



**HAL**  
open science

## Voyage aux marges, voyage social : Picasso et compagnie à Montmartre

Claire Le Thomas

### ► To cite this version:

Claire Le Thomas. Voyage aux marges, voyage social : Picasso et compagnie à Montmartre. DEMANGE Michel, LARROQUE Tiphaine, LE THOMAS Claire (dirs.), Voyages d'artistes, entre tradition et modernité, Presses Universitaires de Strasbourg, p.71-79, 2016. hal-01390684

**HAL Id: hal-01390684**

**<https://hal.science/hal-01390684>**

Submitted on 2 Nov 2016

**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.

# Voyage aux marges, voyage social : Picasso et compagnie à Montmartre

Claire Le Thomas

Post-doctorante, Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture,  
CNRS

## RÉSUMÉ/CHAPEAU

Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la butte Montmartre était le terrain d'accueil privilégié des avant-gardes ; sa réputation sulfureuse, ses prix modiques, son effervescence artistique attirait artistes provinciaux, étrangers et même parisiens en son sein. C'est ainsi que G. Braque et P. Picasso s'y installèrent au début du XX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, ce qui relevait au départ d'une immersion au cœur de la bohème artistique, laissa rapidement place à la découverte d'une altérité sociale dont les conséquences furent primordiales dans la mise en place des innovations techniques et matérielles cubistes. Cet article propose donc de considérer ce séjour montmartrois comme un voyage et d'interroger la manière dont il a contribué, à l'instar d'autres ailleurs géographiques explorés par les artistes, à l'élaboration d'une démarche et d'une œuvre artistique particulière.

## TEXTE

Les œuvres nées de voyages témoignent d'une découverte, d'une rencontre avec l'altérité. Pour rendre l'environnement inconnu qui leur fait face, les impressions et les sensations nouvelles qu'ils ressentent, les modes de vie et de pensée différents qu'ils expérimentent, les artistes cherchent de nouveaux moyens d'expression ; ils puisent autour d'eux des techniques, des couleurs, des sujets, des matières... qui reflèteront et matérialiseront cet ailleurs. Un lien ombilical se tisse entre les créations et le lieu qui les a inspirées, espace matriciel qui leur donne naissance – il suffit de penser au voyage de Gauguin en Océanie, de Matisse au Maroc ou de Klein au Japon – ; des créations qui pourraient être qualifiées de géographiques tant elles tirent leur substance de ce contexte particulier.

Une telle relation sourd des œuvres cubistes créées à Montmartre par Braque et Picasso<sup>1</sup> entre 1907 et 1914. *Violon et pipe*, « *le Quotidien* » de Georges Braque (fig. 1) par

---

<sup>1</sup> Claire Le Thomas, *Racines populaires d'un art savant. Innovations cubistes et pratiques ordinaires de création (1907-1914)*, thèse de doctorat en histoire de l'art contemporain sous la dir. de Thierry Dufrêne, Université de Paris Ouest – Nanterre La Défense, 2008.

exemple témoigne du milieu dans lequel il a vu le jour tant par ses matériaux que par son iconographie. Il narre l'existence journalière, le décor et les loisirs associés à l'univers montmartrois de ces artistes. La table en bois et les journaux – représentés par un morceau de papier peint faux bois et deux fragments de publication collés sur un ovale dessiné au crayon – évoquent les conversations de café autour des nouvelles du jour, que le titre du journal le « Quo... du... M » situe de manière quotidienne. La pipe, en tant qu'attribut masculin explicite le caractère sexué de cette occupation – plutôt réservée aux hommes – en même temps qu'elle souligne le plaisir pris à cette activité, la détente qu'elle procure. Le rapport à Montmartre apparaît en creux, en tant que quartier habité par ces artistes, où se déroulait donc la plupart du temps ces moments de socialité, et par l'entremise des matériaux rapportés dont la particularité est d'être à portée de main – journaux, papiers peints que Braque et Picasso récupéraient en général autour d'eux et qui constituaient leur environnement matériel immédiat. Les indications musicales contenues dans l'œuvre (le violon du titre – signifié par le dessin des ouïes, des volutes et des chevilles au bout du manche, et le morceau de papier noir reproduisant la double courbe du corps de l'instrument – et les deux ensembles de quatre lignes horizontales qui rappellent les partitions) précisent la référence géographique : ils renvoient aux divertissements musicaux des cabarets du 18<sup>e</sup> arrondissement que ces artistes prisait. La pauvreté qui émane de cette œuvre – couleurs ternes, matériaux pauvres et récupérés, aspect non fini et mal fait – est un autre indice de son origine montmartroise. Les grands travaux urbanistiques du XIX<sup>e</sup> siècle, destinées à transformer la capitale en une ville sûre, saine et aérée, adaptée aux conditions de vie et de transports modernes, entraînent de nombreuses expropriations et une augmentation des loyers qui repoussèrent les populations modestes au Nord, à l'Est et à la périphérie de la ville. La bohème artistique notamment – ces artistes désargentés – jusqu'alors située dans le quartier latin, se déplaça vers le Nord, d'abord dans le bas Montmartre, à proximité des cafés et des cabarets artistiques où se réunissaient les avant-gardes du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, puis sur la Butte même. C'est ainsi que Braque et Picasso s'y installèrent au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Peut-on pour autant considérer ce séjour montmartrois comme un voyage ? Il n'est pas nécessaire de se déplacer dans un lieu étranger éloigné pour ressentir le dépaysement propre au voyage. Si l'anthropologie a émergé du contact avec les peuples non occidentaux, elle a également trouvé sur son propre sol une altérité culturelle à étudier. De manière similaire, la

rencontre de Dubuffet avec l'art brut<sup>2</sup> a davantage marqué son œuvre que son séjour dans le désert algérien<sup>3</sup> ; il a trouvé dans l'« homme du commun » la subversion de la culture savante occidentale qu'il recherchait dans la confrontation au sauvage saharien. Cette hypothèse signifie néanmoins que Montmartre possédait suffisamment de caractéristiques distinctives pour représenter, aux yeux de ces artistes, un ailleurs au sein même de la capitale, un milieu humain et géographique distinct du reste de Paris, dont ils ont ressenti la différence et qu'ils ont retranscrit dans leurs œuvres. La vie de bohème associée à l'existence des avant-gardes sur la Butte a pu représenter pour ces artistes une première forme de voyage, celle d'une immersion dans les marges artistiques et sociales de la ville. Mais c'est avant tout la découverte qu'ils ont fait en ce lieu, la rencontre avec une population modeste à la culture matérielle et technique particulière qui permet d'envisager ce séjour sous les auspices du voyage.

### **Voyage en bohème**

Le mythe qui entoure la bohème montmartroise est en effet sans doute le premier signe d'un *genius loci* qui pourrait faire figure de terre étrangère. Élaborée à partir des nombreux mémoires écrits par les protagonistes de cette période<sup>4</sup> et nourrie par les études ultérieures<sup>5</sup>, la légende est celle d'un temps – la Belle Époque – et surtout d'un lieu – la Butte – présenté comme une microsociété avec son folklore, ses personnalités (Éric Satie, Alfred Jarry, Toulouse-Lautrec, Picasso...), ses espaces (le Moulin-Rouge, le Moulin de la Galette, le Lapin Agile...). Derrière les déformations nostalgiques qui ont altéré la véracité de cette histoire, il est possible de chercher ce qui faisait la spécificité de ce quartier, de la vie qu'y menaient les artistes et de son emprise sur les œuvres.

---

<sup>2</sup> Nous empruntons à dessein le terme élaboré par l'artiste bien que cette catégorisation soit problématique.

<sup>3</sup> Marianne Jacobi, « Jean Dubuffet et le désert dans l'immédiat après-guerre : le mythe du bon sauvage » in Marina Vanci-Perahim (dir.), *Atlas et les territoires du regard. Le géographique de l'histoire de l'art (XIXe-XXe siècles)*, Paris, Sorbonne, 2006, p. 169-182 (actes du colloque organisé par le CIRHAC *Atlas et les territoires du regard. Le géographique de l'histoire de l'art (XIXe-XXe siècles)*, Paris, Université de Paris I, 25-27 mars 2004).

<sup>4</sup> En particulier pour les cubistes qui sont l'objet de cet article : Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris. Sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris, Gallimard, 1946 ; Daniel-Henry Kahnweiler, *Mes galeries et mes peintres. Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1998 (1<sup>ère</sup> éd. 1961) ; Pierre Mac Orlan, *Montmartre, mémoires*, Paris, Arcadia, 2003 (1<sup>ère</sup> éd. Bruxelles, Chabassol, 1946) ; Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Paris, Pygmalion, Gérard Watelet, 2001 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, Le mercure de France, 1933) ; Gertrude Stein, *Autobiographie d'Alice Toklas*, Paris, Gallimard, 1934 (1<sup>ère</sup> éd. New York, 1933).

<sup>5</sup> Par exemple : Jean-Paul Crespelle, *Montmartre vivant*, Paris, Hachette, 1964 ; Jean Émile-Bayard, *Montmartre hier et aujourd'hui avec les souvenirs de ses artistes et écrivains les plus célèbres*, Paris, Jouve et Cie Éditeurs, 1925 ; Jeanine Warnod, *Le Bateau-lavoir 1892-1914*, Paris, Les Presses de la Connaissance, 1975.

L'atmosphère particulière de Montmartre résultait en partie de son passé révolutionnaire<sup>6</sup>. Depuis son implication dans la commune, la Butte était étroitement associée, dans les mentalités, aux troubles révolutionnaires et à l'agitation politique. Le quartier, déjà légendaire, attirait en conséquence les opposants au régime : anciens communards revenus après la loi d'amnistie, boulangistes et anarchistes – il hébergeait notamment le siège de nombreux journaux anarchistes tels le *Père Peinard* ou le *Libertaire*. Considéré comme un lieu de sédition, placé sous haute surveillance (la police effectua même une descente au Bateau-Lavoir dans l'espoir d'y trouver des armes), le secteur avait mauvaise réputation : le pied de la Butte, centre parisien de la fête et du plaisir, attirait une foule d'individus interloques de telle sorte que certains cabarets, bals ou bars étaient connus pour être de véritables coupe-gorges, repaire de proxénètes, de filles et de criminels. Foyer activiste, haut-lieu de prostitution, espace de divertissement nocturne et de licence, Montmartre apparaissait ainsi comme un quartier défiant l'ordre républicain et rejetant les mœurs et les valeurs traditionnelles. Cette renommée sulfureuse n'était pas sans déplaire aux jeunes artistes qui s'y installèrent et participa de l'attrait que le 18<sup>e</sup> arrondissement exerçait sur eux : si Picasso et ses amis fréquentèrent le *Lapin Agile* se fut d'abord, selon Fernand Olivier, « pour voir les assassins promis par l'ancienne enseigne : "Au Cabaret des Assassins"<sup>7</sup> ». L'ambiance permissive et subversive qui régnait autour de la Butte s'accordait avec le désir de vivre et de créer en marge des beaux-arts et de la société animant les avant-gardes.

« Aux ricanements dédaigneux que provoquaient nos élucubrations artistiques, nous [Derain et Vlaminck] répondions par de nouveaux éclats, manifestant ainsi notre mépris pour les conceptions étriquées de cette morale bourgeoise qui nous exaspérait. Nous ne rations pas une occasion de leur témoigner notre dédain, fût-ce en provoquant des scandales<sup>8</sup>. »

Le regroupement de ces artistes dans le 18<sup>e</sup> arrondissement ne fut en conséquence pas qu'une décision monétaire ; il reflétait leur volonté de rupture avec la société bien-pensante, cette bourgeoisie qu'ils exécraient, et ses productions artistiques convenues. La bohème des cabarets artistiques, en particulier, trouvait dans la marginalité sociale et géographique de

---

<sup>6</sup> Cf. Isabelle Pawlowsky Combet Joly, *Monographie d'un quartier artistique : Montmartre 1871-1910*, thèse d'histoire contemporaine sous la dir. de Ph. Vigier, Université de Paris X, 1996.

<sup>7</sup> Fernand Olivier, *Picasso...*, *op. cit.*, p. 205. Le nom *Lapin Agile*, déformation de l'expression *Lapin à Gill*, vient de l'enseigne dessinée par André Gill représentant un lapin s'échappant d'une marmite. Ce cabaret était auparavant dénommé *Au Cabaret des Assassins* en raison des gravures de criminels célèbres qui ornaient ses murs.

<sup>8</sup> Vlaminck, cité dans Philippe Dagen (éd.), *Pour ou contre le fauvisme, textes de peintres, d'écrivains et de journalistes*, Paris, Somogy, 1994, p. 209. Cette citation est reprise de : Maurice de Vlaminck, *Portraits avant décès*, Paris, Flammarion, 1943.

Montmartre, dans son aura libertaire et contestataire, la licence d'exprimer des idéologies non-conformistes, de se comporter de manière outrancière ou fumiste et de créer des spectacles au contenu irrespectueux et satirique<sup>9</sup>. Les salles de spectacle montmartroises prolongeaient alors, tout en le modifiant, cet héritage subversif : elles donnaient la priorité à l'art sur la politique renforçant la réputation libertine et immorale de ce quartier de plaisir où les bourgeois – et les artistes – venaient s'encanailler, comme le rappelle *Violon et pipe*, « *le Quotidien* » (fig. 1). Cette œuvre propose en effet un jeu visuel grivois typique de l'humour licencieux des spectacles montmartrois et de l'atmosphère libertine du quartier. « Le Qu » lit le spectateur, et c'est effectivement ce que lui montre l'œuvre : un « cul », soit un papier noir à la double courbe suggestive ; une paire de fesses féminine – puisque comme la guitare, le corps du violon reproduit les courbes du corps de la femme – sur laquelle est dessinée une ouïe, une fente, à côté d'un symbole phallique, une pipe. Le plaisir et la détente associés à l'accessoire du fumeur sont alors tout autres. Toute la marginalité et la liberté recherchée en bohème se lit ainsi dans cette allusion érotique à peine voilée. Vivre à Montmartre c'était asseoir une différence et manifester une volonté de se délivrer des conventions sociales.

Pour les jeunes artistes réfractaires à tout autorité et désireux de renouveler la pratique artistique que furent Picasso et Braque, vivre en marge à Montmartre était le préalable au changement. Cet espace singulier, indiscipliné, représentait une sorte d'enclave parisienne, une terre étrangère<sup>10</sup> (on y parlait d'ailleurs toutes les langues), lieu de tous les possibles, où les règles de la vie ordinaire n'ont plus cours. Y demeurer participait d'une expérience apparentée à un voyage : la possibilité d'échapper à l'atmosphère citadine et quotidienne, à la routine et aux préoccupations de tous les jours, l'impression de liberté qui en découle, engendraient le même effet de dépaysement que la visite d'un ailleurs géographique. La jeune avant-garde y expérimenta d'ailleurs un mode de vie alternatif opposé en tous points à l'existence bourgeoise et ordinaire. André Derain et Maurice de Vlaminck s'habillaient de complets à larges carreaux, de cravates colorées ; Max Jacob se donnait des allures de cocher londonien ; Picasso affichait des chemises de cotonnade rouge à pois blancs, des espadrilles et Braque, « un peu négligé ou voulant le paraître<sup>11</sup> », portait des cravates ficelles aux nœuds

---

<sup>9</sup> Cf. Jerrold Seigel, *Paris Bohème, culture et politique aux marges de la vie bourgeoise 1830-1930*, Paris, Gallimard, 1991 (1<sup>ère</sup> éd. *Bohemian Paris. Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life 1830-1930*, New York, Sifton Book, 1986) et Gabriel P. Weisberg (éd.), *Montmartre and the Making of Mass Culture*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2001.

<sup>10</sup> La revendication régulière d'une indépendance de Montmartre par les artistes, autre témoignage de cet esprit de blague et de jeu caractérisant l'avant-garde montmartroise, montre bien à quel point la communauté artistique de la Butte avait conscience de sa différence et la mettait en scène à travers des actions et des propos provocants.

<sup>11</sup> Fernande Olivier, *Picasso...*, *op. cit.*, p. 139.

lâches comme les paysans normands. À cette extravagance vestimentaire répondaient des comportements intentionnellement distinctifs à l'image de leur vie nocturne mouvementée et de leurs relations, réprouvées par la morale. Ils fréquentaient assidûment les boîtes de nuit, les cabarets et les bars du quartier, dont certains furent le théâtre de faits divers sanglants ; au cours de ces soirées festives, ils buvaient plus que de mesure et consommaient parfois des drogues telles que l'opium ou le haschisch. Ils côtoyaient également prostituées, alcooliques, mendiants, vagabonds, voyous et escrocs de toutes envergures, figures marquantes de la faune montmartroise qui participent à l'iconographie montmartroise des avant-gardes. Pour renforcer ce genre « mauvais garçon », Picasso et Braque forçaient même le trait en adoptant des manières inconvenantes : le premier invectivait, en des termes souvent grossiers, les visiteurs qui venaient le réveiller dans la matinée tandis que le second, selon Fernande Olivier, prenait une « expression, souvent voulue, de brutalité, de grossièreté dans la voix, les gestes<sup>12</sup> ».

Séparés ainsi du reste du monde, dans cet espace à la permissivité extrême, Braque et Picasso trouvaient l'environnement idéal pour effectuer la révolution artistique cubiste. Tout comme le milieu subversif et libertaire montmartrois incita ces jeunes artistes à intensifier leur différence sociale, la prégnance des positions révolutionnaires et anarchistes les exhorta en effet à radicaliser leurs orientations plastiques. Contrairement aux symbolistes et aux néo-impressionnistes qui s'engageaient à des degrés divers dans les réformes sociales, la jeune génération suivait davantage la voie tracée par l'esprit pamphlétaire des cabarets artistiques : il s'agissait avant tout d'être révolutionnaire par son art ; les positions esthétiques de l'avant-garde, leur style volontairement transgressif vis-à-vis des conventions et des normes académiques, transposaient dans le domaine des formes, les velléités agitatrices de l'anarchisme et furent reçues comme telles par la critique artistique. La permissivité extrême autorisée par le milieu montmartrois rejaillit en effet autrement dans *Violon et pipe*, « *le Quotidien* » de Braque (fig. 1) : le scandale pour le monde artistique réside bien plus dans les procédés de création que dans le sujet à double fond avec son allusion sexuelle. La subversion du genre de la nature morte passe davantage par l'utilisation de matériaux pauvres, récupérés – des bouts de papiers usagés n'ayant aucune légitimité dans la peinture – et la technique qu'ils supposent, le collage d'éléments tout faits. *Violon et pipe*, « *le Quotidien* » fait figure d'étranger dans la tradition artistique : il recourt à peine aux savoir-faire du peintre – quelques traits de crayon, aucun pigment – et signale visuellement son absence de métier par ses

---

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 139.

couleurs sales et son aspect inachevé et maladroit – ombres grossièrement crayonnées, papiers découpés sans soins. Or il fallait une grande dose d'audace pour faire de telles œuvres remettant tout en question, pour s'engager sur des chemins inexplorés suscitant la réprobation générale, souvent virulente. Le quartier montmartrois et sa microsociété artistique rebelle étaient la condition préliminaire à une telle prise de risque : c'est parce qu'ils baignaient dans un milieu où tout était permis, où l'extravagance et l'irrévérence étaient de mise, que Picasso et Braque ont trouvé le courage de prendre la voie téméraire qui fut la leur. Les marges géographiques et sociales de Paris qu'ils occupaient n'étaient que la contrepartie de la place artistique à laquelle ils aspiraient : aux marges des courants dominants.

Pour les avant-gardes, Montmartre pouvait donc représenter une sorte d'éden artistique, de territoire étranger où ils pouvaient mener une existence différente et vivre pleinement leur révolte contre la société et l'art de leur temps. Un *voyage en bohème*, voilà ce que ces artistes cherchaient sur la Butte, terrain de jeu parfait pour donner libre court à leurs élans de jeunesse. « Nous vivions dans une atmosphère d'euphorie, de jeunesse, d'enthousiasme qu'on ne peut plus guère imaginer<sup>13</sup> ». Toutefois, si voyage il y eut, quelle fut l'altérité à laquelle Braque et Picasso se frottèrent ? Dans quelle mesure ces années en bohème ont-elles été le temps d'une découverte culturelle qu'ils n'auraient pu faire ailleurs ? Et comment cette altérité a-t-elle rejailit sur leurs œuvres ? Le contexte sociopolitique du début du XX<sup>e</sup> siècle, marqué par l'augmentation des révoltes et des grèves et la prégnance des questions sociales<sup>14</sup>, les porta à aller au-devant des classes populaires qui les environnaient quotidiennement. En effet, si l'expérience montmartroise, et en particulier de sa marginalité subversive, encouragea ces cubistes à poursuivre leur entreprise de rénovation des arts, ceux-ci, pour ce faire, se tournèrent vers une autre population indigène de la Butte.

### **D'une altérité sociale à un Autre artistique**

Ce qui faisait de Montmartre une enclave parisienne ne tenait pas qu'à son histoire séditeuse et à sa population marginale, sa morphologie même était bien éloignée du reste de la capitale et contribuait au sentiment de particularisme attaché au quartier<sup>15</sup>. Village au cœur

---

<sup>13</sup> Daniel-Henry Kahnweiler, *Mes galeries et mes peintres...*, *op.cit.*, p. 66.

<sup>14</sup> Gérard Noiriel, *Les ouvriers dans la société française, XIXe-XXe siècles*, Paris, Seuil, 1986.

<sup>15</sup> C'est ce particularisme urbanistique si frappant qui conduisit les sociétés savantes et érudites de l'époque, à l'instar de La Société d'Histoire et d'Archéologie le Vieux Montmartre, à promouvoir l'unicité de la Butte et à protéger le quartier dès la fin du XIXe siècle. Chloé Langlais, *Montmartre : Protection patrimoniale et mémoire locale de 1886 à nos jours*, thèse de doctorat de sociologie sous la dir. de B. Valade, Université de Paris V, 2005.

de la ville, ce deuxième versant de la légende montmartroise met en lumière une communauté moins tapageuse, plus discrète, mais tout aussi prégnante dans la vie quotidienne des avant-gardes sur la Butte.

Annexé à Paris en 1860, Montmartre connu un développement urbain limité en raison de sa localisation excentrée, de ses pentes abruptes et de son sous-sol instable, la présence d'anciennes carrières et de glaise engendrant des risques d'effondrement et de glissement de terrain. La Butte fut ainsi relativement épargnée par les remaniements urbanistiques et la ville se densifia autour du village primitif, sans en modifier profondément la physionomie. Avec ses rues étroites en terre, ses maisons et ses immeubles modestes, ses petites places ou ses marchands ambulants, Montmartre conservait un aspect villageois et une culture communautaire : la place du Tertre ressemblait, selon Pierre Mac Orlan, « à une place de petite ville de province<sup>16</sup> » et des signes d'une activité agricole étaient encore visibles.

« Entre les tiges des graminées et les ombrelles délicates des carottes sauvages, je regardais le ciel et, dans le ciel, le Sacré-Cœur revêtu de son célèbre échafaudage [...]. 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 entretenus. [...] Dans la journée, les enfants y jouaient sans surveillance et à la tombée du soir, les amoureux y faisaient leur nid comme dans la chanson<sup>17</sup>. »

Moulins, champs jouxtaient vergers et potagers, témoignant de la persistance de traditions d'autosubsistance rurales tels les cultures et les élevages familiaux ou les industries domestiques (couture, tissage, fabrication des objets usuels...). Proche des usines de banlieue nord, le quartier accueillait également une importante population ouvrière. Avec le bidonville du Maquis, il était même directement concerné par l'afflux migratoire et la misère qui en résultait. Braque et Picasso ont ainsi côtoyé une population modeste qui relevait pour eux d'une certaine altérité en raison de leurs origines sociales différentes mais surtout de leur position en tant qu'artistes dans cet espace. Picasso, fils de la bourgeoisie, pénétrait un milieu autre, des manières de vivre et de penser différentes ; de naissance plus humble, Braque redécouvrait avec son regard d'artiste des pratiques qui lui étaient sans doute communes. Leurs ambitions sociales et artistiques, leurs références et leur culture, leur travail et leur mode de vie faisaient en effet bien plus d'eux des étrangers dans l'environnement populaire

---

<sup>16</sup> Pierre Mac Orlan, *Montmartre...*, op. cit., p. 9.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 82-83

montmartrois que leur ascendance parentale. Ils étaient artistes, bohèmes, au milieu de gens humbles aux préoccupations plus terre-à-terre.

Pourtant, malgré le fossé qui les séparait de cette communauté laborieuse, Braque et Picasso développèrent une certaine empathie pour les classes modestes. Les jeunes artistes de Montmartre débutaient leur carrière et réalisaient des œuvres choquant le goût du public. Vendant peu, ils ne pouvaient vivre de leur art et embrassaient des emplois multiples qui ne leur permettaient pas toujours de sortir de la gêne. Leurs difficultés matérielles – embarras financiers, logements exigus et insalubres, privations multiples – ressemblent alors à bien des égards à celles des couches les plus pauvres de la société.

« 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... À Montmartre [...] 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<sup>18</sup>... »

Ce dénuement transparait dans *Violon et pipe*, « *le Quotidien* » (fig. 1) : les couleurs tristes, limités au brun, au noir et au blanc du papier, les matières pauvres et abimées, portant les stigmates de leur vie passée, reflètent le manque d'aisance dans lequel vivaient ces artistes et les habitants du quartier, que la simplicité technique avec son aspect frustré et négligé vient redoubler de manière symbolique. Fabriquer avec rien ou presque, puisque les bouts de papiers qui font l'œuvre peuvent être récupérés, réaliser des créations sans fard étaient une manière d'énoncer cette gêne et de revendiquer une expérience commune de la pauvreté. Soutenus par le partage d'un lieu de vie et de conditions d'existence difficiles, Picasso et Braque se rapprochèrent en effet de la population ouvrière de Montmartre, jusqu'à désirer s'y fondre, une manière d'aller au bout de cette immersion voulue au cœur des marges, d'en adopter la conséquence ultime qu'ils n'avaient sans doute pas anticipé et qu'ils subissaient : vivre en bohème, ce n'était pas seulement vivre en dehors des normes sociales et artistiques, c'était aussi mener une existence matérielle proche des classes modestes et défavorisées.

---

<sup>18</sup> P. Mac Orlan, cité dans Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1997, p. 247-248 (1<sup>ère</sup> éd. 1964).

Ils appréciaient de la sorte les mêmes distractions et nouèrent à ces occasions des amitiés avec les habitants du quartier, tel Frédéric<sup>19</sup>, le gérant du *Lapin Agile*. Les pratiques sportives par exemple, qui recueillirent rapidement les faveurs de la classe ouvrière, étaient très prisées par Picasso et ses amis : Vlaminck faisait des courses et allait souvent à bicyclette, comme Alfred Jarry ou Braque, qui descendit en 1914 dans le sud de la France à vélo. La boxe et la lutte attiraient Derain, Braque et Picasso ; les deux premiers boxant assez régulièrement, Picasso se contentant de suivre assidûment les combats. Ils fréquentaient également souvent les bals – beaucoup étaient de bons danseurs, comme Braque ou Gris – et, n’allant jamais au théâtre ou au concert, ils préféraient le cirque, le cinéma ou le cabaret. C’est précisément à ce type de distractions que fait référence l’iconographie de *Violon et pipe*, « *le Quotidien* » : au café comme espace de sociabilité où se détendre avec cette table supportant une pipe et des morceaux de journaux ; aux spectacles musicaux des boîtes montmartroises et à leurs chansons parfois si appréciées qu’elles quittaient la scène pour envahir les rues par la présence du violon et d’une partition. Au regard des origines humbles et des formations atypiques de la plupart de ces artistes, cette attirance pour les divertissements populaires est bien le prolongement d’un sentiment d’appartenance commune : elle témoigne d’un désir de s’identifier aux classes ouvrières, au sens large qui prévalait à l’époque, à savoir l’ensemble des travailleurs manuels de l’ouvrier d’usine à l’ouvrier d’art en passant par l’artisan. Laurens, élevé dans un quartier ouvrier parisien, avait une formation de sculpteur et tailleur de pierre et se considérait comme un artisan sculpteur, tandis que Braque avait commencé par embrasser le métier de son père, peintre décorateur en bâtiment. Vlaminck et Gris<sup>20</sup>, quant à eux étaient autodidactes. Le bleu de travail de Picasso<sup>21</sup>, les vêtements ouvriers de Braque<sup>22</sup> – bleu de travail, bourgeron de mécanicien, culotte de menuisier ou casquette de mareyeur – manifestent alors une volonté d’appartenir à la classe des travailleurs manuels. N’avaient-ils pas l’habitude avec Gris et Laurens d’appeler leur marchand, Daniel-Henry Kahnweiler, « Patron » ? Pour signifier cette communauté d’existence et diminuer leur altérité sociale, ils

---

<sup>19</sup> Frédéric Gérard dit Frédéric.

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> Selon les sources, le costume d’ouvrier de Picasso est celui des métallos (André Salmon, *Souvenirs sans fin*, Paris, Gallimard, 1955), des ouvriers zingueurs (Fernande Olivier, *Picasso... op. cit.* et Brassai, *Conversations..., op. cit.*) ou des électriciens (Guillaume Apollinaire : *Chroniques d’art 1902-1918*, Paris, Gallimard, 1960). 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. Gertrude Stein, *Autobiographie d’Alice Toklas*, Paris, Gallimard, 1934 (1<sup>ère</sup> éd. : New York, 1933).

<sup>22</sup> Voir Jean Paulhan, *Braque le patron*, Paris, Gallimard, 1952, p. 69-70 et William Rubin, *Picasso et Braque, l’invention du Cubisme*, Paris, Flammarion, 1990 p. 360 (catalogue de l’exposition *Picasso and Braque : Pioneering Cubism*, New York, Museum of Modern Art, 24 septembre 1989-16 janvier 1990).

aspiraient à occuper la seule place à laquelle ils pouvaient prétendre dans ce milieu ouvrier montmartrois : celle de fabricants d'objet, de créateurs manuels. Le refus d'employer les procédés artistiques traditionnels dans *Violon et pipe*, « *le Quotidien* » est ainsi la transcription plastique de cette revendication d'un statut de travailleur manuel. En réalisant une œuvre avec des techniques et des matériaux ne relevant pas des beaux-arts, Braque met en pratique sa réticence à se considérer comme artiste, que l'absence de signature, attribut par excellence du créateur, rend explicite. La matérialité du papier collé, avec ses éléments rapportés qui invitent à toucher, et les traces visibles de la fabrication extériorisent ce rapprochement sur un autre plan : ils mettent en exergue le faire, le travail physique sur la matière, les découpes gauches des papiers faisant alors office de métaphores du labeur, de symboles de la résistance des matériaux et de la difficulté à les œuvrer. Les gestes nécessaires à la confection de *Violon et pipe*, « *le Quotidien* » – couper, assembler coller – autant que les morceaux de journaux et de papiers peints renvoient au monde des *artefacts*, des objets faits avec art, dans l'artisanat ou l'industrie.

Or ce sont précisément ces savoir-faire déployés dans le travail manuel qui ont constitué la découverte la plus radicale de ce séjour montmartrois : celle d'un *Autre artistique* dont l'impact fut bien plus percutant que toutes les excentricités autorisées par la vie de bohème qu'ils menaient. Au contact d'une population modeste ayant l'habitude de réaliser et de réparer elle-même les biens et les objets de la vie quotidienne, Braque et Picasso se frottèrent à des pratiques de création étrangères au milieu artistique. La fabrication à la main à partir de matériaux usuels ou récupérés était en effet un usage courant dans l'ancien système économique autarcique et rural. La confection d'habits pour les enfants à partir de vêtements adultes usés, l'utilisation des résidus de graisses animales ou végétales pour l'éclairage ou l'art d'accommoder les restes de nourriture constituent les exemples les plus communs de cette économie de recyclage. Mais tout un versant de ces pratiques ordinaires de création touchait également à la confection d'objets décoratifs (vases, tableaux, cadres, sculptures, tentures...) ou usuels (paniers, pots, boîtes, dessus de lits, de table, de cheminée, vêtements...) visant à l'embellissement et à la personnalisation du logis. Il s'agissait par exemple de fabriquer des vases imitant la porcelaine du Japon à partir de motifs découpés dans des étoffes, collés sur un vase et vernis (fig. 2) ou des cadres rustiques en collant graines et végétaux (fig. 3), autrement dit de créer à partir de matériaux courants, à portée de main, souvent récupérés ou tout faits, et de techniques simples, telles l'assemblage et le collage. Les avant-gardes ont d'ailleurs adopté de telles occupations, tant pour des raisons financières que par distraction, amusement. Juan Gris se confectionnait des pantoufles en coupant les tiges de

vieux souliers ; Picasso réalisa une poupée pour la fille de Van Dongen et relia sans doute certains de ces carnets ; Derain exécutait des meubles et bricolait des instruments de musique. *Violon et pipe*, « *le Quotidien* » (fig. 1) se fait alors en dernière instance l'écho de ces pratiques domestiques créatives. Cette œuvre recourt aux matériaux et aux procédés de prédilection des créateurs ordinaires et reproduit par sa maladresse et sa simplicité technique les caractéristiques des travaux d'amateurs. Elle donne l'impression de pouvoir être faite par tout le monde et d'être réalisée par n'importe qui, c'est-à-dire qu'elle reflète exactement ce que Braque et Picasso pouvaient observer autour d'eux : ils évoluaient dans un milieu où la fabrication manuelle n'était pas considérée comme une opération exceptionnelle, où le créateur était un artisan, un ouvrier, voire n'importe quel individu réalisant lui-même les objets du quotidien avec des procédés et des matériaux non artistiques. Dans un tel environnement, l'activité créatrice ne pouvait être envisagée selon les catégories restrictives gouvernant les beaux-arts et c'est ce que révèle *Violon et pipe*, « *le Quotidien* » : une autre conception de la création et de la fonction de l'artiste et de son ouvrage au sein de la société qui a modifié le travail de Braque et Picasso et favorisé l'introduction de matériaux et de techniques non artistiques dans le Cubisme.

L'expérience montmartroise de Braque et Picasso possède ainsi toutes les caractéristiques d'un voyage : la Butte et ses environs constituaient un espace marginal et insolite, à l'atmosphère singulière, distincte du reste de la ville et particulière à ce lieu. En habitant ce quartier populaire, ils entrèrent en contact avec une population modeste aux manières de faire et de penser différentes ; ils s'ouvrirent à une culture autre et se familiarisèrent avec des pratiques créatrices originales. Autrement dit, ils découvrirent un milieu étranger – dont la distance culturelle est sociale et non géographique – et s'imprégnèrent de conceptions plastiques étrangères au milieu des beaux-arts. Ainsi, ce qui était au départ une immersion artistique au cœur de la bohème avant-gardiste, se transforma rapidement, pour ces cubistes, en un voyage au sein d'une altérité sociale qui a contribué, à l'instar d'autres ailleurs géographiques explorés par les artistes, à l'élaboration d'une démarche et d'une œuvre artistique particulière. Les créations réalisées dans ce contexte, à l'instar de *Violon et pipe*, « *le Quotidien* » de Georges Braque, portent en conséquence la trace de ce double voyage immobile : elles transpirent Montmartre, racontent leur vie dans cet environnement et dévoilent ce qu'ils en ont extrait. Elles donnent à voir ce voyage biface et son emprise sur les œuvres. Intimement liées à un espace, ce sont des créations géographiquement situées, des *créations géographiques* car elles n'auraient pu voir le jour

ailleurs. L'immersion populaire à Montmartre, dans un cadre éloigné des conceptions artistiques traditionnelles et du monde des beaux-arts, les porta en effet vers la création d'un art radicalement différent de ce qui se faisait à l'époque. Braque et Picasso se sont imprégnés à Montmartre d'une culture matérielle et technique extrêmement libre, à rebours des conventions artistiques ; une culture dont ils ont perçu, grâce à leur regard d'artiste, le potentiel plastique et expressif et qu'ils ont progressivement adaptée à leur pratique artistique jusqu'à l'invention des papiers collés et des constructions<sup>23</sup>. Ressource immédiatement disponible<sup>24</sup>, les activités domestiques créatives les ont en particulier accompagnés tout au long de l'élaboration du Cubisme. Ils ont puisé à cette source, au gré de leurs interrogations artistiques, des procédés de création (peinture au sable, lettres au pochoir, faux-bois au peigne, collage, assemblage..), des matériaux pauvres et récupérés (bois, boîtes de conserves, papiers, papiers peints...) et des principes esthétiques (hétérogénéité stylistique, perspective inversée, aspect inachevé, voire mal fait...), transformant en art des pratiques créatives ordinaires.

#### **BIOGRAPHIE :**

**Claire Le Thomas** est docteur en histoire de l'art contemporain de l'Université de Paris Ouest – Nanterre La Défense. Sa thèse « Racines populaires d'un art savant. Innovations cubistes et pratiques ordinaires de création et les innovations cubistes » à remporté le prix du musée d'Orsay en 2010 et sera prochainement publiée par cette institution. Elle a enseigné pendant plusieurs années à l'université (Paris Ouest et Strasbourg) et poursuit actuellement ses recherches au sein du Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture (CNRS) en tant que post-doctorante. Parallèlement elle est chargée de mission à l'école d'art et média Caen/Cherbourg dans le cadre du musée éclaté de la presqu'île de Caen.

---

<sup>23</sup> Claire Le Thomas, *Racines populaires d'un art savant...*, *op. cit.*

<sup>24</sup> Cf. Kirk Varnedoe, *Au mépris des règles. En quoi l'art moderne est-il moderne ?*, Paris, Adam Biro, 1990 (1<sup>ère</sup> ed. : *A Fine Disregard. What makes modern Art modern*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1990).