



HAL
open science

Cubisme et art populaire

Claire Le Thomas

► **To cite this version:**

Claire Le Thomas. Cubisme et art populaire. Brigitte Leal. Dictionnaire du cubisme, Robert Laffont; Editions du Centre Pompidou, 2018, 9782221219911. hal-01996503

HAL Id: hal-01996503

<https://hal.science/hal-01996503>

Submitted on 19 Feb 2019

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.

Cubisme et art populaire

Claire Le Thomas
Chercheur associé au Lahic, CNRS

Cubisme et art populaire, une évidence invisible

Si l'apport des arts non-occidentaux à l'élaboration du cubisme et à son évolution – c'est-à-dire aux œuvres de ses fondateurs, Georges Braque et Pablo Picasso – constitue une donnée incontournable de l'histoire de ce mouvement, il n'en est pas de même pour les arts populaires. Les mêmes ressorts étant en effet en jeu (recherche d'un primitivisme artistique, libération des normes artistiques des beaux-arts), les arts populaires sont systématiquement associés à la découverte de « l'art nègre » au point de passer au second plan, à l'image de l'anecdote (relayée par Jack D. Flam) concernant la révélation de Maurice de Vlaminck :

« Après une séance de peinture en plein air par une chaude et belle journée, Vlaminck fit halte dans un bistro d'Argenteuil pour se désaltérer. Tandis qu'il buvait, il remarqua derrière le bar trois objets africains. [...] Il fut tellement frappé par la force de ces objets qu'il persuada leur propriétaire de les lui céder ; en échange il paya une tournée à boire à tout le monde¹. »

L'auteur, dans son analyse, insiste sur le lieu de la révélation. Vlaminck avait déjà visité le musée d'ethnographie du Trocadéro, mais c'est dans un bar de la banlieue parisienne, en compagnie d'hommes du peuple, en d'autres termes dans un environnement *populaire*, qu'il en fait l'expérience. C'est donc comme toile de fond que les arts populaires sont intégrés à l'aventure primitiviste et à la naissance du cubisme : les ouvrages sur ces mouvements artistiques mentionnent l'hétérogénéité des collections de Braque et Picasso – qui mêlaient art non occidentaux et objets populaires ; ils évoquent la manière similaire dont ces œuvres étrangères aux traditions artistiques étaient reçues par les artistes. Le rôle joué par les arts populaires dans la rupture avec le mimétisme naturaliste et la simplification géométrique cubiste est de la sorte toujours sous-entendu.

De manière plus explicite, les arts populaires sont convoqués dans l'histoire du cubisme au moment de l'invention des papiers collés et des constructions. L'historiographie du collage en particulier insiste sur les nombreux précédents populaires à ce procédé de création. Parmi les exemples cités, les ex-voto et les reliquaires espagnols ou les amusements populaires (composition d'ailes de papillon ou de timbres, herbiers, albums factices, paravents et découpures...) sont les plus probants en termes de proximité géographique et temporelle. La difficulté pour l'historien de l'art consiste alors à étoffer cette évidence à l'aide de pratiques et d'objets concrets, autrement dit à baliser un chemin plus précis à travers la nébuleuse des « arts populaires ».

La polysémie du terme « art populaire » est en effet un frein à une analyse détaillée des liens entre art savant et art populaire. De quels arts parle-t-on ? De quelles pratiques s'agit-il ? Qui en sont les auteurs ?

¹ Jack D. Flam : « Matisse et les fauves », dans William Rubin (dir.), *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, traduit de l'anglais par Jean-Louis Paudrat, Paris, Flammarion, 1991 p. 214.

Artisanat, objets industriels et de la culture de masse, traditions rurales, régionales et ouvrières, folk art, art naïf sont autant d'artefacts, de pratiques et de créateurs englobés sous l'appellation « arts populaires » – comme en témoigne les exemples cités dans les ouvrages sur le cubisme et ses protagonistes. Il convient donc de clarifier le sens du terme « art populaire » en analysant, d'une part, les rapports que Braque et Picasso entretiennent avec l'univers populaire et en replaçant, d'autre part, les innovations cubistes au sein de l'histoire matérielle et technique du début du XXe siècle.

L'empathie pour le populaire

Le mot « populaire », avant de faire référence à des productions esthétiques, possède un sens social : est populaire tout ce qui concerne le peuple, c'est-à-dire les couches modestes de la société. Et c'est bien cette dimension sociale, avec tout ce qu'elle comporte de rébellion contre les milieux artistiques et bourgeois, qui est signifiante pour Braque et Picasso car, il faut le rappeler, le cubisme est né à Montmartre du travail de deux jeunes artistes en rupture avec l'art de leur temps. Or Montmartre, à l'époque, est un quartier populaire de Paris. Située à la périphérie de la ville, la Butte accueille, avec ses loyers modestes, toute une population peu aisée à laquelle les artistes appartiennent – il suffit de convoquer ici le mythe de la bohème pour s'en convaincre. C'est donc au départ le partage de conditions de vie difficiles, de pratiques sociales et matérielles communes qui fonde le rapport au populaire de Braque et Picasso, ou encore de Juan Gris et de Henri Laurens, les cubistes les plus proches des fondateurs. Le manque d'argent, et toutes les privations qui lui sont associées, ont marqué ces artistes ; logements insalubres (au premier rang desquels le bateau-lavoir où habitent Gris et Picasso), emplois subsidiaires, débrouillardise et pratiques de récupération sont autant d'expériences existentielles qui les rapprochent des couches les plus pauvres de la population.

Pour autant cette vie de bohème est souvent volontairement recherchée. Elle est l'emblème de la révolte des avant-gardes contre la société bourgeoise et reflète leur désir de dessiner un contre-modèle. Le choix de s'installer sur la Butte est à ce titre significatif : haut-lieu de la Commune et de la vie nocturne parisienne, siège de nombreux journaux anarchistes et de cabarets, c'est un espace à la réputation sulfureuse et contestataire qui véhicule des valeurs en accord avec la position que ces artistes veulent tenir dans la société. Perpétuant une tradition bohème plus ancienne, Braque, Picasso, Gris et Laurens dépassent néanmoins la seule recherche d'excentricité pour développer une double originalité : ils s'appuient essentiellement sur le modèle ouvrier pour construire leur différence et développent une véritable identification avec les travailleurs manuels. Au regard des origines modestes et des formations atypiques de Braque (décorateur en bâtiment), de Gris (dessinateur industriel) et de Laurens (tailleur de pierre), les nombreuses anecdotes concernant les goûts populaires des cubistes en matière de loisirs (bal, chanson, cirque, cinéma, sport..) ou d'habillement (le bleu de travail de Picasso) n'apparaissent plus seulement comme des provocations visant à se démarquer, mais forment les indices de cette projection empathique des cubistes envers les classes laborieuses.

Une culture matérielle et technique : les pratiques ordinaires de création

L'intérêt de Braque et Picasso pour les artefacts populaires, au sens de produits par et pour le peuple, s'inscrit donc au cœur d'une impulsion ouvrière tout aussi fondatrice pour le positionnement artistique cubiste que l'inclinaison primitiviste. L'identification aux manouvriers les a en effet porté à s'ouvrir à d'autres conceptions de la création, tandis qu'avec leur expérience montmartroise ils se sont frottés à d'autres pratiques créatrices. En conséquence, plus que les œuvres collectées et étudiées par la science folkloriste naissante – qui deviendra arts et traditions populaires ou ethnologie française au milieu du XXe siècle –, c'est une culture matérielle et technique en plein essor depuis le milieu du XIXe siècle qui va marquer de manière décisive l'histoire du cubisme : les pratiques ordinaires de création, ancêtres du bricolage et des loisirs créatifs.

Ces activités domestiques reposent sur la confection d'artefacts décoratifs (vases, tableaux, cadres, sculptures, tentures...) ou usuels (paniers, pots, boîtes, dessus de lits, de table, de cheminée, vêtements...) afin d'améliorer et d'individualiser le logis. Diffuses et relevant de la vie privée, elles ont laissé peu de traces, mais la littérature didactique qui accompagne leur développement – les manuels de travaux d'amateurs – permet d'en saisir les grands traits techniques, esthétiques et matériels. Parmi ceux-ci, il faut tout d'abord relever l'utilisation de matériaux et de procédés hétéroclites. Fleurs en coquillages, tableaux de cheveux, cadres en pomme de pin, boîte ou cartonnages couverts de rondelles de bouchon de liège et de papier d'étain..., les amateurs utilisent de préférence des matériaux à portée de main, courants ou récupérés, qu'ils assemblent au moyen de colle, de clou, de ficelle, de fil de fer... Si ces détournements peuvent être valorisés pour l'inventivité dont ils font preuve ou l'esthétique du disparate qu'ils mettent en œuvre (mosaïque de brisures, patchwork), ils sont généralement cachés derrière des peintures couleur bronze, du sable collé et peint, des peintures faux-bois et faux marbre qui donnent une apparence homogène à cette hétérogénéité. L'objectif étant de réaliser un objet domestique, les articles vendus en magasin sont en effet des modèles dont les créateurs ordinaires² s'inspirent beaucoup, qu'ils désirent s'offrir de la sorte un objet qu'ils ne pourraient se payer (vitraux, vase japonais, etc.) ou plus simplement expérimenter le plaisir de faire de ses mains et la valorisation sociale qui l'accompagne (offrir des cadeaux originaux, personnaliser son intérieur, faire montre de capacité créatrices...).

Ce développement sans précédent des pratiques domestiques créatives est le résultat, d'une part, de la démocratisation, avec l'augmentation du temps libre, d'une ancienne occupation aristocratique, l'amateurisme, et d'autre part, de l'adaptation d'usages ruraux à un monde de plus en plus urbain. Recycler, détourner, faire soi-même à partir de matériaux ordinaires 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

² En l'absence de recherches historiques plus poussées, il est difficile de déterminer avec précision le statut social des créateurs ordinaires. Néanmoins, l'étude des manuels de travaux d'amateurs permet d'avancer l'hypothèse d'une diffusion assez large de ces pratiques au sein des populations citadines, tant ouvrières (au sens large qui prévalait à l'époque) que bourgeoises (petite et moyenne bourgeoisie).

principe de rareté qui les motivaient ne soient pour autant complètement écartés. Il s'agit ainsi de reproduire les modèles de décoration bourgeois vus dans les magasins, les publicités, les journaux en recourant aux techniques employées en milieu rural – matériaux ordinaires, techniques simples – ou d'attribuer à des usages et des ouvrages domestiques courants – comme réaliser des paniers, des ustensiles – une valeur esthétique et artistique. Contribuant à l'exubérance décorative qui caractérise le second XIXe siècle et à l'investissement affectif dont le logement fait l'objet, les activités domestiques créatives font partie de cette culture matérielle à l'intérieur de laquelle évoluent Braque et Picasso. Visibles à Montmartre, elles touchent particulièrement les classes modestes et sont au cœur de l'imprégnation populaire vécue par les cubistes, au point que certains d'entre eux s'y adonnèrent. Elles dessinent les contours de l'outillage technique et intellectuel populaire dont disposaient ces artistes pour élaborer leurs œuvres.

Racines populaires du cubisme

Comment cette culture créative domestique a-t-elle contribué à l'histoire du cubisme ? Les premières similitudes concernent les matériaux et les manières de faire : toutes les innovations techniques et matérielles cubistes sont en usage chez les créateurs ordinaires – pochoir, faux bois, Ripolin, peinture au sable, introduction d'éléments tout faits, collage, assemblage. Autrement dit, les pratiques ordinaires de création ont constitué un répertoire à l'intérieur duquel Braque et Picasso ont pioché des moyens neufs, au même titre que les arts non occidentaux ou la formation de peintre décorateur de Braque, sources déjà bien connues et étudiées. Néanmoins, si cette culture a pu être mobilisée pour répondre à un moment donné aux besoins de ces artistes, c'est aussi parce qu'elle offrait des solutions plastiques aux interrogations artistiques cubistes. Les tableaux de plantes naturelles, par exemple, qui consistent à agrémenter une reproduction de paysage avec des plantes séchées ou du coton pour figurer les nuages, témoignent de la possibilité de faire cohabiter dans une même représentation des styles hétérogènes – problématique qui fut au cœur du passage du cubisme analytique au cubisme synthétique. La cartophonie, art de réaliser une image au moyen de la superposition de papiers de couleurs et de textures différentes, met en évidence, quant à elle, une perspective planimétrique proche de la perspective inversée cubiste. Dans ces deux occurrences, l'introduction de textures variées donne une matérialité à la représentation qui répond à l'espace tactile recherché par Braque et leur permet de reprendre pied dans la réalité après s'être trouvé aux limites de l'abstraction avec le cubisme analytique. Comme les arts non occidentaux au même moment, les occupations manuelles domestiques ont donc servi de révélateur : elles offrent aux interrogations plastiques des cubistes des effets à même de confirmer leurs recherches sans pour autant intervenir sur la nature des problématiques cubistes (comment représenter la profondeur avec des moyens non illusionnistes, rendre visible la planéité de la peinture, revenir à la figuration...).

Mais ce qui frappe le plus dans ce jeu d'emprunts et de réinterprétations entre activités créatives ordinaires et cubisme est la manière dont il concourt à l'invention d'un processus de création transgressif. Les papiers collés et les constructions cubistes, comme les réalisations ordinaires, sont fabriqués selon une méthode combinatoire où le dessin n'est plus indispensable. Ils assemblent des formes préexistantes

(feuilles, graines, ornements décoratifs vendus en magasin, modèles découpés ou copiés de provenances diverses pour les amateurs ; papiers peints, journaux, prospectus, boîtes de conserves ou de cigarettes, bouts de bois et de papiers pour les cubistes) incluant dans leur travail des morceaux qui ne sont pas de leur main. De la sorte, non seulement, ils n'engendrent pas la totalité de leur œuvre, *a contrario* de l'artiste, mais il y a un peu de la *personnalité du choix* chère à Aragon³ dans ces pratiques : les uns comme les autres s'expriment par l'intermédiaire d'objets. Les amateurs produisent des objets individualisés, ils blasonnent leur lieu de vie et expriment leurs goûts ; les cubistes confèrent une valeur expressive et plastique à des matériaux pauvres et des objets tout faits. En d'autres termes, Braque et Picasso s'approprient les méthodes des créateurs ordinaires pour leur donner un autre sens : ils les inscrivent à la fois dans leur recherche de moyens nouveaux, adéquats à leur temps, et dans leur critique des normes régissant les beaux-arts. Exemples, supports de réflexions, preuves de la possibilité de créer autrement, les pratiques ordinaires de création ont accompagné les cubistes dans la mise en place des papiers collés et des constructions, nourrissant tant les interrogations (sur le plan, l'espace, la modernité...) qui guident leur entreprise artistique que leurs velléités révolutionnaires. Au fondement de cette méthode de création se trouvent en effet des postulats – il n'y a pas de hiérarchie entre les matériaux et les techniques, tous les moyens sont valables pour créer – dont ces artistes s'emparent pour désacraliser la place de l'art et de l'artiste dans la société. Parce que les papiers collés et les constructions montrent *comment c'est fait* et sont réalisés avec des savoir-faire et des matériaux banals, accessibles à tous, ils donnent l'impression que *tout le monde peut faire de l'art*, signifiant implicitement que l'art n'est pas un domaine noble et qu'il n'y a aucune raison de placer l'artiste sur un piédestal – ce qui est l'une des interprétations de l'absence temporaire de signature chez Braque, Picasso ou Gris⁴. Les papiers collés et les constructions procèdent donc à une redéfinition de l'activité artistique qui reproduit la position des créations ordinaires : ce sont des productions expressives esthétiques relevant du domaine quotidien faites par tout un chacun.

La *toile de fond* populaire du cubisme prend en conséquence un relief appuyé. Elle nourrit l'iconographie cubiste qui comprend objets folkloriques tels la tenora, la baratine, éléments de culture de classe comme l'accordéon, l'univers du café, les chansons de cabaret et références à la culture de masse naissante (cinéma, publicité, journaux...); elle imprègne ses techniques (pochoir, faux bois, collage, assemblage...); elle s'immisce dans ses matériaux ; elle caractérise l'expérience quotidienne des artistes qui en furent à l'origine et galvanise leurs positions artistiques. Le cubisme transpire le populaire et le rejet, voire le dégoût, que provoquent ces œuvres⁵, participe d'une réaction de classe face à cette référence populaire par trop visible. Toute l'ambiguïté d'une partie du projet cubiste se révèle ainsi. Il prend naissance dans des pratiques populaires et s'appuie sur elles pour rompre avec l'art traditionnel et proposer des œuvres

³ Louis Aragon, « La peinture au défi » dans *Écrits sur l'art moderne*, Flammarion, 1981 p. 35 (1^{ère} éd. : 1930). La personnalité du créateur ne s'exprime plus par son geste, sa matière, mais par le choix d'objets tout faits (morceaux de papier, coquillages...) et leur assemblage.

⁴ Entre 1912 et 1914, Braque, Picasso et Gris ne signent plus systématiquement leurs œuvres.

⁵ Elles sont très mal reçues par la critique et les spectateurs de l'époque. Même certains de leurs collectionneurs ont du mal à accepter les papiers collés.

plus conformes aux usages créatifs du peuple. Mais ce dessein de faire un art moins élitiste est voué à l'échec dans la mesure où le cubisme est un art savant – il est fait par des artistes qui pensent leur inscription dans une histoire de l'art – dont l'esthétique s'éloigne trop des catégories traditionnelles du fini ou de la dextérité pour rencontrer les conceptions artistiques des classes populaires. Braque et Picasso transforment des usages et des pratiques manuelles en art ; ils donnent leurs lettres de noblesse à des arts populaires, les font passer à un autre régime de valeur, celui des arts majeurs.

Il faut ainsi donner à la référence au populaire la place qui lui revient au sein du cubisme : non pas celle d'un sujet d'importance secondaire car invisible, mais celle d'un support sur lequel prend appui ce mouvement, d'un fond grâce auquel se matérialisent les desseins cubistes. Le cubisme puise ses racines dans le populaire. Des racines idéologiques : le rapport au populaire fonde la posture existentielle de Braque et Picasso et motive leurs recherches. Aurait-ils désiré aussi ardemment modifier l'art traditionnel si, n'ayant pas partagé la vie des classes modestes, ils n'avaient pas ressenti avec une telle acuité le décalage qui existe entre le monde artistique bourgeois du début du XXe siècle et celui dans lequel ils vivaient ? Des racines culturelles et matérielles : les occupations créatives domestiques – art populaire encore insuffisamment étudié – ont préparé et alimenté le cubisme (introduction de matériaux et de techniques non artistiques, aide à la résolution de certains problèmes plastiques, comme l'énonciation du caractère bidimensionnel de la représentation graphique ou la réduction de l'hermétisme des tableaux de 1910-1911, invention des papiers collés et des constructions...) ainsi que la réflexion que ces artistes ont élaborée avec leurs œuvres sur la pratique artistique, le statut social de l'art et du créateur.

Bibliographie :

David Banash, *Collage culture. Readymades, Meaning, the Age of Consumption*, Amsterdam/New York, Rodopi 2013 • Adam Gopnik et Kirk Varnedoe, *High and Low. Modern Art and Popular Culture (cat. exp.)*, New York, Museum of Modern Art, 1990 • Claire Le Thomas, *Racines populaires du cubisme. Art savant et pratiques ordinaires de création*, Les presses du réel, 2016 • Joséphine Matamoros, Bruno Gaudichon (dirs.), *Un génie sans piédestal. Picasso et les arts et traditions populaires (cat. exp.)*, Gallimard/Mucem, 2016.