîtres de demain. Les cubistes seront les anabaptistes du classicisme triomphant<sup>3</sup>.»**

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, certains signes avant-coureurs annoncent la future révolution cubiste. La sculpture de Boleslaw Biegas, ayant bâti sa réputation à Paris, choquait ses contemporains par le refus de tout compromis. L'univers de l'artiste est formé par deux maîtres spirituels – Rodin et Przybyszewski, écrivain polonais ayant devancé les découvertes sur l'inconscient de Freud. Son message amène à explorer les solutions inédites, aptes à inclure dans une forme sculpturale le contenu métaphysique. *Le Livre de la vie* (1901) et sa tendance à la simplification, concentration de force de l'expression, a valu à son auteur la relégation de l'Académie des beaux-arts de Cracovie. Dans *Le Sphinx* (1902) – exécuté déjà à Paris – le dépouillement apporte une forte tension émotionnelle. L'artiste a recours à la tête polycéphale, l'évocation de la divinité slave, Swiatowid, y est présente (sculpture ayant été découverte à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et expo-

sée au Musée archéologique de Cracovie). Les formes simplifiées à l'extrême, de même que la tendance à montrer l'objet simultanément de plusieurs points de vue, confirment l'autonomie que l'auteur acquiert par rapport à la nature. Dans l'aspiration vers la planéité, Xavier Deryng discerne l'apport primitiviste<sup>4</sup>.

Dans *Le Souffle* de Xawery Dunikowski (avant 1903), la géométrisation atteint la limite de l'abstraction. Un volume trapézoïdal semblable à un buste, surmonté d'une tête de géant, est épuré à l'extrême. Une main énorme aux doigts écartés tient une minuscule silhouette d'enfant. Puissance et tendresse. Le titre fait allusion au moment de la naissance spirituelle, moment mystique qui apporte la transsubstantiation.

Edward Wittig, sculpteur lié à l'entourage des frères Schnegg, simplifie les volumes, les inscrit dans des formes géométriques, met en relief la construction afin d'obtenir le caractère monumental. *Ève* (1911), acheté par l'État français, a provoqué un commentaire enthousiaste d'Apollinaire qui salue le retour aux formes «simples et pleines<sup>5</sup>». La simplification, l'inscription du corps dans des figures géométriques sont pourtant inspirées par Maillol et non pas par l'art d'avant-garde. Elie Nadelman, établi à Paris, entame depuis 1906 une série d'expérimentations visant à reconstruire l'objet à partir d'un système basé sur l'alternance de courbes. Ses études sculptées et dessinées ont suscité un vif écho dans le milieu artistique parisien. Pour l'artiste, la forme d'une œuvre d'art devait être «signifiante et abstraite<sup>6</sup>». Nadelman affirme encore : «Les relations entre les formes créent une vie nouvelle qui n'a rien à voir avec la vie dans la nature<sup>7</sup>.» Adolphe Basler, critique et marchand d'art d'origine juive et

polonaise<sup>8</sup>, a confié : «Ses recherches eurent le don de troubler Picasso, cet éternel inquiet que toute nouveauté rend malade. Le principe de la décomposition sphérique dans les dessins et sculptures de Nadelman, précéda en effet les inventions cubistes<sup>9</sup>.» Biographe de Nadelman, Lincoln Kirstein affirme que Picasso «a vu dans l'atelier de Nadelman la tête d'homme en plâtre qu'il n'a pas complètement comprise, mais dont il s'est approprié le maniérisme stylistique comme c'était souvent le cas dans sa vorace carrière<sup>10</sup>». Le sculpteur ne recule pas devant la décomposition de la matière, le visage humain n'est qu'un prétexte pour le jeu autonome de lignes. Dans *La Tête d'homme* de 1908, le culte exclusif de la forme commande une juxtaposition de surfaces soumises à une ligne courbe, leur croisement donnant un saisissant effet de volume et d'angularité. Cette œuvre a été connue de Picasso en 1908, grâce à Leo Stein qui avait amené l'Espagnol dans l'atelier de l'artiste polonais. On peut la comparer avec la *Tête de femme (Fernande)* conçue peu après. À l'évidence, l'écart par rapport à la réalité, perçue directement, est plus fort que chez Picasso. La sculpture est empreinte d'un plus grand dynamisme, des tensions naissent de la juxtaposition de facettes, placées dans de multiples directions. En 1925, Nadelman revendique sa priorité sur le cubisme dans la réponse à l'enquête d'Henry Goddard Leach dans *The Forum* intitulée «Is Cubism Pure Art?»<sup>11</sup>.

Adolphe Basler assure les liens entre les jeunes artistes venus de Pologne et le milieu français. Dès 1912, Zbigniew Pronaszko applique dans sa peinture et sa sculpture les principes du cubisme. Dans le *Projet de l'autel pour l'église des Missionnaires à Cracovie* (1911-

1912), détruit, la Vierge, personnage central, statique, est décrite de façon sommaire. Les parties latérales ont un caractère différent, le dynamisme y est sensible, modéré par l'obéissance à des dominantes directionnelles. Les formes, réduites à des figures géométriques, sont diffractées et s'inscrivent dans des surfaces aux limites précises, liées entre elles d'une manière indissociable. Les éléments sont disposés de façon à engendrer un rythme particulier. Les fragments, dirigés obliquement, sont équilibrés grâce à des surfaces soumises à la verticale qui stabilisent le mouvement. La construction est conséquente, presque architecturale. Avec la naissance du formisme une nouvelle époque s'ouvre dans l'art polonais – le mouvement allie le cubisme, le futurisme, l'expressionnisme avec l'art populaire. La sculpture, très variée dans ses formes d'expression, apporte une contribution importante à l'étude de relations spatiales. Les créations des années 1917-1918 comportent des éléments purement cubistes quant à la construction. *Le Nu* (1917) est étudié dans deux versions: une esquisse peinte et la ronde-bosse. Dans la première, la dissection de la forme, la disposition géométrique de plans angulaires sont orchestrés selon un rythme puissant. Dans la sculpture, le fond disparaît, l'attitude du modèle est modifiée. Le système de divisions est désormais soumis à deux directions, l'une verticale et l'autre oblique. Deux espaces vides, formés entre le corps et les mains, sont placés d'une manière symétrique. Les gradations rythmiques apportent un effet harmonieux, et cela, nonobstant la disproportion entre la partie inférieure, beaucoup plus massive, et celle supérieure, étirée et aérée, la tête surtout semblant

amoindrie. Le vide pénètre dans la sculpture, le concave figure le convexe – une incision dans la partie du ventre, une forme triangulaire, profonde, placée sous les seins, un trou se substituant au mamelon. La parenté avec les créations d'Archipenko a valu à l'artiste un surnom malicieux donné par Stanislaw Ignacy Witkiewicz: «Archipronaszko».

Chez l'autre sculpteur formiste, August Zamoyski, une tentation primitiviste, l'inspiration par les masques africains (*Portrait de Maria Walterskirchen*, 1921-1923), n'exclut pas la fascination pour l'art populaire polonais. La recherche consciente de valeurs sculpturales, l'autonomie de l'œuvre par rapport à la nature s'amplifient au fil du temps. Le cubisme joue le rôle de révélateur – une investigation méthodique succède à l'imitation. Dans plusieurs portraits la succession des traits du modèle se limite à une série de courbes se répondant en écho. La structure est composée de surfaces mouvantes, en tension. Les éléments réalistes, facilement identifiables, s'y superposent. Zamoyski empruntera au cubisme certains éléments de la construction de la forme et réussira à les transformer en mettant en valeur son individualité propre. Le motif de deux personnages s'étreignant est abordé à plusieurs reprises, dans un cycle portant le titre «Eux deux». Les formes rectilignes, disposées en oblique, cèdent peu à peu la place à des volumes plus organiques qui s'interpénètrent – on peut y discerner une influence d'Archipenko. Plus tard, l'intérêt de l'artiste pour la taille directe accélérera son ouverture aux idées du nouveau classicisme.

Le dialogue avec le cubisme prend des formes particulièrement intéressantes dans l'art de sculpteurs éta-

blis à Paris, parmi eux Jean Lambert-Rucki et Xawery Dunikowski. Pour le premier, la filiation avec l'art de Picasso est évidente – la *Tête cubiste* ressemble à un totem, ce qui permet d'inscrire cet artiste dans la lignée primitiviste. Pour le second, l'étiquette «cubo-expressionnisme» reste trop étroite pour caractériser cet art où les moyens propres au cubisme sont utilisés afin de concentrer les sentiments, pour se mettre au service d'une vision largement synthétique. Dunikowski s'installe à Paris en 1913, où il vit et travaille jusqu'en 1921. Les portraits de cette époque se caractérisent par des plans larges, délimités d'une manière décidée par les brusques rencontres de ces plans et le rythme saccadé de la juxtaposition des surfaces. La division de la forme n'est introduite que pour mieux servir la synthèse. *Le Portrait de bolchevik* (1917-1920) est fondé sur une exagération de la surface concave. L'inspiration puisée dans la statuaire nègre se fait sentir dans cette étude. Le jeu de proportions est surtout marquant. Le front bas et court contraste avec l'amplification des pommettes. La partie inférieure du visage se rétrécit brusquement. Deux lignes symétriques la délimitent ; les surfaces concaves apparaissent qui modifient l'aspect des joues. L'augmentation outrée du menton, la réduction du cou, l'accentuation du caractère charnel des lèvres suivent. L'enfoncement des yeux, des prunelles vides, le dynamisme de la description du visage, laid et troublant, le jeu avec la profondeur donnent un aspect insolite, barbare. Malgré une juxtaposition des parties, on ne peut pas parler de fragmentation car l'unité est conservée ; la différence avec le cubisme français réside dans cette particularité.

Bien que le sculpteur rejoigne la modernité, il ne néglige pas les sujets nationaux. *Le Tombeau de Boleslas le Téméraire* (1917-1918) illustre le moment du meurtre de l'évêque rebelle, Stanislaw, exécuté par le roi. La composition en haut relief est inscrite dans un triangle. Le problème de l'espace intégré à l'œuvre surgit à cette occasion. La division de la forme, la multiplicité des points de vue adoptés, le fait de placer les volumes sur plusieurs plans afin d'appuyer le caractère spatial rapprochent la sculpture de Dunikowski du cubisme. L'investigation de l'ordre philosophique est tout aussi importante que la conclusion d'un problème formel. Dans *L'Autoportrait (Je marche vers le soleil)*, (1917-1918), le fond est peint aux couleurs de l'arc-en-ciel. Les proportions du corps changent, faisant prévaloir un ordre arbitraire. Une parenté avec la *Danseuse rouge* (1914) de Gaudier-Brzeska est évidente, tout comme l'était le lien entre la *Tête d'Ezra Pound (Portrait hiératique d'Ezra Pound)* (1914) et les portraits de l'artiste polonais. Dans *L'Autoportrait*, la tête, agrandie, est placée sur deux plans, le principe de la simultanéité joue autant que la volonté de montrer la dualité de la nature humaine. Les jambes, réduites à des formes triangulaires, liées par un mouvement flottant qui les anime, rappellent le traitement du corps dans *Les Formes uniques de la continuité de l'espace* (1913) de Boccioni. Chez Dunikowski, l'élan lyrique, lié au moment de la métamorphose, image joyeuse de la conquête de nouveaux espaces, jubilation puissante et dramatique, est dominé par le sens du monumental, imprégné de l'énergie cosmique. Il convient de mentionner que l'art de Xawery Dunikowski a été apprécié à sa juste valeur par un des artistes les plus

novateurs de son époque – Henri Gaudier-Brzeska le cite dans son manifeste «Vortex»<sup>12</sup>, aux côtés de Brancusi, Lipchitz, Archipenko et Modigliani.

Les expérimentations de Picasso avec des matières considérées comme «non nobles», avec la juxtaposition d'objets ou de fragments d'origine différente, le recours aux contrastes entre les parties peintes et celles qui en font l'illusion ont eu peu d'adeptes en Pologne. Le jeu avec le polymatiérisme et la polychromie de Lewicki s'inscrivent cependant dans cette démarche.

La sculpture cubiste a ouvert le volume, la sculpture constructiviste franchit un nouveau pas. Déjà, avant son départ de Russie, Katarzyna Kobro utilise la technique de l'assemblage dans des constructions suspendues. Dans les œuvres de cette période on peut discerner l'influence des reliefs et contre-reliefs de Vladimir Tatline, inspiré lui-même par les constructions de Picasso qu'il a pu voir dans son atelier parisien en été 1913. La négation de la pesanteur, du caractère compact du volume en étaient les conséquences.

À son arrivée en Pologne, Kobro se lance surtout dans la recherche de relations entre la forme et l'espace, elle utilise la tôle d'acier peinte en trois couleurs et trois «non-couleurs» à l'instar des néoplasticiens. Les allusions au monde figuratif sont éliminées, toute référence à l'objet disparaît, la forme et l'espace deviennent le seul contenu de la sculpture – l'attitude la plus radicale en Pologne de l'entre-deux-guerres. La sculpture s'inscrit d'une manière fluide dans son environnement, la notion de frontière entre le bloc sculpté et l'espace n'a plus de raison d'être. L'artiste a procédé à l'analyse de rythme spatio-temporels, les calculs mathématiques ont appuyé sa recherche.

Avec son mari, Wladyslaw Strzeminski, Katarzyna Kobro a publié un essai, «La composition de l'espace. Le décompte de rythme spatio-temporel»<sup>13</sup>. Malgré l'adhésion de Kobro au groupe Abstraction-Création, son apport à l'art du XX<sup>e</sup> siècle est longtemps resté inconnu, jusqu'à l'exposition à la galerie Denise René, «Précurseurs de l'art abstrait en Pologne», en 1957 (reprise ensuite à Otterlo et à Essen en 1973).

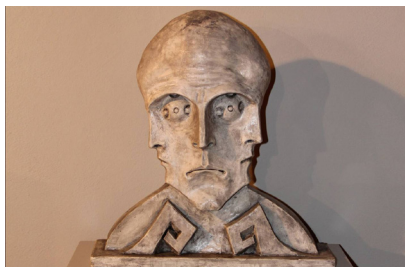
L'évolution de l'art de Kobro n'aurait pas été possible sans la leçon de Picasso, ce dernier ayant ouvert la voie à des solutions inédites, faisant prévaloir l'autonomie de l'art sur celle de la nature.

À l'évidence, cette recherche consciente et insistante de nouvelles relations plastiques ne correspondait pas aux préoccupations de tous les artistes. Les éléments de stylistique cubiste se mêlent souvent à une forme traditionnelle. Chez Jan Szczepkowski, récompensé par le prix d'honneur à l'Exposition des arts décoratifs et industriels à Paris en 1925, le cubisme est présent dans sa version réduite, mettant en exergue les qualités décoratives issues d'un agencement sophistiqué de formes géométriques et des rythmes qu'elles engendrent. L'aboutissement le plus parfait de recherches d'un style national réside dans cette version originale de l'Art déco. L'interprétation ingénieuse du folklore, l'expression de la naïveté sont les qualités incontestables de l'œuvre. Les incisions géométriques en cristal peuvent avoir une origine autre que cubiste – l'artiste a puisé dans l'art populaire tout comme dans la tradition gothique. Les éléments sculptés d'une manière réaliste (tête, mains, pieds) sont incorporés dans un espace mouvant fait de rythme et de lumière. La simplification et le dépla-

gement des formes, au découpage marqué et syncopé, ne sont utilisés que pour appuyer les qualités décoratives du rythme.

Ainsi, la stylisation pleine de charme a efficacement remplacé une recherche rigoureuse de relations entre la forme et l'espace.





**FIG. 1**  
**BOLESŁAW BIEGAS**  
*Le Sphinx (l'Enigme)*,  
1902  
Muzeum  
Mazowieckie,  
Plock, exposition  
« Boleslaw Biegas.  
Malarstwo i  
rzeźba », 2011



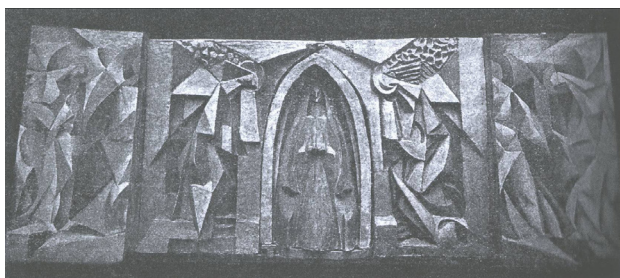
**FIG. 4**  
**XAWERY**  
**DUNIKOWSKI**  
*Tête de bolshevik*,  
1916-1917  
Musée  
Krolikarnia,  
Varsovie,  
Centrum Rzeźby  
Polskiej



**FIG. 2** **XAWERY**  
**DUNIKOWSKI**  
*Le souffle, avant*  
1903  
Muzeum  
Królikarnia,  
Varsovie



**FIG. 5** **AUGUST ZAMOJSKI**  
*Tête de Louis Marcoussis*, 1923  
Collection Marek Roeffler,  
Villa la Fleur, Konstancin



**FIG. 3** **ZBIGNIEW PRONASZKO**  
*Le projet de l'autel pour l'église des  
Missionnaires*, 1911-1912, détruit



**FIG. 6** **KATARZYNA KOBRO**  
*Composition spatiale*, 1929  
Musée d'Art Contemporain, Lodz

## NOTES

1. Une version plus large de l'étude sur la sculpture cubiste a été publiée en 2000 dans la revue *Ikonotheke* : «Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego» («La sculpture polonaise face au cubisme», p. 147-186).
2. Czesław Poznanski, *Rzeźba francuska XIX i XX wieku*, Lwow, Wydawnictwo Altenberga, 1909, p. 168.
3. Czesław Poznanski, «Luźne uwagi o kubiźmie i kubistach», *Swiat*, 1912, n° 1, p. 14.
4. Xavier Deryng, «Rzeźba polska na początku XX wieku czyli odwrócona norma», *Ikonotheke* 2000, p. 123-146.
5. Guillaume Apollinaire, «Au Salon, avant le vernissage de la Nationale», *Chroniques d'art 1902-1918. Textes réunis avec préface et notes*, Gallimard, 1960, p. 311.
6. Elie Nadelman, «Notes for a catalogue», *Camera Work*, n° 32, octobre 1910.
7. *Ibid.*
8. Adolphe Basler a commercialisé plusieurs œuvres de Picasso et a aidé l'artiste dans l'organisation de son exposition chez Stieglitz en 1912.
9. Adolphe Basler, *La Sculpture moderne en France*, Paris, Éditions Georges Crès & Cie, 1928, p. 46.
10. Lincoln Kirstein, *The Sculpture of Elie Nadelman*, New York, The Museum of Modern Art, 1947, p. 11-12.
11. Elie Nadelman, Lettre à Kineton Parkes, publiée dans *The Forum*, juin 1925.
12. Henri Gaudier-Brzeska, «Vortex (Written from the Trenches)», publié pour la première fois dans *Blast*, n° 2, juillet 1915.
13. Wladyslaw Strzeminski, Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Lodz, 1931, II tom biblioteki ar (deuxième volume de la Bibliothèque «ar» – artistes révolutionnaires).