Du collage et de Rueda

Philippe Monsel
Serge Fauchereau
Collectif

Cercle d'art

DL
11 SEP.97 32525

0229005361

Du collage et de Rueda

4
Dijon
1862

JQ

Nos remerciements vont plus particulièrement
à José Luis Rueda et Alfonso de la Torre
sans lesquels ce livre n'aurait pu être réalisé

La loi du 11 mars 1957 n'autorisant aux termes des alinéas 2 et 3
de l'article 41, d'une part, que les «copies ou reproductions strictement
réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation
collective» et d'autre part, que les analyses et les courtes citations
dans un but d'exemple et d'illustration, «toute représentation
ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement
de l'éditeur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite»
(alinéa de l'article 40). Cette représentation ou reproduction,
par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon
sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

© 1997, Editions Cercle d'Art, Paris
ISBN 2 7022 0485 6
ISSN 0 985 0619

Serge Fauchereau

Du collage et de Rueda

•

BIBLIOTHÈQUE DE FRANCE NATIONALE

DIAGONALES

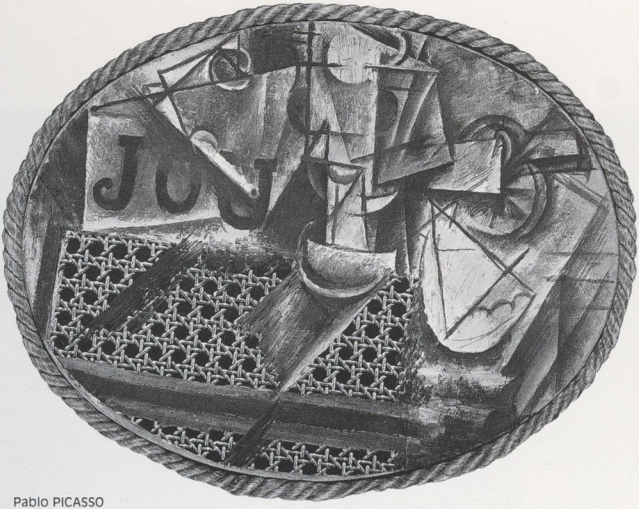
UNE COLLECTION DES ÉDITIONS CERCLE D'ART



Selon les dictionnaires, *coller*, c'est «faire adhérer, fixer avec de la colle ou un corps gluant» et le *collage* l'«action de coller» ou l'«état des objets collés». L'assemblage d'objets au moyen d'une colle est presque aussi vieux que le monde, y compris à des fins artistiques – les seules qui nous intéressent ici. Lorsque l'homme préhistorique ou le primitif insère un galet rond ou un fragment d'os dans sa sculpture ou sa peinture pour faire l'œil de l'animal qu'il a voulu figurer, n'est-ce pas une forme de collage? Ainsi le collage serait l'introduction d'un objet préexistant dans une œuvre créée, l'association de deux ou plusieurs éléments d'origine différente. Il arrive cependant dans les temps modernes que deux artistes biens différents exécutent un même tableau en conservant chacun sa manière spécifique; ainsi lorsque Rubens peint les personnages et Snyders les animaux, ainsi lorsque l'alchimie fantastique de Brauner s'associe à la science-fiction surréaliste de Matta. Est-ce encore du collage puisque les deux techniques utilisent l'une et l'autre peinture à l'huile et pinceaux? Cela se complique un peu lorsque Duchamp s'empare d'un chromo d'autrefois par un artiste oublié, pour y adjoindre deux taches de couleur et qu'il désigne le tout comme un ready-made, intitulé *Pharmacie*. De telles questions et parenthèses ne sont pas hors de propos quand on songe à des artistes qui, comme Rueda ou Tinguely, et, avant eux, tous les Picasso, Miró ou Schwitters, ont débordé l'art du collage dans toutes ses dimensions; encore, par souci de clarté, laissera-t-on de côté ces artistes de l'art brut qui, à leur manière, ont élevé la récupération et le bricolage à un niveau artistique parfois surprenant.

Il se peut bien que le collage moderne tel que le recense l'histoire de l'art à partir de Picasso et Braque soit plus apparenté au jeu qu'elle n'aime à l'admettre. Au XVI^e siècle, Arcimboldo n'était certainement pas le premier à avoir assemblé des ustensiles, des plantes ou des animaux pour en faire des allégories et des portraits; mais c'est surtout après lui qu'artistes et amateurs, peut-être faute de savoir peindre comme lui, ont trouvé plus simple de découper des images ou des matières à deux dimensions pour les appliquer et les combiner en ce qu'on n'appelait pas encore un collage. La variété des réalisations et des intentions est grande. Pour ma part, j'en ai quelquefois signalés qui allaient de l'artisanat (ainsi une couette de tissus appliqués, dans la *Révolution cubiste*, Denoël, 1982, p. 150) à l'art plus ou moins marginal d'un H.C. Andersen, l'écrivain étant d'ailleurs assez convaincu de la qualité de ses collages – schwittériens avant la lettre – pour les conserver (*Peintures et dessins d'écrivains*, Belfond, 1991, p. 61). De tels devanciers ne sont cependant pas utiles à notre propos puisque, étant inconnus ou oubliés, il a fallu tout redécouvrir dans la période où l'on a décidé de placer la naissance du collage moderne.

Après discussions et expertises de documents, lettres et petits bouts de papier, les historiens de l'art ont attribué l'invention du papier collé à Georges Braque. Celui-ci, peu soucieux d'obtenir un brevet d'invention n'a jamais clamé sa priorité, pas plus que Picasso n'a revendiqué la paternité du premier collage. Ils n'y voyaient qu'une technique utilisable par d'autres autant que par eux-mêmes. Ils savaient bien qu'en art, seul le résultat compte et que les questions de priorité y sont beaucoup moins essentielles qu'à la course à pied. C'est au printemps de 1912 que Picasso aurait réalisé le premier collage, la *Nature morte à la chaise cannée* et l'été suivant Braque aurait réalisé le premier papier collé, *Compotier et verre*. Le premier comprend de la toile cirée collée sur une peinture à l'huile entourée de corde et le second des découpes de papier faux bois collées sur un dessin au fusain. Dans le second cas, les découpes de papier n'ont pas pour fonction de remplacer la couleur, ordinairement appliquée au pinceau – pour le peintre, il n'est pas plus long de peindre une surface que de découper un papier puis de le coller. Un papier collé est un objet, avec ou

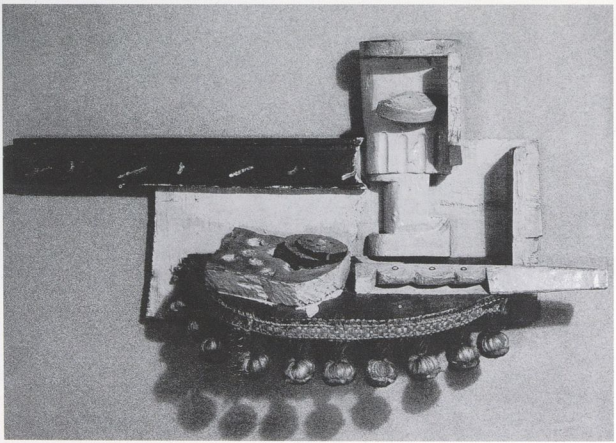


Pablo PICASSO

Nature morte à la chaise cannée, 1912
Huile et toile cirée sur toile, entourée de corde, 29 x 37 cm
Musée Picasso, Paris

Pablo PICASSO

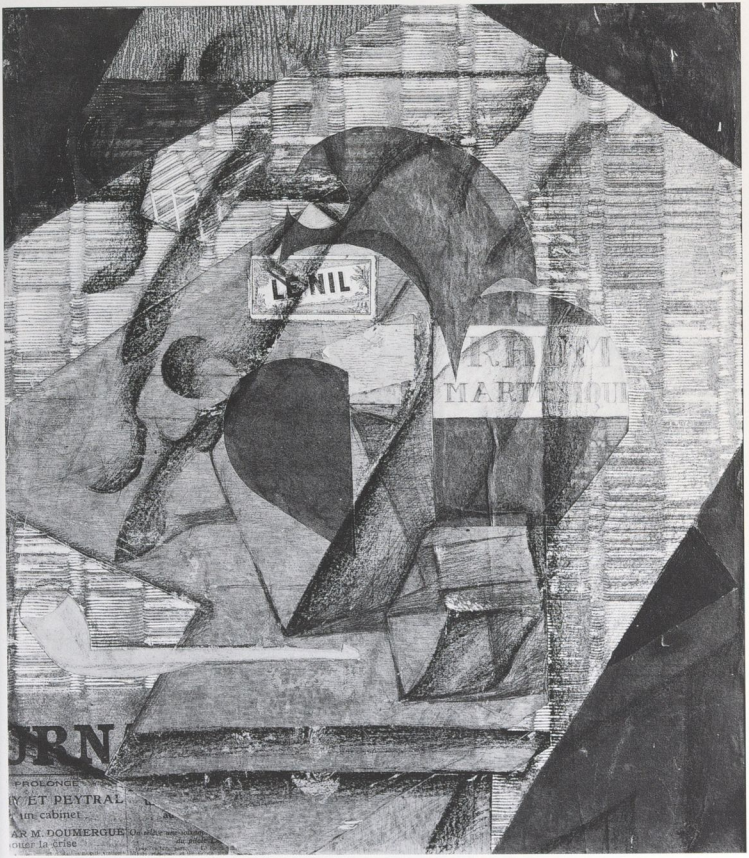
Nature morte avec verre et couteau sur une table, 1914
Bois peint, tissu, pompons, 25,5 x 48 x 10 cm
Tate Gallery, Londres



sans couleur, au même titre qu'un morceau de bois ou une casserole. Dans *Compotier et verre l'œil* ne saisit pas seulement la couleur du papier surajouté mais aussi sa fonction d'objet hétérogène. Pour Braque comme pour Picasso un même geste a introduit un matériau (préfabriqué) étranger à la peinture et au dessin. En bref, la distinction entre collage et papier collé est assez académique. Les artistes d'aujourd'hui – Gerardo Rueda, par exemple – la récusent complètement. Que l'objet collé ait été un morceau de papier ou de toile cirée, un timbre ou une chaussure, on utilisera dorénavant le seul terme de *collage*. Aussi bien n'est-il pas question de refaire par le menu l'historique de la genèse et des développements du *collage*. Au demeurant on ne se référera guère qu'à deux livres de premiers témoins : le *Juan Gris* de Daniel-Henry Kahnweiler (Folio Gallimard, 1990) et une plaquette où très tôt l'essentiel a été dit sur le sujet, *La Peinture au défi* d'Aragon (Editions de la galerie Gœmans, 1930).

DU PAPIER COLLÉ À LA SCULPTURE

Les procédés du collage sont anciens en littérature et en musique et c'est sans doute parce qu'ils sont arrivés tardivement dans les arts plastiques qu'on y a prêté beaucoup d'attention. Rappelons que dans les années 1909-1910 la décomposition analytique à laquelle procédaient Picasso et Braque à partir des modèles ou prétextes de leurs tableaux rendaient ceux-ci de plus en plus abstraits. Pour le public habitué à la seule peinture figurative, ils devenaient des rébus obscurs : un jeu complexe de lignes et de plans peints avec une palette très austère. Est-ce pour proposer, non sans ironie, un repère ? Est-ce pour ne pas perdre toute trace de la réalité ? Toujours est-il que Braque en vient à peindre un clou en trompe-l'œil et des lettres et fragments d'inscriptions en caractères d'imprimerie. L'aplat des lettres au pochoir venait rappeler qu'avec tout son appareillage de plans et d'ombres, le tableau n'était cependant qu'une surface à deux dimensions. Suivront tout naturellement les faux bois ou faux marbres exécutés selon la technique des peintres artisans et par la suite, puisqu'il n'y a aucun intérêt à faire du faux, l'utilisation de faux tout prêts que sont les papiers peints ou les toiles cirées imprimées. Il restait à Braque et Picasso à les découper à leur gré pour les coller sur



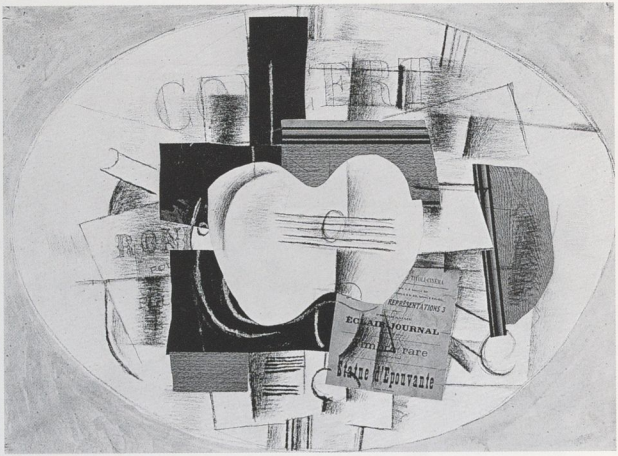
Juan GRIS

La bouteille de rhum, 1914. Peinture et papiers collés. Fondation Guggenheim, Venise

un fond de toile, de papier ou de bois en y ajoutant plus ou moins de dessin et de couleur.

Matériau humble, périssable et fragile, le papier offre cependant une très grande variété : papier journal, magazine illustré, papier d'emballage, affiche, carte postale, timbre-poste, ticket, tract, etc. Il peut être froissé, déchiré, plié de bien des manières. C'est pourquoi il reste un matériau favori entre tant d'autres possibilités : tissus, ficelle, cheveux, tôle, bois... Juan Gris collera même un miroir sur le tableau. Et, très vite, on s'est aperçu qu'on pouvait coller n'importe quoi. Le cubisme passé, Picabia pourra coller des cure-dents, Tàpies une chemise et Kudo ou Rauschenberg un oiseau empaillé : on peut coller à l'infini. Or, selon ce qu'on y colle, un tableau prend ainsi une profondeur réelle sans qu'il soit besoin des artifices conventionnels de la perspective. Collés, un morceau de carton épais, une boîte d'allumette ou un gant de caoutchouc dépassent de leur support, projettent une ombre. A quel moment le collage devient-il relief ? «Le relief, dit Rueda, fournit la troisième dimension de l'espace. Il nous aide à en accroître les possibilités, le rendant plus réel, moins simulé. A l'aide de la lumière qui le rend variable et le transcende, il permet d'obtenir la valeur sensible. Le tableau devient vivant, il est désormais art autonome.» («Vingt-deux aveux», Casa del Monte, Madrid, 1989 et catalogue *Domela-Rueda*, Galerie Thessa Hérold, Paris, 1994).

Entre les mains de Picasso, les collages en relief n'ont pas tardé à sortir de leur cadre pour devenir des reliefs véritables qui, pour être accrochés au mur ou posés sur un support, n'en ont pas moins une profondeur et donc des points de vue de profil très importants. Ainsi de cette *Nature morte* de 1914, aujourd'hui à la Tate Gallery, où Picasso a assemblé sous un fragment de moulure une sorte d'étagère bordée de passementerie à pompons sur laquelle il a posé des éléments de bois taillé : un verre, un couteau, une tartine... A quel moment le collage devient-il un assemblage sculptural ? Car, bien entendu, le relief a fini par quitter le mur et, même si son «dos» est moins important, le spectateur peut y regarder. Le collage a si bien entraîné l'artiste que les classifications traditionnelles en ont été bouleversées : collages, reliefs, assemblages, sculptures, les glissements de l'un à l'autre sont tels que leur dénomination exacte relèverait souvent de la discussion académique. Et beaucoup

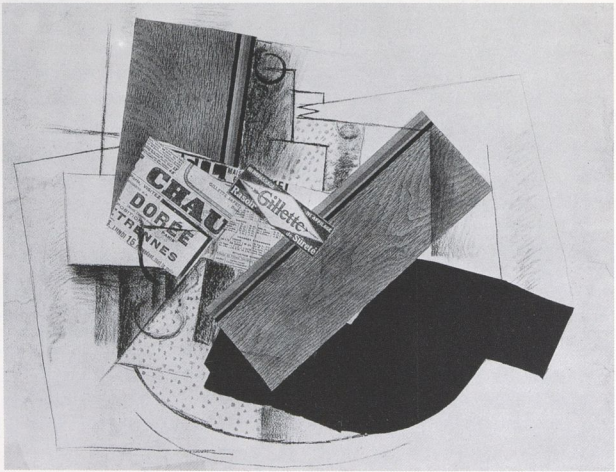


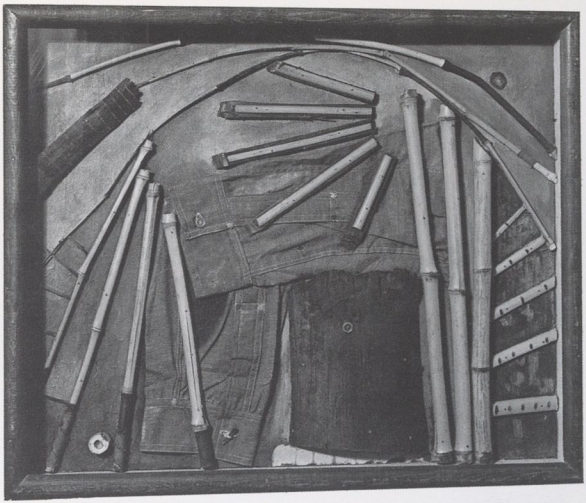
Georges BRAQUE

La statue d'épouvante (Guitare et programme), 1913
Fusain et papiers sur papier, 73 x 100 cm
Collection particulière

Georges BRAQUE

Nature morte sur une table (Gillette), 1914
Fusain, gouache et papiers sur papier, 48 x 62 cm
Collection particulière





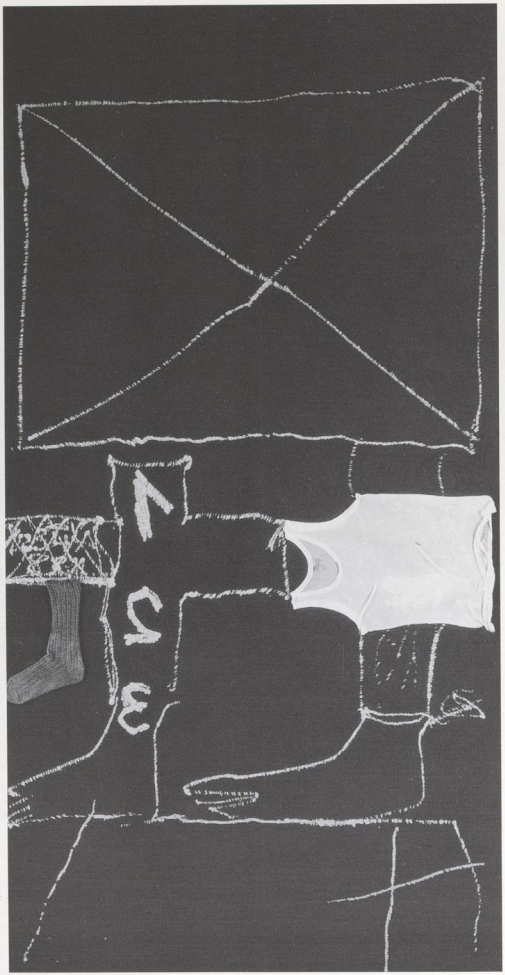
Arthur DOVE
A la pêche, v. 1925. Technique mixte, 48,8 x 60 cm. The Phillips Collection, Washington

de ces *installations* qui naguère faisaient florès dans les galeries et les musées, ne seraient-elles pas des collages un peu volumineux? A Hanovre, entre les deux guerres, Kurt Schwitters a commencé par des collages de papier, il a continué par des collages à trois dimensions avec des objets trouvés et fini par de véritables constructions qui remplissaient des pièces entières (*Merzsäule* ou *Merzbau*).

C'est trop peu de croire qu'un papier collé remplace la couleur; le changement de texture, la pauvreté du matériau, son origine, le geste lui-même ont une grande importance. Et les questions se démultiplient, quand au lieu d'un papier parfaitement plat, on colle un objet à trois dimensions. En fait, entre tous les acteurs et témoins de la découverte du collage dans les arts plastiques, ce sont surtout les écrivains qui se sont exprimés : Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, Blaise Cendrars, André Salmon puis Louis Aragon, Tristan Tzara; et plus rarement des marchands comme Kahnweiler. Mais les artistes, les grands praticiens eux-mêmes, qu'en disaient-il? A son habitude, Picasso laissait dire. Et Braque n'en parlait guère.

Il y a pourtant ce témoignage d'Aragon : «J'ai entendu Braque parler de ce qui s'appelait alors une *certitude*, et qui était l'élément collé, autour duquel devait se reconstruire le tableau, dans une tout autre perspective que si cet élément avait été lui-même imité. Pour avoir contemplé, dans la misérable chambre de l'hôtel Roma qui avait une si belle vue sur les usines de la banlieue nord de Paris où Braque peignait, les dessins qui complétaient les hasards de la cloison délabrée, je sais quelle émotion pouvait présider à ce choix d'un papier que le peintre tout à coup préférait à la peinture. Je ne suis pas certain que la justification qu'il en donnait alors rendît vraiment compte de cette émotion-là.» (*La peinture au défi, op. cit.*, p. 11). Il est bien vrai que Braque ne semble pas avoir pris mesure de toute la portée de cette innovation si on se souvient qu'il lui donnait comme principal mérite d'avoir dissocié la couleur de la forme. Avec des années de recul, connaissant l'évolution du collage, Aragon voit plus clair. Il note en particulier que les questions de perspective ne sont pas évacuées, mais mises de côté – sur les côtés du tableau en quelque sorte, en faisant de lui non plus une fenêtre sur un monde illusoire, mais un objet parmi les autres objets de l'atelier (on y reviendra.) Par ailleurs, pour nos yeux jusqu'alors conditionnés par des siècles de matériaux réputés nobles tels que la peinture à l'huile ou le bronze, l'intrusion parmi eux d'un matériau banal, vulgaire, voire un déchet, peut susciter une surprise et une émotion complexe à laquelle des générations d'artistes feront désormais appel. Cette émotion est probablement aussi diverse que les mobiles auxquels obéissaient les artistes. A propos de son introduction de morceaux de miroir collés dans ses tableaux, Juan Gris a donné une explication dont Kahnweiler a bien vu qu'elle ne saurait convenir qu'à lui et certainement pas à un Picasso : «Il ne s'agissait nullement pour Gris de faire un geste tapageur, mais simplement, comme toujours, d'être honnête. "Voici pourquoi, dit-il à peu près à Michel Leiris, j'ai dû mettre des fragments de glace : une surface peut se transposer dans une toile, un volume peut s'y interpréter, mais un miroir, une surface changeante et qui reflète même le spectateur? On ne peut que la coller, sous forme de glace." Pour Kahnweiler, l'attitude de Picasso pratiquant le collage se situe aux antipodes d'une telle humilité : «Picasso, en l'utilisant, obéissait à des mobiles tout différents. Pour lui, il s'agissait de faire sentir aux

moyens la dure poigne du maître, de montrer qu'il n'y a pas de "moyens nobles", de prouver que l'émotion du peintre pouvait s'extérioriser par des morceaux de papier, de carton – par une chemise clouée sur une planche, plus tard – tout aussi bien que par la couleur à l'huile ou par la gouache. C'est là un geste d'ironie romantique qui tient à faire prévaloir la personnalité du créateur sur l'œuvre. Picasso veut qu'on le sente toujours présent [...]. Gris s'efface derrière son œuvre. Pour lui, le papier collé n'est qu'un moyen de plus d'anonymat» (*Juan Gris, op. cit.*, p. 219). Voici qui est bien vu; le point commun entre les deux positions extrêmes (romantique et classique?) étant qu'une émotion (venue de l'artiste ou venue de l'œuvre?) est transmissible au spectateur. Sans doute par cette manière de se mettre plus ou moins en avant pourrait-on caractériser nombre de collagistes et assemblagistes : l'assurance, le pathétique d'Antoni Tàpies et le sérieux rigolard américain de Robert Rauschenberg, ou bien l'humour désinvolte d'Arp, et Max Ernst, puis Jess, effacés derrière la précision poétique de leurs collages. Il faut cependant ne pas s'en tenir à ces généralités un peu rapides, trop belles pour être honnêtes et pour permettre toutes les classifications : où placer les recherches inquiètes d'André Masson collant des plumes et des poignées de sable? Le monumentalisme aimable de Miró? Les fleurs séchées, les os et coquillages de l'Américain Arthur Dove? Les boîtes de Joseph Cornell? Les reliquaires de Réquichot? Les photomontages de John Heartfield? Et Rueda avec sa diversité? Il semble bien, tout de même, que Rueda appartient à cette catégorie d'artistes en retrait, comme Juan Gris pour lequel il avait une affection particulière. S'entendant un jour dire que son art ne correspondait pas à «l'image habituelle de l'artiste comme quelqu'un dont les sentiments explosent sur le tableau», Rueda a répondu vivement : «Je suis tout à fait en désaccord avec cette image de l'artiste; c'est une idée romantique que je trouve artificielle aujourd'hui, à cette époque. Comme l'idée de l'art espagnol défini par des constantes de plus en plus éloignées de la réalité.» (Cat. Casa del Monte, *op. cit.*, p. 59). Assurément, Rueda n'évoquait jamais l'attirail hispanique traditionnel que pour en sourire : sombreros et mantilles, carmencitas à l'œil noir et la lèvre rouge, arènes sanglantes, toros (noirs) et toreros (rouge et or), méditations sur un crâne. Il est vrai que même les plus grands ont parfois été tentés par ces clichés.



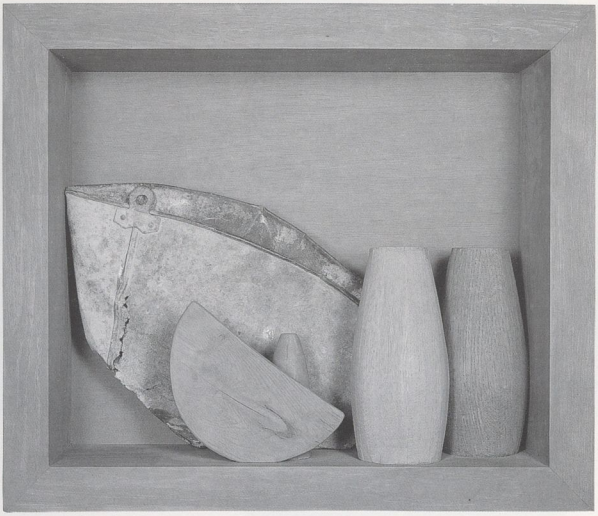
Antoni TÀPIES

Graffiti, 1995. Technique mixte sur bois, 313 x 160 cm. Galerie Lelong, Paris



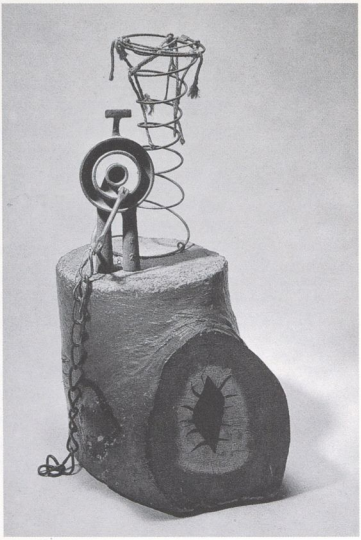
MAGIE ET JEU

A partir d'objets partiellement détruits et de squelettes d'animaux récupérés dans une ferme incendiée par la foudre à quelque distance de son atelier, Jean Tinguely avait créé des assemblages mobiles intitulés *Mengele*. En les voyant pour la première fois, installés dans une ancienne église près du Palazzo Grassi à Venise, j'avais songé à ces sculptures religieuses que l'on voit en Espagne et en Amérique Latine ; ainsi ces vierges parées de vrais cheveux, de bijoux, de vêtements et de voiles luxueux qui bougent aux courants d'air… Parfois une petite fenêtre vitrée s'ouvre dans leur poitrine pour laisser voir un os ou quelque chose. Je me suis souvent demandé comment Jean, affaibli par une crise au cœur qui finirait par l'emporter, avait réussi à réaliser cette énorme construction. Il n'était ni religieux ni superstitieux et, pourtant, je me souviens l'avoir entendu dire en substance à Pontus Hulten : « Il fallait faire quelque chose de ce désastre. » En me remémorant à présent certains propos de Rueda, il me semble que certains collagistes souhaitent, plus ou moins consciemment, une rédemption des choses.



Gerardo **RUEDA**

Le cube, 1985
Peinture sur bois et métal, 55 x 64 x 17 cm
Collection particulière



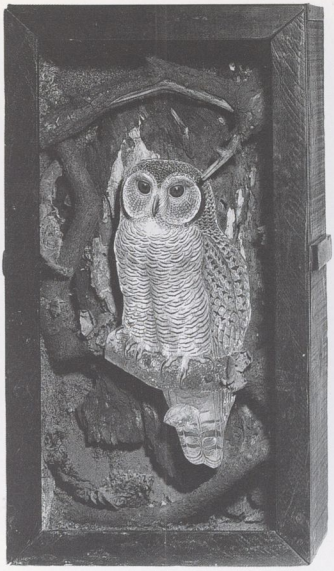
Joan **MIRÓ**

L'objet du couchant, 1937
Tronc peint, ficelle et éléments métalliques,
64 x 28 cm
MNAM, Paris

Page de gauche

Jean **TINGUELY**

Collage, 11 août 1987
Crayon de couleur, papier découpé, confettis, décalcomanie, cachets, matière plastique sur bristol, 27,5 x 37,5 cm
Collection particulière



Joseph CORNELL
Boîte hibou, 1945-1946
Technique mixte en boîte
Donation de Ménil, MNAM, Paris

Charles DUFRESNY (1648-1724)
Collage de papier et tissu,
fin XVII[e] siècle
24,5 x 19 cm
Galerie 1900-2000, Paris

Les aspects ludiques du collage sont parfois ostensibles. Ils apparaissaient dès le cubisme. Ainsi les inscriptions à double sens ou ironiques ; en 1912, *La statue d'épouvante* chez Braque et *La bataille s'est engagée* ou Au *bon marché* chez Picasso. On y reviendra. Il y aura ensuite la *Danseuse* (1917) de Gino Severini qui comme un jouet d'enfant agitait bras et jambes lorsqu'on tirait sur une ficelle... Cette tradition est bien assise. Nommé quelques lignes plus haut, Tinguely mêlait allégrement dans ses collages sur papier, dessin, peinture, carton, ficelle, confettis, paillettes métalliques, timbres en caoutchouc... et ménageait éventuellement quelque petite tirette pour animer une partie mobile. Au contraire, Rueda proposait tel collage presque entièrement enfermé dans une enveloppe de papier d'emballage (*Apparition,* 1989, n° 50) ou une très simple forme à profil bourbonien ou pompidolien à laquelle se superpose un billet d'accès aux collections permanentes du Centre Pompidou (*Paris II,* 1993, n° 62). On aura l'occasion de voir aussi que le jeu peut être fort sérieux et ne déclenche pas forcément le rire ou même le sourire : ironie de Paolozzi, raillerie de Baj...





Anonyme populaire espagnol
Santa Casilda, vers 1780
Technique mixte, 24 x 31,5 cm
Collection G. Rueda, Cuenca

Un autre aspect du collage, opposé seulement en apparence au précédent, est, pour reprendre les termes d'Aragon, celui «qui rappelle plus les opérations de la magie que celles de la peinture». Les premiers commentateurs du cubisme avaient senti cela : Apollinaire et surtout Cendrars qui comparait les tableaux cubistes à des miroirs magiques et des tables de sorcellerie. Avec plus de recul qu'eux, Aragon voit mieux ce qu'implique cette pratique : «Outre qu'elle met en question la personnalité, le talent, la propriété artistique, et toutes sortes d'autres idées qui chauffaient sans méfiance leurs pieds tranquilles dans les cervelles crétinisées. Je veux parler de ce qu'on appelle pour simplifier le *collage,* bien que l'emploi de la colle ne soit qu'une des caractéristiques de cette opération, et même pas une caractéristique essentielle. Sans doute que ce sujet avait en soi quelque chose qui effrayait les esprits.» Le surréalisme avait déjà repoussé les limites du collage et les repousserait encore. «Ce n'est pas la colle qui fait le collage», avait ironisé Max Ernst. Avec une belle prescience qui voyait très loin en avant, Aragon insistait : «Il faut dès maintenant préciser que le collage tel qu'on l'entend aujour-

d'hui est quelque chose d'entièrement différent du papier collé du cubisme. Mais celui-ci posait déjà certaines questions que celui-là pose encore.» (*La peinture au défi, op. cit.*, p. 10).

La magie, la magie noire ou blanche, qu'on a évoquée devant les premiers collages cubistes, on l'invoquerait mieux encore pour les boîtes de Joseph Cornell, les totems de Gaston Chaissac encloués de racines ou de couvercles écrasés, ou les tapis de Daniel Spoerri surchargés d'objets et d'animaux exotiques comme pour un rituel barbare. Comment ceux qui aimaient à souligner une tendance «constructiviste» chez Rueda parvenaient-ils à concilier de nombreux collages tels que *Carpeta* (n°48), chemise à élastique usagée épinglée avec une série d'échantillons de toile qu'on croirait préparés pour un envoûtement, ou bien *Infanta* (n° 53) et sa silhouette inquiétante d'où s'échappent des fragments de tissu? Or, ce faisant, Rueda avait certainement conscience de se situer dans une tradition. Lui-même a collectionné de curieux collages religieux du XVIII^e^ siècle et du début du XIX^e^ siècle. L'un des plus anciens a pour centre une petite gravure sur papier jauni d'une madone, entourée de broderies et de surfaces appliquées d'or ou d'argent découpé ou repoussé; des brillants et des pierres diverses y sont fixées ainsi que des bandelettes de papier imprimé dispersées dont ne subsistent que des lambeaux guère lisibles : ici *S. Candida Maria*, là... *nus Deo*, ailleurs quelques lettres de mots aujourd'hui effacés. Rueda affectionnait ces collages et beaucoup d'autre art populaire; cela ne signifie pas qu'il en ait reçu une influence. A moins qu'on ne veuille invoquer le collage religieux devant telles peintures et collages à lourds encadrements néo-renaissance qui font songer à des reliquaires : Le *Testament de Philippe II* (n° 32) est constitué par une imposante châsse ne contenant que quatre rectangles de bois peint – mais Malévitch n'affirmait-il pas que son *Carré noir* était l'icône des temps nouveaux? En vérité on songerait plutôt aux autels proposés par les surréalistes à leur exposition de la galerie Maeght en 1947, avec, en plus, un humour qui, malgré leurs déclarations, n'était pas toujours présent dans un surréalisme trop tributaire d'une religiosité pervertie, plus ou moins volontaire. Comme Rueda ne se soucie guère de religion, il faut voir avec Juan Manuel Bonet de l'«ironie» dans tel accouplement de deux modes dissemblables – une icône ironique.