

Introduction

Il existe d'innombrables raisons de s'intéresser aux papiers collés, à commencer bien sûr par l'exceptionnelle réussite à laquelle les ont portés les Cubistes (et dans une moindre mesure les Surréalistes). Celle-ci serait toutefois restée une curiosité, certes admirée mais finalement futile, sans la prodigieuse force de renouvellement et la trace active qu'ils portaient en germe. Car il ne fait guère de doute aujourd'hui que ce qui les rend si passionnants n'est pas seulement de l'ordre d'une satisfaction esthétique ni même artistique, même si ces dimensions y occupent toujours une place centrale mais le fait est qu'ils sont inséparables d'un processus de reconfiguration plus large qui a transformé jusqu'à l'idée de création plastique tout au long du ^{xx}^e siècle. Cela est d'autant plus remarquable compte tenu du contraste saisissant entre la modicité revendiquée des procédés utilisés (la pauvreté des matériaux et l'aspect volontiers bricolé du résultat) et l'ampleur de l'enjeu épistémologique que représente le renoncement assumé à l'isomatérialité picturale et à la représentation illusionniste qui en a toujours été le corollaire. En effet, la norme de la peinture traditionnelle reposait sur l'idée d'une séparation absolue entre ce qui est figuré sur la toile et la réalité extérieure au tableau, quelle que soit la ressemblance perçue. L'irruption de l'objet au sein de l'œuvre remet en cause la validité de ce partage. Au-delà d'innovations stylistiques qu'il n'y a pas de raison de minimiser, ils portent un geste à la fois tâtonnant et souverain de redéfinition de toutes les coordonnées de la peinture. Il n'est peut-être pas exagéré de dire que le collage a eu à cet égard au sein de la sphère plastique un retentissement de même ordre ou de même ampleur que par exemple l'invention de la géométrie analytique de Descartes pour

le développement de la science classique, lui apportant tout à la fois un langage puissant et un projet unificateur.

Comme on le sait, le début du xx^e siècle a été une phase d'intense créativité formelle qu'accompagne une « effarante floraison d'ismes » (John Golding) qui ne semble avoir d'équivalent que dans la décennie des années 1960 qui a connu à son tour un épisode comparable d'effervescence explosive (et créatrice). De 1905 à la première guerre mondiale, sont apparus presque simultanément toute une gamme de mouvements : fauvisme, cubisme, futurisme, suprématisme, dadaïsme, abstraction (pour ne citer que les plus visibles) qui tous remettaient en cause l'héritage de la tradition dont ils provenaient, sans cependant ouvrir des perspectives de même nature ou de même portée. La plupart d'entre eux ont modifié de façon sensible notre expérience ou notre relation à l'œuvre, ce qui n'est déjà pas négligeable. Si certains se sont épuisés dans la provocation, d'autres ont imposé de réinterpréter le sens de l'acte de peindre ou la teneur de son résultat. Il a longtemps semblé aller de soi aux yeux d'une majorité de commentateurs que le renoncement à la figuration a représenté le tournant décisif, la coupure majeure d'ailleurs difficilement conquise, et parfois non sans retours ou oscillations (ce qui se vérifie aussi plus tard, d'Hélion à N. de Staël). Cette réaction est d'autant plus compréhensible qu'on identifiait l'art à la dépeinture et qu'on a eu tendance à tirer le cubisme du côté d'une variante alambiquée de l'abstraction. Mais derrière cette déroute annoncée de la représentation, d'autres mécanismes ont exercé plus discrètement une action sans doute plus décisive encore. Et il est logique que nous n'en prenions pleine conscience que lors d'un second temps, lorsque le choc produit par les apparences commence sinon à se dissiper ou du moins à se banaliser.

On pourrait bien sûr objecter la figure de Duchamp, parce qu'il n'introduit pas à une évolution dans la peinture mais à une remise en cause radicale de la notion même de l'art, à travers l'invention des *ready-mades* et ses projets

ésotériques comme *Le grand verre* ou *Étant donnés*. Mais il faut garder en mémoire que l'importance théorique reconnue à Duchamp pour l'art contemporain n'est acquise que dans les années 1960, par le biais de l'art conceptuel qui n'a plus grand-chose à voir avec l'usage de « conceptuel » au début du siècle, et qu'elle résulte donc d'une lecture rétrospective et quelque peu anachronique. Ainsi pour Kosuth, « la vérité inconfortable est qu'un artiste comme Picasso fournit la boue (*dirt*) sur laquelle pousse un artiste comme Duchamp. Et Matisse? C'est l'engrais ». On voit mal ce que cette perspective serait susceptible d'apporter à une meilleure approche des papiers collés, si leur intérêt est effectivement du même ordre qu'une palette ou de tombées de journaux.

Motherwell ne s'y est en revanche pas trompé lorsqu'il déclare que « le collage a été la plus grande invention du modernisme » et qu'il manifeste spécialement son admiration pour « la série incroyablement belle des papiers collés ». Ce qui est en jeu est « une régénération poétique de la peinture, sous les formes d'une matérialité nouvelle ». Paulhan (entre autres) va dans le même sens, en estimant qu'il serait beaucoup plus convaincant de dire que le cubisme est une conquête du papier collé plutôt que l'inverse.

Réfléchir sur les papiers collés, c'est donc à la fois apprécier des œuvres rares et exemplaires, dans leur évidence et leur fragilité, et comprendre en quoi elles empiètent, souvent à leur insu, sur le sens et la postérité de l'art. Elles ne changent pas seulement la façon de regarder les autres œuvres mais aussi la façon d'interpréter la relation entre l'art et la vie. Ces productions qui ont longtemps été tenues pour mineures ou anecdotiques sont donc moins passibles d'une redécouverte (à la manière dont l'ont été le maniérisme ou des pans du baroque) ou même d'une simple réévaluation (comme les fresques romanes ou l'art pompier), elles appellent avant tout une enquête qui, tout en empruntant aux sources documentaires de l'histoire de l'art la part d'information nécessaire, cherche

dans les théories esthétiques, iconiques ou sémiotiques les suggestions qui justifient leur statut d'objet de pensée inépuisable et d'une rare densité.

La forme de l'ouvrage n'a donc rien d'un traité, il procède par visions partielles en attirant l'attention sur différents aspects significatifs qui sont davantage des pistes de réflexion qu'un schéma global d'interprétation. L'objectif est de sensibiliser plutôt que d'expliquer. J'ai conscience d'avoir réservé un traitement déséquilibré entre Braque (et plus encore Gris) et Picasso, non parce que ce dernier l'emporterait si outrageusement sur les deux autres (pour la qualité des œuvres, ce serait pour le moins contestable) mais parce qu'il a exploité plus radicalement le paradigme d'un art pictural considéré comme un langage à part entière.