fiac!

EDITIONS LE
MINOTAURE

16 - OCTOBRE 2019

DU CUBISME ET AU-DELÀ

Serge Férat, *Nature morte. Lacerba*, 1913
Huile sur toile et collage de papier journaux, 53.5 x 65 cm

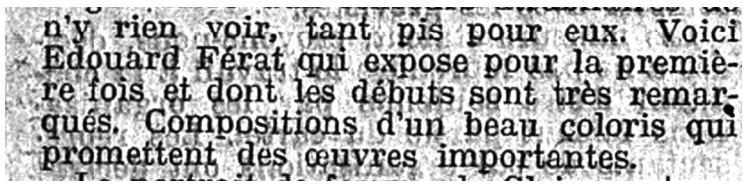
GALERIE
LE MINOTAURE

LACERBA

Lacerba (1913) est sans nul doute la toile la plus célèbre et représentative de Serge Férat dont la carrière se trouve alors en plein essor (la même année, il devient une des figures prépondérantes de la revue *Soirées de Paris* qui renaît grâce à sa fortune et celle de sa cousine, la Baronne d'Oettingen). Même s'il adhère au cubisme dès 1910, il s'agit du premier envoi conséquent que le peintre fait au Salon des Indépendants (1914), encore sous le nom d'Édouard Férat. Le tableau est tout de suite commenté dans *L'Intransigeant* par Guillaume Apollinaire qui y voit un début très remarqué, promettant des œuvres importantes.

L'INTRANSIGEANT
ET LE JOURNAL DE PARIS
L'instruction sur le parricide. — L'enquête sur le vol de la rue Chauchat
DISCOURS DU PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE ET DU PRÉSIDENT DE LA CHAMBRE

Dernière Heure
Le Salon Indépendants
UN CONGRÈS DE MUTUALISTES
NOS ECHOS
LE THÉATRE


n'y rien voir, tant pis pour eux. Voici Édouard Férat qui expose pour la première fois et dont les débuts sont très remarqués. Compositions d'un beau coloris qui promettent des œuvres importantes.

Il s'agit à première vue d'une nature morte typique du cubisme synthétique de ces années, mélangeant la peinture à l'huile avec l'ajout des papiers collés et de faux bois. Les objets – notamment la pipe, objet « cubisant » par excellence – ou leurs fragments sont assemblés sur une surface plane et montrés simultanément sous plusieurs angles. On y retrouve la couverture de la revue futuriste *Lacerba* (souvent reprise par d'autres peintres cubistes) ainsi que les instruments de musique et diverses références à l'univers musical. La toile suscita d'ailleurs de virulentes polémiques et les premiers critiques accusaient Férat d'avoir copié une nature morte de Picasso. Toutefois, Apollinaire y répondit immédiatement, prenant défense de son ami dans *Écrits Français* : « Je crois que votre note sur Édouard Férat : n'est pas dans le bon. Il n'y a là-dedans rien qui ait à voir avec Picasso. Il y a tout simplement la peinture personnelle d'un garçon honorable sur lequel à la faveur de quelques ragots montmartois, vous jetez sans prudence le reproche de mystification », en ajoutant plus tard dans *Soirées de Paris* sur un ton plus humoristique : « À propos de l'envoi d'Édouard Férat aux Indépendants notre confrère *Les Écrits Français* s'est fait l'écho de rumeurs controuvées où il s'agissait de mystification d'Henri Matisse, de Derain, de Picasso et de moi-même. Édouard Férat existe parfaitement et n'a jamais songé à mystifier personne. La note amicale des *Écrits Français* a donc souligné tout simplement la première manifestation publique d'un peintre distingué qui néanmoins fut d'abord un peu gêné par le bruit mené soudain autour de lui. Il s'y est fort bien habitué maintenant. »

Dans *Lacerba* nous avons affaire avec un traitement chromatique (l'emploi du bleu outremer, vert émeraude, rouge vermillon, associés au rose, violet, gris et ocre) et un style tout à fait individuels : une chorégraphie captivante des lignes, des contrastes légers des couleurs et leurs nuances, une atmosphère de bal masqué, de carnaval et d'allégresse que nous retrouverons plus tard chez Férat, notamment dans ses scènes de cirque ou encore dans les décors pour le « drame surréaliste » d'Apollinaire : *Les Mamelles de Tirésias*.

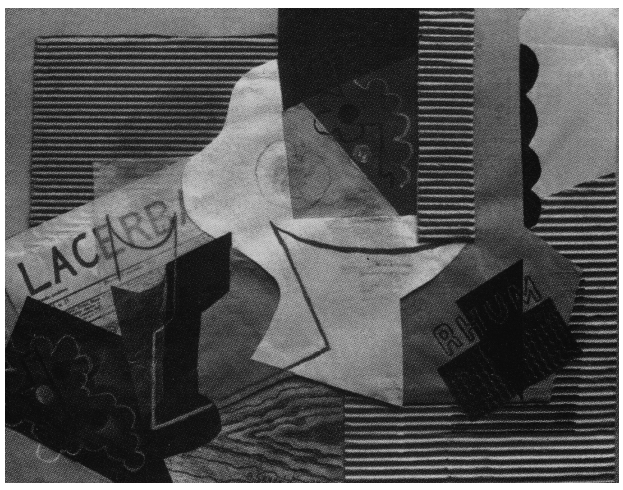
Janine Warnod s'exprimait ainsi sur cette toile :

Dans le tableau de Férat cohabitent la géométrie et la symphonie. Le chef d'orchestre est invisible. Joue-t-il du Sati ou du Stravinsky, du Poulenc ou du Auric ? Les portées s'entrecroisent, les notes sautillent, le métronome reçoit les rythmes qui se chevauchent, le ventre du violoncelle mange la moitié des lettres de LACERBA et les clés de sol bigarrent les partitions. L'orchestre joue l'allegro. Tout est en mouvement, seule la pendule, papier collé, marque le temps. Discrète dans son coin, elle s'est arrêtée à midi moins le quart et symbolise la pérennité [...] *Les sons aigus rejoignent les couleurs intenses dans l'éclat d'une lumière ocrée* [...] *Au centre, un temps de pause : la pipe en terre blanche appuyée sur un cube recouvert d'un papier peint imitant le faux bois de Braque lance un clin d'œil à Apollinaire qui les collectionne comme Derain, Salmon et bien d'autres Cubistes.*

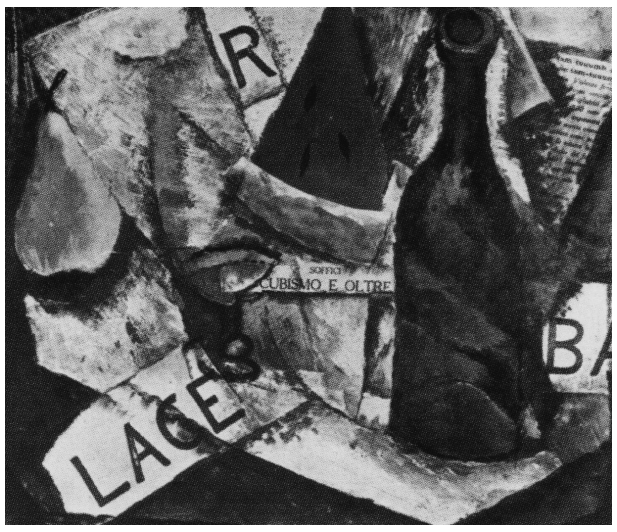
LACERBA
Anno II, n. 1 | Firenze, 1 gennaio 1914 | Il n. 4 soldi L'anno 4 lire
POLEMICHE
LIRISMO SINTETICO E SENSAZIONE FISICA

Les lettres LACER, comme signalé, évoquent la revue *Lacerba* et les liens unissant Férat avec ses amis italiens : Ardengo Soffici, Giovanni Papini (fondateurs, en 1913, de ce magazine florentin), Marinetti et Severini. Dans les années 1913-1915, *Lacerba*, à côté de *La Voce*, fut un organe officiel du futurisme jouant un rôle clé dans la promotion et la diffusion du mouvement à l'étranger. Elle disparaît en 1915 pour des raisons politiques. Le tableau de Férat est d'ailleurs reproduit dans le numéro du 15 juillet 1914 de la revue de Soffici. Entre 1913 et 1914, Férat n'est pas le seul à évoquer la revue dans une nature morte : Picasso, Soffici, Severini, Carra, Magnelli l'ont aussi introduite dans leurs compositions.

M.T

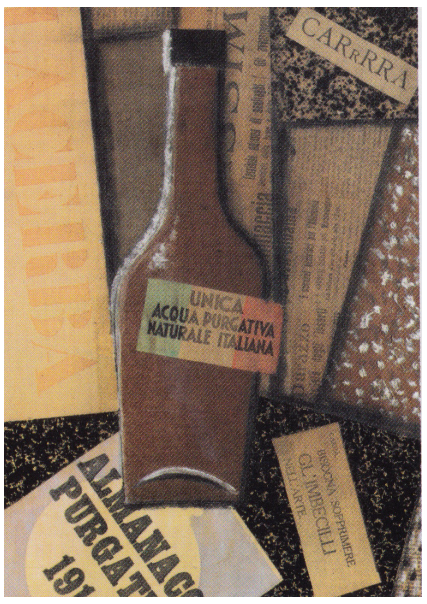


Gino Severini, *Simultaneita tipografica*, 1913
Collage, aquarelle, pastel, encre et crayon sur papier



Ardengo Soffici, *Composizione (Lacerba),* 1913
Huile et collage sur panneau

Alberto Magnelli, *Il Mappamondo e Lacerba*, 1914, huile sur toile

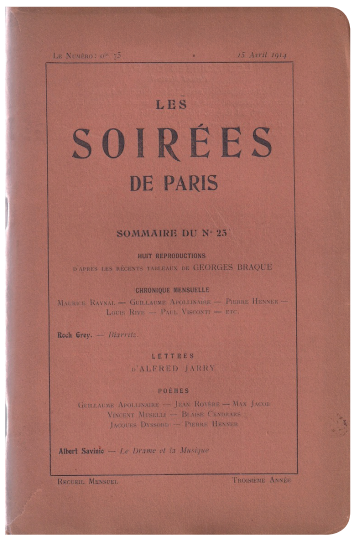


Carlo Carra, *Lacerba a Bottiglia*, 1914
Tempera et collage sur carton

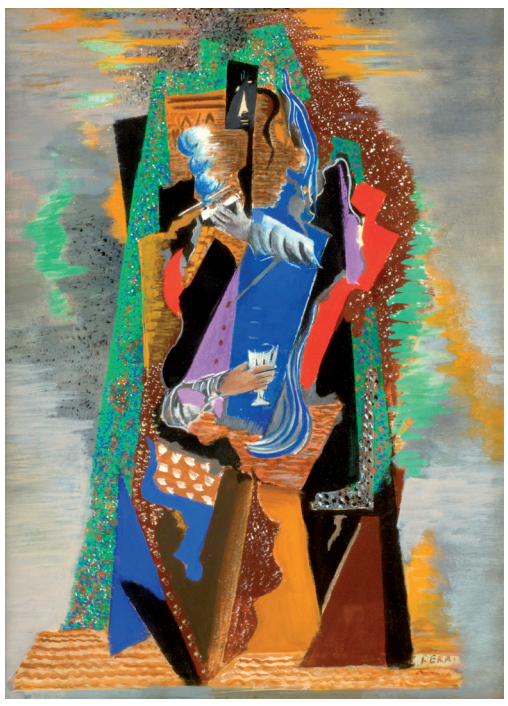
LES SOIRÉES DE PARIS

L'aventure de la revue des *Soirées de Paris* est au fond une histoire de liens qui unissent Serge Férat, la Baronne Hélène d'Oettingen [alias François Angibout, Léonard Pieux ou Roch Grey] – sa cousine, Léopold Survage – amant d'Hélène et Guillaume Apollinaire – auquel les trois premiers doivent le succès de leur carrière et une reconnaissance éperdue.
La revue, créée en 1912, est déjà, un an après, au bord de la faillite et ce sont Férat et la Baronne qui la sauvent en rachetant le titre grâce à leurs fortunes personnelles. Apollinaire partage désormais sa fonction de rédacteur en chef avec Jean Cérusse, le pseudonyme sous lequel camouflent leur identité *ces Russes*. Le poète est responsable du côté littéraire de la revue et Férat des questions relatives à l'art. Ainsi dès 1913, les *Soirées de Paris* voient un réel renouveau et deviennent un haut lieu de passage et de rencontres, réunissant sur ses pages et lors des fameuses soirées organisées au 278 boulevard Raspail les plus éminents créateurs de l'époque. Les *Soirées* cultivent de nombreux échanges avec d'autres revues et milieux tant européens qu'américains : les futuristes italiens et leurs porte-paroles *La Voce* et *Lacerba* ; *The Egoist* et *Poetry and Drama* de Londres, *Camera Work* newyorkais, les rayonnistes russes Mikhaïl Larionov et Natalia Gontcharova… pour n'en énumérer que quelques-uns. Elle s'intéresse non seulement à la peinture, mais aussi bien à la poésie, la littérature, la musique et le théâtre, prenant partie des plus vives polémiques concernant les avant-gardes du début du siècle.

M.T



Hélène d'Oettingen et Serge Férat, vers 1910


Serge Férat, *Homme à la pipe et au verre*, 1914
Gouache sur papier, 38 x 27.5 cm

Serge Férat, *Nature morte au guéridon et compotier*, 1920-21
Huile sur toile, 107.5 x 73.5 cm

LÉOPOLD SURVAGE – RYTHMES COLORÉS

Le même Salon des Indépendants (1914) qui voit le début plus que prometteur de Serge Férat avec *Lacerba*, accueille également le triptyque tout à fait précurseur de Léopold Survage. Sous les numéros de 3180 à 3182, le peintre russe expose les *Trois phases d'une action du rythme coloré : A – Point de départ, B – Épanouissement, C – Morcellement* énonçant le principe du *Rythme coloré* (1912), le film abstrait à ce point révolutionnaire à l'époque que tout en suscitant l'enthousiasme de Guillaume Apollinaire, il provoque le refus des spécialistes, n'ayant pas de moyens de le réaliser ni d'estimer son importance. Il s'agit là de dessins animés et abstraits avant l'heure, créés par le déplacement de chaque couleur selon son caractère, sa forme et sa nature ; non seulement d'une œuvre transformant radicalement les pratiques cinématographiques, mais aussi annonçant une conception complètement nouvelle de la peinture.
« J'avais prévu – écrivait Apollinaire dans *Paris Journal* du 15 juillet 1914 – cet art qui serait à la peinture ce que la musique est à la littérature. L'artiste qui s'est donné la peine de la faire naître s'appelle Léopold Struzwage […] On peut comparer le *Rythme coloré* à la musique, mais les analogies sont superficielles et il s'agit bien d'un art autonome, ayant des ressources infiniment variées qui lui sont propres.» « Le *Rythme coloré* n'est nullement une illustration ou une interprétation d'une œuvre musicale – confirmait cette intuition l'artiste lui-même, sur les pages des *Soirées de Paris* – C'est un art autonome, quoique basé sur les mêmes données psychologiques que la musique. » Nous sommes là, aux origines de l'art abstrait.

Léopold Survage, 1915
Huile sur papier, 20.5 x 26 cm

Remarquons que l'idée des *Rythmes colorés*, conçue par Survage en 1912 est contemporaine au cycle d'*Amorpha*, exposé par František Kupka au Salon d'Automne la même année. Au début des années 1910, l'abstraction s'invente alors en lien direct avec la musique.

M.T

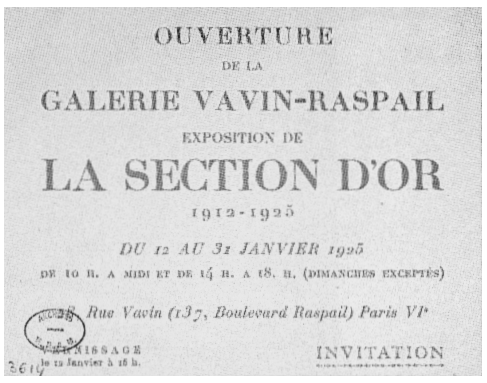
SECTION D'OR

Au début des années 1910, de plus en plus d'artistes cherchent à diversifier le vocabulaire cubiste, monopolisé par les solutions de l' « écurie Kahnweiler » limitant souvent le mouvement aux seuls noms de Braque et de Picasso. « Là où le cubisme déracine, la Section d'or enracine », avait l'habitude de dire Jacques Villon. Le cubisme se voit éclaté en diverses facettes. L'avant-garde parisienne elle-même se trouve face à un autre éclatement possible, lié à la récente entrée en force des futuristes.
Dans cet esprit, dès 1911, autour des frères Duchamp à Puteaux, se construit un groupe de peintres, poètes et mathématiciens parmi lesquels nous comptons : Albert Gleizes, František Kupka, Fernand Léger, Jean Metzinger, Francis Picabia, Henry Valensi, Auguste Perret, André Salmon, Guillaume Apollinaire et beaucoup d'autres. La plupart d'entre eux s'intéresse à la géométrie non-euclidienne dont les règles ils essaient d'adapter à la peinture. Dès 1912, ils organisent une série d'expositions (1912, 1920, 1925) sous l'enseigne de la Section d'Or pendant lesquelles ils présentent leurs toiles souvent refusées par les Salons officiels. Le premier Salon organisé à la galerie La Boétie en octobre 1912 rassemble plus de 200 œuvres, réalisées par 31 peintres et sculpteurs d'avant-garde et révèle les nouvelles directives du mouvement complétées quelques jours après

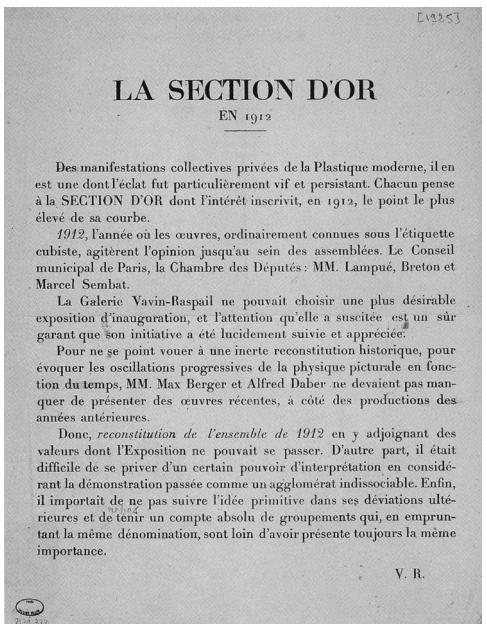
Vue de l'exposition de 1925 à la galerie Vavin-Raspail

le vernissage par l'ouvrage de Gleizes et Metzinger *Du Cubisme*. C'est à cette occasion que Marcel Duchamp présente finalement son *Nu descendant de l'escalier* refusé aux Indépendants et que Kahnweiler découvre Juan Gris. La seconde Section d'or fondée dès la fin de 1919 par Archipenko, Survage et Gleizes se situe dans un contexte différent. Il ne s'agit plus de créer un lieu d'expression pour l'avant-garde alternatif aux Salons officiels, mais plutôt d'une sorte d'union corporatiste offrant des opportunités d'expositions, aussi à l'étranger, pour les artistes ayant participé aux mouvements d'avant-garde des années 1910 : les rayonnistes russes (Gontcharova & Larionov), les cubistes comme Férat, Survage, Hayden, Marcoussis, les cubistes convertis à l'esthétique moderniste de la galerie de l'Effort moderne (Léger, Laurens, Hellesen, Buchet), les artistes proches du mouvement De Stijl (Van Doesburg, Mondrian), certains futuristes italiens (Boccioni, Severini) ainsi que les fidèles de la Section : Gleizes ou Villon. Ainsi les expositions de la deuxième Section sont itinérantes et voyagent, en dehors de Paris à Rome, Bruxelles, Genève et Amsterdam.
Le troisième et dernier volet de la Section se veut une reconstruction de la première édition. Seuls les artistes présents en 1912 sont invités. Ils exposent chacun deux toiles de la première Section et une œuvre contemporaine des années 1920. Pour compléter cette sélection, on montre également les œuvres des « grands absents » de l'époque qui cette fois-ci acceptent de participer, notamment Braque, Picasso et Delaunay qui présente ses compositions qualifiées par Guillaume Apollinaire d'orphiques.

M.T



OUVERTURE
DE LA
GALERIE VAVIN-RASPAIL
EXPOSITION DE
LA SECTION D'OR
1912-1925
DU 12 AU 31 JANVIER 1925
DE 10 H. A MIDI ET DE 14 H. A 18 H. (DIMANCHES EXCEPTÉS)
Rue Vavin (137, Boulevard Raspail) Paris VIe
VERNISSAGE
le 12 Janvier à 16 h.
INVITATION



LA SECTION D'OR
EN 1912

Des manifestations collectives privées de la Plastique moderne, il en est une dont l'éclat fut particulièrement vif et persistant. Chacun pense à la SECTION D'OR dont l'intérêt inscrivit, en 1912, le point le plus élevé de sa courbe.

1912, l'année où les œuvres, ordinairement connues sous l'étiquette cubiste, agitèrent l'opinion jusqu'au sein des assemblées. Le Conseil municipal de Paris, la Chambre des Députés : MM. Lampué, Breton et Marcel Sembat.

La Galerie Vavin-Raspail ne pouvait choisir une plus désirable exposition d'inauguration, et l'attention qu'elle a suscitée est un sûr garant que son initiative a été lucidement suivie et appréciée.

Pour ne se point vouer à une inerte reconstitution historique, pour évoquer les oscillations progressives de la physique picturale en fonction du temps, MM. Max Berger et Alfred Daber ne devaient pas manquer de présenter des œuvres récentes, à côté des productions des années antérieures.

Donc, *reconstitution de l'ensemble de 1912* en y adjoignant des valeurs dont l'Exposition ne pouvait se passer. D'autre part, il était difficile de se priver d'un certain pouvoir d'interprétation en considérant la démonstration passée comme un agglomérat indissociable. Enfin, il importait de ne pas suivre l'idée primitive dans ses déviations ultérieures et de tenir un compte absolu de groupements qui, en empruntant la même dénomination, sont loin d'avoir présente toujours la même importance.

V. R.

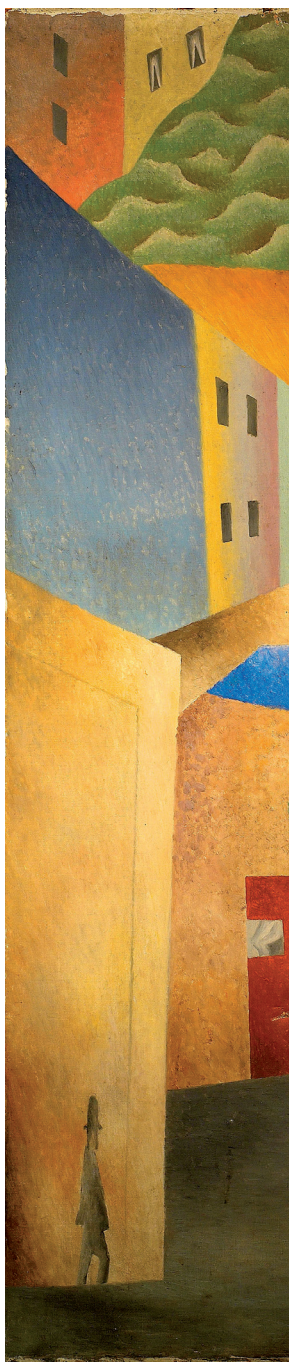
Tract de présentation de la Section d'or

De haut en bas František Kupka :

Étude pour « Amorpha », c. 1913, gouache sur papier, 18.3 x 18.3 cm

Composition, c. 1913, pastel sur papier, 28.5 x 28.5 cm

Étude pour « Autour d'un point », c. 1920-24
Gouache et aquarelle sur papier, 21.5 x 21.5 cm



Léopold Survage, *L'homme d*
Huile sur toile, 101 x 65.5 cm

František Kupka, *Étude pour « Synthèse »*, 1
Gouache et aquarelle sur papier beige, 32

omme dans la ville, 1915
65.5 cm

Léopold Survage, *La ville au bord de mer*, 1916
Huile sur toile, 100 x 81 cm

nèse », 1929
eige, 32 x 24 cm

Louis Marcoussis, *Nature morte à la guitare*, c. 1921
Huile sur verre, 38 x 28.7 cm

PURISME

« Je voyais le Cubisme assis au bout de fesses sur un petit strapontin, tout au bord du temps… », affirmait Amédée Ozenfant. Dans la seconde moitié des années 1910, le cubisme commençait à être perçu comme un style décadent, une *manière* péchant « par la facilité de faire et par la paresse de bien faire, par la satiété du beau et par le goût du bizarre », pour reprendre la citation de Voltaire que le père du purisme aimait bien répéter. Parmi les alternatives émergées à l'époque, le mouvement dada et le purisme se situaient aux pôles opposés. Alors que le premier incarnait l'esprit « négatif », le second – théorisé autour de 1917 par Ozenfant et Jeanneret – devait traduire l'esprit « constructif » de la nouvelle ère industrielle et de son élite tant intellectuelle et scientifique que financière ou industrielle. À l'encontre de l'approche cubiste désormais jugée absconse, bizarre, trop spontanée, décorative et répétitive, le purisme partait à la recherche de la simplicité, de l'ordre et de l'immuable.

Le mot purisme est pour la première fois utilisé en 1916, dans le dernier, dixième, numéro de la première revue d'Ozenfant & Jeanneret *Élan* : « Le Purisme exprime non les variations, mais l'invariant. L'œuvre ne doit pas être accidentelle, exceptionnelle, impressionniste, inorganique, pittoresque, mais au contraire générale, statique, expressive de l'invariant. Le Purisme veut concevoir clairement, exécuter loyalement, exactement, sans déchets : il se détourne des conceptions troubles, des exécutions sommaires, hérissées. Un art grave doit bannir toute technique trompant sur la valeur réelle de la conception. […] Le Purisme craint le bizarre et l'original. » Il s'agit donc de chercher des éléments invariants, des constantes dans les compositions, d'essayer de classifier les formes fondamentales de la construction de l'expression plastique, trouver un tableau type que l'on peut décliner dans des séries limitées. Ce qui n'est pas d'ailleurs en désaccord avec le vent du constructivisme qui commence à souffler en Europe. L'approche proposée par le couple Ozenfant-Jeanneret essaye toutefois de dépasser ce positivisme que l'on pourrait juger simpliste ou réducteur, elle introduit des gradations de la couleur et de la lumière, opère d'une finesse de lignes et de volumes permettant au cerveau humain de recomposer tous les éléments nécessaires de l'objet ainsi suggéré. C'est donc aussi une proposition originale d'un nouveau langage plastique – utilisant un vocabulaire de formes pures d'art occidental et oriental, constituant une large synthèse des différentes tendances du mouvement moderne, et profitant des développements scientifiques et esthétiques de la technologie industrielle. « Le tableau devient l'expression sensible de l'ordre plastique qui gouverne la composition : dessin inspiré par l'axonométrie ou la technique, composition s'appuyant sur des tracés régulateurs, gammes chromatiques, consonantes, formats standardisés, exécution sans effet. »

M.T

Serge Charchoune, *Les verres verts. Nature morte aux pichets,* 1926
Huile sur toile, 24 x 23 cm

Serge Charchoune, *Composition. Cubisme ornamental,* 1923
Huile sur toile, 49 x 59 cm

Amédée Ozenfant, *Nature morte au verre de vin rouge,* c. 1921-23, huile sur toile, 54 x 66 cm

ORPHISME

Le premier Salon de la Section d'or marque le premier pas vers l'éclatement définitif du cubisme. Dans sa conférence inaugurale d'octobre 1912, « L'écartèlement du cubisme », Apollinaire commence par rappeler l'idéal partagé par tous les exposants : s'élever jusqu'à la création par un art de conception. Il passe par la suite à la présentation de quatre tendances du cubisme : scientifique, instinctive, physique et orphique. Cette dernière constitue quelque part la réponse française au futurisme italien. Apollinaire voit les sources de l'orphisme dans « l'évolution lente et logique de l'impressionnisme, du pointillisme, de l'école du fauvisme et du cubisme » qui mènent directement aux dernières toiles de la série *Fenêtres* de Robert Delaunay, premier représentant de ce nouveau courant. « J'eus l'idée à cette époque d'une peinture qui ne tiendra techniquement que de la couleur, des contrastes, mais se développant durant le temps et se percevant simultanément, d'un seul coup », expliquait-il. Par la suite, il développera ce concept avec son épouse, Sonia Delaunay, travaillant sur les contrastes simultanés. Cette méthode personnelle résulte de l'expérience de regarder fixement la lune et le soleil. Les impressions imprimées par la lumière sur sa rétine se matérialisent ensuite sur la toile. Apollinaire y voit un avènement d'un art pur, source de lumière pure, grâce auquel le créateur – analogue à la divinité – ordonne à partir du chaos un univers à son image.

Sonia Delaunay, *Couverture pour la « Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France »*, 1913, huile sur cuir, 22.5 x 19.5 cm

En 1913, les Delaunay rencontrent chez l'auteur des *Alcools* un autre poète, alors inconnu, Blaise Cendrars. Leur amitié complice est immédiate. Cendrars, qui a passé plusieurs années en Russie, partage avec Sonia, d'origine russe, un imaginaire commun en même temps qu'un goût pour la recherche de nouvelles formes esthétiques. En réalisant conjointement la *Prose du Transsibérien,* ils ouvrent une scène de création d'une liberté inventive inédite, convoquant rythme, mouvement et couleurs. Ce livre-tableau se déployant sur deux mètres de long et trente-six centimètres de large suit les rails rêvés de la ligne du tout récent Transsibérien, dans une épopée fantastique, exploratrice et métaphorique, qui traverse le continent russe pour se terminer à Paris. L'expérience poétique intense proposée par Blaise Cendrars se découvre simultanément à la peinture de Sonia Delaunay, renouvelant ainsi la dynamique et le sens du voyage. Une révolution plastique et graphique est à l'œuvre, qui place les deux artistes au cœur des avant-gardes européennes dont l'année 1913 est un emblème majeur, avant l'hécatombe de la guerre.

M.T

HENRY VALENSI ET LE MUSICALISME

Henry Valensi joua un rôle important au Sein de la Section d'or à la fois comme organisateur, secrétaire, et participant. Aux côtés de Gleizes, Duchamp, Metzinger et Picabia, il fit partie du comité qui mit en place la fameuse exposition de 1912, à la galerie de la rue La Boétie pendant laquelle, il exposa onze toiles dont plusieurs de grand format. La galerie allait lui consacrer une rétrospective un an plus tard.
Le cubisme et l'orphisme qui nourrissent leurs recherches dans les années 1910, évolueront une vingtaine d'années plus tard, en une démarche tout à fait personnelle, focalisée sur les liens entre la peinture et la musique. Tout comme Kupka, Survage ou Kandinsky, dès 1912, il crée des œuvres où le rythme joue le rôle principal et dont les titres se réfèrent souvent à la musique. Ainsi, à la fin des années 1920, il lance un nouveau courant artistique – le musicalisme – qui, dès 1932, se transforme en un mouvement collectif qui se constitue (en collaboration avec Charles Blanc-Gatti, Gustave Bourgogne et Vittorio Straquadiani) en une association des artistes musicalistes. Pour rendre les vibrations des sons, ils utilisent la matière et la couleur, cherchant à synchroniser les formes dans l'espace de leur toile à la façon du musicien qui agence sa matière sonore en relation directe avec les émotions à exprimer. À partir de 1936, Valensi ira jusqu'à animer une de ses toiles (ce que n'a pas réussi à réaliser Survage avec ses *Rythmes colorés*), en filmant avec une caméra image par image (et les premières pellicules couleurs) des milliers de celluloïds peints à la main un par un, dans un studio au-dessus de son atelier, donnant naissance à la ciné-peinture. La même année, il organise le premier des vingt-trois salons musicalistes à la galerie Renaissance à Paris. En 1936, pas moins de six salons auront lieu dans toute l'Europe, d'Amsterdam à Budapest.

M.T

Henry Valensi, *Saint Raphaël. Étude B,* 1919
Huile sur toile, 33 x 41 cm

Henry Valensi, *Sainte Sophie*, 1912
Huile sur toile, 79 x 63 cm

Fernand Léger, *Composition avec figures*, 1919,
Lavis, aquarelle et encre de Chine sur papier, 29 x 36.5 cm

Pour l'édition 2019 de la FIAC, la galerie Le Minotaure propose une exposition autour des solutions alternatives qui cherchent, à partir du milieu des années 1910, à s'affranchir de la recette cubiste monopolisée à l'époque par l' « écurie Kahnweiler » limitant souvent le mouvement aux seuls noms de Braque et de Picasso.
L'éclatement définitif est annoncé par le premier Salon de la Section d'or (1912) où exposent : Archipenko, Gleizes, Gris, Duchamp, Léger, Metzinger, Valensi… pour n'en énumérer que quelques-uns. À cette occasion Guillaume Apollinaire présente son essai sur « L'écartèlement du cubisme » qui divise le mouvement en quatre tendances : scientifique, instinctive, physique et orphique. Les éditions suivantes de la Section (1920 et 1925) verront défiler les noms tels que Kupka, Delaunay, Survage, Férat, Boccioni, Severini… qui changeront radicalement le paysage d'avant-garde du début du XXème siècle, l'orientant inévitablement vers l'art purement abstrait.

Pour illustrer cette période révolutionnaire de l'histoire de l'art moderne, nous présentons les œuvres de František Kupka et Léopold Survage qui – à côté de Kandinsky – arrivaient à la peinture non-figurative à travers l'univers de la musique. Dans les années 1920, leurs recherches seront continuées et menées à bout par Henry Valensi, inventeur de la peinture musicaliste.
Amédée Ozenfant et Serge Charchoune rappellent les propositions du purisme qui cherchait à renouveler la peinture par le retour à la simplicité, l'ordre et l'immuable. L'œuvre de Sonia Delaunay évoquera les enjeux de l'orphisme alors que la présence des artistes russes et l'aventure des *Soirées de Paris* (revue littéraire d'avant-garde fondée par Apollinaire) seront représentées par Serge Férat, Léopold Survage ou encore les cubo-futuristes : Vladimir Baranoff-Rossiné et Marie Vassilieff. Pour marquer l'internationalité de la scène parisienne à cette époque, nous exposons également les œuvres des Hongrois : Josef Csaky et Alfred Réth et du Polonais, Louis Marcoussis.

M.T

GALERIE
LE MINOTAURE
2 rue des Beaux-Arts
75006 Paris