

GENÈSE DES INNOVATIONS CUBISTES, VERS UN AUTRE RÉCIT DES ORIGINES

Nature morte sur la table, Gillette (1914) de Georges Braque [cf. ill. 61] représente un verre, une bouteille et un journal sur une table. L'aspect fruste de cette œuvre, assez emblématique des papiers collés réalisés par les cubistes, frappe de prime abord. Quelques traits sur une feuille blanche, rehaussés de trois coupures de presse, d'un papier noir et de deux morceaux de papier peint faux bois. Les couleurs y sont minimales, réduites au noir, au gris du crayon, au blanc grisé du support et au beige brun du journal et du faux bois. Le dessin semble à peine esquissé, parfois presque hésitant, comme effacé ou incomplet à certains endroits. À un tel dépouillement, les matériaux collés n'apportent même pas une certaine richesse. Mal coupés, voire déchirés, sans véritables bords droits, ils sont banals, dénués d'éclat. La composition paraît elle-même sommaire. Le cœur de la représentation, désaxé sur la gauche, mêle sur un espace réduit de nombreuses informations figuratives tandis que les extrémités de la feuille sont laissées vierges. Aucun point d'ancrage ne fixe les éléments les uns par rapport aux autres : le tracé ne suit pas les bouts de papier, il les recouvre partiellement ou se trouve coupé par eux ; les lignes ne se répondent pas, les verticales dévient à l'oblique, les diagonales ne sont pas parallèles ; les fragments collés ne s'ajustent pas entre eux, ils se superposent d'une manière presque aléatoire, laissant des espaces vides... Devant tant d'ascèse et, paradoxalement, d'incohérence, cette réalisation pourrait apparaître inachevée, bricolée avec les moyens du bord.

Les papiers collés et les constructions cubistes vont à l'encontre des conceptions traditionnelles de l'art et de l'artiste, ils déjouent les attentes esthétiques ou techniques du spectateur. Ils ne recourent pas aux savoir-faire, aux outils, aux matériaux, aux procédés de réalisation habituellement

associés à la pratique artistique – le dessin, la couleur, la composition, le pinceau, le modelage, la taille, la peinture, le bois, la pierre... Ils emploient des techniques et des matériaux si inédits pour le monde des beaux-arts, que leur apparition au début du XX^e siècle revêt un caractère énigmatique. Comment des artistes ont-ils eu l'idée et en sont-ils venus à faire des réalisations tellement différentes? Quelles sont les conditions qui ont rendu pensable et possible la création de telles œuvres? La brutalité de la rupture avec les formes d'expression plastique précédentes rend difficilement compréhensible l'invention des papiers collés et des constructions. L'histoire de l'art n'a ainsi eu de cesse d'analyser les motivations, les étapes ayant mené au geste radical d'utiliser des morceaux de réel pour faire œuvre. La profusion des écrits sur le cubisme¹ et ses acteurs témoigne, entre autres, de cette fascination pour des réalisations qui, à première vue, défient toute tentative de mise au jour d'une chaîne de causalité ou d'un enchaînement logique. Inaugurée par Georges Braque et Pablo Picasso entre 1911 et 1912, rapidement assimilée par Juan Gris et Henri Laurens², deux amis proches³ qui partagent leurs interrogations plastiques⁴, l'introduction de

1. Si l'on peut qualifier le cubisme de mouvement. Braque et Picasso ne manifestent jamais réellement la volonté de se regrouper de la sorte. Ils travaillent presque seuls, n'exposent pas dans les salons et ne cherchent pas à s'associer aux autres cubistes. La création du mouvement cubiste est bien plus le fait des critiques de l'époque et des cubistes de « salon ». Ces derniers organisent des expositions communes et produisent des textes théoriques pour expliquer leur démarche. Albert Gleizes et Jean Metzinger, entre autres, contribuent à ce rassemblement.

2. Les premiers collages de Gris datent de 1912, les premières constructions de Laurens de 1914. Ce dernier réalise également de nombreux papiers collés à partir de 1915.

3. Gris entretient essentiellement des relations avec Picasso, habitant comme lui le Bateau-Lavoir; Laurens est surtout proche de Braque. Ils se rencontrent en 1911, peu après l'emménagement de Laurens rue Cortot, par l'intermédiaire de leur femme, Marthe Laurens et Marcelle Braque, qui se sont connues en 1908 alors qu'elles logeaient dans la même pension à Montmartre.

4. Comme en témoigne la proximité formelle de leurs œuvres. Ils sont d'ailleurs défendus par le même marchand, Daniel-Henry Kahnweiler. Le premier contrat de Gris avec Kahnweiler prend effet dès 1912, c'est-à-dire à peu près en même temps que ceux de Braque et Picasso. Mais le marchand a commencé à acheter et à exposer ces derniers plus tôt, à partir de 1907-1908, alors qu'il ne s'est intéressé à Gris que quelques mois auparavant, à l'occasion du Salon des Indépendants de 1912. Le contrat d'exclusivité de Laurens est en revanche plus tardif. Il

matériaux et de techniques hétéroclites a été interprétée comme l'aboutissement de diverses recherches formelles menées par ce quatuor d'artistes – sur la création d'une iconographie contemporaine, sur le rendu de la réalité et de la profondeur avec des moyens non illusionnistes, sur l'affirmation du fait plastique, sur le fonctionnement des signes figuratifs ou de la couleur... Pourtant, malgré ces analyses, l'interrogation de départ demeure. Comment ont-ils eu l'idée de recourir à des matières et à des procédés complètement étrangers au monde des beaux-arts auquel ils appartiennent? Autrement dit, qu'est-ce qui a pu donner l'impulsion décisive?

Pierre Daix⁵ se souvient avoir entendu Picasso dire qu'il a « toujours vu du collage »; l'environnement dans lequel vivaient Braque, Picasso, Gris et Laurens a donc pu contribuer à l'introduction de techniques et de matériaux non artistiques, et ce d'autant plus que, selon Kirk Varnedoe⁶, les innovations de l'art moderne découlent souvent de la découverte de ressources inexploitées dans le quotidien et de la décision d'artistes de donner un sens nouveau à des formes anciennes. Des réalisations, des manières de faire, des conceptions immédiatement disponibles ont pu favoriser l'abandon

débute en 1920, au moment où, de retour en France après son exil forcé en Suisse pendant la première guerre mondiale, Kahnweiler essaie de reprendre son activité de marchand et de récupérer « ses » artistes, passés pour la plupart dans la galerie de Léonce Rosenberg. Bien qu'il n'ait pas fait partie des « anciens », Laurens suit le mouvement de retour vers Kahnweiler, ce qui montre bien l'affinité de son travail avec le cubisme de Braque, Picasso et Gris. Ce travail offre donc une occasion de réaffirmer la parenté artistique de ces quatre artistes avant l'entre-deux-guerres, bien que chacun ait apporté sa contribution personnelle au cubisme. Il ne s'intéresse par contre pas aux artistes de Montparnasse et de Puteaux comme Robert et Sonia Delaunay, Fernand Léger ou les frères Duchamp, ni aux cubistes de « salon », Albert Gleizes, Jean Metzinger, Alexandre Archipenko, Jacques Lipchitz, André Mare, Marie Laurencin, Roger de La Fresnaye, Henri Le Fauconnier... Trop éloignés des fondateurs du cubisme, tant dans leurs conceptions plastiques que dans leur mode de vie, ils se côtoient très peu et ne font pas réellement partie du même réseau amical. Ils ne sont pas non plus soutenus par le même marchand.

5. Il énonce ce souvenir pendant la discussion suivant l'intervention de Cottington lors du 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 » (Rubin 1992, p. 73-91).

6. Varnedoe 1990.

des procédés traditionnels et amener ce quatuor d'artistes à envisager l'utilisation de matériaux et de techniques hétéroclites comme légitime et acceptable. Il s'agit alors de chercher dans leur environnement quotidien des facteurs permettant de comprendre autrement l'apparition des papiers collés et des constructions, c'est-à-dire de réfléchir à la possibilité que Braque, Picasso, Gris et Laurens se soient faits, consciemment ou non, l'écho de ce qui les entourait au jour le jour et ne relevait précisément pas du monde artistique, et d'adopter un regard anthropologique pour relier les œuvres au contexte dans lequel elles ont vu le jour.

Ces innovations concernent avant tout les méthodes de création ; elles proposent de nouveaux procédés – peindre au pochoir, au peigne, avec du sable, utiliser des éléments tout faits, coller, assembler – qui ont été, chaque fois, porteurs d'une avancée majeure dans l'évolution du cubisme, comme l'ont bien montré les études antérieures. Il faut donc s'attacher aux manières de créer environnant ces cubistes. Or, une attention majeure à la technique permet justement de mieux comprendre l'enracinement des œuvres dans leur milieu journalier, de saisir l'influence de pratiques et de savoir-faire quotidiens sur les artistes et leur travail. Ainsi que l'a souligné Pierre Francastel : « C'est dans la technique que se rencontrent l'art et les autres activités spécifiques de l'homme⁷. » L'absence de réelle coupure entre les gestes de la vie courante et de la vie professionnelle a pour conséquence une circulation de ces pratiques. La manière dont les objets ou les matériaux sont utilisés dans un domaine d'activité ou un autre ne change pas radicalement. Les créations plastiques forment système avec d'autres secteurs de création humaine comme l'écrit encore Pierre Francastel.

Les techniques sont ce qui rapproche positivement le plus les uns des autres les hommes de types divers qui forment une société. Non seulement les techniques les rendent, en effet, utilisateurs des

7. Francastel 1956, p. 12.

mêmes objets, mais elles établissent des affinités profondes d'esprit entre des types d'individus aussi divers que des mathématiciens ou des peintres, des sculpteurs ou des mécaniciens⁸.

Les artistes partagent avec le reste de la population, un fonds commun de connaissances, de gestes, d'expériences et d'usages influant sur les manières de faire. Les techniques, actions socialisées sur la matière, « pensées objectivées⁹ », sont de la sorte des formes de perception du monde qui imprègnent toutes les actions humaines. Elles médiatisent les relations entre les expériences quotidiennes vécues par les artistes et les expériences artistiques. Par le biais de la technique, il est possible de donner toute son importance à la fonction dynamique du contexte dans la création artistique pour analyser, dans la lignée des études menées par Michael Baxandall¹⁰, les « formes de l'intention » visibles dans les œuvres et le rôle décisif joué par le milieu qui les a vues naître dans leur élaboration.

Activités d'amateurs et pratiques ordinaires de création

Quel est donc cet environnement technique dans lequel évoluent Braque, Picasso, Gris et Laurens et à l'intérieur duquel sont conçues leurs innovations ? Établis respectivement à Paris en 1902 et 1904¹¹, Braque et Picasso s'installent immédiatement à Montmartre, mais ne font réellement connaissance qu'en 1907¹². Gris rejoint la colonie d'artistes espagnols de la Butte en 1906, tandis que Laurens, Parisien de naissance, emménage dans le quartier en 1911. L'histoire de l'introduction de matériaux et de techniques non artistiques se déroule donc au début du XX^e siècle à Paris,

8. Francastel 1956, p. 265-266.

9. Lemonnier 1991, p. 697-698.

10. Baxandall 1972 et 1985.

11. Ils ont toutefois effectué des séjours prolongés dans la capitale auparavant.

12. Ils se sont sans doute croisés plus tôt, ayant des amis communs.

plus précisément entre 1907 et 1912, à Montmartre. Parmi les traits particuliers à ce contexte montmartrois offrant une trame sociohistorique favorable à certains choix plastiques, esthétiques et techniques, il y a les pratiques domestiques des classes modestes. Au début du *XX^e* siècle, la majeure partie de la population sait encore fabriquer pour 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 économique autarcique et rural. Sous l'effet de l'immigration urbaine, ces savoir-faire traditionnels pénètrent la ville. Ils constituent un fonds technique favorisant l'introduction de matériaux et de procédés non artistiques dans les œuvres cubistes; ils font partie de l'outillage technique et conceptuel quotidien de ces artistes. Comment cependant évaluer l'impact précis de telles pratiques sur la mise en place des innovations cubistes? Les études préalables sur les relations entre le cubisme et les arts populaires ou la culture de masse ont montré à quel point il est difficile d'élaborer une analyse comparative à partir de matériaux insuffisamment caractérisés, si ne sont pas établis nettement les motifs et les conditions de cette rencontre.

À l'instar des écrits sur le primitivisme dans l'art du *XX^e* siècle, il convient de définir la manière dont ces artistes ont pu rencontrer ces habitudes de création manuelle et la nature des rapports instaurés entre eux. À cet effet, l'observation du « terrain » montmartrois et l'enquête ethnographique sur les avant-gardes du quartier qui l'accompagne – qui participent de la démarche anthropologique adoptée dans cet ouvrage – révèle un certain nombre de données qui permettent non seulement de construire ce lien au populaire et de voir ses particularités, son mode de fonctionnement, mais aussi d'en comprendre les fondements tant au niveau de l'histoire individuelle de ces quatre cubistes qu'au niveau de l'histoire socioculturelle de la période. La principale difficulté réside donc avant tout dans la caractérisation d'activités créatrices qui relèvent de la catégorie sociologique de l'art populaire – elles sont pratiquées dans les mêmes milieux sociaux – mais qui ont été négligées par les institutions muséales, les sociétés folkloriques, puis des arts et traditions populaires, et les études scientifiques.

Les travaux créatifs pratiqués par les classes modestes correspondent en effet à la définition attribuée à Marcel Mauss: ils font partie de « tout ce qui n'est pas officiel »; le non officiel renvoyant, selon Gérard Derèze « à des courants souterrains de la vie sociale ou à des faits collectifs faiblement cristallisés dans des institutions¹³ ». Ils n'ont pas bénéficié du mouvement de reconnaissance mis en place au cours de la seconde moitié du *XIX^e* siècle lors de la constitution de la catégorie « art populaire », rapidement investie en tant que domaine de recherche autonome et célébrée par ses musées et ses chefs-d'œuvre. Les romantiques – Franz Liszt, Champfleury, George Sand, Charles Baudelaire... – qui découvrent et donnent naissance à l'oxymoron¹⁴ « art populaire » au milieu du *XIX^e* siècle s'appuient sur un ensemble de productions – chant, musique, danse, contes et traditions orales, estampes, faïences et autres objets artisanaux... – ne prenant pas réellement en compte les activités ordinaires de création. Le patrimoine et les disciplines ethnologique et muséographique éponymes qui s'élaborent ensuite à la fin du siècle vont dans le sens d'une délimitation plus rigoureuse. Vus sous un angle institutionnel, les productions et les usages de création domestique ne relèvent donc pas de la notion culturelle d'« art populaire », historiquement construite via des écrits, des collections et des institutions scientifiques et muséales. De la sorte, dans les sources de l'époque, l'emploi de la dénomination « art populaire » ne s'applique évidemment pas à ce type de travaux.

Dans la bouche des avant-gardes, ces mêmes mots prennent, semble-t-il, un sens plus social que culturel, différenciant leur approche de celle des générations précédentes. Leur connaissance des œuvres populaires passe non seulement par les musées mais également par leur environnement quotidien. Il est alors fort probable que leur conception des arts populaires n'ait pas recouvert celle constituée dans la seconde moitié du *XIX^e* siècle, ni même d'ailleurs qu'ils aient eu des notions de sa forme théorique et traditionnelle, quand seuls les artefacts les intéressent effectivement. Leur perception des arts populaires recoupe et dépasse en même

13. Peuple, 2005, p. 48.

14. Fabre 2009.

temps la catégorie culturelle élaborée institutionnellement. D'une certaine manière, toutes les créations extérieures aux beaux-arts et aux normes académiques sont considérées ensemble et amalgamées, comme en témoigne l'histoire de l'appréciation des arts non occidentaux. Autrement dit, l'entendement avant-gardiste de l'art populaire repose sur la déclinaison sociale de l'adjectif « populaire ». Pour eux, est populaire tout ce qui ne relève pas de la bourgeoisie et des classes aisées et l'appellation « art populaire » désigne l'ensemble des œuvres réalisées par les milieux modestes. Il s'agit en quelque sorte d'une définition par la négative qui regroupe aussi bien ce qui se rapporte au monde rural ou ouvrier, aux milieux pauvres ou humbles. Elle rejoint alors la seconde définition du terme peuple, à savoir le « petit peuple », l'ensemble des classes dominées. C'est sous cette acception englobante et générale qu'il faudra donc entendre le terme « populaire » dans la suite de ce travail : est populaire ce qui est relatif au peuple en tant que milieu social distinct des classes aisées, qu'il s'agisse de quartiers populaires, de pratiques en usage dans le peuple ou d'objets s'adressant à ces classes sociales.

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 usages créatifs domestiques. 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 agréables¹⁵ ». Explicatifs et didactiques, les manuels guident le lecteur dans l'exécution de tâches et d'ouvrages divers : initiation à des techniques artistiques ou artisanales ; procédés pour créer des objets décoratifs variés ; descriptions d'appareils techniques récents ou complexes (voitures, vélos, sonnettes électriques, téléphones, chaudières...) et moyens de les réparer ; astuces pour la fabrication de produits d'entretien, de médecine familiale ou encore recettes de cuisine ; conseils pour l'aménagement et la tenue du logement et de ses dépendances. Parmi les multiples occupations proposées dans ces écrits, un nombre considérable touche à l'habitat

15. Album 1840, page de garde.

et aux besoins de la vie quotidienne. Véritables manuels des arts de la maison, les ouvrages de travaux d'amateurs se concentrent sur les activités réalisées dans et autour du domicile ; ils constituent une sorte de littérature du foyer, un nouveau type de publication entièrement dédié à l'habitat qui reflète à plusieurs égards les usages populaires 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 trouvent un écho important auprès des classes modestes en intégrant 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 loisirs, et celle plus contemporaine de l'amateur scientifique, inventant et fabriquant chez lui des machines plus ou moins fantaisistes¹⁶, un espace considérable est réservé aux arts domestiques et à la décoration de l'habitation. Ces dernières activités constituent une sorte de sous-ensemble à l'intérieur de la catégorie beaucoup plus vaste que délimitent les travaux d'amateurs. Elles regroupent des occupations visant à l'amélioration du cadre de vie qui vont de la confection d'artefacts décoratifs (vases, tableaux, cadres, sculptures, tentures...) ou usuels (paniers, pots, boîtes, dessus de lits, de table, de cheminée, vêtements...) à la réparation des objets les plus divers en passant par les manières de bien tenir son intérieur ou de cultiver son jardin. Le champ lexical du mot « amateur » s'est étendu et englobe à la fois des activités créatives ordinaires et des loisirs d'amateurs plus traditionnels telles la peinture, la sculpture ou la photographie en amateur¹⁷.

16. 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...*).

17. Aujourd'hui ils seraient plutôt considérés comme des loisirs créatifs.

Les occupations proposées dans les manuels ne correspondent donc pas à la catégorie classique des loisirs d'amateurs, c'est-à-dire à l'apprentissage et à la pratique des arts majeurs (peinture, sculpture, musique, écriture...) dans l'aristocratie et la haute bourgeoisie. Ils embrassent un ensemble d'activités beaucoup plus large – la majorité des travaux manuels effectués au domicile – et ne s'inscrivent pas dans la hiérarchie qui régit les occupations des riches oisifs. Ils ne visent pas à établir une distinction culturelle avec le reste de la population et ne cherchent pas à respecter les normes en cours chez les professionnels. Néanmoins, il y a dans ces travaux créatifs une dimension expressive et esthétique importante, presque une « volonté de faire œuvre ». Il s'agit de pratiques dépassant le cadre de la simple nécessité, les auteurs ambitionnant de faire embrasser le statut de créateur à leurs pratiquants. Pour les milieux modestes, les manuels proposent essentiellement des moyens bon marché destinés à améliorer le quotidien, à entretenir ou embellir le logement. Ils recouvrent des usages anciens d'autosubsistance comme le jardinage, la confection d'objets, de vêtements ou de remèdes thérapeutiques simples tout en rejoignant également par moment les activités artistiques, artisanales ou domestiques plus traditionnelles des loisirs des classes aisées tels la sculpture, la peinture sur tous supports, le travail du cuir, du bois, la passementerie... Le souci économique y est en revanche beaucoup plus présent, la récupération et les matériaux ordinaires étant très largement favorisés, et les formes de leur diffusion bien différentes. Les occupations manuelles sont en effet préconisées comme antidote à la plupart des maux ouvriers et promues à ce titre dans les milieux pauvres. Les manuels représentent ainsi, pour les organisations religieuses, étatiques, patronales ou associatives œuvrant à la paix sociale et à l'éducation populaire, un instrument idéologique et politique de contrôle de cette classe urbaine. Ils institutionnalisent les pratiques de création domestique qui se développent dans les villes avec l'immigration rurale et constituent une branche urbanisée des arts populaires ruraux. Cette instrumentalisation des activités manuelles est particulièrement habile car elle récupère les usages effectivement en cours chez ces groupes sociaux pour les repropager, sous une forme normalisée, à ceux qui en sont

les pratiquants. Les livres d'amateurs participent de la sorte à un double mouvement de fond. Ils sont le reflet, d'une part, de l'adaptation de savoir-faire ruraux anciens à une population urbaine déracinée et, d'autre part, de la démocratisation de pratiques réservées jusqu'alors aux oisifs. Ils banalisent, diffusent et codifient des usages devenus courants tout en mettant à la portée de tous des techniques très innovantes de création et de représentation du monde. En effet, l'aspect le plus frappant de ces publications réside dans la transformation de procédés de fabrication traditionnels pour les rendre accessibles, économiquement et techniquement, à des usagers aux revenus modestes et à l'habileté limitée. Il s'agit souvent d'imiter les modèles de décoration bourgeois en recourant aux techniques employées en milieu rural – c'est-à-dire de reproduire à moindre 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.

Les manuels sont un support conceptualisé d'activités créatrices à partir duquel il est possible de réfléchir sur les procédés de fabrication domestique qui ont recours à la récupération et au recyclage de matériaux banals. La théorisation et la systématisation des pratiques qu'ils opèrent permettent de penser et d'analyser ces occupations du temps libre. Ils représentent une voie d'accès, selon une vision certes standardisée de la réalité, à des activités dont il ne reste autrement que peu de traces¹⁸. Grâce au travail

18. Activités personnelles d'usage du temps libre, les travaux d'amateurs ne furent ni observés, ni étudiés, ni 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 et Georges Duby (1987), Alain Corbin (1982 et 1995) ou Georges Vigarello (1985) s'adjoint une autre gêne : celle mise en avant par Michel de Certeau à propos des « arts de faire » (Certeau 1980 et Certeau, Giard, Mayol 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 d'amateurs.

de formalisation accompli dans ces sources, les objets réalisés et les procédés employés deviennent caractérisables et les enjeux à l'œuvre dans les usages créatifs domestiques visibles. Les auteurs décrivent des techniques qu'ils ont observées, voire testées eux-mêmes, et leurs observations reposent sur le fonds commun de représentations entourant les occupations domestiques manuelles, même si affleurent régulièrement des préoccupations idéologiques trahissant le fort investissement dont font l'objet les loisirs populaires. Parce qu'ils mettent l'accent sur les processus de création et les analysent avec précision, les manuels sont le meilleur moyen d'appréhender ces pratiques domestiques diffuses et la culture technique et esthétique qu'elles contribuent à mettre en forme. Ils révèlent des manières de faire particulières propres aux milieux modestes de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e et incarnées par les pratiques d'amateurs. Objets construits, réalités choisies permettant au cours de l'analyse de tisser des liens entre des œuvres plastiques et l'histoire sociale d'une époque, ils sont des supports pour penser les innovations cubistes, en rapport avec leur contexte de création et hors duquel elles n'auraient pas pu voir le jour. L'étude des activités d'amateurs est une manière d'appréhender un ensemble de pratiques créatrices qui ne se reconnaissent pas forcément comme « amateur » mais dont les manuels ont conservé la mémoire.

Une figure tutélaire, Claude Lévi-Strauss

C'est ainsi en menant une analyse comparative entre les pratiques d'amateurs, telles qu'elles sont décrites dans les manuels, et les pratiques cubistes, étudiées à travers les œuvres et les commentaires des artistes sur leur travail que pourra être évaluée concrètement la manière dont les usages créatifs ordinaires ont préparé et favorisé l'introduction de matériaux et de procédés non artistiques dans le cubisme ainsi que la façon dont ceux-ci sont détournés et réappropriés par ces quatre créateurs pour s'adapter à leurs problématiques particulières. En d'autres termes, il s'agit de faire voir d'où provient ce qui constitue l'innovation la plus radicale et, par extension, la spécificité la plus emblématique du cubisme, de montrer tout ce dont ces

cubistes ont hérité et qui a ouvert la voie à l'invention des papiers collés et des constructions en rendant acceptable le recours à des techniques et à des matériaux hétéroclites. Une nouvelle lecture du cubisme émerge alors : il n'apparaît pas seulement comme la création inédite d'un groupe d'artistes mais également comme le fruit d'un ensemble de facteurs relatifs à l'histoire sociale d'une époque. L'exemple cubiste met en évidence les relations entretenues entre des événements historiques, une situation sociologique, des idéaux, un milieu technique et des types d'expression plastique. Plus précisément, il croise des données relevant d'un environnement socioculturel singulier – Montmartre – et d'un domaine technique spécifique – les pratiques manuelles d'amateurs – pour repenser la genèse des innovations techniques et matérielles cubistes à l'intérieur d'une époque, c'est-à-dire pour appréhender la façon dont des expériences quotidiennes, pouvant paraître anecdotiques, sont implicitement convoquées pour donner forme à une pensée plastique. Ces processus d'échanges complexes sont visibles dans la structuration de la pensée de Claude Lévi-Strauss¹⁹ qui peut alors servir de modèle. Les réflexions sur le bricolage et la création qui ponctuent *La Pensée sauvage*²⁰ ont en effet une origine biographique qui permet de mieux distinguer les sphères en jeu et le fonctionnement de ces mécanismes d'influence indirects.

Élevé dans une famille très cultivée dont plusieurs membres sont artistes, le jeune Claude Lévi-Strauss est très tôt au contact de pratiques créatrices variées. Il apprend notamment auprès de son père, qui est peintre, les techniques picturales traditionnelles, qu'il maîtrise suffisamment pour pouvoir l'aider dans certaines commandes²¹. Ce n'est cependant pas tant cette familiarité qu'il sollicite pour écrire les pages de *La Pensée sauvage*, qu'une autre à laquelle son père l'a également initié. Auteur de peintures

19. Je remercie Daniel Fabre qui a attiré mon attention sur cette dimension biographique du travail de Lévi-Strauss sur le bricolage.

20. Lévi-Strauss 1962, en particulier le chapitre « La science du concret », p. 11-49.

21. Ce fut le cas notamment pour les peintures commandées pour le décor du pavillon malgache de l'Exposition coloniale de 1931.

de genre et de portraits, ce dernier voit le nombre de ses commandes se réduire après la première guerre mondiale.

Je me souviens des angoisses qui pouvaient naître à certains moments, quand il n'y avait plus de commandes. Alors, mon père, qui était un grand bricoleur, inventait toutes sortes de petits métiers. Pendant un temps, on se lança à la maison dans des impressions de tissus. On gravait des plaques de linoléum, on enduisait les pleins avec une colle qu'on imprimait sur des velours pour que s'y fixent des poudres métalliques diversement colorées qu'on éparpillait au-dessus.

– Et vous participiez à ces activités ?

– J'ai même créé des modèles ! Il y eut une autre période où mon père fabriquait des petites tables en imitation laque, de style chinois. Il a fait aussi des lampes avec des estampes japonaises à bas prix collées sur des verres. Tout était bon pour assurer les fins de mois²².

C'est en se remémorant cette double expérience enfantine des pratiques de création manuelles – peinture et bricolage – que Lévi-Strauss en vient à distinguer les moyens de l'artiste et du bricoleur et à caractériser le mode de fonctionnement de ce dernier. En regardant de près la façon dont celui-ci est défini, la référence aux méthodes traditionnelles du peintre apparaît continuellement en creux. Il « œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés par comparaison avec ceux de l'homme de l'art²³ » ; il ne conçoit pas ses outils ou ses matériaux en fonction d'un projet déterminé mais adapte sa réalisation aux éléments à portée de main qu'il peut utiliser. De la sorte, contrairement à l'ingénieur ou à l'artiste, il ne cherche pas à s'ouvrir un passage, à se situer *au-delà* des contraintes avec lesquelles il doit composer, mais il demeure toujours *en deçà*. À partir d'une proximité sociale avec un milieu d'artiste, Lévi-Strauss développe une familiarité technique avec des pratiques créatrices variées qui lui permet de particulariser

22. Entretien de Claude Lévi-Strauss avec Didier Éribon (Éribon et Lévi-Strauss 1988, p. 12).

23. Lévi-Strauss 1962, p. 30.

le bricoleur et de voir en quoi ses méthodes diffèrent de celles de l'artiste. Poursuivant son analyse, il fait également appel à un souvenir pour formuler une réflexion sur les processus de création et sur leur fonction cognitive particulière. Un trait commun réunit en effet ces deux types de créateurs : ils élaborent à partir d'événements historiques (diachroniques) – les matériaux que le bricoleur emploie ont une histoire, celle de leur fonction première et de leur utilisation antérieure, et sont prédéterminés par elle ; le peintre figuratif reproduit un état ayant existé à un moment donné – des structures synchroniques, c'est-à-dire des objets qui donnent un sens au présent. Ils travaillent à réorganiser le réel, à rendre compréhensible et perceptible le monde, à produire, en quelque sorte, un objet de connaissance et de cette intelligibilité prodiguée par l'œuvre de l'artiste ou du bricoleur naît l'émotion esthétique. À travers cette théorie de la pensée créatrice, une autre expérience enfantine resurgit et trouve à s'exprimer sous une forme nouvelle. Claude Lévi-Strauss généralise le sentiment éprouvé face à la « maison de poupée » qu'il s'est construite enfant.

Recevant en récompense de ses succès scolaires une estampe japonaise, il la dispose dans une boîte pour décorer le fond et s'évertue ensuite à reconstituer dans cette boîte une maison japonaise en achetant avec ses économies des meubles miniatures de styles divers. En tant que modèle réduit, la « maison japonaise » apporte au petit Claude une satisfaction intellectuelle et esthétique proche de celle qu'il expérimente plus tard dans l'art : celle-ci renverse le processus de connaissance des objets, lui donnant l'impression de mieux comprendre le monde réel. Au lieu d'appréhender l'objet par ses parties pour tenter de le connaître dans sa totalité, la réduction d'échelle permet de le saisir d'un seul coup d'œil ; la connaissance du tout précède celle des parties. L'objet apparaît ainsi moins redoutable, plus simple qualitativement, une illusion qui est la raison d'être de la miniaturisation. La transposition quantitative accroît et diversifie d'autant plus le pouvoir sur les choses, que, si le modèle réduit a été fait à la main, son créateur a une compréhension plus complète de son être. Il sait comment il est fait ; il a éprouvé une véritable expérience sur l'objet. C'est ce plaisir gratifiant l'intelligence et la sensibilité que Lévi-Strauss retrouve dans l'art. L'œuvre, quelle

qu'elle soit, possède une dimension miniature, ne serait-ce que parce qu'elle transpose et simplifie le réel en renonçant à certaines dimensions de l'objet qu'elle reproduit – le volume, la couleur, l'odeur, l'impression tactile, la dimension temporelle... À l'instar du modèle réduit, elle « compense la renonciation à des dimensions sensibles par l'acquisition de dimensions intelligibles²⁴ », elle fournit un univers plus satisfaisant pour les sens et l'esprit. Dans une certaine mesure, c'est presque toute la pensée structuraliste qui s'exprime dans cette conception de la création. Les qualités sensibles d'un objet ne sont pas dissociables de ses qualités intellectuelles plus profondes, l'art fait dialoguer l'ordre du sensible et celui de l'intelligible, plus précisément, il est une science du concret qui « offre [...] du monde sensible une doublure intelligible. Il nous aide à le comprendre par dedans. [...] Je demande [au peintre] de me donner à voir la réalité mieux que je ne le pourrais moi-même, de m'aider à comprendre ce qui m'émeut dans le spectacle du monde, d'assister mes facultés de sentir et de connaître²⁵. »

Or l'esprit structuraliste cherche justement à agencer l'intelligible derrière le sensible, il s'attache à découvrir le lien invisible, la structure, qui impose un ordre aux objets, aux données visibles dans la réalité. Claude Lévi-Strauss renoue ainsi indirectement avec l'héritage familial, avec l'apprentissage d'une certaine manière de voir les choses au-delà de leurs caractéristiques immédiatement perceptibles. La pratique de la collection, du modèle réduit, de la peinture ou du bricolage, autant de passions reçues de ses proches²⁶, ont modelé sa sensibilité aux objets, et par extension au

monde. Derrière la jouissance esthétique – les qualités sensibles – d'une œuvre d'art, se cachent des techniques, des savoir-faire, des opérations intellectuelles, des représentations, des événements... – des structures – qu'il s'agit de distinguer, de reconnaître et d'analyser. C'est un parcours similaire que se propose d'accomplir cet ouvrage : retrouver les fondements d'une pensée plastique ; comprendre comment une proximité sociologique – le contact avec des populations urbaines modestes à Montmartre – a engendré une familiarité technique avec d'autres activités créatrices – les pratiques domestiques de création manuelle – qui se sont révélées aptes à nourrir la réflexion artistique de quatre cubistes, comme le milieu familial de Lévi-Strauss lui a donné accès à une connaissance intime des objets et des manières de les fabriquer, qui a stimulé la constitution de sa pensée sur le bricolage et la création, voire même a jeté les bases de l'analyse structuraliste. Des sphères d'expériences diverses – quotidiennes, techniques, intellectuelles ou artistiques – qui se recoupent partiellement engagent un dialogue entre elles et donnent naissance à une analyse conceptuelle des processus créateurs, analyse qui s'exprime, dans une occurrence, par des écrits, dans l'autre, par des œuvres plastiques.

24. Lévi-Strauss 1962, p. 39.

25. Éribon et Lévi-Strauss 1988, p. 239-240.

26. Dès sa plus jeune enfance, Claude Lévi-Strauss collectionne de nombreux objets. Il demande notamment, en récompense de ses bonnes notes à l'école, des estampes japonaises ou des armes et des objets exotiques. Jeune homme, il aime chiner et explorer les arrière-boutiques et cette passion le rapproche des surréalistes avec lesquels il participe à la quête effrénée d'objets non occidentaux à New York pendant la seconde guerre mondiale. Il fréquente également les salles de vente pendant de nombreuses années. Cette pratique de la collection a aussi une origine familiale : son arrière-grand-père a constitué une importante collection d'objets juifs, qui se trouve aujourd'hui au musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme à Paris.

PREMIÈRE PARTIE

ETHNOGRAPHIE DES AVANT-GARDES
MONTMARTROISES