

# LAURENS BRAQUE

## UN DIALOGUE

**MUSEE DES BEAUX-ARTS DE  
LYON**

**21 OCT Ô 30 JAN 06**

**DOSSIER DE PRESSE**

### **Commissariat d'exposition**

Sylvie Ramond, Directeur du musée des Beaux-Arts de Lyon

Isabelle Monod - Fontaine, Directeur adjoint Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle.

Marielle Tabart, Conservateur, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle.

**Exposition conçue et organisée conjointement par le Musée des Beaux-Arts de Lyon et le Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne – Centre de création industrielle.**

Musée des Beaux-Arts de Lyon  
20 place des Terreaux - 69001 Lyon  
Tél : (33) 4 72 10 17 40

# SOMMAIRE

|   |         |
|---|---------|
| Communiqué de presse  | page 3  |
| Présentation de l'exposition                                  | page 4  |
| Braque : du fauvisme au cubisme                               |         |
| Trompe l'œil / Collage / Construction : le dialogue 1912-1919 |         |
| Les années 20 : le retour à l'ordre                           |         |
| Métamorphoses : les années 30                                 |         |
| Les années 40 : repli et approfondissement                    |         |
| Œuvres ultimes  |         |
| Biographie des artistes                                       | page 16 |
| Liste des œuvres présentées dans l'exposition                 | page 24 |
| Listes des visuels d'œuvres disponibles pour la presse        | page 31 |
| Catalogue de l'exposition                                     | page 32 |
| Activités et rendez-vous autour de l'exposition               | page 33 |
| Informations pratiques  | page 35 |
| Prochaines expositions du musée des Beaux-Arts de Lyon        | page 36 |

# LAURENS

# BRAQUE

## UN DIALOGUE

MUSEE DES BEAUX-ARTS

DE LYON

21 oct Ô 30 jan 06

### COMMUNIQUE DE PRESSE

**Le Musée des Beaux-Arts de Lyon consacre, en collaboration avec le Musée national d'art moderne (Centre Pompidou), une exposition à deux artistes majeurs du 20ème siècle, le peintre Georges Braque (1882-1963) et le sculpteur Henri Laurens (1885-1954). Établi à Montmartre à partir de 1911, Henri Laurens se lie avec Georges Braque et entretient avec lui une profonde et décisive amitié. De Braque, il reçoit la révélation du cubisme, nourri de l'exemple de Cézanne. L'exposition propose un regard croisé sur l'œuvre de deux artistes qui n'ont cessé tout au long de leur vie de dialoguer.**

**L'exposition est conçue autour des collections du Musée national d'art moderne et du Musée des Beaux-Arts de Lyon. Elle s'inscrit dans la série des expositions « hors-les-murs », initiée en 1997 par le Centre Pompidou. Lyon figurait déjà parmi les villes partenaires de cet ambitieux programme, avec l'exposition *Matisse* (1998).**

**Le Musée national d'art moderne possède actuellement un des ensembles les plus importants d'œuvres de Braque, provenant notamment du don de la veuve de l'artiste en 1964, avec une section fauve et cubiste renforcée par la donation Louise et Michel Leiris en 1984. C'est grâce à la grande donation faite par son fils Claude en 1967 que l'œuvre de Laurens se trouve désormais bien représentée dans les collections publiques françaises. Outre le Centre Pompidou, d'autres collections publiques et privées ont été sollicitées en France (Grenoble, Saint-Paul de Vence, Vézelay, Villeneuve d'Ascq...) en Europe et aux Etats-Unis (Houston, Londres, Ulm...) pour compléter et enrichir de nuances cette confrontation de 140 œuvres. Soulignons enfin que Braque et Laurens sont tous deux présents dans les collections du Musée des Beaux-Arts de Lyon : le premier avec l'un de ses chefs-d'œuvre du cubisme analytique, le *Violon* (1911) offert en 1954 par l'un de ses grands collectionneurs, le bâlois Raoul La Roche, et par un autre tableau emblématique de son œuvre, la *Femme au chevalot* (1936), entré en 1997 grâce à la générosité de Jacqueline Delubac. Laurens, quant à lui, se glisse dans la collection lyonnaise, d'abord modestement par l'achat d'une lithographie en 1951, puis d'une sculpture en terre cuite, *Femme assise* (1931), acquise en 1958.**

## BRAQUE : DU FAUVISME AU CUBISME

Sylvie Ramond

L'entrée véritable de Georges Braque en peinture se fit par le fauvisme. Dora Vallier devait recueillir des années plus tard le sentiment d'évidence avec lequel le jeune artiste avait accueilli les recherches de ses deux aînés, Henri Matisse et André Derain : " La peinture fauve m'avait vivement impressionné par ce qu'elle avait de nouveau, et cela me convenait [...]. C'était une peinture très enthousiaste et elle convenait à mon âge, j'avais 23 ans ", déclare-t-il en 1954 dans la revue *Cahiers d'art*. Dernier rallié au fauvisme, qu'il assimile rapidement, Braque est aussi un des premiers à s'en éloigner : dès la fin de l'année 1907. Il avait été entraîné dans cette aventure par Othon Friesz et Raoul Dufy, rencontrés à l'École des beaux-arts du Havre, en 1897. Les trois amis allaient se retrouver en 1903 aux Beaux-Arts de Paris, dans l'atelier de Léon Bonnat. C'est au Salon d'Automne de 1905 qu'ils découvrent les vues de Collioure peintes par Matisse et Derain, dont l'exaltation des couleurs fait scandale. Ensemble, ils créent en 1906 le Cercle de l'art moderne du Havre, destiné à exposer les dernières recherches de l'avant-garde parisienne. Alors que ces trois " cousins éloignés de Normandie ", comme les nomment Alvin Martin et Judi Freeman, auraient pu se contenter de perpétuer l'héritage impressionniste, ils s'en éloignent vite pour recueillir, dans leur traversée du fauvisme, la leçon essentielle de Van Gogh, de Gauguin et surtout de Cézanne.

Adhésion enthousiaste à cette nouvelle esthétique, l'expérimentation par Braque du chromatisme fauve se fait toutefois, dès le début, sur le mode de la variation subtilement critique. À distance tout d'abord, à Anvers, où il peint avec Friesz entre juin et septembre 1906 des vues de ports, des navires et des remorqueurs, qui sont autant de prétextes pour introduire le jaune et le violet et tester leur accord dans la gamme déjà éprouvée des couleurs fauves. Le retour à Paris fut sans doute l'occasion de voir, non loin du Salon d'automne, la rétrospective Gauguin. Entre octobre 1906 et février 1907, Braque et Friesz séjournent à l'Estaque, près de Marseille. La leçon de Gauguin et Van Gogh, autant que l'exemple de Matisse et Derain, sont manifestes dans des œuvres telles que *L'Estaque* (octobre 1906, Paris, Musée national d'art moderne). Les six peintures que Braque rapporte de l'Estaque pour les exposer en mars 1907 au Salon des indépendants trouvent alors deux acquéreurs : Daniel-Henri Kahnweiler et Wilhelm Uhde. Encouragé par ce succès, il repart pour le Midi, toujours accompagné de Friesz, et s'installe en mai à La Ciotat. Déjà, Braque commence à s'éloigner discrètement du graphisme lyrique, des arabesques décoratives : *La Petite Baie de la Ciotat* (juin 1907, Paris, Musée national d'art moderne) est une des ultimes œuvres du parcours pleinement fauve, qui laisse toutefois deviner un effort d'atténuation de l'intensité chromatique.

La fin de l'année 1907 est décisive pour Braque. De retour à l'Estaque, il abandonne définitivement la palette stridente du fauvisme. *Le Viaduc à l'Estaque* (septembre 1907, The Minneapolis Institute of Arts), où la disposition des maisons obéit à un schéma géométrique rigoureux, témoigne de cette rupture. Braque est alors fasciné par les implications structurelles de la peinture de Cézanne, dont il

vient de voir la rétrospective au Salon d'automne. Autre évènement déterminant : sa rencontre avec Picasso au moment où ce dernier travaille aux *Demoiselles d'Avignon* (1907, New York, Museum of Modern Art) et surtout au *Nu à la draperie* (été 1907, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Hermitage), auquel le *Grand nu* (1907-1908, Paris, Musée national d'art moderne) de Braque est comme une réponse. Dans ce dernier tableau, Braque emprunte à Picasso le schématisme de la composition, un espace peu profond et une palette assourdie. Il cherche à atteindre les mêmes accords de rythme entre le corps féminin et son enveloppe spatiale. Simplification du motif, limitation de la palette aux verts et aux ocres, construction par plans : un nouveau séjour à l'Estaque au printemps et dans l'été 1908 permet à Braque de prolonger sa méditation cézannienne, dans des paysages tels que la *Route à l'Estaque* (juin 1908, Paris, Musée national d'art moderne), où le désir de simplification architectonique est évident. Refusés au Salon d'Automne, ces tableaux seront présentés à la Galerie Kahnweiler en novembre, le catalogue étant préfacé par Guillaume Apollinaire. C'est à cette occasion que Louis Vauxcelles, dans le *Gil Blas* daté du 14 novembre en écho à une remarque de Matisse, décrit Braque comme un peintre " qui réduit tout, sites et maisons à des schémas géométriques, à des cubes ".

L'étape suivante se déroule au cours de l'été 1909, que Braque passe près de Mantes, dans le village de La Roche-Guyon où Cézanne lui-même avait séjourné en 1885. Les tableaux réalisés au cours de cette période laissent bien entrevoir une distanciation par rapport au motif en vue d'une plus grande autonomie des rythmes constructifs. Dans *La Roche-Guyon* (Musée d'art moderne, Villeneuve-d'Ascq), les maisons s'étagent en pyramide jusqu'au donjon du château, alors que les plans taillés en facettes donnent du dynamisme à la composition en simulant une ellipse. Un bref passage, à la fin de l'été, à Carrières- Saint- Denis près de Chatou, en compagnie de Derain, lui inspire quatre toiles, dont le *Paysage de Carrières- Saint- Denis* (septembre 1909, Paris, Musée national d'art moderne). Au Salon d'automne de 1909, Braque et Picasso visitent la salle réservée aux tableaux de figures de Corot, où prédominent les liseuses et les musiciennes, deux thèmes qu'ils vont s'appliquer à traiter. Dès l'hiver 1908, ils avaient pris l'habitude de se voir chaque jour, convaincus que leurs recherches, menées indépendamment, avaient une orientation commune. À partir de l'analyse cézannienne des volumes, Braque et Picasso entrent à la fin de l'année 1909 dans une logique de destruction de l'objet. De *l'Harmonium* (1909-1910, New York, Solomon R. Guggenheim Museum) au *Violon* (1911, Lyon, Musée des Beaux-Arts de Lyon), Braque explore les possibilités de simulation d'un espace qu'il définit comme tactile. La nature morte lui offre la possibilité de désarticuler les éléments internes de la composition pour les distribuer dans un jeu complexe de plans et de facettes. Mais dans cette entreprise de fragmentation radicale des objets et de démantèlement des procédés classiques de représentation, Braque entend préserver une sorte de continuité spatiale, assurée par les contours et la lumière qui permettent aux objets de fusionner dans un espace synthétisant. Un équilibre ténu entre fragmentation et fusion caractérise des œuvres comme *Le Guéridon* (hiver 1911, Paris, Musée national d'art moderne), où les objets imbriqués viennent se fondre sur la surface du guéridon et dans l'espace qui les entoure. Cette

poétique propre au premier cubisme était l'aboutissement du dialogue entre Braque et Picasso : elle cédera vite la place à celle du collage. Surtout, elle autorisera d'autres dialogues et de nouvelles cordées, avec Laurens par exemple, à partir de 1912.

## **TROMPE-L'ŒIL / COLLAGE / CONSTRUCTION : LE DIALOGUE 1912-1919**

Isabelle Monod- Fontaine

Le très léger décalage qui sépare Laurens (né en 1885) de Braque (né en 1882) est amplifié par leur parcours, Braque ayant joué le maître et Laurens le disciple dès le moment de la rencontre et de « l'illumination », daté par Marthe Laurens de 1911. Aussi, plutôt que de reprendre la métaphore de la cordée en montagne et de l'effort commun, comme dans la relation entre Braque et Picasso, on pourrait décrire leur dialogue, dans les années 1912-1920, sur le mode d'un passage de relais.

Entre 1912 et 1914, plus ou moins encordé avec Picasso, Braque avance très vite. Dans le courant du mois d'août 1912, ce sont des jeux de construction éphémères, des « sculptures en papier » dont il ne reste rien, seulement une photographie, témoin plus tardive. Puis c'est l'invention du papier collé, en septembre 1912, à partir de l'achat d'un rouleau de papier peint imitant les veinures du bois. Et parallèlement, l'intégration de sable aux pigments colorés, dans certains tableaux. Pendant les deux années suivantes, Braque explore systématiquement ces divers procédés. Ses œuvres de 1913-1914 se trouvent ainsi lestées d'une *charge* qui joue sur plusieurs niveaux. Littéralement, à la toile et au papier s'ajoute une surcharge de matière – la surimposition d'une deuxième épaisseur de papier, collée sur certaines zones d'un dessin au crayon (*Le Damier*, 1913), ou bien la granulation, qui affecte partiellement *L'Homme à la guitare* (1914). Ces surcharges qualifient l'espace. Le papier faux bois renvoie à l'environnement des cafés (lambris et guéridons de bois) ou au matériau des guitares. Un morceau de papier journal comportant quelques lettres du titre suffit à dire la totalité de l'objet- journal, à l'évoquer dans toutes ses dimensions, plié ou déplié sur la table (*Nature morte sur la table*, 1914). Mais ces effets peuvent aussi être feints ou imités : l'aplat de faux bois est peint à l'huile dans *Femme à la guitare* (1913), tout comme le titre incomplet du journal (« Le Réveil ») et celui de la partition (« Sonate ») dans cette même toile. Ou bien le galon d'authentique papier peint qui figure dans le papier collé *Violon et pipe* réapparaît dans *L'Homme à la guitare*, négligemment interprété en vert et gris... On pourrait multiplier ces exemples de renvois et retournements, ces échanges virtuoses entre l'original et la reproduction, ces reversements du papier collé dans la peinture, et réciproquement : *Compotier et cartes* (1913) est la *traduction* en peinture du tout premier papier collé de Braque, *Compotier et verre*, daté de septembre 1912 – une réinterprétation enrichie par un an d'expériences diverses, mais en quelque sorte assagie, du même motif. On n'y retrouve plus tout à fait le dynamisme de la première version. Pour cette même période 1912-1914, les œuvres de Laurens manquent. Pas de jalons entre le *Portrait de Marthe Girieud* (1912), aboutissement de sa pratique de tailleur de pierre, et les premières constructions en bois conservées (1915). Après le départ de Braque pour le front, c'est

donc comme si Laurens prenait le relais de son aîné, en repartant des fondements du cubisme et en appliquant strictement la leçon de Cézanne. Ses premières œuvres utilisent uniquement les formes géométriques préconisées par ce dernier – cônes, sphères, cylindres, taillés dans un bois dur par un praticien –, peintes et assemblées par Laurens pour reconstituer la figure d'un *Clown* ou d'une *Danseuse*. Mais lui aussi va évoluer très rapidement, et les grandes séries échelonnées entre 1916 et 1918 autour de quatre thèmes principaux (têtes, figures, bouteilles, instruments de musique) explorent la notion de *plan* dans toutes ses implications : sa découpe dans l'espace, les conséquences calculées de ses intersections, la possibilité de le colorer, l'exploitation des différentes matières, bois ou tôle, papier ou carton. Laurens s'en explique dans une lettre à Léonce Rosenberg sur la conception de ses « constructions » : « J'ai l'intention de monter aussi une figure entière, dans la même discipline : construction d'un espace à quatre points de vue bien déterminés, c'est-à-dire que l'on puisse regarder de quatre points opposés, ce qui donne je crois pour la sculpture cubiste un maximum de champ de vision. Et situer dans cet espace de qualité des rapports de volume et de dimension de la figure. » (lettre du 15 décembre 1916, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI, Centre Pompidou, Paris).

Ce véritable programme est mis en œuvre de deux façons, à plat avec des papiers collés, et dans l'espace avec les constructions, dont Laurens réalisera une trentaine jusqu'en 1919. Ces œuvres répondent à celles réalisées par Braque les années précédentes : elles en reprennent les sujets – figures et surtout natures mortes. Que l'on confronte par exemple *Femme à la guitare* (1913) de Braque, et *Figure* (1916) de Laurens : c'est le même subtil recours à la métaphore (femme guitare chez Braque, femme colonne ou bouteille chez Laurens), traduite en formes géométriques, arrondies et adoucies chez l'un, plus dures et coupantes chez l'autre. C'est aussi une gamme de couleurs semblablement assourdis, à peine relevées par quelques notes vertes ou bleues, et surtout par des blancs. Jusqu'au visage de *Femme à la guitare* (deux rectangles, dont la superposition et l'intersection dessinent un nez), qui n'est pas sans rapport avec la belle série d'études de *Têtes* en papier collé de Laurens, qui fonctionne sur la même combinaison.

De retour du front, après sa grave blessure et la longue convalescence qui s'ensuit, Braque se remet à peindre en 1917. Ses natures mortes de 1918-1919 revisitent le cubisme « synthétique » des années d'avant-guerre, mais disposent les motifs habituels sur un fond soit très clair (bleu clair ou blanc), soit presque noir. L'accent mis sur la combinaison de formes nettement découpées (grains de raisins verts dans un compotier simplifié, clarinette et guitare précisément délimités de *Guitare et compotier*, 1919) rapproche ces compositions des constructions et papiers collés de Laurens qui leur sont contemporains (*Mandore et clarinette*, 1918, ou *Instruments de musique*, 1918). Ainsi, tel modeste *Compotier avec grappe de raisin et verre* (1919) de Braque semble répondre au splendide *Compotier de raisins* (1918) de Laurens, monumental développement dans l'espace d'un motif similaire. L'élève était-il alors en mesure d'en remonter à son maître ? On pourrait presque l'imaginer, à la lecture des remarques tout à la fois amicales et condescendantes de Braque, dans une lettre à Daniel-Henry Kahnweiler datée du 30 octobre 1919.

De fait, ce sont les guitares de Braque (*Guitare et compotier*, 1919, *Guitare et verre*, 1921) qui paraissent alors réintégrer en peinture celles de Laurens et les replier sur la deuxième dimension, tout en les dotant d'une somptuosité de matière proprement picturale.

On notera encore que Laurens, comme Braque l'a fait dès 1914 (*La Mandoline*), utilise du carton ondulé dans ses collages (*Tête de femme*, 1918) – un réflexe de sculpteur, car ce matériau fait jouer naturellement l'ombre et la lumière.

À partir de 1918-1919, aux séries parallèles de papiers collés et de constructions de Laurens succèdent de délicats bas-reliefs de terre cuite, et surtout des pierres polychromées remarquables. Sur ses thèmes de prédilection (*Tête*, 1918-1919 ; *Guitare*, 1918-1919) Laurens retrouve son métier ancien, la taille des sculpteurs des cathédrales, et allie, comme eux, la force et la délicatesse. Il y ajoute son sens affiné de la couleur – une couleur qui pour lui contribue essentiellement à délimiter et à fixer l'ombre et la lumière.

## **LES ANNEES 20 : LE RETOUR A L'ORDRE**

Sylvie Ramond

« Les guerres font découvrir des choses déjà accomplies en leur donnant une publicité. Un changement complet se produit. Les gens ne pensent plus comme ils pensaient auparavant ; mais personne ne s'en rend compte, sauf les créateurs. » (Gertrude Stein, *Picasso*, 1938, réédition C. Bourgeois, 1978, p. 56). Le jour où la France déclare la guerre à l'Allemagne, le 2 août 1914, Picasso accompagne à la gare d'Avignon ses amis Braque et Derain, tous deux mobilisés, qui prennent le train pour Paris. « Nous ne nous sommes jamais revus », dit Picasso alors que, après 1918, les trois artistes se revirent souvent tout au long de leur carrière. Il voulait signifier par là que le paysage culturel dans lequel le cubisme s'était épanoui avait disparu avec la guerre. Démobilisé à la suite d'une blessure dont il mettra des années à se remettre, Braque publie en décembre 1917 dans la revue *Nord-Sud* des « Pensées et réflexions sur la peinture ». Cet article fait écho à celui du poète Paul Dermée qui, dans son manifeste « Quand le symbolisme fut mort » publié dans le numéro de mars de la même année, avait fait appel, après le temps de l'« exubérance », à « une période d'organisation, de classement, de science, c'est-à-dire un âge classique ». Braque voit lui aussi dans l'autodiscipline, clairement entendue dans son sens le plus restrictif, l'essence de l'entreprise artistique. Les vingt aphorismes qui donnent leur contenu à ces « pensées et réflexions » sont comme une réponse aux vingt pensées de Paul Cézanne publiées dans *L'Occident* en 1904 par Émile Bernard. Mais le désir de soumettre l'intuition et la sensualité, qui affleuraient cependant dans le catéchisme cézannien, au contrôle de l'« esprit » est évident chez Braque : « 1. En art le progrès ne consiste pas dans l'extension mais dans la connaissance de ses limites » ; « 14. Les sens déforment, l'esprit forme. Travailler pour perfectionner l'esprit. Il n'y a de certitude que dans ce que l'esprit conçoit » ; ou encore : « 20. J'aime la règle qui corrige l'émotion ». Dans le carnet qu'il tient pendant sa convalescence, Braque note : « Le style préclassique est un style de rupture ; le style classique est un style de développement ».



En mars 1919, Braque expose à la galerie de l'Effort Moderne quelques-unes de ses œuvres réalisées après sa démobilisation, en 1916. C'est l'occasion pour le jeune peintre et critique Roger Bissière, qui rend compte dans *L'Opinion* du 29 mars de cette exposition fondatrice, de s'interroger sur le rôle historique du cubisme et sur les défis qui désormais l'attendent : « Le cubisme me paraît être venu comme une réaction salutaire, comme un rappel à l'ordre, en un moment où la peinture se confinait dans une imitation imbécile et sans espoir ». En lançant le nouveau mot d'ordre de « rappel à l'ordre » qui définira l'art de la décennie, Bissière ne veut pas simplement prôner un simple retour au rigorisme tempéré du classicisme, mais relever l'inquiétude fondamentale manifestée par les œuvres de Braque sur la possibilité même du chef-d'œuvre, inquiétude qui est désormais l'horizon de l'avant-garde. Or, loin de marquer une coupure, le cubisme, affirme Bissière, « aura ramené la peinture à ses moyens traditionnels, dont nous nous étions écartés depuis cinquante ans. Il nous aura réappris le respect de la matière, et du métier de peintre ». L'invocation de la tradition, qui implique le recours à un certain répertoire de motifs, est encore plus sensible dans les œuvres que Braque expose au Salon d'automne en 1922, qui font de lui, selon André Salmon, à la fois un « cubiste intégral » et le « Chardin du cubisme ». Mentionnées dans le catalogue comme des « décorations », les *Canéphores* (1922-23, Paris, Musée national d'art moderne) attirent l'attention. Le critique belge Paul Fierens compare les deux jeunes filles portant des corbeilles sacrées aux nymphes de Jean Goujon figurant les rivières de France. Elles s'approchent également du néoclassicisme de Picasso, marquant le privilège acquis par Braque de pouvoir lui « emprunter », comme le suggère Kenneth Silver, autant que le désir de réaffirmer cette collaboration dissoute.

Le respect de la matière et le goût du beau métier, dont parlait Bissière en 1919, caractérisent ainsi de nombreuses œuvres des années 20 de Braque, comme les *Fruits sur une nappe et compotier* (1925, Paris, Musée national d'art moderne). À côté des souvenirs du cubisme que sont les plans décrochés, la plaque de marbre disposée en oblique à l'arrière-plan et les fruits posés sur le guéridon sont autant de reprises du genre traditionnel de la nature morte. Henri Laurens opère lui aussi au même moment un retour à la tradition et au classicisme. Ainsi échafaude-t-il un projet de portail « romano-cubiste » pour la villa que le grand collectionneur et mécène Jacques Doucet avait chargé Mallet- Stevens et Ruau (1921-1924) de construire à Marly. En cela, Laurens n'était pas loin du dogme des puristes, pour qui l'accord entre les acquis du cubisme, l'architecture et la tradition, est la quintessence de l'esprit moderne. Pour la villa de Marly de Jacques Doucet encore, Laurens exécute une fontaine qui est comme une réponse mi-cubiste, mi-arts déco à la fontaine des Innocents de Goujon. À côté de cet engouement pour l'architecture, par-delà la nécessité de répondre à des commandes flatteuses comme celle de la villa Noailles à Hyères (1925-1926), persiste chez Laurens une longue survivance cubiste. Mais un cubisme qui s'aventure hors de la pratique définie dans les années 1908-1914, fondée sur l'assemblage et l'hétérogénéité des éléments récupérés et retravaillés. La déclinaison des femmes au compotier, à l'oiseau, à la guitare, en chemise, aux boucles d'oreilles, au collier de perles, à l'éventail ou à la draperie, de 1919 à

1924, impose à la sculpture la matière dure et, avec elle, le volume. Cette dernière s'éloigne du modèle des fragiles assemblages des collages et des sculptures du premier cubisme pour la terre cuite, le bois, la pierre, le bronze. C'est ce Laurens que Carl Einstein qualifiera de « Maillol du cubisme » (*Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin, 3 éd., 1931). Un Laurens qui, après un voyage en Italie du Nord et en Toscane, en 1929, transposera ses tanagras sculptées dans ses gouaches sur papier. La *Cariatide assise* (1930, Paris, Musée national d'art moderne) et la *Cariatide* dessinée à la pointe sur fond de gouache (1930, coll. part., ancienne coll. Pierre Matisse) sont les figures noires et rouges de ce dernier instant du classicisme, précédant les bronzes, les gouaches et les dessins plus hellénistiques des années 30.

### **METAMORPHOSES : LES ANNEES 30**

Isabelle Monod - Fontaine

Dans le climat surréalisant qui domine la fin des années 1920, dans le goût et la curiosité des métamorphoses (voir Picasso illustrant *Les Métamorphoses* d'Ovide en 1930), la sculpture de Laurens se modifie profondément. Il ne découvre réellement la mer qu'en 1937, à l'occasion d'un séjour en Bretagne, mais déjà elle imprimait un rythme sinueux à ses baigneuses. De même, sa complicité avec l'élément végétal s'affirme dans des sculptures de plus en plus libres, mouvantes et ouvertes. Il vit la moitié de l'année à la campagne, près de Marly, au voisinage de Maillol. « À proximité de la forêt », raconte Marthe Laurens, « il allait chaque matin s'y promener et regarder les arbres, et il essayait au retour de porter à ses sculptures les sensations qu'il avait reçues ; les membres se nouaient comme des branches, et les surfaces se modelaient comme des écorces. » L'impressionnante *Océanide* (1933) combine ainsi un torse rugueux comme un rocher et des membres déroulés et glissants comme des algues. *Les Ondines* (1933) reprennent un motif favori de Laurens, le nu couché appuyé sur un bras, ici dédoublé en deux corps semblables à des vagues successives ; on y retrouve aussi, bien sûr, le thème traditionnel des nymphes ou des naïades sculptées au bord des fontaines baroques. Davantage alors abandonné au côté *inconscient* de son inspiration, Laurens avoue : « Quand je commence une sculpture, de ce que je veux faire, je n'ai qu'une idée vague... Avant d'être une représentation de quoi que ce soit, ma sculpture est un fait plastique, et, plus exactement, une suite d'événements plastiques, de produits de mon imagination, de réponses aux exigences de la construction... Je donne le titre à la fin. » Le bronze, luisant et sombre, semble alors le matériau le plus approprié à cette nouvelle expression, mettant en avant la fluidité des reflets.

En 1937-1938, *Musicienne à la harpe*, *Amphion* et *La Grande Musicienne* traduisent plastiquement l'émotion née de la musique. Une allusion aux instruments subsiste, mais c'est le rythme tout entier de la figure, son ondulation puissante et naturelle, qui devient l'incarnation du mouvement musical. De la même façon, les variations sur le thème de *La Sirène* (1938) suggèrent la métaphore marine, mais imposent surtout une grâce étrange, sans rapport avec l'humanité... Comme les *Baigneuses*

de Dinard de Picasso, ou certaines sculptures d'Arp, les figures de Laurens n'obéissent plus qu'à un rythme organique qui les gonfle ou les soulève, les creuse ou les magnifie dans un élan joyeux (*Le Ruban*, 1937, *Le Drapeau*, 1939, ou *Métamorphose*, 1940).

Chez Braque également, le début des années 1930 coïncide avec de nouvelles formulations – une liberté plus grande des lignes, qui se font sinueuses et mouvantes, un traitement plus fluide de la couleur. Dans la *Grande nature morte brune* (1932), la couleur et le dessin apparaissent dissociés : un compotier, quelques pommes, une bouteille, dessinés en blanc, flottent dans un espace où s'enlacent de grandes courbes, des formes organiques qui évoquent certaines toiles contemporaines de Miró, tout comme le fond de couleur brouillée et terreuse. Les objets composant la nature morte se répandent les uns dans les autres, se répondent par échos formels. Le texte important de Carl Einstein sur Braque (paru en 1934 aux Éditions des Chroniques du jour) insiste sur la notion de métamorphoses et en fait même la dominante de l'art de Braque dans ces années-là.

De fait, les mêmes mutations sont à l'œuvre dans *Nature morte à la nappe rouge* (1934). La mosaïque des motifs décoratifs menace d'absorber les éléments d'une nature morte délivrée de toute référence à la réalité. Sur cette nappe rouge se dresse un paysage mouvant, où dialoguent les courbes de la guitare fantôme et des fruits énormes, disproportionnés, cernés de noir. Tout bouge et se disloque dans cette composition étrangement animée.

Vers 1937-1939, à nouveau la ligne et le dessin reprennent le dessus : les silhouettes de muses affrontées du *Duo* (1937), l'empilement virtuose des motifs au-dessus des pieds de fer forgé gracieusement élancés du haut et mince *Guéridon rouge* (1939, repris en 1952) imposent le dessin, enfermant la couleur dans des contours comme découpés. Ces effets d'incision, de profils dédoublés, ces contrastes forts d'ombre et de lumière correspondent au travail dessiné de Braque du début des années 1930 : plâtres gravés, et surtout illustrations pour la *Théogonie* d'Hésiode commandées par Vollard. C'est aussi sous le signe de cette relecture des grands récits d'origine, ceux de la naissance des dieux et des mythes dans la Grèce antique, qu'il faut regarder ces œuvres de Braque et de Laurens.

## LES ANNEES 40 : REPLI ET APPROFONDISSEMENT

Marielle Tabart

Les années de guerre sont pour Braque comme pour Laurens une période de retrait, de retenue, assombrie par l'Occupation. Leurs chemins se rejoignent pour ainsi dire dans une réserve silencieuse. Après un bref exode, l'un et l'autre se retrouvent à Paris, qu'ils ne quittent guère et où ils mènent une vie retirée, dont les échos se traduiront de façon parallèle dans une œuvre plus contenue et aux accents assourdis.

Pour Braque, d'abord, malgré de courts séjours à Varangéville en 1941 et 1942, le climat est celui de l'austérité de la vie quotidienne, restreinte à ses plus simples éléments : natures mortes à l'intérieur des pièces où l'on se tient abrité contre la rigueur du temps. Les premières toiles de 1941-1942, de petit format, sont à la fois réduites à l'essentiel et proches d'un réel prosaïque. Le noir réapparaît avec les gris ou les bruns sombres qui dominent les objets au centre de compositions privées d'espace (*Le Pain*, 1941, *Le Tapis vert*, 1943). Dans *La Carafe et les Poissons*, 1941, et *Les Poissons noirs*, 1942, une même géométrie murale quadrille la boiserie percée de fenêtres opaques, au-dessus de la table noire qui occupe presque tout l'espace, relevé vers le spectateur. Tachetés de touches brunes, terre brûlée et ocres dans *La Carafe et les Poissons*, puis lavés de noir dans leur seconde apparition, les poissons détachent leur silhouette découpée sur la même harmonie grise et noire du plat et de la nappe, face à la luminosité voilée de la carafe ou des fruits, figures solitaires d'un rituel de survie. *La Toilette devant la fenêtre*, 1942, appartient à une série de toiles plus grandes, où broc et cuvette surgissent à la verticale contre une fenêtre lumineuse ou franchement ouverte. L'espace extérieur envahit l'espace intérieur, annonçant l'ample déroulement qui s'accomplira à la fin des années 40 avec les *Ateliers*. Préfigurant cette série, la composition horizontale du *Grand intérieur à la palette*, 1942, scandée de larges zones alternant les tonalités des ocres et des verts éteints, dresse déjà le double contour du chevalet transparent contre l'espace du spectateur. « J'ai toujours tenté de supprimer l'infini dans mes tableaux. Non seulement j'ai abandonné tout principe du point de fuite vers l'objet, mais j'ai même voulu à une certaine époque partir du fond de la toile et essayer de faire avancer le tableau vers le spectateur... », déclare Braque en 1949.

Le dos d'un guitariste dans l'ombre mystérieuse d'une composition à peine éclairée par l'or d'un rideau (*L'Homme à la guitare*, 1942-1961) ou une forme féminine dissimulée au bord de la toile (*Le Salon*, 1944) invitent à pénétrer à l'intérieur du tableau. Contemporain du retour à Varangéville, après la Libération, et l'une des premières représentations d'un grand intérieur, *Le Salon* déroule de gauche à droite les panneaux clairs de l'espace habité vers l'ambiguïté des formes métamorphosées. Enfin, symbole d'un espace qui s'éloigne de plus en plus du réel, *Le Billard* de 1945 ouvre au lieu mythique de la peinture : dans une géométrie colorée et savoureuse, les diagonales brisées de la table accompagnent les jeux muraux où se mêlent et se surimposent lignes et motifs en réserve.

L'art de Laurens traverse les mêmes tensions. À l'expansion et l'élan plein d'espoir du *Drapeau*, 1939, succèdent la forme recroquevillée de *L'Été*, en 1940, celle écartelée de la *Femme fleur*, aux

membres pliés et dépliés dans un tournoiement effaré. Leurs lignes sinueuses, maintes fois reprises dans les *Nus assis* ou les *Femmes accroupies* inscrits d'un seul trait sur la feuille de papier, se renverseront dans la chute : « Et déjà il y a l'esquisse de l'Adieu, faite au retour de l'exode et qui semble bien contenir toute la fatalité de l'époque », écrit Marthe Laurens (*L'Adieu*, 1941, *La Nuit*, 1943). Après l'envergure formelle des années 30, où Laurens faisait varier la métamorphose organique des corps pleins de vitalité et d'innocence, les figures transposent dans le mythe l'accablement de la défaite. Retournant au bloc, le corps féminin pèse lourdement sur la terre, mais l'énergie plastique mystérieusement enfermée sur elle-même reste intacte, comme se renouvelant à une source éternelle. *Le Matin*, 1944, semblable à une cariatide portant une charge invisible, concentre toutes ses forces contre la pesée extérieure dans une équivalence cubiste de la masse et de l'espace. Comme chez Braque, certains rythmes, certaines figures traitées dans un esprit cubiste reviennent dans les œuvres plus tardives. La liberté conquise de créer des formes ambivalentes conduit à une transformation mythique du corps humain, ainsi que l'a noté Werner Hofmann. Le titre de la sculpture – « Je [le] donne à la fin », déclarera Laurens – indique la source de ces métamorphoses. La puissance organique du corps amplifie la métaphore de l'intitulé. Faisant succéder au fardeau de la nuit la promesse du matin, Laurens rend visible dans une seule figure le double mouvement ascendant et descendant de la vie.

En écho à la Libération, avec le motif assis de *La Chevelure*, qui laisse pénétrer l'espace, le corps s'assouplit et déploie à nouveau l'alternance des pleins et des vides : « Il est nécessaire que, dans une sculpture, les vides aient autant d'importance que les pleins. La sculpture est, avant tout, une prise de possession de l'espace, d'un espace limité par les formes », dira Laurens en 1951. La grande *Baigneuse* de 1947, forte de la plénitude joyeuse de ses membres renflés et rappelant les formes plantureuses de Picasso à Boisgeloup, retrouve la stature allègre des années 1930. Dernier des grands bronzes, *L'Automne*, 1948, reprend le thème de la figure étendue, traité par Laurens depuis le début des années 1920. Le rythme ondulé, issu des constructions cubistes, lie et délie dans un mouvement fluide le nœud du corps, dont les volumes croissent en intensité à partir de son centre. La libération du réel induite par l'aventure cubiste permet à Laurens de poursuivre sa recherche expressive. Symbole de liberté, la *Sirène ailée*, une reprise de la petite figure de 1938, érige dans l'air la pointe de ses ailes, qui balancent la lourde courbe de son corps marin.

## ŒUVRES ULTIMES

Isabelle Monod - Fontaine

Les dessins de Laurens, ceux des années 1950 tout particulièrement, réalisés à la fin de sa vie, témoignent d'une liberté et d'une audace encore trop méconnues. Il y en a de deux ordres. Ceux où la ligne seule, décrivant une figure, parcourt l'espace en tous sens, va et vient en boucles totalement imprévisibles, et pourtant évidentes (*Nu assis, bras derrière la tête*, vers 1950). Au cœur même de la forme s'introduit alors la circulation d'un « inconscient optique » dont Laurens, au soir de sa vie, reconnaissait l'importance dans son travail : « Ce que l'on a en soi et que l'on ignore, il y a un mot qui le désigne : l'inconscient. L'inconscient, c'est cela qu'il faut mettre à jour, c'est le grand mystère de l'art », déclare-t-il en 1951. On retrouve d'ailleurs cette étonnante liberté sensible, ce lâcher-prise, dans deux sculptures de 1950, *La Nuit*, et *Nu couché aux bras levés*.

Dans l'autre série de dessins, Laurens recourt à un procédé qu'il a déjà utilisé les années précédentes (par exemple pour les bois gravés pour *Loukios ou l'Âne*, de Lucien de Samosate), et qui lui est propre. La circulation de la ligne est tout aussi peu conventionnelle, mais elle se regroupe autour d'un noyau coloré qui résume et condense le mouvement général de la figure – qu'elle soit redressée sur ses cuisses, comme dans *Femme accroupie* (1950), ou déployé en largeur, comme dans *Femme étendue* (1950), ou *Nu couché*. Ce noyau – qui ressemble à une ombre ou à une nuée – n'a rien de pesant, bien au contraire, même s'il paraît préfigurer une sculpture à venir. C'est plutôt une dimension supplémentaire donnée au dessin, par le jeu subtil de la couleur et de l'ombre.

*Les Deux Sœurs* (1951) reprend et magnifie toutes ces données. Construite sur le dédoublement, c'est la combinaison de deux formes simples, presque semblables (deux torsos - colonnes, reposant sur des cuisses épaisses et courtes), animée par l'entrelacement de bras onduoyants. Des souvenirs de Matisse (*Deux négresses*, 1908), mais surtout de la sculpture africaine, découverte grâce à Braque et à ses autres amis cubistes, nourrissent cette ultime réflexion sur la figure « passée et repassée par sa sensibilité », pour reprendre les mots de Giacometti, ou encore, selon le témoignage de son fils Claude Laurens : « Il travaillait en faisant tourner sa sculpture devant lui, celle-ci était pour lui formée de mille parallèles, qui devaient, chacune, passer devant son œil et être mise en forme par sa main. »

La même sensibilité exceptionnelle, la même profondeur d'expérience, la même attention portée au matériau sont à l'œuvre dans les ultimes chefs-d'œuvre de Braque, dont le Mnam possède quelques-uns des plus beaux exemples, grâce à la générosité de l'artiste lui-même, à travers sa famille et ses ayant-droits.

La série célèbre des *Ateliers* (1949-1956) engrange l'expérience d'une vie de peintre. On avait pu parler de la « pièce intégrale », déjà peinte par Braque dans les années précédentes (cf. *Le Duo*, 1937, *Le Salon* et la série des *Billards*, 1944). Mais les *Ateliers* vont bien plus loin dans l'exploration de cet espace d'interpénétration, où se trouvent rassemblés non seulement des objets bien reconnaissables, ceux-là mêmes que le peintre manie et dont il est entouré – ses outils (chevalet, palettes, pinceaux), ses motifs (jarres, bouquets, sculptures) – mais aussi les figures secrètes de

son univers mental (la présence récurrente de l'oiseau, tout à la fois présence peinte et présence rêvée).

Dans *Atelier VI* (1950-1951) comme dans *Atelier IX* (1952-1956), les repères spatiaux, soigneusement disposés ici et là, apparaissent et disparaissent pour le regard qui prend la peine d'insister, avec une déconcertante capacité à éluder ce même regard. Ce qui compte, c'est l'activation du *creux* de l'espace, de sa disponibilité, l'affirmation de la ductilité de l'espace peint. Celui-ci peut tout accueillir à la fois, passé, présent, avenir. Plastiquement, c'est au moyen de découpes, de désarticulations, de superpositions et de transparences suggérées que l'espace se déplie ainsi en innombrables couches *derrière* la surface de la toile, mais aussi bien en avant d'elle. Les deux grandes toiles sur le thème de l'oiseau, *L'Oiseau et son nid* (1955) et *À tire-d'aile* (1956-1961), toutes les deux conservées par Braque et longuement travaillées, ont une importance très particulière. L'artiste les considérait comme des achevements, et peut-être même comme des testaments. Il est vrai que ces deux toiles sont appariées et reflètent deux faces de son monde, seulement superficiellement antithétiques : le thème du retour pour *L'Oiseau et son nid*, celui du départ vers l'infini et l'inconnu pour *À tire-d'aile*. Le vol de l'oiseau de 1955 traverse la toile vers la gauche, dans le sens du retour vers le point d'où il est parti, nid fondamental – ou début de la ligne écrite. Celui de 1961 se dirige vers la droite, vers la suite et l'avenir – le mystère d'une grande tache noire qui va peut-être l'absorber. Car les valeurs du noir jouent dans les deux tableaux de façon également complémentaire. Le tableau du retour, du repliement, est tout entier construit à partir d'épaisseurs de matière sombre, des noirs et des bruns qui évoquent la touffeur de l'humus, et même la ténèbre chaude d'un magma originel. Dans cette épaisse pâte brune sont incisées, en creux, les formes claires de l'oiseau et de son nid étoilé. Au contraire, l'oiseau de *À tire-d'aile* (comme les *Oiseaux noirs*, 1956-1957) est découpé dans le noir, également traité comme une incision dans la matière paradoxale qu'il est en train de traverser : matière d'un bleu léger et changeant comme un ciel, mais chargé d'empâtements et de grumeaux plus lourds que l'air. Il file tout droit, mais commence à s'enfoncer dans cette masse informe, cette nuée aussi noire que lui, dans laquelle on ne peut s'empêcher de voir une figure de la mort – dont la pensée ne pouvait pas ne pas rôder autour du vieux peintre, alors âgé de près de 80 ans.

La mort semble hanter aussi le tout dernier grand tableau, *La Sarcleuse* (1961-1963), qui associe un ciel noir à la splendeur d'un champ doré où gît l'instrument, abandonné pour un repos définitif.

# BIOGRAPHIE DES ARTISTES

Laurence Berthon

## GEORGES BRAQUE

- 1882 13 mai : naissance de Georges Braque à Argenteuil, fils d'un entrepreneur en bâtiment et peintre amateur.
- 1885
- 1899 Braque entre dans l'entreprise de son père puis chez Roney, entrepreneur de peinture décorative au Havre.
- 1901 Service militaire au Havre.
- 1902 En octobre, l'artiste s'installe rue Lepic à Montmartre.  
Il s'inscrit à l'Académie Humbert où il rencontre Marie Laurencin et Francis Picabia.
- 1903 Après un bref passage à l'École des Beaux-Arts, dans l'atelier de Léon Bonnat, il retourne à l'Académie Humbert.
- 1904 Georges Braque commence à peindre dans un atelier loué rue d'Orsel, en face du Théâtre Montmartre.
- 1905 Passe l'été à Honfleur et au Havre, en compagnie du sculpteur catalan Manolo et du critique Maurice Raynal.  
Ses amis peintres havrais Raoul Dufy et Othon Friesz exposent au Salon d'Automne de Paris ; lors de la visite du Salon, Braque découvre la peinture de Matisse et des autres peintres fauves dans la salle qui leur est réservée.
- 1906 Expose sept tableaux au Salon des Indépendants. Passe l'été à Anvers avec Friesz et s'installe, de novembre à janvier 1907 à L'Estaque, petit port près de Marseille où il peint ses premiers tableaux fauves.

## HENRI LAURENS

18 février : naissance à Paris d'Henri Laurens, fils d'un tonnelier.

Il passe son enfance dans le quartier du faubourg Saint-Denis.

Il suit une formation de sculpteur - ornemaniste à l'École d'art industriel Bernard Palissy et fait son apprentissage dans un atelier de décoration. Il acquiert la maîtrise de la taille directe en réalisant des décors de pierre sur des chantiers d'immeubles, tout en suivant des cours du soir de dessin académique chez un sculpteur, probablement Jacques Perrin. Le jeune artiste s'établit sur la Butte Montmartre. Premières manifestations d'une tuberculose osseuse qui lui imposera de nombreuses opérations.

Vers 1905, il rencontre Marthe Duverger. Un *Autoportrait* exécuté au fusain cette année-là, constitue l'unique témoignage des premiers essais de Laurens.



- 1907 Braque présente au Salon des Indépendants, en mars, six paysages rapportés de L'Estaque. Rencontre Henri Matisse, André Derain et Maurice de Vlaminck.  
La rétrospective Cézanne au Salon d'Automne est déterminante pour l'évolution de sa peinture. La correspondance de Cézanne avec Emile Bernard est publiée à ce moment-là.  
Rencontre le marchand Daniel - Henry Kahnweiler et Guillaume Apollinaire ; ce dernier le conduit chez Picasso au Bateau Lavoir ; la découverte, dans l'atelier, des *Demoiselles d'Avignon* accompagne les recherches de Braque qui aboutiront au *Grand Nu*.
- 1908 Refus du jury du Salon d'Automne des œuvres rapportées de L'Estaque. Elles sont montrées dans la galerie de Kahnweiler en novembre. Braque et Picasso se voient presque quotidiennement ; leur amitié se resserre.  
L'artiste épouse Marthe Duverger.  
Le cheminement cubiste des deux artistes présentera des points communs jusqu'au début des années 20.
- 1909 Braque expose deux peintures au Salon des Indépendants.  
Séjour à l'Hôpital Necker à Paris. C'est sans doute lors de cette hospitalisation qu'il subit l'amputation de la jambe gauche.
- 1910 Evolution du cubisme cézannien de Braque et Picasso vers une fragmentation de la forme en facettes.  
A la Ruche à Montparnasse, Henri et Marthe Laurens rencontrent probablement le peintre Fernand Léger et le sculpteur ukrainien Alexandre Archipenko, arrivé à Paris l'année précédente.
- 1911 Au Salon des Indépendants, rassemblement dans la salle 41, autour du magistral « Nus dans la forêt » de Léger, d'œuvres cubistes cézanniennes. Picasso, Braque et Laurens n'y exposent pas.  
Braque rejoint Picasso à Céret en août. Peintures à la limite de l'abstraction, dans lesquelles Braque introduit lettres et chiffres au pochoir et faux bois, évoquant l'atmosphère des cafés.  
Avant juin, installation 6 rue Cortot à Montmartre. Marthe Laurens et la compagne de Braque, Marcelle Lapré, amies d'enfance, se retrouvent. La profonde amitié qui lie les deux artistes daterait de cette année-là, selon le témoignage de Marthe Laurens. Octobre, installation de son premier atelier, impasse Girardon, à Montmartre.
- 1912 Epouse Marcelle Lapré.  
Ses premières pointes-sèches cubistes de 1911, *Fox* et *Job*, sont éditées par le marchand Daniel -Henry Kahnweiler.  
Expose au Sonderbund de Cologne et au Blaue Reiter à Munich.  
Au printemps, Picasso réalise sa première guitare en tôle.  
Été à Sorgues (Vaucluse) avec Picasso. Ils achètent ensemble des statuettes et des masques africains à Marseille.  
Braque réalise les premiers papiers collés.  
Le portrait tiré en bronze de la femme du peintre Pierre Girieud, Marthe Girieud, est la première œuvre sculptée conservée.  
La découverte du travail de Braque au retour de son séjour dans le Midi est capitale pour Laurens.
- 1913 Participe avec trois œuvres à la grande exposition internationale d'art moderne, l'Armory Show de New York en février et mars, qui a lieu également à Chicago et Boston en avril et mai.  
Le couple s'installe 4 bis impasse Girardon, jusqu'en 1927.  
Expose pour la 1<sup>ère</sup> fois au Salon des Indépendants : une *Gisante*, projet pour le tombeau de sa mère, qui révèle le goût de l'artiste pour une sculpture dépouillée et synthétique, puisant ses sources dans l'art médiéval (œuvre disparue, connue par la photographie) et une *Tête d'homme*.

- 1914 Mobilisé en août lors de son séjour à Sorgues, Braque est envoyé au front en novembre. Exposition avec Picasso à New York à la Photo-Secession Gallery du 9 décembre au 9 janvier 1915.
- 1915 Blessé et trépané en mai, l'artiste revient à Paris en juin ; il reste hospitalisé jusqu'en 1916.
- 1916 Démobilisé, Braque retourne à Sorgues continuer sa convalescence et reprendre progressivement la peinture.
- 1917 En décembre, Braque publie ses « Pensées et réflexions sur la peinture » dans la revue *Nord-Sud*, dirigée par son ami Reverdy. Il poursuit cette réflexion dans une sorte de journal qui, tout au long de sa vie, émaillera de notes rapides et d'aphorismes ses carnets de dessins.
- Laurens n'est pas mobilisable. Expose pour la deuxième et dernière fois au Salon des Indépendants des bas-reliefs décoratifs destinés au Conservatoire Renée Maubel et des bijoux. Déjà lié avec Fernand Léger et Amédéo Modigliani (on connaît plusieurs portraits de Laurens par le peintre italien), il se rapproche également de Gris et de Picasso.
- Médrano II*, « sculpto-peinture » d'Archipenko, assemblage de matériaux hétéroclites unis par une vive polychromie, exécuté en 1913, est présenté au Salon des Indépendants.
- Premières œuvres cubistes conservées : têtes et figures en bois polychromé. Fraîcheur et humour caractérisent les premiers papiers collés, en lien avec les constructions en bois.
- Le marchand Léonce Rosenberg, en visite chez Picasso, remarque une photo d'une des versions d'un *Clown* en bois peint ; il rend visite à Laurens en juin et lui achète des œuvres.
- Dans une lettre du 11 novembre adressée à Léonce Rosenberg, Laurens précise au sujet du *Clown* : « Nous laisserons une épreuve en bois naturel et je peindrai les deux autres de différentes façons. Une en blanc avec des dessins noirs / une en noir et rouge pour donner de l'intensité aux contrastes. Cela fera trois choses nettement différentes. » (Archives Bibliothèque Kandinsky, MNAM, CCI, Fonds Léonce Rosenberg).
- Sans doute par l'intermédiaire de Juan Gris, Laurens se lie d'amitié avec Pierre Reverdy et réalise la couverture de ses *Poèmes en prose*.
- Laurens passe un contrat avec Léonce Rosenberg en avril 1916.
- Le marchand a le monopole de ses ventes, l'artiste n'expose qu'avec son consentement.
- Par Reverdy, Henri Laurens se lie avec le groupe littéraire de la revue *Nord-Sud* et avec le futur groupe des Six ; comme Braque, il est mélomane et fréquente les musiciens.
- Constructions sur des thèmes familiers aux cubistes : Guitares et surtout Bouteilles.
- Dans une lettre du mois de mars adressée à Léonce Rosenberg, il écrit : « Braque est parti dans le midi où il doit travailler et j'attends avec impatience le résultats de ses méditations car j'ai foi en lui. » (Archives Bibliothèque Kandinsky, MNAM, CCI, Fonds Léonce Rosenberg ).

1918

Le 24 juin de Sorgues, Braque écrit à Léonce Rosenberg : « Voyez-vous Laurens / est-il toujours à Paris je ne sais rien de lui depuis fort longtemps / Quand vous le verrez donnez lui le bonjour de ma part. la dernière fois qu'il m'a écrit il sortait de chez vous et m'a dit que mes toiles dans votre petite pièce faisaient très bien. » (Archives Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI, Fonds Léonce Rosenberg )

Dans sa correspondance avec Léonce Rosenberg, il fait l'éloge de l'architecture et de la sculpture de Chartres ou il séjourne quelques mois. Dans une lettre du 9 mai envoyée par Matisse de Nice, le peintre lui demande : « Faites-vous toujours des sculptures avec colorations ? J'ai vu ici Archipenko qui travaille en sculptures colorées. » Lors de sa première exposition chez Léonce Rosenberg du 5 au 31 décembre, le critique Louis Vauxcelles, dans l'article « Au pays du cube » paru dans *Le Carnet de la Semaine* cite les trois artistes défendus par Rosenberg , Léger, Laurens et Braque. Pour la première fois, le nom de Laurens est mentionné dans la presse.

1919

Série de natures mortes ; certaines figurent à sa première exposition personnelle organisée par Léonce Rosenberg à la galerie de l'Effort moderne du 5 au 31 mars. Braque expose au Salon d'automne quatre natures mortes appartenant à Léonce Rosenberg.

Bas-reliefs le plus souvent en terre cuite, mais aussi en pierre et en bois polychromé. Premières rondes-bosses cubistes polychromées ou non polychromées en terre cuite et en pierre. Exécute plusieurs gravures sur cuivre pour illustrer des poèmes de Reverdy, Paul Dermée et Céline Arnaud. Première exposition de Juan Gris à la galerie de l'Effort moderne avec des peintures de 1916-1918. Ses thèmes en peinture, Guitares et Comptoirs, peuvent également être rapprochés de ceux des bas-reliefs de Laurens.

1920

Poursuite du travail sur les natures mortes. Première sculpture, *Femme debout*, qui reste une tentative isolée. Nouveau contrat avec Léonce Rosenberg le 7 juin.

Deuxième exposition personnelle chez Léonce Rosenberg du 17 février au 9 mars, dans laquelle dominent les sculptures en pierre. 1<sup>er</sup> mai : contrat passé avec Daniel -Henry Kahnweiler.

1921

Une série de 3 bois gravés en couleur illustrant une comédie lyrique d'Erik Satie, *Le Piège de Méduse*, témoin de son amitié avec le musicien, et du goût qu'il partage avec Laurens pour la musique contemporaine.

De nombreux tableaux de Braque sont dispersés lors des quatre ventes Kahnweiler qui ont lieu à Drouot entre juin 1921 et mai 1923.

*La femme au comptoir* en pierre est une sorte d'aboutissement des recherches menées sur les petits formats sculptés. Les 22 février et 19 octobre, ont lieu les ventes des collections d'art moderne de Léonce Rosenberg à Amsterdam. Le 29 mars, dans une lettre à Rosenberg , Laurens propose de lui « racheter les *sculpto -peintures* », soit les constructions invendues, suivant le souhait du marchand.

Contrat avec Kahnweiler prolongé d'un an ; en avril -mai, Laurens réalise sept eaux-fortes pour *Les Pélican* de Raymond Radiguet, livre édité par la galerie Simon. Kahnweiler écrit fin mai à Radiguet : « Les illustrations de Laurens sont presque toutes terminées : ce sont de délicieuses eaux-fortes, très tendres et très pures, avec une pointe d'humour charmante. »

Article de Maurice Raynal important, paru dans le numéro 10 de *L'Esprit Nouveau*.

A partir de 1921, Laurens crée des œuvres décoratives, intégrées à l'architecture. Reprises de ses sculptures en pierre contemporaines, les premières sont réalisées pour la villa de Jacques Doucet à Marly. On peut les rapprocher des bas-reliefs en pierre commandés en 1922 par le Docteur Barnes à Jacques Lipchitz, pour sa maison de Merion, près de Philadelphie, aux Etats-Unis.

|      |  |   |
|------|--|---|
| 1922 | 18 peintures sont réunies dans la salle d'honneur du Salon d'Automne, dont les <i>Canéphores</i> , début d'une série de figures monumentales drapées à l'antique qu'il peindra jusqu'en 1926.<br>Travail en série également sur le thème des Cheminées.  | Laurens ne renouvelle pas son contrat avec Kahnweiler   |
| 1924 | Décors et costumes pour le ballet de Boris Kochno <i>Les Fâcheux</i> , sur une musique de Georges Auric.<br>Décors et costumes pour le ballet <i>Salade</i> , « contrepoint chorégraphique » de Léonide Massine sur une musique de Darius Milhaud.<br>Première exposition à la galerie Paul Rosenberg, son nouveau marchand. | L'artiste réalise les décors du <i>Train bleu</i> pour les Ballets russes, sur un livret de Cocteau et une musique de Milhaud ; les costumes sont de Coco Chanel et le rideau de Picasso.   |
| 1925 | S'installe dans la maison -atelier du parc Montsouris dans le quatorzième arrondissement de Paris.   | Dans le cadre de l'exposition des Arts Décoratifs, il réalise un bas-relief intégré à un projet de Hall d'une ambassade de France conçu par Robert Mallet - Stevens. Sa collaboration avec l'architecte se poursuivra avec l'aménagement de la villa Noailles à Hyères (Var). |
| 1926 | Deuxième exposition chez Paul Rosenberg du 8 au 27 mai.  |   |
| 1928 | Entreprenant une nouvelle série de Guéridons en peinture.  | La <i>Guitare</i> en bronze, grand bas-relief dans la suite de celui de 1926 clôt les années cubistes de Henri Laurens.   |
| 1929 | Été à Dieppe. Fait construire, à Varangéville – sur -Mer (Seine Maritime) une maison et un atelier qu'il occupera désormais chaque été.  | La <i>Cariatide</i> , œuvre majeure d'un groupe de sculptures en ronde-bosse, inscrit la démarche de l'artiste dans le <i>retour à l'ordre</i> ambiant.   |
| 1930 | Exposition d'œuvres de Braque et de Picasso à la galerie Flechtheim de Berlin du 21 septembre à mi-octobre.  |   |
| 1931 | Commande par le marchand Ambroise Vollard d'un livre illustré de gravures à l'eau-forte, <i>La Théogonie</i> d'Hésiode.  | Le « mélodrame » <i>Amphion</i> de Paul Claudel est monté à l'Opéra de Paris, sur une musique de Arthur Honegger.   |
| 1932 | Les 16 eaux-fortes pour <i>La Théogonie</i> d'Hésiode sont réalisées entre 1932 et 1935. Elles seront tirées à 50 exemplaires par Galanis et éditées en volume par Maeght en 1955.   | La figure féminine, désormais omniprésente dans l'œuvre de Laurens, est traitée en ronde-bosse avec une grande liberté.   |
| 1933 | Première rétrospective du peintre, avec 183 œuvres, à la Kunsthalle de Bâle du 9 avril au 14 mai ; elle est organisée par l'historien d'art allemand Carl Einstein, qui entretient des relations amicales avec Braque et admiratives pour son œuvre.   | L'année est dominée par la réalisation de grands bronzes, tel <i>Océanide</i> et les <i>Deux ondines</i> .  |

1935

Le *Torse* en bronze se présente comme un œuvre puissante à la limite de l'abstraction.

1936

Exposition rétrospective au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en novembre et décembre.  
Exposition chez Paul Rosenberg chaque année jusqu'en 1939.

Travaux pour l'Exposition internationale de 1937 : Laurens réalise, en particulier, une construction monumentale à suspendre dans le pavillon des Temps Nouveaux de Le Corbusier (œuvre détruite). Il participe à l'exposition *Cubism and Abstract Art* à New -York.

1937

Série de tableaux sur le thème de l'atelier avec figure(s) dominée par *Le Duo*.

Découverte de la mer lors d'un séjour en Bretagne : thème des Sirènes.  
Œuvres majeures : *Amphion*, *Le Ruban*, *La Musicienne* ; une version monumentale de cette dernière se trouve actuellement au jardin des Tuileries à Paris.  
Grande exposition avec Braque, Matisse et Picasso à Oslo, Copenhague et Stockholm.

1938

Premier achat de l'Etat : La *Cariatide*.

1939

Durant l'hiver 1939-1940 passé à Varangéville, Braque réalise des sculptures à partir de matériaux naturels, tels les galets collectés sur la plage.

Série de grands dessins en dialogue avec les sculptures, travail qui se poursuit l'année suivante.

L'exposition *Georges Braque, Rétrospective Exhibition* organisée à Chicago, puis Washington et San Francisco entre novembre 1939 et mars 1940 permet de mieux le faire connaître aux Etats-Unis et annonce le succès de la rétrospective new-yorkaise de 1944.

1941

A Paris, série de natures mortes austères et figures solitaires.

*L'Adieu* ; un exemplaire en bronze sera placé sur la tombe des époux Laurens au cimetière Montparnasse.

1944

A la Libération, Braque retourne à Varangéville, où il commence l'importante série des Billards en peinture, sept variations sur ce thème dont certaines seront travaillées jusqu'en 1952.

*Le Matin* est caractéristique des œuvres de repli, liées à la guerre.

1945

Une lithographie en illustration à *Braque le Patron* de Jean Paulhan, Paris, Mourlot éditeur.

Expose chez Louis Carré des marbres exécutés pendant la guerre.

Etude pour le tombeau de Max Jacob à Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret), projet qui n'aboutit pas (dessins de *L'Archange*).

Illustration pour *Tériade* aux éditions Verve des *Idylles* de Théocrite par 39 bois en couleur.  
Giacometti lui consacre un très bel hommage dans le n° 4 de *Labyrinthe* en regard d'un article de Germain Bazin sur Braque.

1946

La lithographie *Hélios* est tirée chez Mourlot. Il en existe six états.

Grande *Baigneuse* en bronze.  
Achat de la *Grande Sirène* par le Musée National d'Art Moderne.

|      |  |  |
|------|--|--|
| 1947 | 30 mai – 30 juin : première exposition chez Aimé Maeght qui devient son marchand. En marge de l'exposition, les éditions Maeght publient le <i>Cahier de Georges Braque, 1917-1947</i> , sorte d'aboutissement de ses réflexions sur l'art, accompagné de 3 lithographies.   | Le livre <i>Loukios ou l'âne</i> de Lucien de Samosate est édité pour Tériade aux éditions Verve, avec 68 bois originaux.  |
| 1948 | Reçoit le Grand Prix de la XXIVe Biennale de Venise, la première organisée depuis la guerre.   | Représente la France pour la sculpture à la Biennale de Venise.  |
| 1949 | La magistrale série des Ateliers, au nombre de huit, exécutée entre 1949 et 1956, se développe en une séquence de toiles amples qui accapare une grande partie de son énergie. Importante rétrospective au musée d'art moderne de New York puis au musée de Cleveland. Les grandes expositions de la décennie suivante confortent cette reconnaissance internationale. |  |
| 1950 |  | Série de dessins et de lithographies : Nus féminins traités dans un graphisme souple dissocié de la couleur.<br>Invité par l'Italie à la Biennale de Venise, Laurens n'obtient pas le prix de sculpture. Indigné, Matisse, qui remporte le prix de peinture, en partage le montant avec lui.   |
| 1951 | En contraste avec l'univers clos de l'atelier, variations sur de petits paysages colorés.  | Le livre <i>Dialogues</i> de Lucien de Samosate est édité à Paris chez Tériade, pour les éditions Verve, avec 33 gravures sur bois.<br>Importante rétrospective organisée au musée national d'art moderne à Paris.<br>Propos parus dans la revue <i>Amis de l'Art</i> n°1, du 26 juin 1951, en réponse à une interview de Yvon Taillandier : « Même quand je figure un mouvement, je cherche la stabilité (...). L'harmonie, les lois plastiques qui régissent [ les sculptures ], le système de leurs volumes qui s'engendrent les uns les autres, le fait que les vides comptent autant que les pleins, tout cela tend à leur conférer la stabilité. » |
| 1952 | A la demande de Georges Salles, directeur des musées de France, Braque décore le plafond de la salle Henri II, dite alors salle des Etrusques, au musée du Louvre ; la salle sera inaugurée en 1953.   | La seule grande commande publique reçue par Laurens est une version monumentale légèrement modifiée de l' <i>Amphion</i> de 1937 pour l'Université de Caracas.<br>Le film silencieux <i>Henri Laurens</i> , film sur les œuvres de l'artiste est tourné par Edgar Pillet.  |
| 1953 |  | Laurens reçoit le Grand Prix de la sculpture à la Biennale de Sao Paulo.   |
| 1954 |  | Rend visite dans le Midi à Picasso et à Matisse.<br>Meurt d'un arrêt cardiaque à Paris le 5 mai.   |

- 1955 Jusqu'en 1960, projets puis réalisation de vitraux pour l'église de Varangéville. Parution de la première monographie, *Henri Laurens, sculpteur* par sa femme Marthe Laurens, Pierre Bérés en est l'éditeur ( un seul tome paru).
- 1956 Le thème de l'oiseau va désormais dominer son ultime production, en peinture l'oiseau migrateur qui traverse l'atelier, mais également l'oiseau - sculpture ou bijou, déclinaisons à partir des oiseaux du plafond du Louvre.
- 1958 Remarquable exposition *Henri Laurens, Sculptures en pierre, 1919-1943*, Paris, galerie Louise Leiris.
- 1959 Le livre de Pierre-André Benoît, *Braque et le divin manifesté*, illustré de gravures de Braque, exprime la relation amicale qui se noue alors entre le peintre et l'éditeur.
- 1960 Le thème du paysage en peinture s'intensifie autour des marines. Rétrospective à la Kunsthalle de Bâle ; exposition de l'œuvre graphique à la Bibliothèque Nationale à Paris.
- 1961 En décembre, l'exposition *L'Atelier de Braque* est organisée par Jean Cassou, conservateur en chef du MNAM dans la galerie Mollien du musée du Louvre.
- 1962 *La Sarcleuse* est son dernier tableau.
- 1963 Exposition de bijoux créés à partir de ses œuvres au musée des Arts Décoratifs de Paris. Braque meurt le 31 août. Eloge funèbre par Malraux devant la colonnade du Louvre.

## LISTE DES ŒUVRES PRESENTEES DANS L'EXPOSITION

1. **Georges Braque, *L'Estaque***, octobre 1906, Huile sur toile, 60 x 73,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
2. **Georges Braque, *Petite baie de La Ciotat***, juin 1907, Huile sur toile, 36 x 48 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
3. **Georges Braque, *Femme nue assise***, 1907, Huile sur toile, 55,5 x 46,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
4. **Georges Braque, *Grand Nu***, 1907- 1908, Huile sur toile, 140 x 100 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
5. **Georges Braque, *Route à L'Estaque***, juin 1908, Huile sur toile, 46 x 38 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
6. **Georges Braque, *Maisons et arbre* ou *Maisons à L'Estaque***, été 1908, Huile sur toile, 40,5 x 32,5 cm, Musée d'art moderne de Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq
7. **Georges Braque, *Les Instruments de musique***, automne 1908, Huile sur toile, 50,2 x 61 x 2 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
8. **Georges Braque, *Cinq bananes et deux poires***, hiver 1908, Huile sur toile, 24 x 33 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
9. **Georges Braque, *La Roche-Guyon* ou *Le Château de La Roche-Guyon***, été 1909, Huile sur toile, 73 x 60 cm, Musée d'art moderne de Lille Métropole Villeneuve d'Ascq
10. **Georges Braque, *Paysage de Carrières –Saint -Denis***, septembre 1909, Huile sur toile, 41 x 33 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
11. **Georges Braque, *Le Violon***, [printemps] 1911, Huile sur toile, 73 x 59,5 cm, Musée des Beaux-Arts de Lyon
12. **Georges Braque, *Le Guéridon***, automne 1911, Huile sur toile, 116,5 x 81,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
13. **Georges Braque, *Comptoir, bouteille et verre***, août -septembre 1912, Huile et sable sur toile, 60 x 73 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
14. **Georges Braque, *Femme à la guitare***, automne 1913, Huile et fusain sur toile, 130 x 73 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
15. **Georges Braque, *La Bouteille de Marc***, 1912-1913, Fusain, papier faux bois collé sur bois, 35 x 28,6 cm, The Menil Collection, Houston
16. **Georges Braque, *Le Damier***, 1913, Fusain, craie, papiers bruns collés sur toile peinte à l'huile, 45 x 81 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
17. **Georges Braque, *Comptoir et cartes***, début 1913, Huile, rehaussée au crayon et au fusain sur toile, 81 x 60 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
18. **Georges Braque, *Nature morte sur la table***, début 1914, Fusain, papiers collés sur papier, 48 x 62 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
19. **Georges Braque, *La Mandoline***, printemps 1914, Fusain, gouache, papier faux bois, papier journal, carton ondulé collés sur papier, 48,3 x 31,8 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne



20. **Georges Braque, *L'Homme à la guitare***, printemps 1914, Huile et sciure de bois sur toile, 130 x 72,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
21. **Henri Laurens, *Le Clown***, 1915, Papiers collés, calque, encre et rehauts de gouache sur papier, 50,5 x 38,5 cm, Musée Zervos, Maison Romain Rolland, Vézelay
22. **Henri Laurens, *Joséphine Baker***, 1915, Papiers découpés collés sur papier, crayon, crayon blanc, gouache, 22,7 x 28 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
23. **Henri Laurens, *Femme à la mantille***, 1915, Bois polychromé, 55 x 37 x 25, Collection particulière
24. **Henri Laurens, *Tête***, 1915, Papiers découpés, crayon, pastels, gouache sur papier velin gris collé sur carton, 21 x 28,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
25. **Henri Laurens, *Tête***, 1915, Crayon, gouache, encre, craie blanche et papiers découpés collés sur carton, 40 x 60 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
26. **Henri Laurens, *Femme à la mantille***, 1916, Papiers collés, fusain et craie, rehauts de gouache sur carton, 59 x 39,5 cm, Collection particulière
27. **Henri Laurens, *La Bouteille de Beaune***, 1918, Bois et tôle polychromés, 66,8 x 27 x 24 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
28. **Henri Laurens, *Bouteille de rhum***, 1916-1917, Bois et tôle polychromés, 28,5 x 25,5 x 19 cm, Musée de peinture et de sculpture, Grenoble
29. **Henri Laurens, *Bouteille et verre***, 1917, Craie et fusain sur papiers collés sur carton beige, 59 x 39,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
30. **Henri Laurens, *Bouteille et verre***, 1918, Bois et tôle de fer polychromés, 62 x 34 x 21 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
31. **Henri Laurens, *Figure de femme***, 1918, Bois et tôle polychromés, 75 x 21,5 x 18 cm, Collection particulière
32. **Henri Laurens, *Bouteille et verre***, 1917-1918, Bois polychromé, 45,1 x 23,9 x 4,2 cm, Collection particulière
33. **Henri Laurens, *Bouteille de Beaune et verre***, 1918, Terre cuite polychromée, 43,5 x 22 x 3 cm, Collection particulière
34. **Henri Laurens, *Instruments de musique***, 1917, Papiers collés, fusain et craie sur carton enduit de plâtre, 49,5 x 69,9 cm, The Menil Collection, Houston
35. **Henri Laurens, *Valse***, 1917, Encre sur papier, 16,5 x 19,3 cm, Centre Pompidou Musée national d'art moderne
36. **Henri Laurens, *Mandore et clarinette***, 1918, Fusain, gouache, papiers découpés et collés sur carton, 47,2 x 32 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
37. **Henri Laurens, *Tête de femme***, 1918, Gouache, fusain, papiers et carton ondulé collés sur papier, 61 x 43 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
38. **Henri Laurens, *Guitare sur la table***, 1918, Papiers collés et carton ondulé, fusain et craie sur carton peint, 50,5 x 66 cm, Collection particulière
39. **Henri Laurens, *Compotier de raisins***, 1918, Bois et tôle polychromés, 68 x 62 x 47 cm,

Collection particulière

40. **Georges Braque, *Comptoir avec grappe de raisin et verre***, 1919, Huile sur toile, 43 x 55 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
41. **Georges Braque, *Comptoir avec grappe de raisin et verre***, mai 1919, Huile sur toile, 43,5 x 55,5 cm, Centre Pompidou Musée national d'art moderne
42. **Henri Laurens, *Tête***, (1918-1919), Pierre polychromée, 55 x 41 x 27 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
43. **Henri Laurens, *Verre et bouteille***, 1919, Pierre polychromée, 34 x 11,5 x 12 cm, Musée d'art moderne de Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq
44. **Henri Laurens, *Guitare***, vers 1918-1919, Pierre polychromée, 37 x 26,5 x 21 cm, Collection particulière
45. **Georges Braque, *Guitare et comptoir***, 1919, Huile sur toile, 73,5 x 130 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
46. **Georges Braque, *Guitare et verre***, 1921, Huile sur toile, 43 x 73 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
47. **Henri Laurens, *Instrument de musique***, 1920, Pierre polychromée, 41 x 60 x 10 cm, Collection particulière
48. **Henri Laurens, *L'Homme à la moustache***, 1919, Pierre, 43,8 x 20 x 17,5 cm, Collection particulière
49. **Henri Laurens, *Tête de boxeur***, (1920), Terre cuite polychromée, 25 x 25 x 4 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
50. **Henri Laurens, *Buste d'homme***, 1921, Encre sur papier calque, 16,5 x 12 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
51. **Henri Laurens, *Tête de femme aux boucles d'oreille***, 1921, Terre cuite, 38 x 13 x 11 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
52. **Henri Laurens, *Tête de jeune fille***, 1920, Terre cuite, 34,5 x 15,5 x 13 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
53. **Henri Laurens, *Nu couché à l'éventail***, 1919, Bronze, 27,5 x 61 x 26,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
54. **Henri Laurens, *Nu***, 1921, Terre cuite, 40 x 13 x 10,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
55. **Henri Laurens, *Femme en chemise***, 1921, Terre cuite, 29,5 x 10 x 7,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
56. **Henri Laurens, *Hortense***, 1921, Encre sur papier calque, 25 x 12 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
57. **Henri Laurens, *Nu de face, Nu de dos***, 1921, Encre sur papier calque, 23 x 12 cm ; 23 x 12 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
58. **Henri Laurens, *La Femme au comptoir***, 1921, Pierre, 108 x 37 x 25 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

59. **Henri Laurens, *Femme à l'oiseau***, 1922, Terre cuite, 36 x 11 x 7,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
60. **Henri Laurens, *Tête de femme au treillis***, 1921, Terre cuite, 42 x 35 x 4 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
61. **Henri Laurens, *Femme à la guitare***, 1921, Encre sur papier calque, 30 x 21 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
62. **Georges Braque, *Canéphore***, 1922, Huile sur toile, 180,5 x 73 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
63. **Georges Braque, *Canéphore***, 1922, Huile sur toile, 180,5 x 73,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
64. **Henri Laurens, *Buste de nu couché***, 1924, Crayon sur papier, 65 x 100 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
65. **Georges Braque, *Nature morte aux poires***, 1922, Huile sur toile, 19 x 46 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
66. **Henri Laurens, *Panier de fruits***, 1922, Terre cuite polychromée, 27 x 38 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
67. **Henri Laurens, *Compotier à la grappe de raisins***, 1922, Terre cuite, 37 x 35 x 4 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
68. **Henri Laurens, *Compotier aux raisins***, 1922, Terre cuite polychromée, 28,5 x 47 x 4 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
69. **Henri Laurens, *Compotier aux raisins***, 1922-1923, Terre cuite polychromée, 44 x 58,5 x 4 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
70. **Georges Braque, *Fruits sur une nappe et compotier***, 1925, Huile sur toile, 130,5 x 75 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
71. **Henri Laurens, *Guitare***, 1928, Terre cuite polychromée, 31 x 43,5 x 4 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
72. **Henri Laurens, *Guitare***, 1928, Bronze, 97 x 139 x 4,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
73. **Henri Laurens, *Guitare***, 1926, Bronze, 152 x 91 x 4 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
74. **Henri Laurens, *Nu à la draperie***, 1928, Bronze, 71 x 31 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
75. **Henri Laurens, *Cariatide assise***, 1929, Pierre, 92 x 44 x 53 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
76. **Henri Laurens, *La Banderole***, 1931, Bronze, 37 x 33 x 24,05 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
77. **Henri Laurens, *Femme assise***, 1931, Terre cuite, 33 x 26 x 16 cm, Musée des Beaux-Arts de Lyon
78. **Georges Braque, *Grande nature morte brune***, 1932, Huile sur toile, 131 x 190 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

79. **Georges Braque, *Nature morte à la nappe rouge***, 1934, Huile sur toile, 81 x 101 cm, Collection particulière
80. **Henri Laurens, *Deux ondines***, 1933, Bronze, 80 x 160 x 40 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
81. **Henri Laurens, *Nu assis bras et jambe levés***, 1932, Bronze, 70 x 53 x 36 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
82. **Henri Laurens, *La Vague***, 1932, Bronze, 40,5 x 42 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
83. **Henri Laurens, *L'Océanide***, 1933, Bronze, 275 x 110 x 102 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
84. **Henri Laurens, *La Négrresse***, 1934, Bronze, 74 x 43 x 53 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
85. **Henri Laurens, *Torse***, 1935, Bronze patine sombre, 66,5 x 37 x 50,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
86. **Henri Laurens, *Rosa***, 1935, Bronze, 26 x 25,5 x 13 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
87. **Georges Braque, *Femme à la Palette*** 1936, Huile sur toile, 92,5 x 92,5, Musée des Beaux-Arts, Lyon
88. **Henri Laurens, *Amphion***, 1937, Bronze, 55 x 16,1 x 16,4 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
89. **Georges Braque, *Le Duo***, 1937, Huile sur toile, 131 x 162,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
90. **Henri Laurens, *Musicienne à la harpe***, 1937, Bronze, 39,5 x 29 x 18 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
91. **Henri Laurens, *Le Ruban***, 1937, Bronze, 23,5 x 19,5 x 13,05 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
92. **Henri Laurens, *Sirène au bras levé***, 1938, Bronze à la cire perdue, 16,5 x 35,5 x 14,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
93. **Henri Laurens, *Le Drapeau***, 1939, Bronze patine brune, 58,5 x 35 x 26,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
94. **Georges Braque, *Le Guéridon rouge***, (ou *Nature morte sur un guéridon*), 1939-1952, Huile sur toile, 180 x 73 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
95. **Henri Laurens, *L'Été***, 1940, Bronze patine noire, 17 x 30 x 19 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
96. **Henri Laurens, *Nu assis***, 1940, Crayon sur papier, 57 x 45,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
97. **Henri Laurens, *Femme à la corbeille de fruits***, 1940, Crayon sur papier, 56 x 45,2 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
98. **Henri Laurens, *Femme fleur***, 1942, Bronze patiné, 27 x 31,5 x 27 cm, Centre Pompidou,

Musée national d'art moderne

99. **Henri Laurens, *Pamela***, 1943, Bronze, 15 x 29,5 x 13 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

100. **Henri Laurens, *Nu assis***, 1940, Fusain sur papier, 45,2 x 55,9 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

101. **Henri Laurens, *Deux nus assis***, 1940, Crayon sur papier, 45 x 56 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

102. **Henri Laurens, *Femme accroupie***, 1940, Crayon sur papier, 44,5 x 56 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

103. **Henri Laurens, *L'Adieu***, 1941, Bronze doré, 73 x 85 x 64 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

104. **Henri Laurens, *La Nuit***, 1943, Bronze, 23,5 x 36 x 21 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

105. **Georges Braque, *Le Pain***, 1941, Huile et sable sur toile, 41 x 120 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

106. **Georges Braque, *La Carafe et les Poissons***, 1941, Huile sur toile, 33,5 x 55,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

107. **Georges Braque, *Les Poissons noirs***, 1942, Huile sur toile, 33 x 55 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

108. **Georges Braque, *Le Tapis vert***, 1943, Huile sur toile, 38 x 55 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

109. **Georges Braque, *Toilette devant la fenêtre***, 1942, Huile sur toile, 130 x 97 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

110. **Georges Braque, *Le Salon***, 1944, Huile sur toile, 120,5 x 150,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

111. **Henri Laurens, *Le Matin***, 1944, Bronze, 118 x 123 x 118 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

112. **Georges Braque, *Grand intérieur à la palette***, 1942, Huile et sable sur toile, 141 x 195,6 cm, The Menil Collection, Houston

113. **Georges Braque, *Le Billard***, 1945, Huile et sable sur toile, 89,5 x 116 cm, Tate Gallery, Londres

114. **Georges Braque, *L'Homme à la guitare***, 1942-1961, Huile sur toile, 130 x 97 cm, Collection particulière

115. **Henri Laurens, *Baigneuse***, 1947, Bronze patine sombre, 157 x 73 x 70 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

116. **Henri Laurens, *Deux femmes debout***, 1946, Crayon sur papier, 33 x 20 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

117. **Henri Laurens, *La Chevelure***, 1946, Bronze, 36 x 25 x 18 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

118. **Henri Laurens, *Nu assis***, 1949, Crayon sur papier, 45 x 28 cm, Monogrammé en bas à gauche : HL Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
119. **Henri Laurens, *L'Automne***, 1948, Bronze, 80 x 170 x 57 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
120. **Henri Laurens, *Sirène ailée***, 1948, Bronze, 60 x 34 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
121. **Henri Laurens, *Nu couché aux bras levés***, 1950, Bronze, 11 x 26,5 x 10 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
122. **Henri Laurens, *La Nuit***, 1950, Bronze patine brune, 26 x 71,5 x 27 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
123. **Henri Laurens, *Femme étendue***, vers 1950, Crayon et gouache sur papier, 48,6 x 68,3 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
124. **Henri Laurens, *Femme accroupie***, 1950, Gouache et crayon sur papier, 64 x 49 cm
125. **Henri Laurens, *Nu couché***, 1950, Crayon, aquarelle et craie sur carton, 24,5 x 40,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
126. **Henri Laurens, *Nu couché***, 1950, Crayon et aquarelle sur papier, 35 x 52 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
127. **Henri Laurens, *Nu couché***, 1950, Crayon et pastel sur papier, 32 x 41 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
128. **Henri Laurens, *Nu agenouillé***, 1950, Crayon sur papier, 45 x 56 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
129. **Henri Laurens, *Nu assis au bras derrière la tête***, 1950, Crayon sur papier calque, 54,5 x 39 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
130. **Henri Laurens, *Nu couché aux bras levés***, 1950, Crayon sur papier calque, 45 x 56 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
131. **Henri Laurens, *Les Deux sœurs***, 1951, Bronze, 88 x 43 x 32 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
132. **Georges Braque, *Atelier IX***, 1952-1956, Huile sur toile, 146 x 146 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
133. **Georges Braque, *Atelier VI***, 1950-1951, Huile (et sable ?) sur toile, 130 x 162,5 cm, Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Saint-Paul
134. **Georges Braque, *L'Oiseau et son nid***, 1955, Huile sur toile, 130,5 x 173,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
135. **Georges Braque, *Les Oiseaux noirs***, 1956-1957, Huile sur toile, 129 x 181 cm ( 185 x 238 cm avec cadre), Collection Paule et Adrien Maeght
136. **Georges Braque, *À tire d'aile***, 1956-1961, Huile et sable sur toile marouflée sur panneau, 114 x 170,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
137. **Georges Braque, *La Sarcleuse***, 1961-1963, Huile sur toile, 102,5 x 176,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

# LISTE DES VISUELS D'ŒUVRES DISPONIBLES POUR LA PRESSE

| Code des visuels<br>indiqué sur le cd | Légendes  |
|---------------------------------------|---|
| A1                                    | <b>Georges Braque, <i>L'Estaque</i></b> , octobre 1906, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne © ADAGP Paris 2005 © Cnac/Mnam, Dist.RMN                |
| A2                                    | <b>Georges Braque, <i>Petite baie de La Ciotat</i></b> , juin 1907, Centre Pompidou Musée national d'art moderne © ADAGP Paris 2005 © Cnac/Mnam, Dist.RMN     |
| A11                                   | <b>Georges Braque, <i>Le Violon</i></b> , 1911, Musée des Beaux-Arts de Lyon © Studio Basset  |
| A4                                    | <b>Georges Braque, <i>Grand Nu</i></b> , 1907- 1908, Centre Pompidou Musée national d'art moderne © ADAGP Paris 2005 © Cnac/Mnam, Dist.RMN                    |
| B17                                   | <b>Georges Braque, <i>Compotier et cartes</i></b> , début 1913, Centre Pompidou Musée national d'art moderne © ADAGP Paris 2005 © Cnac/Mnam, Dist.RMN         |
| B18                                   | <b>Georges Braque, <i>Nature morte sur la table</i></b> , début 1914, Centre Pompidou Musée national d'art moderne © ADAGP Paris 2005 © Cnac/Mnam, Dist.RMN   |
| B27                                   | <b>Henri Laurens, <i>La Bouteille de Beaune</i></b> , 1918, Centre Pompidou Musée national d'art moderne © ADAGP Paris 2005 © Cnac/Mnam, Dist.RMN             |
| B39                                   | <b>Henri Laurens, <i>Compotiers de raisins</i></b> , 1918, collection particulière, © Galerie Louise Leiris S.A.  |
| B42b                                  | <b>Henri Laurens, <i>Tête</i></b> , 1918-1919, Centre Pompidou Musée national d'art moderne © ADAGP Paris 2005 © Cnac/Mnam, Dist.RMN                          |
| C58                                   | <b>Henri Laurens, <i>La Femme au compotier</i></b> , 1921, Centre Pompidou Musée national d'art moderne © ADAGP Paris 2005 © Cnac/Mnam, Dist.RMN              |
| C63                                   | <b>Georges Braque, <i>Canéphore</i></b> , 1922, Centre Pompidou Musée national d'art moderne © ADAGP Paris 2005 © Cnac/Mnam, Dist.RMN                         |
| C66                                   | <b>Henri Laurens, <i>Panier de fruits</i></b> , 1922, Centre Pompidou Musée national d'art moderne © ADAGP Paris 2005 © Cnac/Mnam, Dist.RMN                   |
| C70                                   | <b>Georges Braque, <i>Fruits sur une nappe et compotier</i></b> , 1925, Centre Pompidou Musée national d'art moderne © ADAGP Paris 2005 © Cnac/Mnam, Dist.RMN |
| C75                                   | <b>Henri Laurens, <i>Cariatide assise</i></b> , 1929, Centre Pompidou Musée national d'art moderne © ADAGP Paris 2005 © Cnac/Mnam, Dist.RMN                   |
| D79                                   | <b>Georges Braque, <i>Nature morte à la nappe rouge</i></b> , 1934, Collection particulière © Galerie Louise Leiris SA  |
| D87                                   | <b>Georges Braque, <i>Femme au cheval</i></b> , 1936, Musée des Beaux-Arts de Lyon © R.M.N – R.G. Ojeda   |
| D89                                   | <b>Georges Braque, <i>Le Duo</i></b> , 1937, Centre Pompidou Musée national d'art moderne © ADAGP Paris 2005 © Cnac/Mnam, Dist.RMN                            |
| D93                                   | <b>Henri Laurens, <i>Le Drapeau</i></b> , 1939, Centre Pompidou Musée national d'art moderne © ADAGP Paris 2005 © Cnac/Mnam, Dist.RMN                         |
| E96                                   | <b>Henri Laurens, <i>Nu assis</i></b> , 1940, Centre Pompidou Musée national d'art moderne © ADAGP Paris 2005 © Cnac/Mnam, Dist.RMN                           |
| E98                                   | <b>Henri Laurens, <i>Femme fleur</i></b> , 1942, Centre Pompidou Musée national d'art moderne © ADAGP Paris 2005 © Cnac/Mnam, Dist.RMN                        |
| E112                                  | <b>Georges Braque, <i>Grand intérieur à la palette</i></b> , 1942, The Menil Collection, Huston – © Cliché Hickey - Robertson, Houston                        |
| E113                                  | <b>Georges Braque, <i>Le Billard</i></b> , 1945, Tate Gallery, Londres © Tate Picture Library, Londres  |
| E115                                  | <b>Henri Laurens, <i>Baigneuse</i></b> , 1947, Centre Pompidou Musée national d'art moderne © ADAGP Paris 2005 © Cnac/Mnam, Dist.RMN                          |
| F123                                  | <b>Henri Laurens, <i>Femme étendue</i></b> , vers 1950, Centre Pompidou Musée national d'art moderne © ADAGP Paris 2005 © Cnac/Mnam, Dist.RMN                 |
| F131                                  | <b>Henri Laurens, <i>Les Deux sœurs</i></b> , 1951, Centre Pompidou Musée national d'art moderne © ADAGP Paris 2005 © Cnac/Mnam, Dist.RMN                     |
| F135                                  | <b>Georges Braque, <i>Atelier VI</i></b> , 1950-1951, Fondation Maeght, Saint Paul de Vence © Cliché Claude Germain   |
| F136                                  | <b>Georges Braque, <i>À tire d'aile</i></b> , 1956-1961, Centre Pompidou Musée national d'art moderne © ADAGP Paris 2005 © Cnac/Mnam, Dist.RMN                |

# CATALOGUE D'EXPOSITION

## ***Braque / Laurens : un dialogue***

Catalogue établi sous la direction d'Isabelle Monod -Fontaine et de Sylvie Ramond, avec Marielle Tabart.

Format : 22x 28 cm, 152 pages, 135 illustrations et 50 similis,

Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2005

prix : 29.90 €

## **Sommaire**

Bruno Racine : **Avant-propos**

Gérard Collomb : **Avant-propos**

Patrice Béghain : **Braque et Laurens, artistes « angéliques »**

Alfred Pacquement : **Préface**

Sylvie Ramond : **L'amitié à l'œuvre, Braque et Laurens**

Marielle Tabart : **Henri Laurens : Le dessin de la sculpture**

Christine Poggi : **Braque / Laurens : Les collages et constructions**

Ileana Parvu : **Accords et discordances ; Remarques sur quelques œuvres cubistes de Braque, Laurens et Picasso**

Sophie Bowness : **La Théogonie et les muses de Braque dans les années 1930  
Catalogue des œuvres**

Sylvie Ramond : **Braque : du fauvisme au cubisme**

Isabelle Monod -Fontaine : **Trompe -l'œil /collage /construction : le dialogue 1912-1919**

Sylvie Ramond : **Les années 20 : le retour à l'ordre**

Isabelle Monod -Fontaine : **Métamorphoses : les années 1930**

Marielle Tabart : **Les années 1940 : repli et approfondissement**

Isabelle Monod -Fontaine : **Oeuvres ultimes**

**Chronologie**

**Bibliographie**

**Crédits photographiques**



# ACTIVITES ET RENDEZ-VOUS AUTOUR DE L'EXPOSITION

## ADULTES

**Visites commentées** à partir du vendredi 28 octobre

Lundis à 12h15 (1h), jeudis à 16h (1h30), sauf le jeudi 4 novembre, vendredis à 17h30 (1h30), samedis à 10h30 (1h30). Tarif (1h): 3 € ; (1h30): 4.60 € + billet d'entrée à l'exposition \*

**Rencontre avec les commissaires de l'exposition** : Sylvie Ramond, directeur du musée des Beaux-Arts de Lyon et Isabelle Monod-Fontaine, directeur adjoint du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.

Vendredi 4 novembre à 18h (2h). Accès libre sur présentation d'un billet d'exposition du jour.

**Visite en LSF avec les personnes sourdes et malentendantes**

Samedi 26 novembre à 13h30 (2h). Tarif : 6 € + billet d'entrée à l'exposition\*

**Du bout des doigts** : visite commentée avec les personnes aveugles et malvoyantes

Vendredi 2 décembre à 17h45 (2h). Tarif : 6 € + billet d'entrée à l'exposition\*

**Concert de musique de chambre par des musiciens de l'Orchestre National de Lyon dans l'exposition** : Darius Milhaud, Erik Satie et Jean-Sébastien Bach.

Vendredi 2 décembre à 20h15 (2h).

**Journée d'étude en collaboration avec l'Institut Courtauld de Londres**, (présentant l'une des plus importantes collections de peintures de Grande Bretagne), sous la direction scientifique de Christopher Green, professeur d'histoire de la peinture et de la sculpture française de 1900 à 1945 à l'Institut Courtauld. Programme détaillé disponible à partir de novembre. Samedi 28 janvier à partir de 10h.\*

**Partages de midi**

A partir d'un mot clef, échange avec les visiteurs sur le rapprochement de deux œuvres d'époques différentes. Tarif : 3 €

**Objets inanimés**, *Coupe d'argent, citron, raisins et montre* de Abraham van Beyeren (17<sup>e</sup> siècle) / *une nature morte* de Georges Braque (20<sup>e</sup> siècle). Jeudi 17 novembre à 12h15.\*

**Equilibre pour deux corps**, *La Folle danseuse* de Rik Woulters (20<sup>e</sup> siècle) / Une sculpture de Henri Laurens (20<sup>e</sup> siècle). Jeudi 12 janvier à 12h15.\*

**Journées - ateliers d'arts plastiques : Fragments et assemblages**

Par l'observation et le croquis, approcher la question de la représentation et de la forme.

Intervention d'Agnès Perroux, artiste plasticienne de collages et photomontages.

Samedi 29 et dimanche 30 octobre. Tarif : 24 € + entrée au musée\*

## ENFANTS ET FAMILLE

### **Visites en famille: *Chassé-croisé, entre guitare et comptier***

Les dimanches des mois de novembre et de janvier à 10h30 (1h30).

Tarif : 4.60 € + billet d'entrée à l'exposition\*

### **Les mercredis des enfants de 5/7 ans : *Drôles de formes***

16 novembre à 10h15 (1h30). Tarif : 4.60 €\*

### **Les mercredis des enfants de 5/7 ans : *Avec ou sans : moustaches, chapeaux, rubans...*** 18 janvier à 10h15 (1h00). Tarif : 4.60 €\*

### **Journées - ateliers enfants 7/12 ans : *Jeux de formes***

Mercredi 26 et jeudi 27 octobre (2 jours, soit 8 heures). Tarif : 24 €\*

\*Renseignements et réservations : 04 72 10 17 52.

## INFORMATIONS PRATIQUES

### Musée des Beaux-Arts de Lyon

20, place des Terreaux 69001 Lyon

Renseignements au 04.72.10.30.30

Réservation au 04.72.10.17.52

### Horaires d'ouverture

Exposition ouverte tous les jours, sauf mardi et jours fériés, de 10h à 18h, vendredi de 10h30 à 20h.

### Tarifs des billets d'entrée

Gratuit pour les moins de 18 ans, les étudiants de moins de 26 ans et les chômeurs.

Exposition : 8 €/ Tarif réduit : 6 €

Collections permanentes : 6 €/ Tarif réduit : 4 €

### Accès

Entrée de l'exposition : 16 rue Edouard Herriot

Accès réservé aux personnes en situation de handicap : 17 place des Terreaux

Parking des Terreaux et parking Hôtel de Ville de Lyon

Métro : lignes A et C, station Hôtel de Ville - Louis Pradel

Bus : lignes 1, 3, 6, 13, 18, 19, 40, 44, 91.

Vélov' : rue Edouard Herriot et rue Paul Chenavard

### Contact presse

Sylvaine Manuel

Musée des Beaux-Arts de Lyon

20, place des Terreaux

69001 Lyon

[sylvaine.manuel@mairie-lyon.fr](mailto:sylvaine.manuel@mairie-lyon.fr)

tél. : 33 (0)4 72 10 41 22

fax : 33(0)4 78 28 12 45

## **PROCHAINES EXPOSITIONS DU MUSEE DES BEAUX-ARTS DE LYON**

### **Théodore Géricault (1791-1824). Folie et humanité avril - juillet 2006**

Théodore Géricault qui a révolutionné l'art de la génération romantique, est au nombre des plus grands artistes du 19<sup>e</sup> siècle. Sa carrière brève, la variété des thèmes embrassés dans son œuvre, la maîtrise artistique dont témoignent ses dessins ou même ses sculptures, en font un des génies de l'art français.

Aux cotés du célèbre *Radeau de la Méduse* (1819, Musée du Louvre), les cinq portraits de monomanes, exécutés entre 1819 et 1822, sont parmi les œuvres les plus connues de Théodore Géricault. Outre la Monomane de l'envie du musée des Beaux-Arts de Lyon, les quatre autres portraits de " fous " sont conservés au musée du Louvre à Paris, au musée des Beaux-Arts de Gand, au Museum of Fine Arts de Springfield et dans la collection Oscar Reinhart de Winterthur. Lors de la grande rétrospective de l'artiste organisée en 1991 au Grand Palais, ces portraits furent parmi les phares de cette manifestation. Profitant des recherches inédites menées ces dernières années sur Géricault, l'exposition se veut résolument novatrice : elle propose aux visiteurs une approche totalement inédite de l'art et de l'engagement esthétique et politique de l'artiste. Elle a pour ambition de démontrer qu'il existe chez Géricault, dès son premier envoi au Salon de 1812, un regard critique sur la société française qui peut être mis sous le sceau de la folie.

### **Jacques Stella Octobre 2006 - Janvier 2007**

L'exposition est une première rétrospective consacrée à ce peintre. Fils, d'un peintre d'origine flamande, Jacques Stella naît et se forme à Lyon, avant de partir pour la cour de Côme II de Médicis à Florence, puis à Rome, où il se lie d'amitié avec Nicolas Poussin. Stella réalise la suite de sa carrière à Paris et devient peintre du roi protégé par Richelieu et Louis XIII. L'exposition illustrera ainsi les rapports artistiques franco-italiens pendant la première moitié du 17<sup>e</sup> siècle.