



HAL
open science

Une ethnographie des avant-gardes montmartroise : réflexions sur les innovations techniques et matérielles cubistes

Claire Le Thomas

► **To cite this version:**

Claire Le Thomas. Une ethnographie des avant-gardes montmartroise : réflexions sur les innovations techniques et matérielles cubistes. Une ethnographie des avant-gardes montmartroises : réflexions sur les innovations techniques et matérielles cubistes, 2007, Paris, France. <http://actesbranly.revues.org/300>. hal-00872750

HAL Id: hal-00872750

<https://hal.science/hal-00872750>

Submitted on 14 Oct 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les actes de colloques en ligne du musée du quai Branly

Histoire de l'art et anthropologie

Les identités

Une « ethnographie » des avant-gardes montmartroises : réflexions sur les innovations techniques et matérielles cubistes

CLAIRE LE THOMAS

Résumé

L'introduction de matériaux et de techniques non artistiques dans le cubisme est rarement mise en relation avec le milieu dans lequel vivaient les avant-gardes montmartroises. Pourtant, l'ethnographie de ce cercle artistique dévoile des conditions de vie particulières, similaires à celle des milieux populaires. Cette proximité sociale était également soutenue par une empathie pour ces communautés et un intérêt pour leurs réalisations manuelles. L'origine des innovations cubistes doit ainsi être questionnée : ne pourraient-elles en partie provenir de leur environnement quotidien ?

À travers cet exemple, l'approche anthropologique se montre porteuse de nouvelles problématiques pour l'histoire de l'art : elle permet de replacer les processus de création à l'intérieur d'interactions multiples et de prendre en compte le rôle joué par le contexte.

Entrées d'index

Mots-clés : anthropologie de l'art, Cubisme, Montmartre, papiers collés, art populaire, bricolage

Texte intégral

¹ Le recours à des matériaux et des procédés considérés comme *a priori* non artistiques (pochoir, sablage, collage, assemblage de matériaux préexistants) est

généralement analysé en histoire de l'art comme une réponse aux problèmes formels posés entre 1908 et 1911 par le cubisme. Pourtant, en donnant une place plus importante au contexte dans lequel furent réalisées ces innovations, d'autres questions apparaissent, des interprétations différentes se révèlent. Réinsérer les œuvres et les artistes cubistes dans leur milieu porte vers de nouvelles interrogations : la connaissance de l'environnement quotidien des avant-gardes à Montmartre et de leurs modes de vie permet d'orienter autrement le regard porté sur les inventions techniques et matérielles cubistes. À partir du témoignage des artistes et de leurs contemporains ou des photographies de Montmartre au début du ^{xx}e siècle, il s'agit ici de procéder à une approche ethnographique¹ du groupe artistique montmartrois, afin d'explorer les motivations qui ont porté les artistes du cubisme à recourir à des matériaux et à des techniques hétéroclites.

Montmartre : un quartier parisien rural et ouvrier

- 2 Au début du ^{xx}e siècle, le 18^e arrondissement et la butte Montmartre regroupaient la majeure partie des avant-gardes artistiques. Ce quartier périphérique, qui avait gardé la physionomie du Paris pré-hausmannien, possédait alors une atmosphère particulière, à la fois rurale, citadine et populaire. Avec ses rues étroites en terre, ses maisons et ses immeubles modestes, ses petites places ou ses marchands ambulants, dont les photographies d'Eugène Atget gardent la trace², Montmartre conservait un aspect villageois qui plaisait à Max Jacob :

« Il aimait particulièrement la société des petites gens de son quartier qui lui faisaient respirer comme l'air d'un coin de province. À l'affût de tous les potins [...] que les commères se racontaient à l'oreille, [...] il aimait à flâner [...], le matin, quand les ménagères faisaient leurs achats aux petites voitures des marchands des quatre-saisons³. »

- 3 Les signes encore visibles d'une activité agricole venaient toujours animer cette vie villageoise entretenant sphère privée et publique : les moulins, les champs, les palissades irrégulières enserrant vergers et potagers, les cabanes faites de matériaux dépareillés donnaient à Montmartre une apparence champêtre, bien éloignée de l'urbanisme parisien :

« Le paysage qui m'entourait et d'où je pouvais voir la haute coupole du Sacré-Cœur dans son armature de bois, limité par quelques bottes de foin et une haie de charmes qui croissaient en désordre, était celui d'un coteau de l'Île-de-France, mais aux champs mal entretenus⁴. »

- 4 À la lisière de la grande ville, entre campagne cultivée et friche, Montmartre était en effet un lieu favorable à la persistance de traditions d'autosubsistance paysannes et ouvrières anciennes. Les petits champs, les jardins cultivés et aménagés étaient propices aux cultures et aux élevages familiaux modestes. À ces potagers et ces basses-cours réduits, visibles sur les photographies de l'époque, il est possible d'associer, par extension, d'autres pratiques relevant du même principe d'économie autarcique telles l'utilisation des ressources naturelles (bois, cueillette, pêche, chasse...) ou les industries domestiques (couture, tissage, fabrication des objets usuels...).

- 5 Le 18^e arrondissement était également proche des usines de la banlieue nord et les références aux modes de vie modestes abondent dans les souvenirs des habitants. Pierre Mac Orlan se souvient des « petits cruchons de vin frais »⁵ que l'on buvait pour se délasser, de la « cuisine des dimanches de Romainville, de Bagnolet, du Bas-Meudon, de Javel et du Point-du-Jour »⁶ et Fernande Olivier, des cafés, lieux

de détente et de sociabilité où se scellait à l'occasion une vente importante⁷... Avec le Maquis, sorte de bidonville rassemblant des maisons construites de bric et de broc dans un imbroglio inextricable, Montmartre était en effet directement concerné par l'afflux migratoire ouvrier et rural, ainsi que par la misère qui en résultait.

6 Une partie de la population avait mauvaise réputation : les prostituées, les alcooliques, les mendiants, les vagabonds, les voyous et les escrocs de toute envergure reviennent souvent comme des figures marquantes dans l'évocation de la faune montmartroise. Animées par les nouveaux lieux de divertissement citadin (guinguettes, cabarets, music-hall, cirques, estaminets...), les nuits agitées du quartier étaient le théâtre de nombreux faits divers. Les plus connus, maintes fois rapportés, concernent le Zut et le Lapin à Gill⁸, deux cabarets ayant appartenu successivement au « père Frédéric »⁹ et que les artistes fréquentaient régulièrement.

7 Les avant-gardes artistiques de Montmartre côtoyaient donc une population rurale et ouvrière ; les artistes vivaient au contact de classes modestes, voire miséreuses, dont les modes de vie différaient des milieux citadins bourgeois. À cet environnement, qu'il est possible de qualifier, en ce sens, de populaire, s'ajoutait une expérience de la pauvreté, voire de la marginalité, qui liait les artistes aux groupes sociaux défavorisés. Montmartre n'accueillit pas par hasard les avant-gardes : lieu intermédiaire entre la ville et la campagne situé à la périphérie de la capitale, ce quartier regroupait les marginaux de la vie citadine, ruraux, étrangers, indigents..., qu'une situation de précarité similaire rassemblait. Les difficultés matérielles des jeunes artistes – embarras financiers, logements exigus et insalubres, privations multiples – sont à bien des égards celles des couches les plus pauvres de la société.

La vie précaire des avant-gardes

« Montmartre, la Butte, le Bateau-Lavoir, le Lapin Agile, qu'est-ce que tout ça pour moi ? Souvenirs de la "vie de bohème" ? Foutaise que tout ça ! Ça m'évoque les tauliers qui avaient décroché la clé de ma chambre parce que j'étais en retard pour mon loyer... Une horrible époque, à la vérité, de privations, de misères, d'humiliations... Rien d'aussi terrible qu'une telle jeunesse... Je n'avais jamais assez de sous pour me payer une chambre d'hôtel, un complet, un vrai repas... Je crevais littéralement de faim... Si j'allais voir mes amis, c'était pour les taper... Mais la plupart du temps, ils étaient aussi fauchés que moi »¹⁰.

8 Les avant-gardes artistiques et littéraires n'arrivaient que rarement à vivre de leur art : jeunes artistes non encore reconnus par le public, ils réalisaient des œuvres bousculant les goûts officiels et bourgeois et qui se vendaient mal. Ils étaient ainsi souvent obligés d'exercer d'autres métiers, plus ou moins liés à leur formation et à leurs compétences, pour suppléer à l'insuffisance de leurs ressources pécuniaires. Jacob fut employé dans un magasin de nouveautés, Paris-France, boulevard Voltaire ; Juan Gris, Kees van Dongen ou Louis Marcoussis vendaient des dessins humoristiques pour des journaux illustrés ; Henri Laurens taillait les pierres sur des chantiers ; Maurice de Vlaminck

« [...] n'imaginait pas qu'on pouvait gagner de quoi vivre en peignant... Alors [il] avait fait un peu de tout : coureur cycliste le dimanche, en banlieue, musicien faux tzigane... Et en un de ses pires moments de dèche, il s'était fait écrivain parce que [...] le papier, l'encre et les plumes, ça coûte moins cher que les toiles, les pinceaux et les couleurs... »¹¹.

9 Malgré ces activités multiples, les difficultés budgétaires demeuraient et se

traduisaient par des pratiques semblables à celles des milieux modestes : le recours au crédit, au troc, l'engagement de biens au Mont-de-Piété ou les restrictions multiples – alimentaires, vestimentaires ou de chauffage.

« Sur les murs de l'atelier de Gris se dressaient de hautes colonnes de chiffres, griffonnées au fusain : c'était les dettes à l'épicerie qui s'allongeaient beaucoup parfois. Quand il s'agissait de payer, il fallait l'intervention de Reverdy pour faire l'addition », écrit le marchand Kahnweiler¹².

10 En plus d'une alimentation peu variée, F. Olivier se souvient de jours de jeûne forcé ; elle raconte également sa « réclusion » à l'atelier pendant deux mois, faute de chaussures et ses journées passées au lit en hiver à cause du manque d'argent pour payer le charbon. Jacob ne possédait qu'un pantalon si usé qu'aucun fripier n'en voulait ; Pablo Picasso portait un « veston au col fatigué » dont les lavages successifs avaient fini par donner des tons pastel ainsi que des « souliers poussiéreux en très mauvais état »¹³ ; pour Jaime Sabartés, la veste et le gilet boutonnés jusqu'au col pouvaient masquer l'absence de chemise...

11 Les logements des artistes étaient très modestes, voire insalubres ; ils vivaient dans de petits réduits, des chambres de bonnes ou d'hôtels dépourvus de confort et d'aisance. Laurens habita même dans les vestiges du Maquis.

« En somme personne ne possédait un domicile, je veux dire par là, personne ne possédait vraiment une pièce ou une série de pièces qui reflétassent sa personnalité. Les ateliers d'artistes [...] n'avaient point de meubles ¹⁴. »

12 Dans les descriptions de ces ateliers, l'absence quasi-complète de meubles et de décoration frappe ; l'utilitaire seul a sa place : quelques outils, un réchaud ou un poêle, des paillasses ou des sommiers en guise de lits, une table, quelques chaises.... Le dénuement des lieux, similaire à celui des populations les plus pauvres, était tellement courant que Daniel-Henry Kahnweiler s'y était accoutumé :

« L'atelier de Gris était très pauvre, mais je n'ai pas l'impression que son dénuement, son désordre et sa saleté, m'aient frappé à cette époque, car son aspect était celui de bien d'autres ateliers d'alors... Il ne différait en rien notamment de celui, voisin, de Picasso, avec sa montagne de cendre, lave refroidie, à côté du poêle, son divan jonché de toile et de dessins roulés, couverts de poussière. Le pittoresque – et la pauvreté – de la rue Ravignan, je ne m'en suis aperçu en somme que bien plus tard, grâce aux réflexions épouvantées d'amis que j'emmenais chez Juan Gris. Ces cloisons de planches auxquelles adhéraient, par endroit, des lambeaux de papier, ce sol jonché de mégots et d'allumettes brûlées, les deux grabats aux sommiers défoncés [...], j'y étais habitué comme aux chaises dépareillées, aux tables maculées de couleurs et couvertes de papiers, de tubes vides et de pinceaux ¹⁵. »

13 Le Bateau-Lavoir¹⁶ comportait les locaux parmi les plus pitoyables qui soient. Tous les habitants se souviennent de l'insalubrité de cette bâtisse en bois : cette « pouillerie »¹⁷ aux planches de bois mal jointes, aux portes délabrées ornées de graffiti, au plancher à demi pourri et au toit laissant passer la pluie, aux murs suintants où régnait une odeur de moisi, une chaleur étouffante en été et un froid si glacial en hiver que l'eau gelait dans les pots :

« Personne ne pourra jamais se faire une idée de la pauvreté, de la misère lamentable de ces ateliers de la rue Ravignan. [...] C'était épouvantable »¹⁸, précise Kahnweiler.

Habitudes de récupération et de recyclage

14 En partageant les conditions de vie des populations les plus pauvres, les artistes côtoyaient également des pratiques d'objets particulières. Ils vivaient au contact de membres de classes sociales peu fortunées, ayant l'habitude de réaliser et de réparer eux-mêmes les biens et les *artefacts* de la vie quotidienne. La récupération et le détournement étaient d'un usage courant au sein des milieux populaires : le manque de moyens et les pratiques d'autosubsistance contraignaient à réaliser à l'intérieur de la cellule familiale la majorité des objets de première nécessité (vêtements, paniers, meubles et outils simples, aliments...), parfois en usant de matériaux de réemploi. La confection d'habits pour les enfants à partir de vêtements adultes usés, l'utilisation des résidus de graisses animales ou végétales, brûlées au moyen de mèches et de lampes, pour l'éclairage, ou l'art d'accommoder les restes de nourriture constituent les exemples les plus communs de cette économie de recyclage.

15 Dans une moindre mesure, un même rapport aux objets et aux déchets se retrouvait chez les artistes : poursuivant des objectifs d'épargne comparables, ils confectionnaient eux-mêmes les éléments nécessaires à leur vie quotidienne ou employaient des produits de substitution dans leur activité artistique. Derain et Vlaminck, par exemple, fabriquèrent leurs cadres pour le Salon des indépendants de 1905 à partir de quelques planches de bois obtenues à crédit chez un menuisier de Chatou¹⁹ ; Picasso réalisa une poupée pour la fille de Van Dongen²⁰ ; Gris se confectionnait des pantoufles en coupant les tiges de vieux souliers²¹. En ce qui concerne leur travail de peintre, Picasso peignait avec le pétrole qui lui servait à alimenter ses lampes²² tandis que Jacob réalisait

des « [...] aquarelles [...] qu'il figolait à l'aide de tous les éléments qui se trouvaient à sa portée. Noir de la lampe à pétrole qui fumait et dont il prenait un peu du bout d'un doigt sur le verre ombré, reste du café sirupeux de la tasse qu'il venait de boire, poussière recueillie facilement sur un livre oublié sur la table, etc »²³.

16 Une autre pratique, pour remédier au manque de matériel, consistait à travailler sur des peintures anciennes : le « père Soulier »²⁴ vendait aux artistes des « croûtes » en guise de toile vierge²⁵. Picasso acquit ainsi des tableaux du douanier Rousseau à bas prix, ce qui ne l'empêcha pas, selon F. Olivier²⁶, de peindre sur ses propres œuvres pour combler l'absence de support pictural.

17 Il faut cependant nuancer le constat de misère qui apparaît à la lecture de certains témoignages.

« L'époque était douce, la valeur de la monnaie stable, et contrairement à ce que l'on croit généralement, les amateurs payaient alors les œuvres d'art bien plus cher qu'actuellement, par rapport aux produits de consommation. De plus, on obtenait facilement du crédit chez le marchand de vin, l'épicier, le marchand de couleurs. Le propriétaire n'était pas trop pressant pour le terme. Un peintre vendait-il, même un dessin seulement ? Le produit lui permettait de vivre un certain temps. [...] Avec quelques francs en poche [il] pouvait dessiner, peindre, espérer vivre chichement à condition de trouver à vendre immédiatement quelques dessins ou tableaux à bas prix »²⁷.

18 La situation financière des artistes montmartrois s'améliora notamment avec l'élargissement du cercle des amateurs, des collectionneurs et des galeristes : grâce aux achats des Stein dès 1905 et au patronage de Kahnweiler à partir de 1907²⁸, ils vécurent de manière moins précaire. Cette « vie de bohème » des avant-gardes était d'ailleurs temporaire et souvent volontairement recherchée. Fils de la petite et moyenne bourgeoisie essentiellement, plus ou moins soutenus dans leur vocation par leurs parents, ces jeunes artistes exprimaient, en se ralliant à l'avant-garde, leur révolte contre les modèles traditionnels. Vivre pauvrement, dans la marginalité, était un moyen de dessiner un contre-modèle opposé en tout point aux modes de vie bourgeois. Cette intention délibérée de subvertir les normes et les goûts bourgeois

se poursuivait ainsi à travers l'adoption de modes vestimentaires excentriques, de comportements et de distractions populaires ou de positions politiques anarchistes et socialistes.

Une marginalité construite

19 La recherche d'une élégance anticonformiste, voire extravagante, témoigne d'une volonté explicite de se différencier de l'uniformité austère du costume citadin masculin bourgeois. Derain et Vlaminck étaient habillés « à l'américaine », avec des complets de tweed à larges carreaux, des cravates colorées, des chaussures jaunes à grosses semelles²⁹ ; Jacob se donnait des allures de cocher londonien³⁰.

20 À cette bizarrerie vestimentaire répondaient des comportements intentionnellement détonants, à l'image de leur vie nocturne mouvementée et de leurs fréquentations, réprouvées par la morale. Ces activités noctambules et la consommation importante d'alcool ou de drogues, comme l'opium ou le hachisch³¹, étaient autant de manières de s'opposer à la moralité bourgeoise. Souvent, la volonté de choquer commandait directement ces conduites :

« Nous [A. Derain et M. de Vlaminck] ne rations pas une occasion de leur témoigner notre dédain, fût-ce en provoquant des scandales. Un beau matin, [...] il nous vint à l'idée d'inviter des "femmes de mauvaise vie" à venir faire une partie de campagne à Chatou. [...] Au grand scandale des habitants, nous débarquâmes à sept heures du matin, en pleine grande rue [...]. Un tel spectacle n'était pas fait pour améliorer notre réputation ! Aussi ne manqua-t-il pas de bonnes langues pour rapporter à la mère d'André une histoire aussi offensante pour la morale publique. Du moins Mme Derain fut-elle fournie de nouveaux arguments pour morigéner son fils : – Tu ne me dirais pas que ce Vlaminck n'est pas un maquereau !³². »

21 L'adoption de manières inconvenantes contribuait également à renforcer le genre « mauvais garçon » que se donnaient les avant-gardes montmartroises et à entretenir la réprobation. Picasso et Braque forçaient notamment le trait de la ressemblance avec les milieux populaires : le premier invectivait, en des termes souvent grossiers, les visiteurs qui venaient le réveiller dans la matinée³³ ; le deuxième prenait une « [...] expression, souvent voulue, de brutalité, de grossièreté dans la voix, les gestes »³⁴.

22 Tout ce qui allait à l'encontre de l'étiquette et de la bienséance bourgeoises servait à la constitution d'une identité de groupe distinctive : les milieux ruraux, ouvriers³⁵ ou mal famés étaient conviés ensemble par les artistes pour manifester leur différence.

« Il faut savoir être vulgaire. Quand on était avec Braque, on disait : "il y a le Louvre, et il y a Dufayel". Et on jugeait tout avec ça. C'était notre façon de juger la peinture qu'on regardait. On disait : "ça, non, ça s'est encore le Louvre... Mais là, là, il y a un tout petit peu de Dufayel !" »³⁶.

23 Entre ces deux pôles contradictoires, l'œuvre d'art et la marchandise, l'ancien et le prétendument moderne, le bon et le mauvais goût, les grands magasins Dufayel, spécialisés dans la vente à crédit de meubles et d'objets de décoration éclectiques, servaient de contre-référence. Même l'imitation du modèle bourgeois par les classes modestes, tant décrié à l'époque par ces peintres qui s'opposaient aux idéaux de la bourgeoisie, pouvait conforter leur recherche d'altérité.

24 L'adoption d'attitudes populaires dans la vie de tous les jours par les artistes montmartrois était donc à la fois un jeu et une manière de s'encanailler pour se constituer en groupe aisément reconnaissable. Elle favorisait également une identification plus profonde, entretenue par des conditions de vie communes. La récurrence des références aux mœurs et aux goûts populaires, notamment, semble

attester une véritable attirance pour ces milieux sociaux.

L'empathie pour l'ouvrier et le populaire

- 25 Les principaux divertissements des avant-gardes³⁷ coïncidaient avec ceux des classes peu fortunées, en partie pour la modicité de leur prix, en partie pour satisfaire à une réelle attirance envers ces amusements. Les pratiques sportives, qui recueillirent rapidement les faveurs de la classe ouvrière, étaient, par exemple, très appréciées. Le cyclisme, en particulier, était en vogue chez les artistes : Vlaminck faisait des courses et allait souvent à bicyclette, comme Alfred Jarry ou Georges Braque, qui descendit en 1914 dans le sud de la France à vélo. La boxe et la lutte attiraient également Derain, Braque et Picasso ; les deux premiers boxant assez régulièrement, Picasso se contentant de suivre assidûment les combats. Fréquentant souvent les bals, beaucoup étaient aussi de bons danseurs, comme Braque ou Gris. Leurs autres distractions étaient tout aussi populaires : n'allant jamais au théâtre ou au concert, ils préféraient le cirque ou le cinéma et le cabaret, loisirs peu respectables et appauvrissants aux yeux de la bourgeoisie.
- 26 L'hypothèse d'une réelle identification aux classes populaires pour certains artistes se confirme au regard de leurs origines modestes et de leurs formations atypiques. Ainsi, Laurens avait été élevé dans un quartier ouvrier parisien et le père de Braque était peintre décorateur en bâtiment. Ils avaient, pour la plupart, fui les Beaux-Arts, n'ayant jamais embrassé cet enseignement ou l'ayant rapidement abandonné. Derain et Léger suivaient les cours des académies libres ; Vlaminck et Gris³⁸ étaient autodidactes ; Braque et Laurens avaient commencé très jeune l'apprentissage d'un métier dans un atelier, le premier comme sculpteur et tailleur de pierre, le second pour être peintre décorateur.
- 27 La tenue habituelle de Picasso, le bleu de travail³⁹, que mentionnent si fréquemment les observateurs de cette époque, les vêtements ouvriers que portait Braque, le même bleu de travail, mais aussi le bourgeron de mécanicien, la culotte du menuisier ou la casquette de mareyeur⁴⁰ semblent témoigner d'une véritable volonté de se confondre avec ces travailleurs manuels. La provenance sociale de Braque et de Laurens ainsi que certaines anecdotes confirment cette hypothèse : Braque, Picasso, Gris et Laurens appelaient tous leur marchand « patron ». Braque et Picasso vinrent, lors d'une fin de mois, chercher leur argent à la galerie de Kahnweiler en jouant aux ouvriers, tournant leur casquette dans la main : « Patron, on vient pour la paye⁴¹ ! ». Pour Laurens, l'identification aux professions manouvrières était essentielle, car il se considérait avant tout comme un artisan sculpteur.
- 28 Cette attirance pour les milieux modestes en général et ouvriers en particulier représente la particularité de l'avant-garde montmartroise. La bohème de la seconde moitié du xx^e siècle vivait déjà dans des conditions difficiles et s'attachait également à la constitution d'une identité distincte pour subvertir les normes et goûts bourgeois ; cette marginalité ne s'appuya cependant jamais réellement sur le modèle populaire et ouvrier pour construire et manifester sa différence. Cette référence nouvelle s'explique à la lumière du contexte sociopolitique du début du xx^e siècle : elle s'enracinait dans le grand mouvement de fond qui portait les ouvriers sur le devant de la scène politique, sociale et intellectuelle depuis le milieu du xix^e siècle. L'amplification des révoltes et des grèves au début du xx^e siècle avait ravivé la réflexion sur le logement, l'hygiène, le loisir ou l'éducation populaire et augmenté la visibilité de la catégorie sociale des travailleurs manuels. Ce que les artistes voyaient quotidiennement autour d'eux témoignait de l'importance des problèmes sociaux accompagnant l'émergence politique du monde prolétaire : ils les poussèrent à aller au-devant des classes populaires qu'ils côtoyaient

quotidiennement.

29 Une conscience politique existait d'ailleurs au sein de la jeune avant-garde. Apollinaire et André Salmon publiaient des articles dans des journaux politiques ; Salmon et Kahnweiler assistèrent à des manifestations et des meetings ; Vlaminck et Laurens professaient des opinions anarchistes et fréquentaient des révolutionnaires, Sernada pour le premier et la bande à Bonnot pour le second ; à Barcelone, Picasso dessina pour des journaux anarchistes et sa période bleue témoigne de l'attention qu'il porta à la misère sociale...

30 Un ensemble de rapports complexes et changeants selon les artistes et les moments a motivé l'empathie pour les milieux populaires, relevant à la fois du jeu, d'une volonté de se forger une identité distinctive et signe d'une identification plus profonde. Les relations que les premiers nouèrent avec les seconds ne furent pas dépourvues d'ambivalence. Vivre pauvrement, se comporter de manière outrageante, s'habiller comme des ouvriers, fréquenter des milieux interlopes était autant de moyens de supporter la solitude de la création, *a fortiori* lorsque celle-ci remettait tout en question. Ces modèles multiples, empruntés à des groupes sociaux très divers, leur servaient de cadre sur lequel s'appuyer pour affirmer leur dissemblance. Ils fortifiaient leurs choix idéologiques et esthétiques en apportant une caution à leur refus des traditions académiques : d'autres démarches créatrices existaient ; des procédés de fabrication, des styles et des idéaux différents étaient possibles. Le recours à l'exemple populaire ne procédait pas seulement d'une révolte contre la bourgeoisie et d'une nécessité de se différencier ; il signifiait également leur désir d'exprimer un sentiment d'appartenance à ce milieu social dont ils partageaient les conditions de vie.

31 La proximité sociale des avant-gardes montmartroises avec les classes modestes et l'intérêt qu'elles portaient à ces communautés et à leurs productions artistiques porte à réfléchir sur l'introduction de matériaux et de techniques hétéroclites dans le cubisme. Les liens sociaux, affectifs, esthétiques et politiques noués avec des groupes sociaux aux pratiques d'objets particulières – fabrication manuelle à partir de matériaux usuels ou récupérés – a ouvert aux artistes la porte d'un nouvel univers plastique. Les artistes montmartrois s'intéressèrent à des ouvrages manuels différents ; ils en réalisèrent parfois, c'est-à-dire qu'ils découvrirent d'autres attitudes créatrices et d'autres manières de confectionner des *artefacts*. En conséquence, ils modifièrent leur manière de concevoir l'art et la création. Ainsi, la présence, dans l'environnement montmartrois des avant-gardes, de pratiques employant des matériaux (papier, bois, tôle...) et des procédés (récupération, détournement, collage, assemblage) semblables à ceux des papiers collés et des constructions ouvre sur une question : les innovations cubistes puisent-elles une partie de leur source dans ces pratiques populaires d'objets ? À partir de ce constat problématique, il conviendrait de vérifier cette hypothèse en approfondissant l'étude des activités manuelles de création avec lesquelles Braque, Picasso, Gris et Laurens auraient pu être en contact, notamment les travaux amateurs, particulièrement appréciés par la classe ouvrière⁴².

Bibliographie

- Apollinaire 1960 : Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art 1902-1918*, Paris, Gallimard, 1960.
- Apollinaire (1913) 1991 : Guillaume Apollinaire, « Méditations esthétiques, les peintres cubistes », dans *Œuvres en prose complète*, t. II, Paris, Gallimard 1991.
- Bernadac et Michael 1998 : Marie-Laure Bernadac et Androula Michael, *Picasso. Propos sur l'art*, Paris, Gallimard 1998.
- Brassaï (1964) 1997 : Brassaï, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard 1997.
- Corbin 1995 : Alain Corbin, dir., *L'Avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, éd. Aubier-Flammarion / Rome, Laterza, 1995.

- Dagen 1994 : Philippe Dagen, dir., *Pour ou contre le fauvisme*, Paris, éd. d'art Somogy, 1994.
- Daix 1982 : Pierre Daix, *Journal du cubisme*, Paris, Genève, éd. d'art Albert Skira, 1982.
- Kahnweiler 1946 : Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris. Sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris, Gallimard, 1946.
- Kahnweiler 1963 : Daniel-Henry Kahnweiler, *Confessions esthétiques*, Paris, Gallimard, 1963.
- Kahnweiler (1961) 1998 : Daniel-Henry Kahnweiler *Mes galeries et mes peintres. Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1998.
- Mac Orlan (1946) 2003 : Pierre Mac Orlan, *Montmartre, mémoires*, Paris, Arcadia éd., 2003.
- Olivier (1933) 2001 : Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Paris, éd. Pygmalion, Gérard Watelet, 2001.
- Parmelin 1966 : Hélène Parmelin, *Picasso dit...*, Paris, Gonthier, 1966.
- Paulhan 1952 : Jean Paulhan, *Braque le patron*, Paris, Gallimard., 1952.
- Picasso and Braque* 1990 : *Picasso and Braque : Pioneering Cubism* (cat. expo., New York, Museum of Modern Art, 24 sept. 1989-16 janv. 1990), William Rubin éd.; *Picasso et Braque, l'invention du cubisme*, Paris, Flammarion, 1990 ; trad. fr.: J. Bounint.
- Sabartes (1946) 1996 : Jaime Sabartes, *Picasso. Portraits et souvenirs*, Paris, L'École des Loisirs, 1996.
- Salmon 1955 : André Salmon, *Souvenirs sans fin*, Paris, Gallimard 1955.
- Stein (1933) 1934 : Gertrude Stein, *Autobiographie d'Alice Toklas*, Paris, Gallimard, 1934.
- Vlaminck 1943 : Maurice de Vlaminck, *Portrait avant décès*, Paris, Flammarion, 1943.
- Warnod 1975 : Jeanine Warnod, *Le Bateau-lavoir 1892-1914*, Paris, Les Presses de la Connaissance, 1975.

Notes

- 1 Concernant le titre, il faut préciser que le terme « ethnographie » est employé ici au sens large de « science qui a pour objet l'étude descriptive des groupes sociaux de petites dimensions et de toutes leurs activités » (Petit Robert 1991, p. 704). Si cet article procède bien d'une enquête menée à partir des sources de l'époque, il ne se fonde évidemment pas sur un travail de terrain.
- 2 Pour Pierre Mac Orlan, « les photographies du "père" Atget [...] demeurent les témoignages les plus fidèles de cette époque », Marc Orlan (1946) 2003, p. 96. Il n'est pas anodin qu'Atget ait photographié ce quartier. S'intéressant particulièrement à l'aspect traditionnel de Paris, qui disparaissait progressivement depuis les travaux d'urbanisme du Second Empire, il y retrouvait le Paris pittoresque qu'il recherchait.
- 3 Olivier (1933) 2001, p. 87.
- 4 Mac Orlan (1946) 2003, p. 82.
- 5 Mac Orlan (1946) 2003, p. 15-16.
- 6 Mac Orlan (1946) 2003, p. 56.
- 7 Olivier (1933) 2001, p. 83.
- 8 Ou Lapin agile. Le nom lui vient de son enseigne peinte par le dessinateur André Gill. La déformation de « Gill » vers « Agile » est due au dessin même de l'enseigne qui représente un lapin s'échappant d'une marmite.
- 9 Frédéric Gérard dit Frédé.
- 10 Mac Orlan, cité dans Brassai (1964) 1997, p. 247-248.
- 11 Salmon 1955, p. 188-189, cité dans Dagen 1994, p. 218.
- 12 Kahnweiler 1946, p. 23.
- 13 Voir Olivier (1933) 2001 et Kahnweiler (1961) 1998.
- 14 Mac Orlan (1946) 2003, p. 56-57.
- 15 Kahnweiler 1946, p. 16. Le désordre et la saleté qui régnaient dans les ateliers d'artistes leur étaient en revanche spécifique : lieu de travail, l'atelier ne pouvait être aussi net qu'une habitation servant au seul logement.
- 16 Les ateliers du 13 de la rue Ravignan possédèrent plusieurs surnoms qui mettent en avant la spécificité architecturale de cet immeuble : « Maison du Trappeur » car entièrement en bois ; « Bateau-Lavoir » à cause du linge qui pendait aux fenêtres pour M. Jacob ; du craquement du

bois qui faisait résonner le bâtiment de la même façon que les bateaux où les ménagères venaient laver leur linge dans la Seine selon André Salmon, des matériaux (bois et verre) similaires à ceux des bateaux-lavoirs pour Kahnweiler ; « Village nègre » selon Mac Orlan pour son aspect hétéroclite.

17 Kahnweiler (1955) 1963, p. 240.

18 Kahnweiler (1961) 1998, p. 51.

19 Vlaminc, cité dans Dagen 1994, p. 211.

20 Warnod 1975, p. 21.

21 Kahnweiler 1946, p. 67.

22 Olivier (1933) 2001, p. 82.

23 Olivier (1933), 2001, p. 150.

24 Eugène Soulié, dit « le père Soulié », brocanteur et galeriste à ses heures de la rue des Martyrs.

25 Anecdote rapportée par André Level et citée dans Olivier (1933) 2001, p. 82 et Warnod 1975, p. 48.

26 Olivier (1933) 2001, p. 52.

27 Kahnweiler 1963, p. 210-211.

28 Picasso, notamment, dès 1909, déménagement dans un appartement, boulevard de Clichy, tout en conservant un atelier au Bateau-Lavoir.

29 Kahnweiler (1961) 1998, p. 111-112.

30 Warnod 1975, p. 71.

31 Olivier (1933) 2001, p. 75-77 et 175.

32 Vlaminc (1943) 1994, p. 18-20 cité dans Dagen 1994, p. 209-210.

33 Olivier (1933) 2001, p. 81.

34 Olivier (1933) 2001, p. 139.

35 Le terme « ouvrier » est employé au sens large qui prévalait à l'époque : il englobait tous les travailleurs manuels, de l'ouvrier d'usine à l'ouvrier d'art en passant par l'artisan.

36 Propos rapporté dans Parmelin 1966, p. 40-41, repris dans Bernadac 1998, p. 151.

37 Ces activités sont mentionnées dans Brassai (1964) 1997, Kahnweiler (1961) 1998, Mac Orlan (1946) 2003, Olivier (1933) 2001, Sabartes (1946) 1996, Stein (1933) 1934 et Warnod 1975.

38 Il n'avait pour tout bagage à son arrivée à Paris que deux années d'apprentissage du dessin industriel dans une école des arts et manufacture espagnole.

39 Selon les sources, le costume d'ouvrier de Picasso est celui des métallos (Salmon), des ouvriers zingueurs (Olivier et Brassai) ou des électriciens (Apollinaire). Gertrude Stein parle simplement d'un « singe », salopette de coton bleue ou marron faite d'une seule pièce dont la ceinture non attachée et pendant par derrière explique le surnom.

40 Voir Paulhan 1952, p. 69-70 et Picasso and Braque 1990, p. 360.

41 Kahnweiler (1961) 1998, p. 60.

42 Cette interrogation est l'objet du doctorat que j'ai soutenu à l'université de Paris X.

Pour citer cet article

Référence électronique

Claire Le Thomas, « Une « ethnographie » des avant-gardes montmartroises : réflexions sur les innovations techniques et matérielles cubistes », in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009, [En ligne], mis en ligne le 28 juillet 2009, Consulté le 08 novembre 2010. URL : <http://actesbranly.revues.org/300>

Auteur

Claire Le Thomas

Université Paris X – Docteur en histoire de l'art contemporain de l'Université de Paris X – Nanterre, Qualifiée en 2009 en section 22 : Histoire et civilisation : histoire des mondes modernes, histoire du monde contemporain ; de l'art ; de la musique, post-doctorante au

LAHIC. A participé au Groupement de recherche « Anthropologie, Objets et Esthétiques » (G.D.R. 2156) du CNRS. Claire Le Thomas s'attache, depuis sa double licence en histoire de l'art et en anthropologie, à faire dialoguer ces deux disciplines. Elle a d'abord travaillé en Maîtrise sur le musée du quai Branly, puis sur le bricolage en art contemporain avant d'orienter sa thèse sur les rapports entre les pratiques ordinaires de création et les innovations cubistes. Elle a régulièrement présenté ses travaux auprès de publics variés (séminaires, CNRS, journées d'étude...). Depuis 2007 elle collabore au site Internet L'Histoire par l'Image.

Droits d'auteur

© Tous droits réservés