



Claire Le Thomas

Racines populaires du cubisme. Pratiques ordinaires de création et art savant. Dijon, Les presses du réel, coll. «Œuvres en sociétés», 2016, 432 p.

Entre 1911 et 1912, deux jeunes artistes encore inconnus, Georges Braque et Pablo Picasso, adoptent des techniques hétéroclites en complète rupture avec les usages et les traditions du monde des beaux-arts, en introduisant dans leurs tableaux des éléments issus du quotidien sous la forme de papiers découpés, épinglés et/ou collés : fragments de papiers d'ameublement, de pages de journaux, d'affiches, de paquets de tabac, de partition musicale, cartes à jouer, carton ondulé, dessins... Ils seront rapidement suivis par Juan Gris et Henri Laurens. Et la même démarche sera bientôt appliquée à la sculpture avec le recours à des objets manufacturés pour donner naissance aux « constructions ». Le cubisme, porteur d'une réflexion sophistiquée sur les différents modes de représentation du réel et fondamentalement figuratif dans son inspiration, est alors dans sa phase « analytique » : la décomposition des formes et la palette en demi-teinte rendent les toiles quasi indéchiffrables, comme prêtes à basculer dans l'abstraction. Braque et Picasso, pour sortir de l'impasse, introduisent alors des mots, des lettres, sur la surface picturale, un « mode radicalement neuf de désignation du sujet. Désormais le mot peut valoir pour la chose, non point peinte mais écrite ¹ ». En mai 1912, en un geste inaugural, Picasso réalise le premier

collage de l'art moderne, *Nature morte à la chaise cannée*. Le motif du cannage est figuré sur un fragment de toile cirée : « Un objet d'origine industrielle, non fait de la main de l'artiste, prend la place du trompe-l'œil habituel ². » Les éléments exogènes désormais intégrés à l'espace de la toile apparaissent comme autant de signes contribuant à produire un effet de sursémantisation, un processus qui, avant de devenir système, sera délaissé par Braque et Picasso qui s'engageront chacun sur de nouvelles voies. Les papiers collés et les constructions furent ainsi une des réponses plastiques et esthétiques à la volonté de signifier autrement le réel que par l'illusionnisme. C'est l'interprétation que nous en donne traditionnellement l'histoire de l'art.

L'ouvrage de Claire Le Thomas nous propose une autre analyse, à la fois rigoureuse et novatrice, relevant de l'anthropologie de l'art et de l'histoire culturelle et sociale de l'art, qui, sans renoncer à l'approche canonique des historiens de l'art, déplace la focale pour repenser l'origine des innovations cubistes non pas seulement en vertu de critères formels mais aussi selon des données propres au contexte sociohistorique, idéologique et politique de leur production. Le regard que nous portons habituellement sur ces œuvres s'en trouve considérablement rafraîchi ; et le lecteur est en mesure d'en mieux comprendre la portée révolutionnaire. Comme y insiste en effet l'auteur, les artistes cubistes « emploient des techniques et des matériaux si inédits [...] que leur apparition au début du XX^e siècle revêt un caractère énigmatique » (p. 6). Se pose alors la question de la résolution de l'énigme et des multiples causes de cette « impulsion décisive » et première.

Pour nous faire saisir le sens et l'essence de ce geste originel, et retrouver les fondements de la pensée plastique des cubistes, Claire Le Thomas choisit d'interroger les techniques qu'ils utilisent, en prenant appui sur la définition qu'en donne Pierre Francastel : « Les techniques sont ce qui rapproche positivement le plus les uns des autres les hommes de types divers qui forment une société. [...] Elles établissent des affinités profondes d'esprit entre des types d'individus aussi divers que [...] des peintres, des sculpteurs

ou des mécaniciens³.» Le point de vue adopté est clairement sociologique. Les artistes, précise Claire Le Thomas qui s'inscrit également dans la filiation de l'historien de l'art Michael Baxandall, partagent avec le reste de la population un fonds commun de connaissances, de gestes, d'expériences et d'usages influant sur leurs manières de faire. Les techniques et les procédés de création des cubistes feraient donc écho à d'autres, relevant de la sphère domestique et urbaine des milieux modestes. Encore faut-il que certaines conditions soient réunies pour que la connexion entre les uns et les autres se réalise. C'est ce que cet essai propose d'explicitier, en trois parties : la première consacrée à l'ethnographie du Montmartre de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle où vivent ces artistes ; la seconde aux pratiques amateurs de création à travers l'étude des manuels qui les plébiscitent ; la troisième à une mise en perspective croisée des pratiques de création des artistes et des amateurs.

Afin de comprendre comment l'immersion des avant-gardes dans la culture populaire et ouvrière a pu engendrer le recours à des techniques communes et permettre l'invention des papiers collés et des constructions, Claire Le Thomas revisite le mythe montmartrois – celui de la vie de bohème – en se livrant à une étude minutieuse de l'économie – de subsistance et de récupération –, de la morale, des manières de faire, de penser et de vivre des Parisiens de la Butte et de ses artistes. Elle s'appuie sur les témoignages des protagonistes de cette histoire, les artistes eux-mêmes – en particulier Picasso, Braque ou Max Jacob – et leurs proches – Fernande Olivier, Jaime Sabartès, Brassai, Gertrude Stein, Daniel-Henri Kahnweiler, Pierre Mac Orlan. Elle sollicite également les photographies, celles de Eugène Atget essentiellement.

Portant une attention soutenue aux conditions d'existence des habitants de Montmartre et à leur culture matérielle, l'auteur parvient à nous restituer avec beaucoup de pertinence le cadre dans lequel naquirent les innovations cubistes. Se dessine ainsi au fil des pages et des photos un paysage de ruelles et de maisons entre lesquelles se nichent jardins et potagers, et que jouxte un

bidonville composé de « cabanes construites de brique et de broc dans un enchevêtrement inextricable », nommé par ses habitants « Maquis », lieu profondément entropique et planté quasi à la lisière de la ville haussmannienne. Là vivent dans des conditions misérables des ruraux échoués aux portes de la capitale en attendant d'un travail à l'usine, des étrangers et tout un peuple d'indigents qui composèrent ces « zoniers » dont quelques écrivains, comme Marcel Aymé dans *Le Passe-muraille*, décrivent l'existence précaire, marquée par les ravages de l'alcool et la criminalité.

Le souvenir des événements de la Commune est encore vif en ces premières années du XX^e siècle. C'est en effet de Montmartre que l'insurrection partit en 1871. Étroitement associée dans les mémoires aux mouvements révolutionnaires, la colline accueille depuis les opposants politiques. D'anciens communards s'y sont installés, elle est le refuge des anarchistes et le lieu d'une intense effervescence politique. Sans pour autant s'engager dans des actions subversives, les cubistes se frottent à ces différents acteurs. Claire Le Thomas le rappelle : leur choix de s'installer à Montmartre n'est pas seulement dicté par des raisons économiques, il répond aussi à la volonté d'investir un lieu habité par des valeurs en accord avec leur besoin de révolte. Leur identification plus ou moins poussée aux classes ouvrières – par le truchement des manières vestimentaires, la fréquentation des mêmes lieux de divertissement (cabaret, cinéma, cirque), la pratique des mêmes sports (vélo, avion ou boxe) – accompagne et soutient leur rejet des conventions plastiques académiques et de la bienséance bourgeoise, rejet qui se manifeste aussi par des comportements provoquants. De fait, remarque l'auteur, il s'agit également de fabriquer une sorte de « théâtralisation de la différence » (p. 69).

Cette identification n'est cependant pas que de façade. Ces artistes partagent avec les habitants de Montmartre les mêmes difficultés matérielles : logements insalubres (dont le fameux Bateau-Lavoir), mobilier réduit au strict utilitaire (réchaud, paillasse, cuvette, une table, une chaise), recours au troc pour subvenir aux besoins élémentaires.

Le manque d'argent entraîne l'impossibilité d'acheter du matériel artistique et la nécessité de créer avec les moyens du bord. L'auteur, citant un souvenir rapporté par Fernande Olivier dans son livre *Picasso et ses amis* (Pygmalion, 2001), évoque les expédients auxquels recourt Max Jacob pour produire, coûte que coûte, des œuvres : il réalise des aquarelles avec le noir de fumée de la lampe à pétrole, les restes de café raclés au fond des tasses, la poussière accumulée sur les livres (p. 58). La collecte d'objets usagés et insolites est pratiquée par tous : l'économie de survie en est certainement une des raisons, mais elle a aussi des effets sur leurs créations. Comme le souligne l'auteur, le partage d'une condition commune, de précarité et de marginalité, et le sentiment d'empathie qui en découle auraient favorisé chez les jeunes artistes une création également en marge. Les papiers collés et constructions cubistes en seraient le fruit. Les raisons de leur apparition dans l'histoire des arts sont cependant plus complexes.

C'est ce que nous révèle la seconde partie de l'ouvrage. En ce début de siècle, fleurissent en effet de nombreux livres de travaux manuels amateurs qui officialisent des pratiques créatrices déjà répandues dans les milieux bourgeois et plus modestes. L'auteur évoque à ce sujet les ouvrages réalisés par Claude Lévi-Strauss avec son père lorsqu'il était enfant, destinés à être ensuite vendus pour « assurer les fins de mois » (p. 18), une activité domestique qui inspirera ensuite son analyse du bricolage. Elle divise en trois catégories les publications de cette nouvelle littérature, en plein essor dans le dernier tiers du XIX^e siècle : les livres de vulgarisation scientifique, les guides pratiques consacrés aux arts de vivre et à l'habitation, et les manuels de travaux artistiques. Cette littérature intéresse les pouvoirs publics qui y voient un possible instrument de gouvernance sociale de la classe ouvrière, par l'organisation de ses temps de loisirs, afin de l'éloigner des luttes syndicales et de pallier les problèmes suscités par la prolétarisation. De plus, les travaux manuels perpétuent l'habitude de « faire de ses mains » d'une population encore profondément attachée à ses racines rurales. Claire Le Thomas offre au lecteur une étude remarquable de ces livres

d'amateurs dont les innombrables publications contemporaines, sur papier et désormais sur Internet, dédiées au bricolage et aux loisirs créatifs, sont les héritières. Elle en dresse le contexte sociologique de réception en rappelant l'importance croissante de la famille, depuis la première moitié du XIX^e siècle, devenue progressivement un élément important de l'action politique sous l'influence de penseurs comme Pierre-Joseph Proudhon, Frédéric Le Play, auquel l'auteur se réfère à plusieurs reprises, ou Émile Durkheim. Les travaux amateurs sont alors considérés comme des activités susceptibles d'assainir et d'améliorer esthétiquement le foyer domestique; en ce sens, ils relèvent de pratiques susceptibles de répondre aux préoccupations hygiénistes de l'époque, autant de mérites mis en avant par les associations philanthropiques œuvrant à l'éducation artistique populaire. Autre fait passionnant que met en lumière la vogue de ces manuels, celui d'une transformation du rapport au temps, produite par la révolution industrielle. Celle-ci fait émerger la notion de temps libre qui requiert désormais d'être comblé. Il convient en effet d'occuper la classe ouvrière, perçue comme dangereuse lorsqu'elle est laissée à elle-même. Grâce aux travaux manuels, écrit Le Play, l'ouvrier est amené «à consacrer ses loisirs à orner sa demeure, et à trouver dans cette occupation la plus agréable diversion à son travail» (p. 128). Quelques reproductions de planches de grande qualité graphique éclairent le lecteur sur la réalité de ces créations dont les techniques et les matériaux lui en rappelleront d'autres, plus actuelles. Ainsi, dans la catégorie des ouvrages artistiques: «Vases imitant la porcelaine du Japon» (p. 157); «Fleurs artificielles en coquillages» (p. 160); «Petits vases en coquilles d'œufs et cartonnage» (p. 162); «Objets en papier» (p. 195), etc.

Chaque manuel porte un titre: *L'Art de faire des jouets avec rien*, *L'Atelier de tout le monde*, *L'Album des arts utiles et amusants*... Chacun propose des recettes peu onéreuses permettant d'imiter la profusion décorative des intérieurs bourgeois. La simplicité des savoir-faire et des techniques proposés va de pair avec un encouragement à l'invention et l'ingéniosité pour remédier

à la pauvreté des matériaux. Les procédures de fabrication sont exposées dans une langue accessible à l'ouvrier, extrêmement précise cependant. Comme le note l'auteur: l'ensemble des processus de création, de l'invention à l'exécution, y est analysé, explicité, exposé comme rarement auparavant. Même un raté peut être conçu comme source d'innovation. La créativité est encouragée, de même que les solutions de substitution qui relèvent souvent du camouflage: faux bois, faux marbre, fausse patine, mais aussi fausses liqueurs et vins de table concoctés avec des fruits et des plantes, ou fleurs artificielles exhalant de vrais parfums... On ajoutera ici que cette esthétique du faux ne contrevient pas aux mœurs du XIX^e siècle, au contraire. Que l'on se souvienne de Pierre Grassou, l'artiste faussaire du roman éponyme de Honoré de Balzac, qui peint des toiles de grands maîtres en série. Entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, la production de faux, parmi lesquels fossiles, pièces d'archéologie antiques, primitifs italiens, connut même un essor conséquent.

Enfin, la plupart des ouvrages présentés dans les manuels sont fabriqués avec des matériaux de récupération ou de collectage. L'idéologie de ces publications corrobore en effet la politique de recyclage des déchets que défend l'idéal économique de cette seconde révolution industrielle où rien ne doit se perdre et où il s'agit de «faire quelque chose avec rien, ou si peu de choses qu'on peut l'appeler rien», selon l'expression d'un auteur de l'époque (p. 158). «J'ai pris ce que j'avais sous la main», confie Braque au sujet de ses papiers collés (p. 315). Claire Le Thomas nous livre quelques données sur la relation aux rebuts et aux restes de cette nouvelle société urbaine, que les chiffonniers ramassent, traitent et revendent. Parmi ceux-ci, excréments, urines, carcasses et peaux de charogne animale, mais aussi résidus des repas des grands hôtels et restaurants; tout est susceptible d'être transformé pour être réutilisé ou consommé. Les artistes suivent une logique similaire: Braque et Picasso collectent de multiples choses – boîtes, allumettes, galets, bois flottés, coquillages, pieds de lit ou de lampe, etc. – qu'ils transforment en œuvres.

Une fois le cadre posé et réunies toutes les données relatives à la communauté de lieux (Montmartre), de mœurs, de pratiques (récupération et recyclage) et d'esthétiques de ce tournant du XX^e siècle, l'auteur considère la convergence des techniques entre ces différents acteurs. Dans le chapitre V, intitulé «Au cœur du faire», elle met en perspective les procédés de création des artistes et des amateurs (tels que les révèle les manuels) pour souligner un point important: les artistes, comme les créateurs ordinaires, n'ont pas pris le parti de l'objet technologique. S'ils utilisent des produits de l'industrie dans leurs ouvrages, ils ne renoncent cependant pas aux savoir-faire artisanaux. En replaçant le geste et la technique au cœur de la création, ils s'inscrivent paradoxalement dans la continuité de la culture des artisans. C'est ce que confirme Guillaume Apollinaire: «On peut peindre avec ce qu'on voudra, avec des pipes, des timbres-poste, des cartes postales, ou à jouer, des candélabres, des morceaux de toile cirée, des faux cols. Il me suffit à moi de voir le travail, il faut qu'on voit le travail, c'est par la quantité de travail fournie par l'artiste que l'on mesure la valeur d'une œuvre d'art.» (p. 221)

L'attention que les cubistes portent aux procédés de création et à la manière de travailler les matériaux est donc comparable à celle qui habite les manuels de travaux amateurs. La troisième partie du livre explore la diversité des intérêts plastiques et esthétiques qui à la fois rapprochent et éloignent les artistes des créateurs ordinaires. Ils recourent tous à des trouvailles identiques: pochoir, faux bois, Ripolin, peinture au sable, sculptures en papier et cartonnages, art du pliage, collages et assemblages, papiers collés enfin. Et les manuels de ce point de vue offrent un éventail de techniques des plus conventionnelles aux plus insolites, les amateurs semblant parfois être passés maîtres dans l'art de réaliser une œuvre à partir des matériaux les plus improbables. On notera cependant des divergences dans le mode d'appropriation du réel. Si la volonté de mimésis est présente chez les amateurs sous la forme d'une imitation du réel qui tire vers le faux, chez les cubistes en revanche, il s'agit de rompre avec cette convention illusionniste, puisque l'on importe un morceau d'objet manufacturé pour introduire, dans le tableau

ou la sculpture, la réalité même du monde. Ainsi, plutôt que de reproduire une étiquette, on la colle. Des procédés techniques identiques répondent donc, on le voit, à des intentions bien différentes. Les cubistes s'approprient d'autres manières de faire des amateurs : produire une œuvre sans savoir dessiner ou sans dessin préalable, aller vite (accomplir un tableau en deux heures est un exploit vanté par les manuels), improviser, tirer parti du hasard, composer avec l'imprévu. Cependant, là encore, le contraste est fort entre des amateurs, cherchant à produire des œuvres qui ressemblent aux objets bourgeois, et les artistes. Ceux-ci, avec les mêmes matériaux dont la pauvreté n'est pas cachée, privilégient intentionnellement une esthétique socialement perçue comme celle du sale, voire du laid : les traces de colle sont apparentes, les couleurs ternes, grisâtres, les tableaux semblent inaboutis. Ainsi, si le projet cubiste prend naissance dans des pratiques populaires pour rompre avec l'art académique et tenter d'intégrer les codes et l'idéologie de la classe ouvrière, il va simultanément à l'encontre des aspirations sociales et des catégories esthétiques que défend cette dernière.

Enfin, les innovations cubistes des papiers collés et des constructions voient le jour alors que renaît l'intérêt pour les arts du peuple, qu'il s'agisse des « peintures à l'huile d'artistes provinciaux ou paysans » ou de toutes les manifestations de la culture des milieux modestes. On saura gré à Claire Le Thomas d'avoir également prêté attention à ce moment historique où apparaît une nouvelle figure sociologique de l'artiste, oscillant entre l'« artiste-ouvrier » et l'« artisan-esthète » (p. 103), brouillant ainsi les frontières établies au XIX^e siècle entre les arts majeurs et les arts mineurs, et préparant la suppression des distinctions entre « beaux-arts » et arts « appliqués » qui sera au cœur du programme du Bauhaus dès sa création en 1919.

1. Philippe Dagen et Françoise Hamon (dir.), *Histoire de l'art : époque contemporaine, XIX^e-XXI^e siècles*. Paris, Flammarion, 2011 [1995] : 281.

2. *Ibid.* : 282.

3. Pierre Francastel, *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, 1956. Paris, Les Éditions de Minuit : 12.