

# Le collage dans le tableau

(Texte du 29 IV 2017. Les références complètes des textes sont données en fin de texte.)

## État des lieux

Départ : la notion de collage étant, si ce n'est hétérophonique, du moins plurivoque, mon exposé va tenter de déployer ses différents sens à partir de la pratique des peintres. Les sens multiples que recouvre le terme de collage en général, son voisinage avec le montage cinématographique, le collage poétique moderne et plus récent, le collage comme paradigme post-moderne, enfin le collage en musique sont aussi présents dans le collage quand ce terme désigne la pratique des peintres. Mon intention n'est pas de faire le tri entre un bon usage du terme et de plus mauvais, mais de parcourir cette plurivocité pour en éclairer les enjeux. Cela équivaut à nourrir une notion au contour flou à partir d'opérations matérielles, telles qu'on les voit en peinture.

## Quelques restrictions :

- le collage ne semble pas, a priori, une pratique hétérophonique, même si certains y voient la coexistence de plusieurs voix ;
- de manière plus générale, le rapport de la peinture à l'hétérophonie, comme le rapport de la peinture à la voix, est nécessairement oblique. La métaphore est à la fois vivifiante, mais elle n'est pas sans risque ramenant le tableau à un processus narratif, une sorte d'histoire illustrée ou de poème en image.

## Questions : alors pourquoi parler de collage ici ?

- parce qu'il me semble porteur d'une pratique nouvelle dans le tableau qui bien vite conduit au nihilisme alors que les choses n'étaient pas jouées d'avance ;
- parce qu'il se thématise, en peinture et en poésie, dans la catégorie de voix (voix représentées dans le tableau, voix énoncées en poésie : la voix du peuple, la voix de la rue) ;
- enfin parce qu'il a bien été une sorte de révolution en peinture à l'endroit du tableau. Le collage commence une nouvelle sorte de tableau, dont il amène à repenser les termes constitutifs. C'est ce parcours dialectique que je me propose de suivre.

## Collages ?

Cette notion étendue du collage a pu amener certains (comme pour le montage) à identifier comme collage ce qui n'en est peut-être pas :





Muse de Cherubini, avant 1842). Ce dessin montre bien que ce qui est en jeu est moins un collage que la recherche d'une ligne ingresque. Le collage n'est donc ni la simple juxtaposition indifférente, ni l'opération matérielle. Il relèverait plutôt d'une symbolisation ou il mettrait en jeu une symbolisation particulière du tableau. Plus proche du collage tel que je l'entends, certaines planches de gravures de Rembrandt (Fig.5, *Étude de trois têtes de femmes*, Paris, Bnf)



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

- la simple juxtaposition des figures, notamment dans les tableaux de groupe (Fig.1 Rembrandt, Fig.2 Fantin-Latour) : on confond ici, me semble-t-il, collage et isolement des personnages ; ou collage et citation.

- le collage de morceaux de papier dans des dessins (Fig.4 Ingres, étude pour La



où l'on voit que la relation

entre les têtes influence chacune d'elles et la couleur du papier qui leur sert de fond. On peut ici multiplier les exemples de planches de dessins qui accumulent plusieurs tentatives, parfois d'une même figure, parfois d'une figure différente, côtes à côtes. Le point ici est la délimitation de la couleur (ici uniquement sous l'espèce du clair-obscur) : son bord lui appartient-il ? L'hypothèse que je suivrai est qu'avec le collage le bord de la couleur ne lui appartient plus, il est en excès.

On peut tirer de cela un premier bilan : le collage en peinture met en relation des éléments disparates, mais qui peuvent relever de la même nature. Une relation s'établit entre les éléments, qui modifie chacun d'eux et le fond qui les accueille. Toutefois, dans la feuille d'étude de Rembrandt, ce n'est pas le collage ou l'interaction entre les têtes qui est thématiquement traité mais le trait en tension avec le support uni. Ainsi, parler de collage à son endroit, revient à faire un collage de n'importe quel tableau juxtaposant des figures isolées et les faisant interagir avec le support. Par ailleurs,

l'opération matérielle d'une feuille collée sur une surface me semble insuffisante pour parler de collage.

Trois citations sur le collage :

Picasso à Braque le 9 octobre 1912 : « je emploie tes derniers procédés papiéristiques et pusiereux. Je suis en train de imaginer une guitare et je emploie un peu de pusièrre contre notre horrible toile. »

Ernst : « Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage. »  
Aragon (1930, p.39) : « J'ai entendu Braque parler de ce qui s'appelait alors *une certitude*, et qui était l'élément collé, autour duquel devait se reconstituer le tableau, dans une toute autre perspective que si cet élément avait été lui-même imité. »

Là encore, ces trois citations montrent bien le caractère plurivoque du collage : Picasso insiste sur l'aspect matériel et technique du collage qui remet en cause, reconfigure « l'horrible toile », Ernst contredit totalement cette approche pour en donner une version plus idéologique et enfin Braque (selon Aragon) énonce le facteur de réalisme inhérent au collage (l'élément collé dans un tableau est plus « réel » que le même élément peint).

Principales thèses sur le collage cubiste faites par les commentateurs.

Kahnweiler (1920) : avec le papier collé, il s'agit grâce à un élément réel de faire voir la représentation. L'interprétation de Kahnweiler est liée à son orientation anti-abstraite. Le collage apparaît, suite aux lettres faites au pochoir, pour relancer une vision représentative du tableau. C'est un moyen pour permettre sa compréhension mimétique, sa « lecture ».

Aragon (1930) : le collage équivaut au retrait de l'artiste, à la désacralisation de la figure de l'artiste. C'est à la fois un art plus objectif et qui engage à une revalorisation du mystère. L'orientation ici est avant tout esthétique.

Tzara (1931) : le papier collé, par sa pauvreté, son appartenance à l'éphémère, son apparence de rebut introduit dans le tableau du périssable et du populaire. Ici la conception de Tzara renvoie à une politique du goût, une approche plus militante de la pratique artistique.

Greenberg (1959)<sup>1</sup> situe l'apparition du papier collé dans la continuité des différents procédés cubistes (l'utilisation de lettres typographiques, l'adjonction de sable) pour maintenir une vision en relief de ce qui est peint sur le tableau. Le papier collé est un contraste avec le travail de la peinture. Il s'agit d'affirmer, d'énoncer la planéité du tableau pour qu'apparaisse mieux la profondeur. L'orientation est moderniste puisque le collage est conçu comme une étape qui mènera à la conception du tableau non illusionniste.

Paulhan (1954), lui, parle de « machine à voir<sup>2</sup> ». La conception de Paulhan s'appuie en partie sur la remarque de Braque, à laquelle il donne un sens quasi métaphysique ou au moins éthique (il remplace certitude par « justification »). L'essentiel est que, selon lui, l'espace cubiste avec le papier collé devient un espace brut opposé à l'espace réfléchi de la perspective.

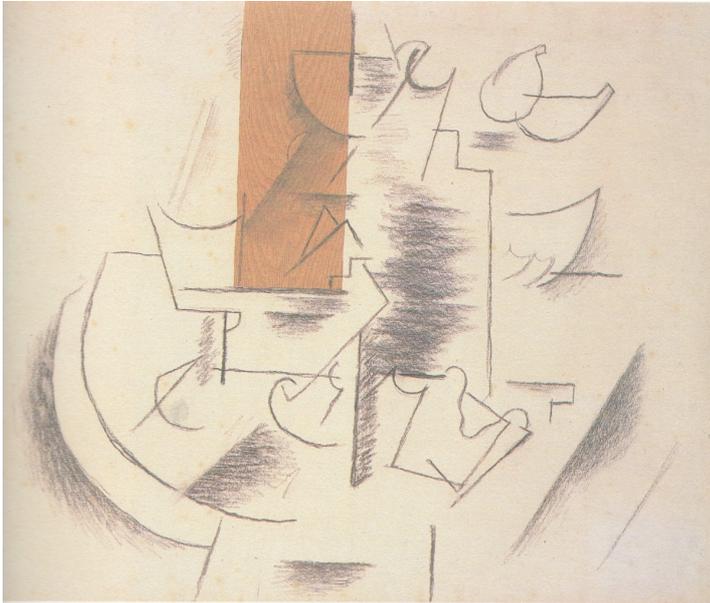
---

<sup>1</sup> « they [Block letters] merely allude to, rather than state, the literal surface ».

<sup>2</sup> voir les chapitres V et VII.

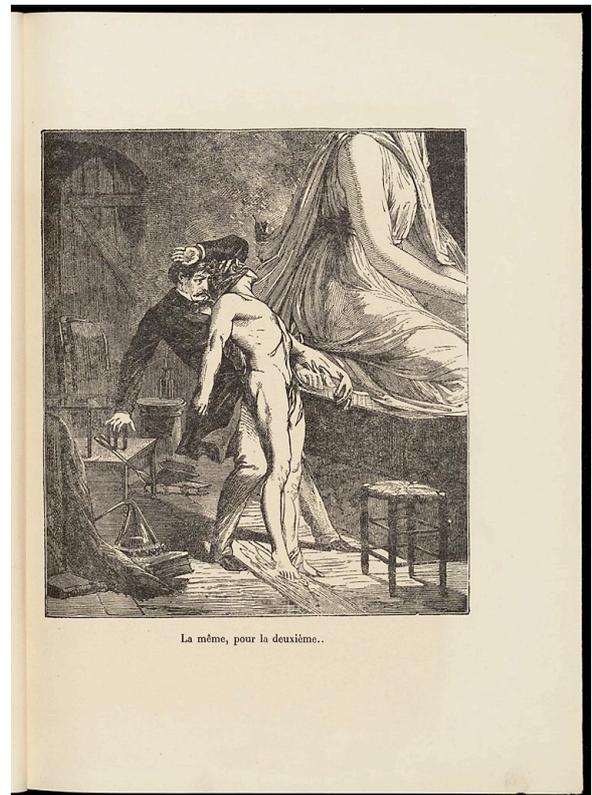
Un premier bilan : on reconnaît au collage une fonction de contraste, de contradiction peut-être, qui amène à distinguer le peint et le non-peint, soit sur un plan formel, soit sur un plan sémantique. Du point du tableau, le collage est donc l'élément hétérogène, une possible hétérophonie.

Un second bilan : on peut aussi systématiser en trois orientations l'apparition du collage :



1) n'importe quoi plutôt que l'abstraction du rien (Kahnweiler et au fond Paulhan) : on peut l'appeler un idéalisme mélancolique (Fig.6 Braque : *Le Compotier*, 1912). Le collage du papier imitant le bois vient donner une teinte et une matière au support et permet de reconnaître une table au premier plan. Il crée aussi l'illusion d'un espace tridimensionnel.

2) détruisons le tableau et le bon goût (Aragon et Tzara), ce qui revient à un nihilisme actif (Fig.7 Ernst, *La Femme 100 têtes*, 1929). Il s'agit dans cette série de Ernst de juxtaposer des images, des morceaux d'images toutes faites provenant de magazines. Le fond allégorique d'une critique de l'ordre bourgeois est sous-jacent.



3) détruisons l'illusion dont procède le tableau classique

(Greenberg) pour continuer la peinture (Fig.8 Picasso, *Tête*, 1913). Ici les morceaux de papier collés n'ont plus de référents naturels. Le collage relève d'un jeu de composition au sein du tableau. Son enjeu propre est de faire tableau. Que ce soit là une tête ou autre chose n'est plus problématique dans la logique qui est celle du tableau. Ici, le rapport entre le trait, la surface et la couleur est ce qui compte le plus.

Il manque une orientation affirmative, qu'il faut tenter d'esquisser.

Avant cela, je vais continuer d'énoncer les problèmes posés par les collages. Pourquoi apparaissent, dans la pratique de Braque et Picasso, la peinture au ripolin ? le faux-bois ? le papier peint ? le journal ? Il semble difficile d'avoir une réponse globale pour cette série de questions. Pourtant, il est clair que le collage affecte l'ensemble du tableau dans son processus de création. Le collage ne s'ajoute pas, ou pas ici, à un tableau réalisé de manière classique ou ne s'insère pas dans un manque, une absence. Il reconfigure le tableau, crée une nouvelle dynamique. Une première réponse consiste à dire que c'est là ce qui leur tombe sous la main. Le collage intègre dans le tableau l'environnement proche du peintre, son quotidien. Il procède donc moins d'une recherche de forme que d'une manière de renouveler le « sujet » du tableau. À partir de cette position l'utilisation du collage relève de deux orientations : l'apparition du collage intervient et poursuit un mouvement de fond qui voit la culture de masse se rapprocher de plus en plus de l'art. Les collages participent d'une culture de masse qui peu à peu s'intègre à l'art, le modifie, le contamine. (Rosenblum, 1973 ; Thomas Crow, 1985 ; Poggi, 1992<sup>1</sup>, 1992<sup>2</sup> ; Varnedoe, 1990 ; Gopnik, 1990.) Autre version de cette orientation, c'est une manière qu'ont les peintres d'affirmer leur engagement politique (Leighten, 1985, 1989, 1994). L'acmé de cette orientation est fournie par la série de collages faits par Picasso en 1912 à l'aide de coupures de journaux relatant la guerre des balkans. Cette orientation n'accorde à l'art qu'une autonomie relative. L'œuvre transcrit cette dépendance à son contexte socio-politique, soit pour l'exhausser, soit pour le contester (Cottington, 1988, 1992, 1998). Une déclaration de Rauschenberg, à propos des *Combine Paintings*, résume bien cette

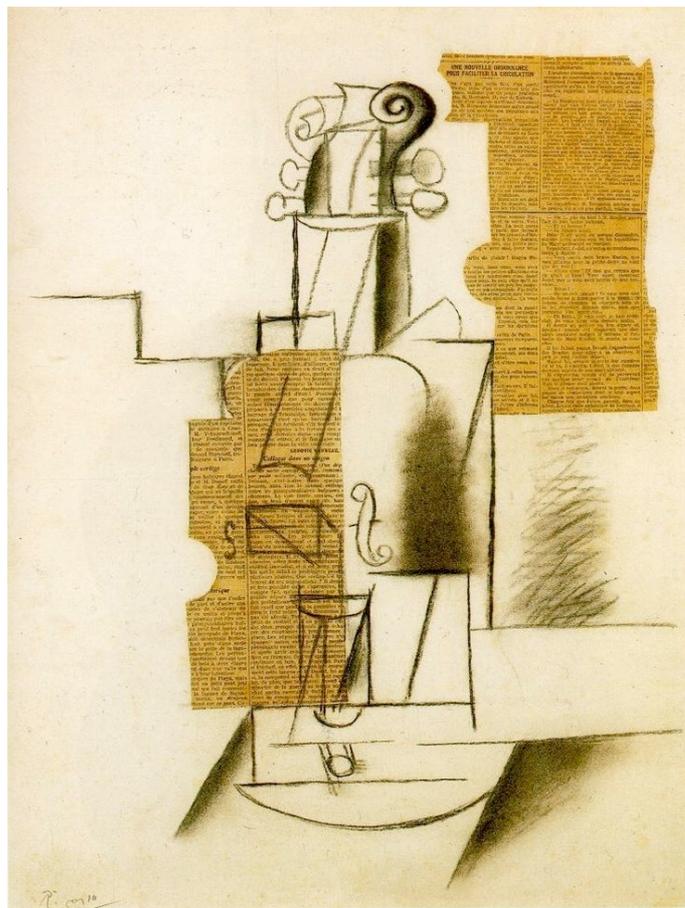


orientation : « Ce n'est ni de l'Art pour l'Art, ni de l'Art contre l'art. Je suis pour l'Art, mais pour l'Art qui n'a rien à voir avec l'Art. L'Art a tout à voir avec la vie, mais il n'a rien à voir avec l'Art<sup>3</sup>. » Le collage exhibe donc une dialectique à deux termes, entre l'art et la vie, l'œuvre oscillant entre ces deux termes, c'est-à-dire, finalement entre le peint et le non peint. On peut ainsi comprendre les références à l'art dans les *Combine Paintings* de Rauschenberg, références qui sont contrecarrées

par le surgissement d'images issues de la société contemporaine. (Fig.9 : Rauschenberg, *Untitled*, 1955.)

<sup>3</sup> Entretien avec André Parinaud, in Catalogue de l'exposition *Paris New York Paris*, Musée national d'art moderne, Editions du Centre Pompidou, 1977

Une seconde réponse, dans la lignée de la conception de Greenberg, verra dans le collage un rapport entre la matérialité avec laquelle on peint et le support, ce que Greenberg nomme la littéralité. Ce n'est pas le collage qui est pensé, ou thématique, mais la littéralité du support, la surface. Il s'agit en gros, par le collage, d'énoncer la surface. (Krauss, 1992, 1998 et Bois 1988, 1992) L'opposition cardinale passe cette fois entre la profondeur illusionniste du tableau et l'effet de surface produit par le collage. Du point de la profondeur, le collage en vient à se diviser entre une sensation visuelle et tactile contradictoires redoublée par le système symbolique que le collage met en place : celui-ci fonctionne en effet comme les paires opposées d'un paradigme linguistique de la profondeur : devant / derrière ; opacité solide / transparence aérienne. (Fig.10 : Picasso : *Violon*, 1912.)



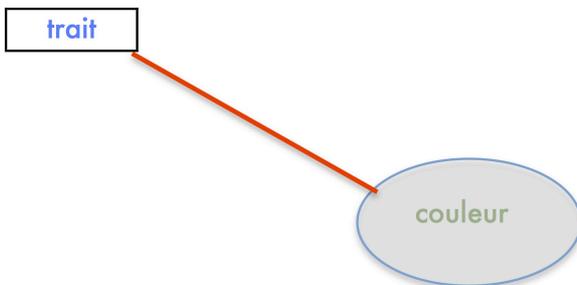
À la différence du collage du faux-bois qui fonctionne comme l'icône du bois, la feuille de journal collée prend sa signification de son intégration à un paradigme. Le collage montre dans le tableau le fonctionnement des signes. (Thèse de Krauss.) Mais avec cette orientation, on a perdu l'idée d'une opération propre, spécifique du collage dans le champ du tableau. Il ne s'agit pas de nier qu'il y a une différence entre coller un papier peint et une feuille de journal, mais c'est là penser des espèces sans avoir conçu le « genre » du collage. Il semble, finalement, que dans cette orientation, ce n'est pas le collage qui soit révolutionnaire, ce sont les feuilles de papier journal, en tant qu'elles sont une nouvelle manière de peindre l'illusion de la profondeur.

### Ma proposition

Je résume la situation : le collage est diversement interprété, même par ceux qui l'ont mis en œuvre. C'est un processus matériel qui affecte l'ensemble du tableau, mais dont la matérialité peine à être définie. L'apport du collage n'est pas tant le collage lui-même, comme processus, que la modification qu'il apporte dans le discours du tableau : on passerait d'un régime d'iconicité à un régime de signes oppositionnels.

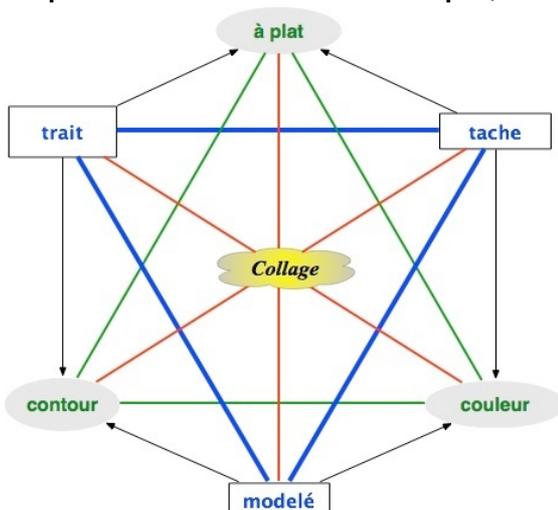
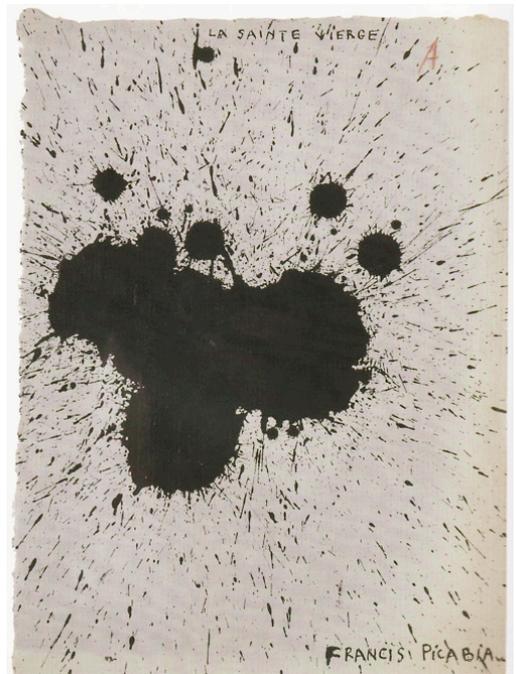
Mon projet ici est de proposer une dialectique du collage. Je partirai d'une évidence : le collage a pour effet de disjoindre le trait et la couleur. En effet, pouvant être à la fois et figure et fond, l'élément collé dans le tableau amène à faire fonctionner de manière indépendante le trait et la couleur. (Pour s'en convaincre, voir - Fig.6 le tableau de Braque, *Compotier et verre*, 1912 : le papier collé imitant le faux-bois, comme couleur, n'est absolument pas soumis aux traits configurant les fruits dans le compotier et le verre.)

En fait, depuis la Renaissance, c'est-à-dire depuis l'invention du tableau le trait et la couleur sont en conflit. Mais celui-ci n'est pas une opposition mais plutôt une hiérarchisation : lequel est au service de l'autre. Avec le collage, cela devient une opposition. Ce sera donc mon hypothèse de travail. Je la formaliserai à l'aide d'un hexagone logique afin de sortir d'une opposition binaire. Collage ne désigne plus ici un élément local dans le tableau, ni même une opération, mais le produit fini, le tableau fait selon cette nouvelle dialectique. Posons donc que dans le collage le trait s'oppose à la couleur<sup>4</sup>. Devant un élément sur un tableau, on doit décider si c'est un trait ou une couleur. (Fig.12)



Il s'agit donc d'une relation de contradiction. (Pas de possibilité de troisième terme.)

Si l'on prend l'élément de faux-bois du tableau de Braque, on voit qu'à l'évidence il s'agit d'une couleur et que celle-ci est même un modelé, c'est-à-dire ici que soit pour des raisons de matière ou de configuration, la sensation optique se double de la sensation tactile dans la compréhension que l'on a de cette couleur. La couleur, dans certains cas peut être une tache. (Fig.13 : Picabia : *Sainte-Vierge*, 1920) Ce qui donne deux sommets supplémentaires de l'hexagone. On obtient ainsi le triangle des contraires (Fig.14) : une forme peut n'être ni un trait ni une tache mais un modelé (certaines parties ombrées du tableau de Braque), ni une tache ni un modelé mais un trait (les traits, que l'on peut dire orphelins, du tableau de Braque).



Le contradictoire de la tache, c'est le contour. En effet, même sans trait tracé, une forme au contour défini n'est pas une tache, cela devient une figure. Le dernier sommet est le contradictoire du modelé. Je l'appelle l'à plat. Il s'agit du monochrome ou de l'utilisation de la couleur en à plat qui, par exemple chez Mondrian, relèverait ainsi du collage. (Fig.15 : L'hexagone logique du collage.)

<sup>4</sup> Je ne tiens pas compte ici de la différence entre couleur (qui signifie la couleur locale de l'objet « naturel ») et le coloris qui est la représentation sur le tableau de cette couleur. D'ailleurs, avec le collage, cette différence perd de sa pertinence : la couleur d'une feuille de faux-bois collée est tout aussi naturelle que la couleur du bois.

Je voudrais maintenant essayer d'appliquer la dynamique propre de l'hexagone logique à une œuvre de Picasso, un collage de 1912 : *Verre et bouteille de Suze* (Fig.16) On sait, par des photographies anciennes en couleur, qu'il y a dans cette toile une altération des couleurs, notamment celle du rectangle central en dessous du mot « Suze » qui était autrefois rouge. Ceci a son importance puisqu'on a ainsi le drapeau tricolore dont chaque pan de couleur semble décroître, dans un tableau dont le « sujet », à en croire les papiers journaux, semble la montée de la guerre. Les deux articles immédiatement lisibles renvoient pour l'un à une manifestation de 1912 au Pré-Saint-Gervais de la mouvance anarchiste et pacifiste et de sa répression par la police, pour l'autre à la première guerre des balkans opposant les pays de la ligue balkanique (Bulgarie, Grèce, Monténégro et Serbie) à l'empire Ottoman. On pourrait dire qu'on a là un tableau hétérophonique, en un premier sens parce qu'il y a une discussion à plusieurs voix autour de la table ronde d'un bistrot peut-être à l'heure de l'apéritif. Le petit losange blanc sur la gauche serait une cigarette avec la fumée, un cendrier et un verre au dessus. Voilà pour l'argument narratif. Ce tableau serait une scène de genre : un groupe parlant autour d'une table en 1912. Le journal servirait ici à évoquer des voix. Plutôt qu'hétérophonie on devrait d'ailleurs parler d'une conversation. C'est là l'interprétation dans l'orientation de l'idéalisme mélancolique : le tableau peut encore parler de la guerre, voire la dénoncer, non plus par ses capacités propres mais en intégrant le discours du journal. Puis l'hétérophonie, en un second sens, c'est le collage disparate de ces différents éléments, dont tous ne sont pas forcément interprétables, audibles ou compréhensibles, qui ensemble ne font pas synthèse. L'enjeu est de voir si l'hexagone logique du « collage » permet d'y voir plus clair.



Les découpures de journal proviennent toutes des pages 1, 2 et 3 du *Journal du 18*



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

novembre 1912

(Fig.17 et 18)

Trois interprétations de ce tableau :

Je vais d'abord exposer trois interprétations de ce tableau.

Leighten (1985 et 1989) : la première, P. Leighten lit les découpures de journaux. Selon elle, l'agencement des découpures de journaux procède à une mise à plat, une vue d'ensemble du mode d'opération du journal. Celui-ci repose sur l'égalité de traitement entre les informations, les récits, la publicité. Le journal, c'est le lieu qui organise la rencontre entre des informations hétérogènes, les traitant toutes de la même manière. C'est déjà un collage dans le sens d'une juxtaposition. En disloquant le journal, Picasso le mime et dénonce son idéologie. Dans un deuxième temps, cela lui permet d'exprimer son propre point de vue, à savoir sa proximité avec les milieux anarchistes et pacifistes. On pourrait dire que Picasso colle et disloque un collage pour en proposer un autre montage. Cela fait du tableau une machine à voir l'idéologie dominante. Pour ce qui est du collage, ici ce n'est plus une opération globale et l'interaction avec le trait et la couleur se limite à la définition d'une scène et à l'exhibition de la propagande nationaliste. En effet trois à quatre couleurs domineraient l'ensemble : celui bleu de la table, blanc de la bouteille et rouge de l'étiquette Suze (le rectangle en-dessous du mot « Suze » qui est maintenant décoloré). Si le collage fait discours, celui-ci n'est pas le discours du tableau mais le discours du journal remonté par Picasso, même s'il s'agit de lui faire dire, dans le collage, le contraire de ce que dit *Le Journal*.

Cottington (1992, 1998) : n'interprète pas ce tableau, mais le donne comme élément dans une thèse plus générale sur l'utilisation des coupures de journaux et la pratique du collage dans la modernité. L'analyse repose sur la dialectique entre la culture populaire (*Low*) et la culture savante (*High*). Le problème pour Picasso peintre serait le même que celui pour

Mallarmé poète. (Remarque personnelle : je ne comprends pas pourquoi un peintre se sentirait requis par le journal, quand le poète, à cause de l'identité du code, y est en quelque sorte sommé.) Le raisonnement de Cottington<sup>5</sup> se fera en cinq étapes : 1) Picasso est plongé dans la culture populaire ; 2) mais cette immersion correspond à une attitude chic, elle participe de ce que Bourdieu a appelé la distinction. 3) Les papiers collés dénoncent la culture de masse dont ils proviennent, c'est-à-dire que le tableau intègre le discours populaire pour le détourner. Le tableau fait d'un discours public – les journaux – un discours privé : les jeux de mots de Picasso seraient une sorte d'hermétisme plastique. 4) Par cela, Picasso montre qu'il est un grand artiste. 5) Toutefois, différence avec Mallarmé : « Les papiers collés de Picasso n'étaient pas en position de réaliser la promesse subversive de l'esthétique mallarméenne. » Là encore les éléments plastiques, picturaux du collage ne sont pas envisagés. L'approche relève essentiellement de ce que l'on appellerait une histoire sociale des arts. Mais, il faut retenir cette intuition d'un dialogue de Picasso avec Mallarmé. Ici, le tableau emprunte au discours poétique – sa réponse hermétique à « l'universel reportage » - pour faire discours. ce discours cependant n'est toujours pas celui du tableau, mais d'une attitude esthétique. Discours en fait de l'esthétisme du peintre, indifférent à ses supports, ses idiomes et qui voit dans l'opération du collage une manière de poursuivre l'art, quelque forme que ce soit.

Krauss (1992, 1998) : là encore, la proposition de Krauss ne porte pas uniquement sur ce collage, mais inscrit celui-ci dans la logique de la « circulation des signes » telles qu'elle peut se laisser déduire à partir des différents collages. Opposée à l'interprétation de Leighton, Krauss, en arguant elle aussi du dialogisme de Bakhtine, propose de comprendre les coupures de journaux comme une multiplicité de voix, une polyphonie. L'idée est la suivante : chaque voix aussitôt proférée se divise : « Chaque voix, en dialogue avec elle-même, est dédoublée et dramatisée en se faisant la voix d'un autre » (1998, p.51). Concernant le papier journal et sa pseudo hétérogénéité, il fonctionne comme un embrayeur pour faire fonctionner le discours : le papier journal a juste « assez de sens pour assurer la circulation du signe » (p.81). Le point essentiel pour Krauss est la « valeur » du signe plastique. (Rappel de Saussure : « Une forme ne *signifie* pas, mais *vaut* : là est le point cardinal. Elle *vaut*, par conséquent elle implique l'existence d'autres valeurs<sup>6</sup>. ») Dans la conception saussurienne, la reconnaissance que le signe linguistique soit une valeur ouvre la voie au système : la forme du mot « arbre », son image acoustique, *vaut* pour le concept, tout comme le concept *vaut* pour l'arbre réel qu'il représente.) Les coupures de papier journal ne font que signaler que le tableau est fait de signes plastiques : la profondeur (devant/derrière), la figure (forme/entourage) et la lumière (opacité/transparence (cf. p.34). La différence, c'est qu'à la différence des mots qui chez Saussure ne forment pas une unité positive, dans le collage on a affaire à des identités qui comptent pour un : le papier journal, le faux-bois, le morceau de papier peint. Finalement, l'analyse aboutit à faire des collages, des simulacres du langage et de son fonctionnement sémiotique. Le collage, comme opération propre au tableau est dissout dans celui du langage. Le collage devient une sorte d'équivalent de l'arbitraire du signe ; mais auquel il s'oppose : c'est un signe motivé.

---

<sup>5</sup> D. Cottington, 1998, voir le chapitre 5. Je traduis une phrase de la conclusion, p.143.

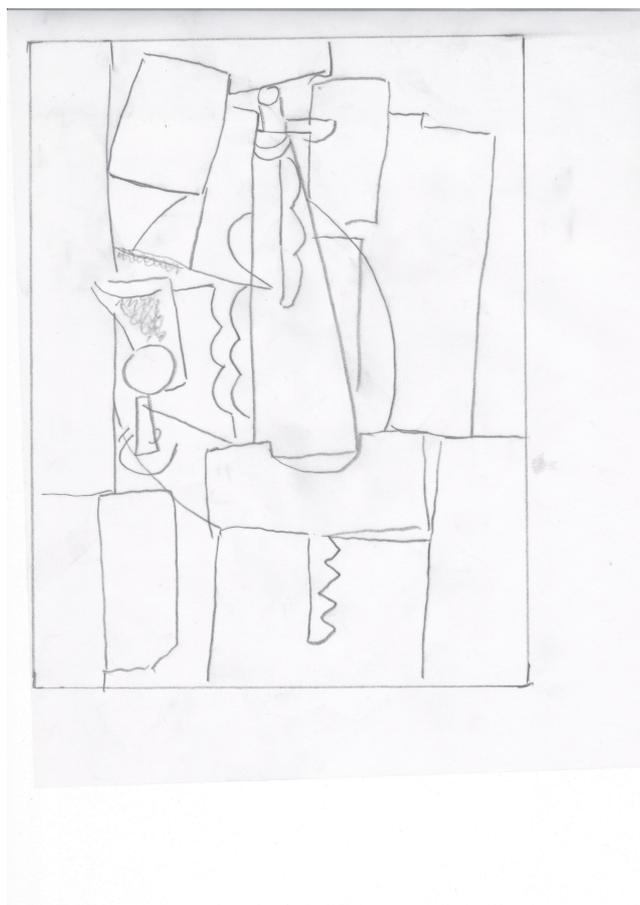
<sup>6</sup> Saussure: *Écrits de linguistique générale*, Paris, Gallimard, p.28.

On doit tenter de faire le bilan de ces trois lectures. Elles se répondent d'ailleurs chacune, l'une, l'autre. Le premier point est qu'il est indubitable que le collage des coupures de presse est un phénomène particulier, qui doit être expliqué en soi : soit sur le plan politique (Leighten), soit sur le plan esthétique (Cottington), soit sur le plan sémiologique (Krauss). Le second point concerne l'hétérogénéité du discours en langue, par rapport au discours en peinture. Leighten maintient l'hétérogénéité des deux discours : s'il y a un discours politique du tableau, celui-ci relève de la langue. Pour Cottington, il n'y a pas de discours (ni politique, ni pictural) : le seul point est l'affirmation sociale de l'artiste, par ses œuvres, dans le monde. Pour Krauss, je l'ai dit, le discours en langue, vient lancer la possibilité du discours des signes plastiques. Les questions, à chaque fois, qui sont posées sont : faut-il lire les textes ? Et si l'on les lit, faut-il tous les lire ou seulement certains ?

J'avancerai maintenant mes propres propositions par rapport à ce tableau. Quelques points vont m'orienter :

- Picasso a choisi les articles de journaux, et a choisi de mettre en avant certains éléments, mais cela ne se comprend que dans la logique du tableau ;
- l'hétérogénéité entre le discours en langue et le discours en peinture est un faux problème : l'ensemble relève d'une logique immanente au tableau ;
- pas plus que la couleur rouge a une identité dans un tableau, la coupure de journal n'a d'identité. On confond ici l'unité matérielle et l'identité.

Il faut donc en effet s'intéresser aux choix faits par Picasso, non pas pour comprendre ce qui a guidé ce choix, mais parce que ces choix font sens. J'ai fait ici le calque du tableau afin de repérer les différentes zones. (Fig. 19) On voit que l'on a là un réseau de lignes qui ne constitue aucun espace profond illusionniste. Les rectangles parallèles au plan du tableau dominent.



J'ai ensuite identifié (en rouge) les différents textes collés. (Fig. 20) :

n°1 : article sur le meeting du Pré-Saint-Gervais ; il s'agit de la colonne gauche de la page 2.

n°2 : extrait d'un roman-feuilleton de Charles-Henri Hirsch, *Saint-Vallier*. Provient de la page 3.

n°3 : extrait d'un autre roman-feuilleton de Pierre Valdagne, *La véritable Mme Bradier* situé en bas de la page 2.

n°4 : dépêche d'Henri Barby sur la guerre des Balkans, intitulée : « Les Serbes s'avancent vers Monastir », situé en bas de la page 1, colonnes 2 et 3. L'article est collé à l'envers.

n°5 : compte-rendu d'un spectacle de comédie intitulé *L'Habit vert*. Vient de la page 2, colonne centrale.

n°6 : début de ce compte-rendu. Plus haut dans la bouteille est plus haut dans la colonne.

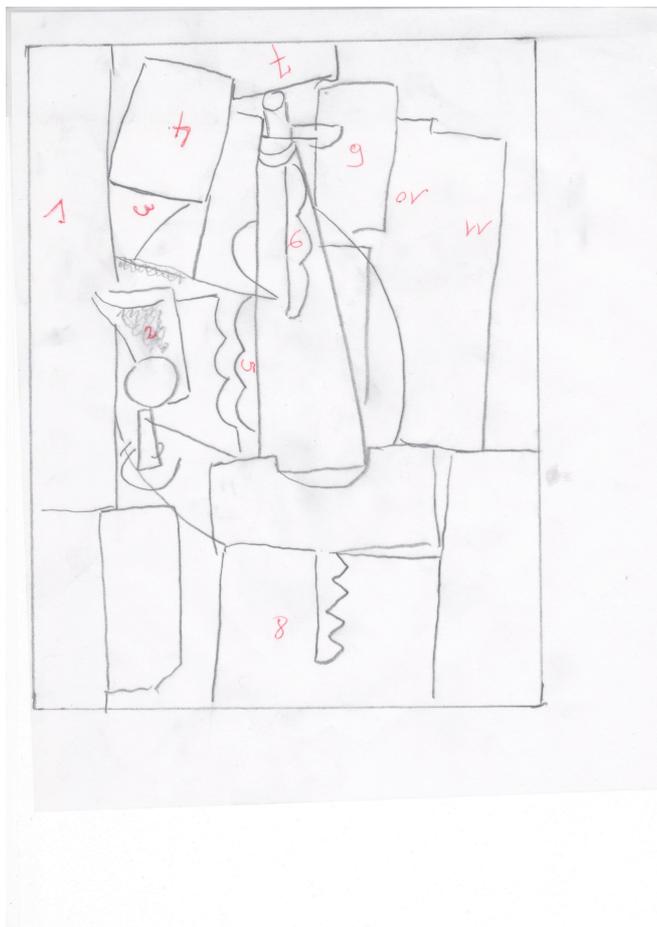
n°7 : suite du roman-feuilleton *La véritable Mme Bradier*

n°8 : fin d'un article de Paul Erio et extrait d'un article faisant les point sur la situation dans les Balkans. Les deux articles se contredisent. Situé au centre de la page 1.

n°9 : suite de l'article sur Monastir.

n°10 : suite du roman-feuilleton *La véritable Mme Bradier*, collé à l'envers.

n°11 : article de Paul Erio sur le choléra à Constantinople, bas de la première colonne de la première page. L'article est collé à l'envers.



Les collages montrent que d'une part ils disloquent le journal et même certains articles, et qu'il y a une homothétie entre la page du tableau et la page du journal. Ainsi, le positionnement vertical est en partie suivi. La rotation dans l'orientation des lettres correspond à un pivotement de la feuille de journal. Ceci, semble-t-il, met en évidence que ce sont les découpes de papier journal qui tournent.

On peut aussi réunir par thème certaines découpes. C'est la fig. suivante (Fig. 21) Quatre thèmes s'imposent (en vert) :

n°1 : le meeting, présent une seule fois.

n°2 : la guerre des Balkans.

n°3 : les romans-feuilletons.

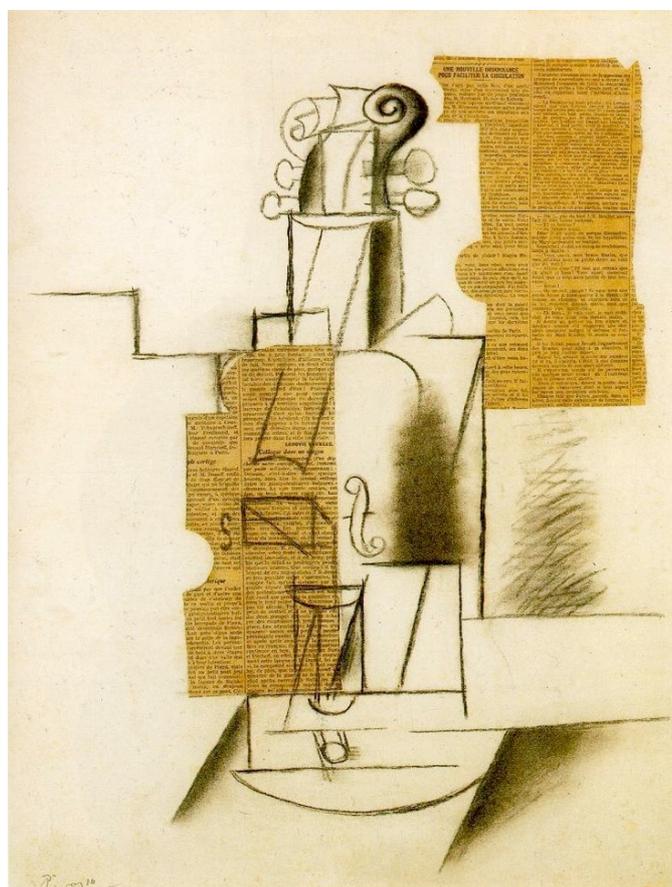
n°4 : le compte-rendu de spectacle.

L'éclatement et la cacophonie de l'ensemble amènent fortement à douter d'une interprétation narrative du tableau. Je ne crois pas qu'on puisse voir dans la légèreté du roman-feuilleton une association avec la légèreté de l'alcool, que la guerre soit évoquée comme relevant de dessous de tables.

Il se peut que ce tableau allude vers la cacophonie propre du journal, nonobstant la mise en avant de certaines parties plus lisibles que d'autres. Cette lisibilité de certains textes doit se comprendre comme une métaphore, une traduction si l'on veut, de ce qui a lieu dans le collage et les nouveaux problèmes de clarté que celui-ci pose au tableau. Plutôt qu'à une véritable circulation à l'intérieur du tableau, l'enchevêtrement fonctionne comme une mise à plat qui exhibe le tranchant des découpes.

Pour simplifier la compréhension de l'enjeu du collage tel que je le propose, on peut s'intéresser à un tableau d'apparence plus claire. (Fig. 22 *Violon*, 1912)

Dans celui-ci on retrouve deux découpes du *Journal* du 3 décembre 1912. Le violon est montré de manière frontale mais certains traits indiquent une recherche de profondeur : le triangle sur la droite qui semble esquisser un chevalet, les deux ouïes de taille différente, comme si l'une était en recul par rapport à l'autre, le parallélogramme rectangle dont la représentation en perspective est amorcée. Les volutes sont multipliées, comme feuilletées. Dans ce papier collé, le violon semble éclaté (comme on parle de vue éclatée dans un dessin technique). Enfin, l'on perçoit bien que les deux découpes de papier journal, se complètent et sont symétriques l'une de l'autre, comme si de l'une à l'autre une feuille s'était tournée. L'une pourrait être la table du violon, et la feuille de papier journal viendrait en donner la matière au travers de son modelé. Le trait de découpe, sur la gauche, dessinerait notamment l'éclisse. L'autre feuille serait le fond perdu, atmosphérique d'où le violon se détacherait. Mais le point le plus remarquable, c'est que chacun de ces éléments semble fonctionner tantôt de manière totalement indépendante l'un de l'autre (ainsi la tache faite par le morceau de papier journal à droite fonctionne de manière encore plus autonome quand elle est considérée en même temps que celle au crayon noir presque au centre du tableau), tantôt ils viennent se nouer : le regard partant de cette tache au contour mystérieux rencontre une plage blanche dont le trait ou la découpe est tout à fait affirmée. Et c'est de l'opposition de ces deux éléments que le manche prend un relief saisissant, existant, pour le coup, en tant que modelé.



Finalement, dans le collage, nous n'avons peut-être pas à faire à des éléments hétérogènes. Toutefois, la disjonction que produit le collage entre le trait et la couleur, surtout la dynamique qu'il installe entre le trait, le modelé et la tache amène à concevoir autrement les catégories héritées de la peinture classique. Ce serait là une révolution par extension. Par ailleurs, si l'on articule sous la catégorie de voix au sein du tableau, les différents éléments qui le composent, les deux coupures de papier journal ne sont pas la même voix, non pas que leur texte soit différent, ou qu'il y ait deux interlocuteurs, mais la place qu'elles occupent dans le tableau leur donne à chacune un sens différent, tache pour l'une, modelé pour l'autre par rapport au trait du violon qui les lie.

### Comment conclure ?

Je résume ce qui précède : collage en peinture n'est pas le nom d'une juxtaposition, même indifférente, mais bien la reconfiguration de ce qui fait tableau à partir de la dissociation entre la couleur et le trait. Donc Matisse et Mondrian, par exemple, pratiquent le collage ainsi entendu.

Une telle dissociation bien vite s'est emparée du papier journal dans lequel le tableau a peut-être vu un équivalent métaphorique du collage. Mon hypothèse est qu'avec le papier journal, comme avec le nom d'une salle de cinéma ou d'un violoniste célèbre, le tableau se mesure à la possibilité de parler pour tous (et non de parler à tous). L'enjeu semble demeurer de la représentativité du tableau. Pour le dire autrement : le journal dans le tableau c'est un peu comme une fenêtre ouverte sur la ville<sup>7</sup>.

Cependant rapidement cette extension du tableau devient la transformation du tableau en discours politique. C'est là l'évolution qu'annonce et que suit Aragon dans sa réflexion sur le collage qui le mène de Braque et Picasso à Heartfield, du tableau de peinture au photomontage de propagande politique.

Ainsi, la question qui nous est laissée est celle du collage comme pratique endogène à l'art du tableau ou comme déplacement vers le discours politique.

Répondre à cette question revient à naviguer entre deux écueils. La dialectique du collage telle que je l'ai esquissée dans l'hexagone logique des oppositions est-elle un discours du tableau ? Et dans quelle mesure un tel discours serait hétérophonique ? Qu'est-ce que c'est un discours du tableau ? Cet écueil n'est plus celui que je donnais en introduction de la métaphore quand on parle de voix en peinture. Il s'agit plutôt de comprendre comment sont liés syntaxe et sémantique dans ce discours. C'est aussi ce point d'articulation entre la syntaxe et la sémantique que semblent exhiber exemplairement les coupures de papier journal. Concernant ces dernières on aura compris que si elles font discours, cela n'est pas uniquement référentiel. Le second écueil est de savoir ce qu'il en est de ce discours aujourd'hui. Aujourd'hui, ce discours, qui le relève ?

### Références :

Kahnweiler (1920) : *Der Weg zum Kubismus*, 1920, trad. franç. « La montée du cubisme », *Confessions esthétiques*, Paris, Gallimard, 1963, p.9-60.

Aragon (1930) : « La peinture au défi », 1930, in *Les Collages*, Paris, Hermann, 1980

---

<sup>7</sup> Rappelons que c'est aussi sous la métaphore de la fenêtre et de la ville que le poème a aussi développé son propre discours du collage.

- Tzara (1931) : « Le papier collé ou le proverbe en peinture », *Cahiers d'art*, VI, n° 2, 1931.
- Greenberg (1959) : « Collage », *Art and Culture*, 1959, trad. franç. *Art et Culture*, Paris, Macula, 1988, p.81-95.
- Paulhan, *La peinture cubiste*, vers 1954, édition Paris, Folio-Gallimard, 1990.
- Baldassari (2000) : *Picasso, Papiers journaux*, Paris, Tallandier, 2003.
- Bois (1992) : « The Semiology of Cubism », *Picasso and Braque : A Symposium*, New York ; The Museum of Modern Art, 1992.
- Bois (1988), *La leçon de Kahnweiler*, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, n°23, Paris, Centre Georges Pompidou, 1988.
- Cottington (1992) : « Cubism, Aestheticism, Modernism », *Picasso and Braque : A Symposium*, New York ; The Museum of Modern Art, 1992.
- Cottington (1998) : *Cubism in the Shadow of War. The Avant-Garde and politics in Paris 1905-1914*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1998.
- Daix (1982) : « Braque et Picasso au temps des papiers collés », *Georges Braque : les papiers collés*, Paris, Centre Pompidou, 1982.
- Daix (1993) : « Le cubisme de Picasso, Braque et Gris et la publicité », *Art & publicité*, Paris, Centre Pompidou, 1993.
- Gopnik (1991) : « Comics », *High & Low, Modern Art, Popular Culture*, New York ; The Museum of Modern Art, 1991.
- Krauss (1992) : « The Motivation of the Sign », *Picasso and Braque : A Symposium*, New York ; The Museum of Modern Art, 1992.
- Krauss (1998) : *The Picasso Papers*, Londres, Thames and Hudson, trad. franç. *Les Papiers de Picasso*, Paris, Macula, 2012.
- Léal (1998) : *Picasso Papiers collés*, Paris, R.M.N., 1998.
- Leighten (1985) : « Picasso's Collages and the Threat of War, 1912-1913 », *The Art Bulletin*, XVII, n° 4, décembre 1985.
- Leighten (1989) : *Re-orderin the Universe : Picasso and Anachism, 1897-1914*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1989.
- Rosenthal (1973) : « Picasso and the Typography of Cubism », *Picasso in Retrospect*, New York, Harper and Row, 1973.
- Varnedoe (1991) : « Words », *High & Low, Modern Art, Popular Culture*, New York ; The Museum of Modern Art, 1991.
- Will-Levaillant (1973) : « La lettre dans la peinture cubiste », *Le Cubisme*, Université de Saint-Étienne, Travaux IV, Saint-Étienne, 1973, p.45-61.
- Crow (1985) : « Modernism and Mass Culture in the Visual Arts », *Pollock and After : The Critical Debate*, New York, Harper & Row, 1985, p.233-66.
- Poggi (1992<sup>1</sup>) : *Braque's Early Papiers Collés : The Certainties of Faux Bois*, *Picasso and Braque : A Symposium*, New York ; The Museum of Modern Art, 1992, p.129-149.
- Poggi (1992<sup>2</sup>) : *In Defiance of Painting : Cubism, Futurism, ans the Invention of Collage*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1992.