



HAL
open science

Une révolution qui s'ignore : pratiques du collage dans les créations ordinaires

Claire Le Thomas

► **To cite this version:**

Claire Le Thomas. Une révolution qui s'ignore : pratiques du collage dans les créations ordinaires . Histoire de l'art, 2016, Collage?, 78, p. 87-98. hal-01461571

HAL Id: hal-01461571

<https://hal.science/hal-01461571>

Submitted on 8 Feb 2017

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.

Une révolution qui s'ignore : pratiques du collage dans les créations ordinaires

Claire LE THOMAS

Un paradoxe : une invention qui n'en est pas une

L'historiographie du cubisme¹ présente le collage comme une invention de Braque et de Picasso : en 1912, ces artistes, prolongeant leurs interrogations plastiques sur le rendu de la nature, utilisent des bouts de papier en lieu et place de leur représentation peinte. De ce geste inaugural naissent ensuite – ou simultanément selon les auteurs – les papiers collés et les constructions, c'est-à-dire des œuvres bidimensionnelles ou sculpturales proposant une nouvelle manière de créer – le collage et l'assemblage – qui est rapidement reprise et amplifiée par d'autres artistes.

Pourtant, à l'encontre de ce récit moderniste, Pierre Daix² se souvient avoir entendu Picasso dire qu'il a « toujours vu du collage » et c'est en effet ce qui apparaît lorsque la pratique du collage est envisagée hors du monde des beaux-arts *stricto sensu* : de nombreux artefacts mettent en œuvre un processus de création jouant sur l'utilisation et la combinaison de matériaux tout faits³. Les arts d'Afrique et d'Océanie tout comme les arts populaires emploient souvent des éléments rapportés ; la confection à partir de matériaux de récupération est courante dans les pratiques rurales ; avec l'industrialisation des processus de production, les ouvriers montent des pièces qu'ils n'ont pas créées. La constitution de la catégorie créative « collage » ou « assemblage » invite d'ailleurs à cette ouverture et les ouvrages sur le collage⁴ mentionnent des exemples d'œuvres aux procédés apparentés : ex-voto populaires, reliquaires et art baroque mexicain de la période coloniale, or et pierres précieuses des retables médiévaux, cartes postales, silhouettes et autres travaux des XVIII^e et XIX^e siècles exécutés au canivet, gravures de mode dont les illustrations sont réalisées avec des coupons de tissus, planches anatomiques et illustrations érotiques avec des rabats recouvrant une partie de l'image, calligraphies japonaises et reliures persanes intégrant des papiers découpés, albums de voyage et de souvenirs, sculptures africaines, etc.

L'expression de Picasso « j'ai toujours vu du collage » rend alors compte de cette profusion : dès lors que le regard se porte sur la technique du collage, c'est un ensemble d'œuvres extrêmement hétérogènes qui fait surface – des œuvres qui, du point de vue du contexte et de la signification, n'ont pour la plupart aucun lien entre elles comme en témoigne l'inventaire à la Prévert ci-dessus. Une première raison semble ainsi à l'origine du paradoxe de cette invention qui n'en n'est pas réellement une. Qu'ont en commun des retables baroques mexicains et des papiers collés cubistes ? Qu'apporte à la compréhension des œuvres de Braque et de Picasso la comparaison avec des pratiques non contemporaines et peu connues des cubistes, telles que les calligraphies japonaises (peu accessibles à l'époque) ou les réalisations au canivet (dont la fureur était retombée depuis plus d'un siècle) ? Si ces précédents ne sont pas réellement pris en compte dans l'historiographie du cubisme, c'est parce qu'il n'est pas possible de les lier aux papiers collés – ils proviennent d'univers trop étrangers et ne trouvent aucun écho dans leur contexte de création. Les sources plus plausibles d'inspiration sont en revanche davantage détaillées : ainsi de l'art africain dont Jean Laude⁵

précise que les éléments manufacturés ou naturels (perles, coquillages, cheveux en raphia...) ont un sens et un usage voisins des cubistes ou de l'article de Jeffrey Weiss⁶ sur l'esprit de collage qui anime les revues de cabaret. Demeure néanmoins la question des objets et des pratiques relevant de la culture matérielle et technique de l'époque, et en particulier des occupations créatives ordinaires – les cartes postales truquées, les paravents décorés, les théâtres d'ombres, les compositions d'ailes de papillons ou les découpages d'enfants mentionnés par Florian Rodari⁷ par exemple –, qui auraient pu favoriser l'apparition des papiers collés et qui n'ont pourtant pas bénéficié de réelles études dans ce sens. Une seconde raison peut alors être invoquée : la difficulté à caractériser des activités et des objets à la fois très diffus et invisibles. Touchant des publics et des domaines extrêmement variés, les pratiques ordinaires de création ont, d'une part, une extension quasi illimitée ; n'ayant pas bénéficié du mouvement de reconnaissance de l'art populaire, ces usages posent, d'autre part, d'importants problèmes de sources⁸.

Une source : les manuels de travaux d'amateurs

Un nouveau genre de littérature qui se développe au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, les livres de travaux d'amateurs, permet d'appréhender les activités créatives ordinaires. Ces publications semi-professionnelles s'attachent à expliquer et à enseigner des travaux manuels en tous genres au lecteur désireux d'occuper, chez lui, son temps libre à des activités « utiles et agréables⁹ ». Explicatifs et didactiques, les manuels guident le lecteur dans l'exécution de tâches et d'ouvrages divers : ils initient à des techniques artistiques ou artisanales ; ils divulguent des procédés pour créer des objets décoratifs variés ; ils décrivent des appareils techniques récents ou complexes (voitures, vélos, sonnettes électriques, téléphones, chaudières...) et donnent les moyens de les réparer ; ils proposent des astuces pour la fabrication de produits d'entretien ou de médecine familiale et des conseils pour l'aménagement et la tenue du logement et de ses dépendances. Véritables manuels des arts de faire, les ouvrages de travaux d'amateurs reflètent à plusieurs égards les usages de création domestique.

Ils sont tout d'abord le résultat de l'essor et de la démocratisation, depuis le milieu du XIX^e siècle, d'une ancienne occupation du temps libre, l'amateurisme. Pratiquées à l'origine par les oisifs, essentiellement les femmes au foyer et les enfants, mais également par les hommes n'ayant pas besoin de gagner leur vie, les activités d'amateurs prennent dans la seconde moitié du XIX^e siècle un caractère moins élitiste. Elles touchent un public de plus en plus étendu et intègrent des pratiques qui n'appartiennent pas à cette tradition. Les figures de l'amateur sont alors plus nombreuses : entre celle traditionnelle de l'artiste amateur, peignant ou sculptant pendant ses loisirs¹⁰, et celle plus contemporaine de l'amateur scientifique, inventant et fabriquant chez lui des machines plus ou moins fantaisistes¹¹, un espace considérable est réservé aux arts domestiques et à la décoration de l'habitation. Il s'agit en particulier d'améliorer son cadre de vie en confectionnant des artefacts décoratifs (vases, tableaux, cadres, sculptures, tentures...) ou usuels (paniers, pots, boîtes, dessus de lits, de table, de cheminée, vêtements...) qui procurent « plus de confort et de bien-être¹² ». Le champ lexical du mot « amateur » s'est étendu et englobe à la fois des usages créatifs

ordinaires et des loisirs d'amateurs plus traditionnels tels que la peinture, la sculpture ou la photographie en amateur.

Les travaux d'amateurs participent en effet à un second mouvement de fond, celui de l'adaptation d'une culture matérielle et technique rurale à un monde de plus en plus urbain. Au début du XX^e siècle, la majeure partie de la population sait encore fabriquer par elle-même un grand nombre d'artefacts au moyen de matériaux communs et parfois de récupération. Recycler, détourner, faire soi-même sont des usages courants dans l'ancien système autarcique rural. Sous l'effet de l'immigration urbaine, ces savoir-faire traditionnels pénètrent la ville et se transforment : ils se focalisent sur l'habitat et deviennent des loisirs, sans que la contrainte monétaire et le principe de rareté¹³ qui les motivaient ne soient pour autant complètement écartés. Les manuels proposent en effet souvent d'imiter les modèles de décoration bourgeois en recourant aux techniques employées en milieu rural – c'est-à-dire de reproduire à moindres frais, en faisant par soi-même avec des matériaux ordinaires, la profusion décorative bourgeoise –, ou d'attribuer à des usages et des ouvrages domestiques courants – comme réaliser des paniers, des objets communs ou des meubles simples – une valeur esthétique et artistique.

Témoins¹⁴ de l'engouement nouveau pour les travaux manuels qui se fait jour au cours du XIX^e siècle et du type d'activités qui auraient pu être adoptées, les livres de travaux d'amateurs suppléent en partie au déficit d'observation et d'objets¹⁵. Les auteurs ont puisé dans les usages qui les environnaient pour écrire leurs ouvrages ; ils se sont inspirés de procédés qu'ils ont pu observer, de commentaires qu'ils ont recueillis. De plus, grâce au travail de théorisation et de systématisation accompli dans ces sources, ils rendent visibles les caractéristiques des réalisations domestiques et leurs enjeux. Les manuels sont ainsi un support conceptualisé de techniques de création à partir duquel il est possible de penser et d'analyser les occupations créatives ordinaires et les manières de faire qu'elles déploient¹⁶. Ils permettent d'enrichir l'historiographie du collage d'un précédent riche de multiples extensions et interrogent l'origine des papiers collés et des constructions cubistes.

Des pratiques : coller, assembler, combiner

De la fabrication à la conception, les créateurs ordinaires sont en effet passés maîtres dans l'art du collage : ils exécutent leur ouvrage en assemblant des éléments rapportés de sorte qu'ils développent une véritable méthode de création fondée sur la combinaison de matériaux préexistants. « Au lieu de copier vos modèles, choisissez-les et prenez-les¹⁷. » Telle pourrait être la devise des amateurs, comme l'écrit Jean Émile-Bayard à propos de la peinture à la bruine, une technique de pochoir qui consiste à pulvériser de la peinture sur des végétaux pour faire ressortir leur silhouette en négatif (**fig. 1**).

Coller au lieu de reproduire est en quelque sorte l'acte de naissance du collage artistique. Braque, Picasso, Gris, pour ne prendre que les premiers, commencent par inclure des morceaux de réel en remplacement de leur représentation peinte¹⁸ et c'est aussi la première forme de collage rencontrée dans les pratiques ordinaires de création. Ainsi Oscar-Edmond Ris-Paquot¹⁹ propose-t-il d'ornez des abat-jour en y collant des chromos ou une branche de

fleur découpée dans un papier de tenture tandis que le *Livre des travaux artistiques d'amateurs*²⁰ invite son lecteur à agrémenter des gravures ou des dessins de véritables graminées ou fleurs (**fig. 2**) de manière à donner du relief à la représentation par l'ajout de différentes matières. Si cette introduction d'un élément allogène à la création est susceptible d'effets esthétiques particuliers (texture du tissu, des feuilles ou des pétales), elle est avant tout préconisée pour remédier au manque de dextérité des amateurs qui ne sont pas formés aux techniques naturalistes, et en particulier au dessin, base de tout travail artistique. L'ouvrage *Les Arts de la femme*²¹, par exemple, indique deux façons de réaliser des motifs à appliquer sur le support à décorer sans savoir modeler : ronces, coquillages, pommes de pins, insectes ou feuillages résistants comme du lierre peuvent être trempés dans une crème de plâtre ou métallisés par le procédé de la galvanoplastie²² pour rigidifier, stabiliser et harmoniser leur apparence. Les marchands de fournitures artistiques ont bien conscience de cette difficulté. Ils fournissent aux acheteurs aisés des moules, des pochoirs, des ornements en carton-pâte à enchâsser, des artefacts à peindre ou des motifs à reporter, « confirmant ainsi ce que nous disions au sujet de l'accessibilité du procédé à tout le monde, même aux personnes ignorant le dessin²³ ».

À partir de ce geste d'inclusion d'un élément qui n'est pas de leur main, les créateurs ordinaires peuvent étendre la pratique du collage à l'ensemble de l'œuvre qui est alors réalisée par l'association de matériaux tout faits, à l'instar des fleurs en coquillage (**fig. 3**) ou des vases imitant la porcelaine du Japon (**fig. 4**) de l'*Album des arts utiles et amusants*²⁴. Ces derniers sont fabriqués en découpant des motifs dans des étoffes et en les collant sur un vase ensuite verni. Les cadres rustiques du *Livre des travaux artistiques d'amateur*²⁵ (**fig. 5**), quant à eux, sont exécutés au moyen de mousse, de graines ou de pommes de pin ramassés dans la nature. La création par combinaison d'objets préfabriqués va alors au-delà de la nécessité technique pour inviter au jeu sur les matières et le disparate. Les couvre-lits en pièces de tissu dépareillées²⁶ se jouent justement des contrastes entre les motifs, les couleurs ; ils forgent un style à part, tout comme les mosaïques de brisures²⁷, les deux étant confectionnés à partir de restes – bribes de tissus pour les premiers, débris de vaisselle pour les seconds. De même, pour la cartophanie et la lithophanie, Félix Moser explique que « l'effet de ce travail dépend uniquement du choix des matériaux employés et de l'harmonie de leurs couleurs²⁸ ». Il s'agit de réaliser une image en assemblant des morceaux d'étoffes et de papiers découpés selon l'invention personnelle de l'auteur ou le tracé d'une reproduction, en général une gravure : le dessin est alors le résultat des inégalités d'épaisseur ou des changements de texture et de couleur.

Ces deux formes de collage – coller à la place de, coller pour créer – font écho aux analyses des premiers théoriciens du collage, Aragon et Apollinaire²⁹. Le premier, dans *La Peinture au défi*, différencie deux catégories de collage : celle où l'objet « entre pour sa matière, [...] où se débat un problème de couleur, où tout revient à un enrichissement de la palette³⁰ » ; celle « où l'objet [...] joue le rôle d'un mot³¹ », c'est-à-dire où « l'élément collé vaut par la forme, ou plus exactement par la représentation de l'objet³² » et qu'il comparera ultérieurement à la citation. Les mosaïques de brisures, les patchworks ou la cartophanie évoquent la première catégorie tandis que les cadres rustiques, les vases imitant la porcelaine du Japon ou les fleurs en coquillage résonnent avec la seconde. Bien plus, la triple manière d'utiliser les objets-

citations que distingue Aragon – et qui est aussi celle décrite par Jean Laude³³ à propos des sculptures africaines et des œuvres cubistes – rejoint en tous points celle des créateurs ordinaires. Employés dans un sens littéral, les matériaux rapportés ont valeur de citation du réel extérieur et sont intégrés pour figurer dans la représentation ce qu'ils sont dans la réalité : ce sont les éléments naturels des cadres rustiques qui citent les végétaux ou les fruits que les amateurs auraient dû représenter. Les motifs des vases imitant la porcelaine du Japon sont de la sorte des citations au second degré, l'objet collé qui remplace l'objet peint étant lui-même une imitation, quand les fleurs de coquillage relèvent d'une citation métaphorique, les coquillages figurant d'une manière non naturaliste les pétales de la fleur³⁴. Apollinaire, de son côté, propose une définition élargie du collage. Pour lui, « cet art, s'il progresse dans la direction qu'il a prise, pourrait aboutir [...] à l'arrangement esthétique. On utiliserait des objets dont l'arrangement capricieux aurait un sens esthétique qui ne serait point niable³⁵ ». Or, davantage qu'un moyen technique d'exécution, le collage envahit l'ensemble des pratiques créatives exposées dans les manuels pour devenir une véritable méthode de création.

Comme l'a dit Max Ernst, « ce n'est pas la colle qui fait le collage³⁶ », et c'est précisément ce que dévoilent les livres de travaux d'amateurs : toute création est association de modèles existants. Les auteurs proposent essentiellement à leur lecteur d'utiliser des matériaux préfabriqués – éléments naturels (feuilles, graine, insectes, etc.), manufacturés (vases, ornements décoratifs vendus en magasin), ou imprimés (modèles découpés ou copiés de provenances diverses) – qu'ils agencent à leur guise pour créer une composition personnelle. Même lorsqu'ils réalisent leur œuvre entièrement, il s'agit toujours de combiner des motifs élémentaires, de multiplier le même canevas pour complexifier la représentation, à l'image de la sculptolignie qui « consiste essentiellement à inciser le bois de façon à faire des entailles en forme de triangle [...]. L'ornementation est toujours la même, mais, hâtons-nous de le dire, la réunion de ces motifs, la différence de leurs grandeurs permettent la composition de figures géométriques très variées³⁷ ». De ce motif unique, l'amateur tire des frises, des rosaces, des palmettes, des papillons (**fig. 6**), tout comme, s'il sait dessiner un cercle, il peut réaliser des spirales et toutes sortes de motifs ornementaux (**fig. 7 et 8**) : « Un motif central fort élégant, n'est en réalité, si on veut le regarder de près, composé que de circonférences plus ou moins achevées, de spirales dont l'enroulement est plus ou moins marqué³⁸. »

Un art ? Entre nécessité et expressivité

Autrement dit, les créateurs ordinaires adoptent un nouveau mode de création dans lequel le dessin passe au second plan. Ils dessinent, peignent, sculptent au moyen de la colle ; avec eux, « le mot *dessin* [...] a une portée beaucoup plus large et bien plus grande que celle qu'on lui attribue. [...] Il existe d'autres instruments faisant l'office de crayon, susceptibles de traduire la pensée³⁹ ». Leur crayon, leur palette et leur outil, c'est l'objet tout fait, nouvelle manière de « traduire la pensée ». Est-il pour autant possible de parler d'un art à propos de ces pratiques ? Dans quelle mesure les amateurs « savent-ils ce qu'ils font⁴⁰ » et mettent-ils en jeu leur expressivité dans leur œuvre ? La question mérite d'autant plus d'être posée que le choix de recourir au collage n'est pas toujours entièrement assumé.

Il y a en effet une double contrainte derrière l'utilisation de matériaux préfabriqués : la première, susmentionnée, concerne le manque de formation et de dextérité des amateurs qui sont avant tout des autodidactes ; la seconde a trait à la préoccupation économique qui guide à la fois l'adoption d'activités créatives domestiques et le recours à des matériaux recyclés. Comme ne cessent de le répéter les opuscules d'amateurs, les travaux manuels donnent « les moyens les plus pratiques et les plus économiques d'installer tout chez soi et à peu de frais, et de faire ou réparer ces mille petits riens si faciles à exécuter et qui cependant coûtent si cher lorsqu'on les fait faire⁴¹ ». D'une certaine manière, ils contribuent à la diffusion du modèle de vie et de décoration bourgeois : ils proposent de créer ce que ces derniers achètent en magasin. *Le Livre des travaux artistiques d'amateur* explique par exemple comment créer des décorations de Noël en pommes de pin dorées et des bonbonnières en boîtes d'allumettes ou en coquilles de noix parce que « la décoration d'un arbre de Noël représente une jolie somme » et tout ne s'achète pas à « bon compte »⁴². Les vases imitant la porcelaine de Japon sont une manière de se procurer des œuvres « d'un haut prix et à la portée de peu de personnes⁴³ ». De même, s'il convient d'employer « des matériaux originaux et peu coûteux », les « objets variés et sans valeur qui peuvent devenir avantageux pour ces différents usages⁴⁴ », c'est avant tout pour pallier la difficulté d'accès, tant matérielle que financière, des moyens artistiques traditionnels. Utiliser ce qui est à portée de main – fil de fer, papier, carton, laine, bois, végétaux, etc. –, recycler les éléments les plus divers – boîtes, bouchons de liège, vaisselle cassée, papier d'étain du chocolat, etc. –, participent alors de cet héritage rural réinvesti dans les pratiques créatives domestiques. De la sorte, aux yeux des créateurs ordinaires, rien ne remplacera l'objet original qu'ils cherchent à reproduire ou la technique artistique qu'ils essaient de maîtriser. Il n'est pas anodin qu'une véritable esthétique du faux sourde des manuels : bien souvent les auteurs préconisent de recouvrir les matériaux rapportés de peinture – et le ripolin est alors recommandé pour sa solidité – ou de poudres métallisées permettant d'imiter le bronze ; il s'agit de faire croire à l'authenticité de la réalisation, cette authenticité étant, soit celle de la marchandise achetée, soit celle de la maîtrise d'un savoir-faire, d'un art.

Une troisième contrainte peut expliquer la place prépondérante acquise par le collage dans les pratiques ordinaires de création, celle du temps. Si la rapidité de fabrication n'est jamais clairement notifiée dans les manuels, elle reste sous-jacente à cette activité même : puisqu'il s'agit d'un loisir, celle-ci ne peut déborder du temps libre imparti aux amateurs. Que *L'Immense Trésor des sciences et des arts ou les secrets de l'industrie dévoilés*⁴⁵ propose une méthode pour accomplir un tableau en deux heures témoigne de cette exigence implicite, à laquelle il faut ajouter le découragement devant une matérialisation trop lente de la création en cours. Cette manière d'économiser le temps se révèle essentielle pour les créateurs ordinaires, qui accordent à l'accomplissement prompt de leurs idées une importance considérable. La méthode de travail par montage d'éléments divers, où les principaux gestes se limitent à découper, assembler ou coller, réduit justement la difficulté technique aussi bien que le temps passé à l'exécution, les deux étant liés, pour faire de la réalisation d'une œuvre une entreprise rapide à même de combler les désirs des amateurs⁴⁶.

Pour autant, les activités domestiques de création ne sauraient être réduites à leur versant utilitariste et économique. Dans l'adoption d'une pratique créative, il y a les « balbutiements

d'une vie d'artiste⁴⁷ », à savoir, le désir de « produire et montrer ses œuvres. [...] On veut s'occuper d'objets qui laissent des traces, et attacher par un léger travail son nom à une foule de ces petits objets utiles ou seulement agréables, que la mode accrédite et qui se donnent en souvenirs⁴⁸ ». Ces objets « acquièrent aux yeux complaisants des amis, l'immense valeur d'être l'œuvre de nos mains⁴⁹ ». L'engouement pour les travaux manuels n'est ainsi pas dissociable de l'émergence du sentiment de l'identité individuelle⁵⁰ et accompagne le désir d'épanouissement personnel qui se fait jour au même moment. Il y a donc bien un peu de la « personnalité du choix⁵¹ » chère à Aragon dans ces pratiques : en dernière instance, les créations ordinaires expriment l'individualité de leur créateur ; elles montrent son caractère, véhiculent ses émotions ou comportent une valeur mémorielle et affective. L'exécution de tableaux en cheveux est le « cadeau le plus précieux pour une personne chère⁵² » ; les souvenirs de vacances (herbiers, boîtes, encadrements, presse-papiers) faits avec les matériaux recueillis sur place évoquent ces moments de plaisir. Les éléments rapportés et l'œuvre tout entière sont ainsi les témoins d'événements, les résidus de l'histoire des amateurs dont ils se chargent d'entretenir la mémoire par leur matérialité. Plus largement, les amateurs créent des objets uniques qui particularisent leur intérieur, en font le reflet de leur personne, de leurs goûts, de leurs savoir-faire, de leur vie.

Les objets les plus modestes, ceux servant même aux usages courants, changent entièrement d'aspect par la décoration, car le tour de main individuel laisse une empreinte personnelle qui s'harmonise forcément avec la disposition générale d'un intérieur et lui donne un cachet spécial⁵³.

De la sorte, ce qui joue derrière le désir d'œuvrer de ses mains, c'est la volonté de montrer sa singularité, de se différencier de son entourage pour acquérir du prestige aux yeux des autres, voire de s'affirmer comme créateur⁵⁴ – « attacher son nom à un ouvrage » n'est-il pas le privilège de l'artiste ? Parce que les activités créatives ordinaires sont affiliées à la décoration et s'offrent au jugement esthétique, elles s'inscrivent dans une démarche plastique ; parce que les amateurs confectionnent des œuvres où s'exprime leur individualité, qu'ils s'engagent personnellement dans leur création, ils adoptent une posture d'artiste leur permettant de revendiquer des capacités créatrices. Les manuels eux-mêmes favorisent cette identification : la plupart des publications emploient le qualificatif d'artiste pour désigner le lecteur et, selon leurs termes, leurs réalisations sont de « véritables œuvres » aux « effets artistiques » qui présentent une incontestable « originalité » et déploient autant « d'imagination et d'ingéniosité » que « de goût et d'adresse ». C'est d'ailleurs le dessein des livres de travaux manuels que de démocratiser les pratiques créatrices : comme l'écrit Félix Moser, « aujourd'hui les œuvres artistiques ne sont plus le privilège de quelques-uns, mais tout le monde s'y intéresse⁵⁵ », aussi les manuels offrent-ils les moyens de « faire de l'art sans être artiste⁵⁶ ».

Une rencontre : des « mondes du collage » au collage comme catégorie artistique

Les activités créatives domestiques constituent donc un précédent notable au collage cubiste. Elles partagent avec lui des procédés, des méthodes de création, des conceptions mais aussi une proximité temporelle et géographique⁵⁷ qui invitent à repenser de multiples manières

l'historiographie traditionnelle. Tout d'abord, l'invention concerne avant tout le monde des beaux-arts, comme le sous-entendent les ouvrages sur le collage en parlant à propos des papiers collés de naissance d'un « genre artistique⁵⁸ ». Pour Howard Becker⁵⁹, c'est l'inscription au sein d'un réseau de coopération (de production, de diffusion, d'homologation et d'évaluation esthétique) qui permet de distinguer les différentes formes d'usages créatifs. Il existe ainsi des « mondes de l'art » plus ou moins séparés qui donnent sens aux œuvres et aident à les interpréter. Selon les catégories établies par cet auteur, les productions des amateurs relèvent à la fois de l'art populaire – au sens où elles sont faites par des personnes ordinaires dans un cadre quotidien pour une utilisation bien définie et prolongent les traditions anciennes des communautés rurales – et de l'art naïf⁶⁰ – dans la mesure où les créateurs ordinaires travaillent seuls, sans s'embarrasser des conventions et ne participent réellement à aucun réseau de coopération. Elles n'ont donc pas de liens avec les créations des artistes professionnels et c'est précisément ce que montre l'historiographie du collage : s'il existait avant 1912 des pratiques créatives employant le collage d'une manière proche de celles des avant-gardes, elles n'avaient pas de réelle incidence sur les œuvres de ces dernières. Le collage a été inventé comme « médium indépendant » en 1912 ; une pratique créatrice peut être employée dans un monde de l'art sans avoir de répercussion dans un autre.

Néanmoins, la concomitance temporelle, géographique et technique qui existe entre ces deux formes de collage – le collage artistique et le collage ordinaire – tend à nuancer ce constat. Il y a des passerelles entre ces mondes, tant parce que des créateurs peuvent s'inspirer de pratiques extérieures à leur communauté d'appartenance, que parce que des théories élaborées dans un monde peuvent servir à analyser les œuvres d'un autre monde. Des filiations ont ainsi déjà été relevées : l'exposition *La photographie timbrée* évoque les analogies entre l'inventivité visuelle des cartes postales photographiques et les collages surréalistes⁶¹ ; l'ouvrage *Racines populaires du cubisme*⁶² analyse la manière dont les activités domestiques de création ont participé à l'élaboration des papiers collés et des constructions cubistes. Mais surtout, Braque et Picasso, en transformant une révolution qui s'ignorait en une révolution artistique qui a bouleversé les méthodes de création des artistes, ont donné naissance à une nouvelle catégorie artistique – le collage – qui ouvre des possibilités historiographiques encore trop peu exploitées. En effet, si le genre collage a été élaboré à partir des œuvres créées par les avant-gardes depuis 1912 et pour les interpréter, il offre en retour une notion qui permet de mieux appréhender les créations ordinaires ayant recours au collage. Comme le relève Becker, il est difficile d'étudier l'art naïf ou l'art populaire car leurs auteurs ne disposent pas du langage ou de la théorisation nécessaires pour expliciter leur travail. Le collage, en tant que procédé de création conceptualisé par le monde des beaux-arts, permet alors d'interroger ces pratiques sous l'angle esthétique et artistique, c'est-à-dire d'en faire ressortir la part créative et les caractéristiques stylistiques, matérielles ou techniques⁶³, comme l'a montré cet article.

Docteur en histoire de l'art contemporain et lauréate du prix du musée d'Orsay en 2010, Claire LE THOMAS mène des recherches pluridisciplinaires sur les pratiques créatives de bricolage au sein du Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture (CNRS).

¹ Par exemple : D. Cottington, *Cubism in the Shadow of War. The Avant-Garde and Politics in Paris, 1905-1914*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1998 ; P. Daix, *Journal du cubisme*, Paris, Genève, Albert Skira, 1982 ; B. Léal, *Picasso, papiers collés* (cat. exposition : Paris 1998), Paris, RMN, 1998 ; P. Leighton, *Re-Ordering the Universe. Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton (N. J.), Princeton University Press, 1989 ; I. Monot-Fontaine (éd.), *Georges Braque, les papiers collés* (cat. exposition : Paris, 1982), Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1982 ; C. Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, Londres/New Haven, Yale University Press, 1992 ; W. Rubin, *Picasso et Braque. L'invention du cubisme*, Paris, Flammarion, 1990 (New York, 1989).

² Il énonce ce souvenir pendant le symposium qui s'est tenu du 10 au 13 novembre 1989 au Museum of Modern Art de New York, à l'occasion de l'exposition « Picasso and Braque : Pioneering Cubism ». W. Rubin (éd.), *Picasso and Braque: a Symposium* (actes de colloque : New York, 1989), New York, The Museum of Modern Art/Harry N. Abrams, 1992, p. 73-91.

³ En se plaçant du point de vue des méthodes de création, il existe peu de différences entre le collage et l'assemblage.

⁴ Par exemple : *Collage, Assembling Contemporary Art*, Londres, Black Dog Publishing Limited, 2008 ; F. Rodari, *Le Collage. Papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés*, Genève, Albert Skira, 1988 ; B. Taylor, *Collage, L'invention des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2005 (Londres, 2004) ; D. Waldman, *Collage, Assemblage and the Found Object*, New York, Harry N. Abrams, 1992 ; H. Wescher, *Collage*, New York, Harry N. Abrams, 1971 (Cologne 1968).

⁵ J. Laude, *La Peinture française (1905-1914) et l'art nègre. Contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme*, Paris, Klincksieck, 1968.

⁶ J. Weiss, « Picasso, Collage and the Music-Hall », dans A. Gopnik et K. Varnedoe (éd.), *Modern Art and Popular Culture: Readings in High and Low*, New York, The Museum of Modern Art/Harry N. Abrams inc. Publishers, 1990, p. 83-115.

⁷ Rodari, *Le Collage*.

⁸ Les pratiques n'ont pas été observées et les objets créés n'ont pas été conservés. En plus des difficultés posées par l'étude de faits appartenant au domaine de l'intime, très bien analysés par des historiens tels que Philippe Ariès, Alain Corbin, Georges Duby ou Georges Vigarello s'ajoute une autre gêne : celle mise en avant par Michel de Certeau à propos des « arts de faire ». M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, t. 1 : *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 (1980). Ces arts proliférants et disséminés se caractérisent, non par la création de produits propres, mais par la manière d'employer, de s'approprier, les produits mis en circulation par les fabricants. Ces « tactiques » ne sont pas institutionnalisées ou verbalisées et possèdent un caractère éphémère. Autant d'éléments qui limitent le nombre de sources disponibles pour analyser les pratiques ordinaires de création.

⁹ *Album des arts utiles et amusants qui peuvent être cultivés par les Dames, les Jeunes Personnes et les Jeunes Gens*, Paris, Chez Dentu imprimeur-libraire, 1840, page de garde.

¹⁰ C. Guichard, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008.

¹¹ Les romans de Jules Verne donnent une vision assez vivante de ce nouveau personnage excentrique (20 000 lieues sous les mers, *Voyage autour du monde en 80 jours*, *Voyage au centre de la terre...*).

¹² H. de Graffigny, *Les Industries d'amateurs : le papier et la toile, la terre, la cire, le verre et la porcelaine, le bois, le cuir, les métaux*, Paris, J-B. Baillières et Fils, 1907, p. 2.

¹³ C'est parce que certains matériaux sont rares et chers qu'ils sont récupérés et réutilisés.

¹⁴ Pour reprendre un concept anthropologique utilisé par Manuel Charpy. M. Charpy, *Le Théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris 1830-1914*, thèse d'histoire contemporaine sous la direction de Jean-Luc Pinol, université François Rabelais-Tours, 2010, p. 53.

¹⁵ Il ne faut néanmoins pas perdre de vue les problèmes méthodologiques que pose cette littérature – il s'agit de témoignages de seconde main et d'ouvrages prescriptifs qui présentent de ce fait une vision altérée de la réalité. En effet, non seulement les manuels tendent à systématiser et institutionnaliser un ensemble d'occupations manuelles beaucoup plus large, mais ils ont servi de vecteurs à la diffusion d'une conception édifiante du temps libre et à la moralisation du peuple. Cf. A. Corbin (éd.), *L'Avènement des loisirs 1850-1960*, Paris/Rome, Aubier/Laterza, 1995 et G. Noiriel, *Les Ouvriers dans la société française, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Seuil, 1986.

¹⁶ L'analyse qui va suivre repose sur la consultation d'une soixantaine d'ouvrages de travaux manuels d'amateurs édités entre 1840 et 1915. Pour une bibliographie complète cf. C. Le Thomas, *Racines populaires du cubisme. Pratiques ordinaires de création et art savant*, Dijon, Les presses du réel, 2016.

¹⁷ J. Émile-Bayard, *Les Arts de la femme. Encyclopédie pratique*, Paris, Charles Delagrave, 1904, p. 73.

¹⁸ Dans le premier papier collé, *Comptoir et verre* (1912, collection particulière), Braque remplace le faux bois au peigne par un papier peint faux bois, comme Picasso met une toile cirée pour représenter le cannage d'une chaise dans la *Nature morte à la chaise cannée* (1912, Paris, musée Picasso) ou Gris substitue à la représentation de la glace de la salle de bain un fragment de miroir dans *Le Lavabo* (1912, collection particulière).

- ¹⁹ O.-E. Ris-Paquot, *Les Petites Occupations manuelles et artistiques d'amateur*, Paris, Renouard/Henri Laurens, 1893. Ce qui rappelle les abat-jour réalisés par le père de Claude Lévi-Strauss avec des estampes japonaises. D. Éribon, C. Lévi-Strauss, *De près et de loin*, Paris, Odile Jacob, 2001 (1988).
- ²⁰ F. Moser, *Le Livre des travaux artistiques d'amateur*, Paris, J. Dumoulin imprimeur-éditeur, 1906.
- ²¹ Émile-Bayard, *Les Arts de la femme*.
- ²² Ce procédé consiste à revêtir des objets d'une fine pellicule de métal – argent, dorure, sels de cuivre... – au moyen d'un bain électrochimique.
- ²³ Moser, *Le Livre des travaux artistiques d'amateur*, p. 72-73.
- ²⁴ *Album des arts utiles*.
- ²⁵ H. Claremont, F. Moser, *Le Livre des travaux artistiques d'amateur*, Paris, Pierre Roger et C^{ie}, s.d. [1900].
- ²⁶ Ce que l'on nomme aujourd'hui patchwork. Il est intéressant de noter le lien avec la couverture fabriquée par Sonia Delaunay pour son fils Charles en 1911 et qu'elle considère comme sa première œuvre abstraite. A. Montfort, C. Godefroy (éd.), *Sonia Delaunay* (cat. exposition : Paris, 2015), Paris, Paris Musées, 2015.
- ²⁷ H.-L. A. Blanchon, *Comment on orne, on entretient et on répare sa maison à la ville et à la campagne*, Paris, Hetzel, 1908.
- ²⁸ Moser, *Le Livre des travaux artistiques d'amateur*, p. 353.
- ²⁹ G. Apollinaire, « Méditations esthétiques. Les peintres cubistes », dans *Œuvres en prose complète*, t. 2, Paris, Gallimard, 1991, p. 3-52 (1913) ; L. Aragon, *Les Collages*, Paris, Hermann, 1993 (1965).
- ³⁰ Aragon, *Les Collages*, p. 47.
- ³¹ *Ibid.*
- ³² *Ibid.*
- ³³ Laude, *La Peinture française et l'art nègre*.
- ³⁴ Le jeu sur les signes mis en avant par les analyses formalistes n'est donc pas absent des créations ordinaires.
- ³⁵ Apollinaire, « Méditations esthétiques. Les peintres cubistes », p. 39-40.
- ³⁶ « Le collage », *Artstudio* (numéro spécial), 1991, 23, p. 38.
- ³⁷ H.-L.-A. Blanchon, *L'Atelier de tout le monde*, Paris, J. Hetzel, 1908, p. 40-41.
- ³⁸ *Ibid.*, p. 19-20.
- ³⁹ Ris-Paquot, *Les Petites Occupations manuelles et artistiques d'amateur*, p. 1.
- ⁴⁰ Pour reprendre une critique régulièrement émise à propos des créations autodidactes. Cf. G. Apollinaire, *Chroniques d'art 1902-1918*, Paris, Gallimard, 1960 et D.-H. Kahnweiler, *Mes galeries et mes peintres. Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1998 (1961).
- ⁴¹ M. Bourdais, *Livre d'or des connaissances utiles. Arts et métiers de tout, sur tout, pour tous*, Paris, H. Dunod et E. Pinat, 1908, p. 3.
- ⁴² Claremont, Moser, *Le Livre des travaux artistiques d'amateur*, p. 357 et 359.
- ⁴³ *Album des arts utiles*, p. 125.
- ⁴⁴ Claremont, Moser, *Le Livre des travaux artistiques d'amateur*, p. 328 et 325.
- ⁴⁵ M. Chevalier, *L'Immense Trésor des sciences et des arts ou les secrets de l'industrie dévoilés, contenant 650 recettes et procédés nouveaux inédits*, Saintes, chez Fontanier libraire-éditeur, 1856.
- ⁴⁶ Il est probable que cette rapidité d'exécution ait guidé le père de Claude Lévi-Strauss dans l'adoption de telles pratiques. Peintre de métier, il s'est mis à multiplier les productions décoratives pour pallier la rarefaction des commandes. Plus rapides à faire, et donc moins chères, d'aspect plus utilitaire, ces créations lui permettaient d'« assurer les fins de mois ». Éribon, Lévi-Strauss, *De près et de loin*, p. 12.
- ⁴⁷ Corbin (éd.), *L'Avènement des loisirs*, p. 367-368.
- ⁴⁸ *Album des arts utiles*, p. 1.
- ⁴⁹ Graffigny, *Les Industries d'amateurs*, p. 2.
- ⁵⁰ P. Ariès, G. Duby (éd.), *Histoire de la vie privée*, t. 4 : *De la Révolution à la Grande Guerre* (vol. dirigé par M. Perrot), Paris, Seuil, 1987.
- ⁵¹ Aragon, *Les Collages*, p. 53.
- ⁵² Chevalier, *L'Immense Trésor des sciences et des arts*, p. 93.
- ⁵³ M. de Brievres, *Les Arts féminins*, Paris, Garnier Frères, s. d. [1910], p. III.
- ⁵⁴ Cf. C. Le Thomas, « Quand l'atelier se fait texte : les livres de travaux d'amateurs et les voies nouvelles de l'autodidaxie », dans A. Bonnet, J. Lavie, J. Noirrot (éd.), *Art et transmission. L'atelier du XIX^e au XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p.161-173.
- ⁵⁵ Moser, *Le Livre des travaux artistiques d'amateur*, p. 17.
- ⁵⁶ M. de Grandmaison, *L'Art de faire des jouets avec rien pour les enfants de 4 ans à 10 ans*, Paris, Librairie artistique de la jeunesse, Raphaël Tuck, 1906, p. 67.
- ⁵⁷ Elles sont urbaines et se développent depuis le dernier tiers du XIX^e siècle.
- ⁵⁸ Le titre de l'ouvrage de Brandon Taylor est à ce titre significatif : *Le Collage, l'invention des avant-gardes*.
- ⁵⁹ H. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 (Oakland, 1982).

⁶⁰ Ou outsider, brut, selon les différentes dénominations données aux œuvres singulières d'individus ayant déployé une activité créative intense (facteur Cheval, Séraphine de Senlis...).

⁶¹ C. Chéroux (éd.), *La Photographie timbrée : l'inventivité visuelle de la carte postale photographique à travers les collections de Gérard Lévy et Peter Weiss* (cat. exposition : Paris, 2008), Göttingen/Paris, Steidl/Jeu de Paume, 2008.

⁶² C. Le Thomas, *Racines populaires du cubisme. Art savant et pratiques ordinaires de création*, Dijon, Presses du réel, 2016.

⁶³ L'intérêt des manuels pour analyser ces pratiques réside d'ailleurs dans la conceptualisation qu'ils proposent.