

## COLLAGE ET MÉTAPHORE

Tout dictionnaire bien informé précise l'année où a été appliqué pour la première fois le procédé qu'il décrit. C'est en 1911 que Braque introduit dans son tableau *Le Portugais* une inscription en caractères typographiques; en 1912, Picasso « colle » et réalise sa célèbre *Nature morte au compotier*. Mais cette chronologie est, sans doute, relative et l'histoire des arts plastiques fournit des dates intéressantes.

Aragon, à qui le collage apparaît comme citation, évoque dans ce sens quelques précurseurs des deux artistes cubistes. Ainsi, *L'Enseigne de Gersaint* de Watteau lui fait l'impression d'un immense collage, car tous les tableaux accrochés aux murs de la boutique ainsi que le portrait de Louis XIV (par Hyacinthe Rigaud) qui se trouve dans la caisse, sont des « citations ». Il y a ensuite le cas de Delacroix qui visualise les pensées d'un aveugle, *Milton et ses filles*, en collant dans son tableau l'image d'Adam et d'Eve se sauvant du « Paradis perdu » (allusion au *Paradise Lost* de Milton), le cas de Courbet en train de « citer » Baudelaire, etc. En examinant tout ce matériel, celui qui fait des recherches est invité à ne pas se contenter de l'accidentel, de la présence fortuite d'éléments que l'on peut aujourd'hui qualifier de collages.

La suggestion impose l'application des rigueurs de l'induction : N'est-ce pas par collages, aujourd'hui dans leur sens de citations, paraphrasées ou non, que nous ont été transmises, par exemple, les leçons de Socrate ? Et en admettant que oui, les écrits monumentaux de Sextus Empiricus et, en fin de compte, probablement *Illiade* et *Odyssée*, ainsi que tant d'autres ouvrages de la tragédie antique, ne sont-ils pas toujours des collages ? Ou peut-être que la tragédie antique elle-même illustre d'une manière exemplaire le procédé comme tel, par un Eschyle collant les thèmes de la mythologie, en leur conférant une certaine structure différente de celle de Sophocle, d'Euripide, et tous les trois de celle de Phrynicos.

On pourrait de la sorte multiplier les exemples jusque dans le revirement de la Renaissance afin de saisir la permanence du procédé et poursuivre cette intégration qui arrive même à inclure des vestiges de monuments antiques, dans les nouveaux ouvrages. Le collage, en représentant, en première instance, en sa qualité de moyen d'expression de l'art, une sorte de négation absolue, nous propose, quoiqu'au premier abord il eût paru ne point avoir d'histoire, en fin de compte un critérium de périodicité tentant.

En reprenant l'examen historique, nous devons consigner le fait que Braque et Picasso ont eu recours au collage à une époque où le cubisme éliminait le sujet de la composition, se proposant comme but non tant la représentation des objets réels dans leur totalité concrète que leur évocation dans un ensemble de signes, comme un *complexe de sensations exclusivement graphiques ou picturales*. Ce moment est défini par la transition du cubisme synthétique au cubisme analytique, et il est favorisé, dans le cas de Braque, par l'application de celui-ci à l'artisanat. *L'air de Bach* (1914) nous offre, par le moyen de la technique des collages, une composition de plans largement agrandis, où le trait minutieux du pinceau fait place à la surface colorée, le dessin se convertissant en construction.

Des substances et des fragments inertes, souvent vulgaires, se trouvent réunis dans des tableaux, où ils obtiennent une autre vie et se chargent de nouvelles significations. Fait remarquable, le collage ne limite pas les efforts de l'artiste vers ce qui est vaste, panoramique, une toile telle que « *Femmes à leur toilette* » (1937) de Picasso pouvant atteindre des dimensions impressionnantes (5 × 3,5 m). En collant, avec une préférence marquée pour le rythme des compositions, des pages de livre, des portatifs, des gravures désuètes, Juan Gris parcourt le chemin du comique au dramatique (le premier terme étant pris dans l'acception d'un comique dégagé de l'intention satyrique de la citation et le second dans le sens où la même « citation » réussit à évoquer la dérision des résultats de l'activité humaine). Le collage offrant une gamme aussi vaste est capable de tenter même des artistes dans le genre de Jean Arp ou de Laurens, dont la vision spatiale, due à l'exercice assidu de la sculpture, appelle l'utilisation, dans un style propre, de « bouts collés » dans un même plan. Enfin, les futuristes italiens (Balla, Prampolini, Boccioni, etc.) et puis les dadaïstes (Max Ernst, Schwitters), les surréalistes (Magritte, Tanguy, Miro) font progresser le collage tant comme technique en soi, que comme technique subordonnée à un but. Nous pouvons ainsi dégager l'idée que la

rétrospective historique n'est pas simplement une rétrospective de technique (plastique, littéraire, etc...), puisqu'il faut prendre en considération la variété des buts. L'examen des collages de Matisse nous a paru, sous cet aspect, très intéressant. Ils proviennent de la période pendant laquelle le célèbre peintre a dû renoncer à son chevalet, en échangeant le pinceau contre les ciseaux et l'aquarelle contre le papier coloré. L'artiste arrive ainsi, à la fin de sa vie, à disposer d'un moyen d'expression unique, pauvre en apparence, qui est peut-être celui qu'il avait appliqué dans son enfance, avant d'avoir découvert la couleur à l'eau et à l'huile : la couleur de fond. Alors l'effort de toute une carrière pour synthétiser dans la peinture un langage de sonorités plastiques, un espace pictural, se concrétise dans le rythme des collages, dans les associations insolites des découpages. La discipline artisanale (tout comme chez Braque) confère une certaine austérité à ces essais. Mais précisément les rigueurs de cette discipline déterminent Matisse à accorder à la forme découpée un rôle égal en tant que valeur d'expression à celui de la couleur. Le collage s'impose ainsi comme un moyen autonome d'expression, comme un langage artistique. Ici encore nous trouvons la suggestion du vitrail inspiré par l'art de la Renaissance, du métal émaillé venant de l'art de Byzance, de la mosaïque de l'art antique, où le collage semble également pouvoir chercher ses origines.

On pourrait aussi penser que le film a pu susciter cet avènement de la série et de la séquence, qui aboutit au collage. Sans doute n'est-ce pas faux, mais il ne faut pas trop simplifier l'idée que nous nous faisons de « l'échange » entre les arts.

Le montage avec toutes ses variantes (tel que le systématisait Eisenstein ou tel qu'il est conçu, plus récemment, par Rice), comporte des règles d'association, de succession, donc le collage.

Par ailleurs, la *nouvelle vague* française est représentée, fait bien connu, par des cinéastes qui ont fait leurs débuts dans la critique de film. Cette double appartenance, qui a fait l'objet des spéculations les plus variées, ne peut évidemment échapper à l'association du fait fréquent, ostentatoire, de la citation.

En débutant par *Les Carabiniers*, *Vivre sa vie*, *Bande à part*, en réalisant de nouveaux moments avec *Pierrot le Fou*, l'un des promoteurs de la *nouvelle vague*, Jean-Luc Godard est entré apparemment dans le périmètre de l'art plastique, en englobant les images d'une réalité sélectionnée elle-même dans l'ordre de la réalité transfigurée. L'intersection entre les lignes de force de l'objectif et celles

du subjectif est elle-même génératrice de significations. Le film *Made in U.S.A.* « colle » les faits des assassinats récents : Kennedy, Ben Barka... Il ne s'agit pas d'illustrations (celles-ci sont plutôt du ressort du film documentaire), mais plutôt de la substance même du film. La citation sonore — fragment extrait d'un document du parti communiste français concernant le régime du pouvoir personnel — se raccorde à l'image qui oscille continuellement entre l'élément documentaire et le fictif artistique. Les réflexions de pause de *l'équipe de tournage du film* sont montées également dans la série apparemment incohérente des images.

Dans le théâtre, l'expression scénique « collée » s'est synthétisée progressivement. Le début s'est effectué à l'aide des éléments de plastique scénique, puis en s'affranchissant de la convention de la boîte à mirages. En conséquence nous avons assisté à l'apparition successive de l'insertion cinématographique, de l'illustration musicale stéréophonique et, enfin, la métaphore théâtrale (qui est une métaphore de synthèse) a englobé, un peu à la manière dont s'unissent deux taches d'encre sur un morceau de papier-buvard, le collage. Le théâtre de Brecht — un *théâtre antiémotionnel* — cite des motifs connus (voir *Beggar's opera* de Gray pour *l'Opéra de quat' sous* ou les motifs orientaux), afin de permettre au spectacle une plus grande concentration sur le sens des choses. Il veut rendre le spectateur actif et il colle en ce sens chant, danse, proverbe, texte de journal, réclame. Les prosélytes de l'école de Brecht mènent cette tendance à l'excès et ce qui en résulte est souvent un ensemble incohérent, rythmé par l'application physique. Le théâtre se renie ainsi soi-même pour se retrouver comme expression pure, dans une réalité de convention, tel qu'a dû l'être, en son temps, la tragédie antique.

Si au point de vue des arts plastiques l'évocation artistique a fourni suffisamment d'exemples afin de prouver les différentes modalités particulières de coller, le cas de la musique n'est pas moins intéressant, car elle est déterminée, dans l'une des directions de son développement, sur la voie du formalisme, et de la réduction à des structures harmoniques (ou disharmoniques) élémentaires, et s'alimente tantôt du sérialisme mathématique, tantôt des suggestions du fond sonore objectif, aléatoire. Les insertions pratiquées par un Xenakis (voir l'assez récent *Teretetork*) les citations de Schönberg (*Le survivant de Varsovie*) ou d'Honegger (*Pacifique 231*) aboutissent à des expressivités nouvelles, que l'application des principes de l'harmonie et du contrepoint ne permettaient plus. Ce qui s'amplifie par contre, ce sont les multiples possibilités d'inter-

prétation du message musical, et, en conséquence, l'arbitraire qui résulte de cette interprétation (le terme étant pris ici dans le double sens d'interprétation musicale de la partition et de réception de la part de l'auditeur).

Il arrive fréquemment que poètes et prosateurs modernes aient recours au collage, dans leur élan pour enrichir les ressources métaphoriques de leur art. Ce phénomène est intimement lié à l'utilisation de plus en plus vaste de certains procédés cinématographiques dans la littérature. L'alternance rapide de plans, qui dépasse souvent les critères classiques de construction, est, dans son essence, un collage. Il est opportun de préciser ici la manière dont nous concevons la vivification métaphorique des collages. La notion de métaphore, dans le sens usuel du terme, équivaut à celle de lyrisme. Or il arrive souvent qu'on rencontre des collages d'œuvres épiques. Le caractère épique de celles-ci n'est toutefois qu'apparent. Animés par une métaphore globale, les fragments épiques se constituent en une suggestion d'essence lyrique. D'ailleurs, une certaine tendance de la prose moderne à abandonner le caractère discursif, à s'évader des zones de l'épique du type balzacien, semble évidente. La prose d'atmosphère, celle qui, dans sa technique, fait le plus grand usage de collages, gagne visiblement du terrain. Un nombre de plus en plus grand de prosateurs renoncent à la fabulation dans un seul plan, et y joignent des fragments spatiaux et temporels ayant une finalité métaphorique. Le dernier roman de Truman Capote, *De sang-froid*, est spécialement significatif pour illustrer ce point de vue. L'insertion de documents de la vie réelle renferme en soi, d'une manière potentielle, l'art. Le lecteur participe activement à en détacher le message. L'étude de la manière dont le collage est employé dans la prose satirique aboutit à des constatations très intéressantes. C'est un fait reconnu que l'écrivain satirique doit éviter de manière conséquente toute nuance moraliste. Le collage de textes à virtualités satiriques, virtualités qui devront être détachées et interprétées par les lecteurs, est donc un procédé viable. Alvaro Menendez Leal, écrivain du Salvador, procède de la sorte dans son récit *Le jour où le café a fait faillite*, inséré dans le volume « *Courts récits fantastiques* », traduit en plusieurs langues. Les effets sont d'une saveur surprenante, dans l'ordre artistique des choses. En collant selon une certaine méthode des articles et des informations obtenus de différentes sources, l'auteur nous offre la possibilité d'une synthèse. Le récit est, tel que l'affirmait Truman Capote à propos de son propre livre, une mosaïque énorme.

Il y a encore un autre aspect qui mérite d'être relevé, dans cette discussion. Il s'agit des romans-objets qui sont représentatifs en ce qui concerne la tendance de la prose contemporaine à solliciter de plus en plus le lecteur dans l'élaboration de l'œuvre d'art. Les écrits de Raymond Queneau, J.-M. Le Clézio ou Jean Ricardou sont significatifs. Ils dépassent l'excès d'objectivité qui viciait certains des romans de la nouvelle vague.

Mais le collage (ainsi que sa transformation en métaphore) retient également notre attention dans la poésie lyrique. De récents articles de reproches pour l'incongruité de certaines poésies dénonçaient le collage, la citation, comme le péché suprême de la poésie, en le qualifiant même d'égarement de l'art. Telle n'est pas toutefois la réalité. Le collage en soi-même n'est pas répréhensible; il correspond — ainsi que nous essayerons de le montrer par les considérations d'ordre théorique de cet article — à une disponibilité du tempérament et de l'intelligence de l'homme moderne : sa tendance à synthétiser un milieu qui correspond à une seconde nature, celle qui est construite, humanisée. On pourrait analyser à l'infini les poésies de certains créateurs modernes qui renoncent à la logique métaphorique traditionnelle et qui construisent leurs métaphores en leur accordant des valences libres ou en n'en offrant que les éléments primordiaux.

Une précision s'impose toutefois. Ayant parlé du collage dans la poésie lyrique et de son origine apparente dans le surréalisme français, nous n'avons aucunement l'intention de nous prononcer sans réserves en faveur de la poésie de ces derniers. Nous ne retenons ici que l'intuition propre au surréalisme qui procède de manière à ce que, dans la poésie, le mot soit pris par le lecteur comme un matériau plus ou moins brut, susceptible de combinaisons insolites à finalité métaphorique.

\*  
\*\*

A part un effort de perfectionnement de l'expression, visible au cours de toutes les époques d'évolution de l'art, l'apparition du collage reflète en outre une impasse de la métaphore artistique. En ayant recours au collage, les artistes n'ont pas renoncé toutefois à la métaphore. Des œuvres réalisées grâce à la méthode du collage se sont avérées viables justement par les valences métaphoriques de structures qui n'étaient qu'apparemment arbitraires. Toutefois la manière dont la métaphore prend naissance dans les

contextes artistiques collés se différencie de sa manière classique d'élaboration. On peut dire du collage qu'il représente une inclination au formalisme du mécanisme de la métaphore artistique, une inversion partielle, délibérée, de la succession du devenir de celle-ci. Cette inversion — très conforme, par ses caractéristiques, à l'esprit profondément analytique et associatif de l'homme moderne — mérite d'être analysée avec attention.

Deux moments polaires, se situant dans une jonction dialectique, semblent présider à l'acte d'élaboration d'un collage artistique. Le premier, correspondant à la succession classique, associative, de l'apparition d'une métaphore, introduit une certaine intuition artistique initiale dans la structure du collage. Le second, qui relève de l'improvisation, introduit un certain coefficient de spontanéité pure, en projetant vers l'inconnu des tentacules formels qui vont au-delà de l'intuition initiale de l'artiste et lui confèrent des potentiels actionnant dans des directions inattendues. C'est ce second moment qui correspond d'une manière évidente aux tendances du goût artistique contemporain. En sollicitant par surcroît la participation du spectateur, le moment improvisateur est, en fait, l'antipode du didactisme, quelle que soit sa nature ou sa nuance.

On pourrait interpréter ces affirmations comme une exagération de l'importance de ce second moment que nous appelons « improvisateur ». Car, dans le fond, ce moment correspond au non-message artistique. Toutefois, il ne s'agit pas d'une déviation dans l'arbitraire total, car le moment subjectif de l'intuition de l'artiste demeure également présent. Ce que nous désirons mettre en évidence, c'est le fait que cet aspect purement spontané du collage contient des virtualités métaphoriques inconnues et impossibles à connaître à l'avance par l'artiste. Ces virtualités se réalisent dans la conscience des spectateurs qui deviennent beaucoup plus actifs par leur attitude que lorsqu'ils sont en présence des œuvres d'art classiques. Dans un certain sens, et jusqu'à une certaine limite, ces spectateurs deviennent leurs propres artistes. Bien entendu, et nous tenons à souligner encore une fois cet aspect, le collage artistique garde dans sa structure, comme toute œuvre d'art, la marque subjective de son auteur. Mais l'élément objectif tend à devenir prépondérant. Nous signalons comme un fait significatif les essais d'englober l'objet même dans l'œuvre d'art, tel qu'on le voit dans le *pop-art*. De procédé de nuance quelque peu technique qu'il était, le collage se constitue en une vision de synthèse, en proposant, d'une manière proprement spécifique, la genèse d'un milieu nouveau, d'une seconde nature qui est animée par l'activité subjective.

tive du consommateur d'art. Le *happening* (dérivé, nous le pensons, du *pop-art* sur la trajectoire de l'*op-art*, c'est-à-dire considéré comme objet englobé — effet optique de l'objet —, milieu potentiel composé d'objets) est, en dernière instance, « un monde » dans le monde objectif, faisant usage d'un langage à structure arbitraire et qui ne se recommande pas comme un moyen de correspondance entre les hommes, mais plutôt comme un mythe où le « discours menteur » (voir Théophraste d'Alexandrie) préfigure de multiples vérités subjectives.

Les opinions d'Ernest Fischer sur le caractère actif du consommateur d'art de l'avenir sont tout à fait éloquents. Les écrivains et les artistes renoncent généralement à prendre des postures de créateurs omniscients et infallibles. Ce qui leur déplaît, c'est le fini, le définitif, l'apodictique de l'œuvre d'art, cette fiction d'existence sans alternative. L'éventualité des alternatives, la possibilité de modifier la réalité dans n'importe quelle situation, voilà les principes fondamentaux que l'on peut reconnaître dans les grandes œuvres de Picasso et de Brecht. L'œuvre ne se comporte pas comme si elle était tout simplement une œuvre finie, à laquelle le public puisse s'abandonner passivement. Bien au contraire, il existe une tentation de faire participer le public au processus d'élaboration et de le faire passer de l'abandon passif au plaisir d'une participation active. En vérité, le spectateur moderne, chez qui l'esprit critique ne disparaît pas au moment de l'émotion artistique, tend de plus en plus vers une position active vis-à-vis de l'œuvre d'art. Les métaphores classiques, quelque peu statiques quant à leur caractère de fait imposé de l'extérieur, ne le satisfont plus. Il désire lui-même participer à l'acte créateur afin de donner une vie métaphorique à ces demi-fabriqués que sont les collages. Quelle différence entre l'attitude de celui qui déchiffre les sens de la *Divine Comédie*, par exemple, et celui qui, lui-même, résout les dates visuelles de la « *Femme à la guitare* » de Braque ! Dans la première circonstance, celui qui s'aventure dans ce dédale métaphorique qu'est l'œuvre de Dante doit disposer d'une initiation à un haut degré. On ne peut jouir des délices de la vraie compréhension qu'à la suite d'une initiation qui touche à l'érudition. Le cas de la *Divine Comédie* nous semble caractéristique au point de vue de la viabilité de la métaphore de type classique quoique, comme un paradoxe, par une atteinte des extrêmes, le fait de découvrir les sens de l'œuvre capitale de Dante équivaut à la compréhension successive d'un collage. Cette métaphore de type classique suppose une initiation qui n'est pas conforme au rythme de la vie moderne. La cohérence artisti-



que du texte de Dante existe depuis quelques centaines d'années, on n'a qu'à la redécouvrir. Mais en présence d'un collage artistique, le spectateur introduit sa propre cohérence parallèlement à celle de l'auteur. Il est évident que l'artiste n'est plus solidaire de son œuvre. Le créateur refuse dorénavant de se poser en démiurge, il semble que même le terme de chef-d'œuvre tende à changer de sens. L'œuvre n'est plus une donnée, mais un point de départ, derrière lequel la personnalité de l'artiste tend de plus en plus à s'effacer, en accordant au consommateur d'art des possibilités de plus en plus vastes. Le collage est l'indice d'une tendance de l'art à devenir une création collective.

Ainsi que nous l'avons démontré dans les notes précédentes, la constitution métaphorique du collage ne se produit pas nécessairement, par une simple action de collage. Certains courants actuels de l'art contemporain témoignent du fait qu'en imprimant un caractère absolu au moment de l'improvisation, cela signifie, en fait, nier l'intention artistique. La simultanéité entre l'acte de la création artistique et celui de sa propre destruction (par l'absence totale de toute finalité, par l'absence, en réalité, de l'artiste lui-même) se déroule sous l'impératif de la spontanéité. La même tendance au caractère absolu du moment de l'improvisation — car dans ces cas la spontanéité déchoit dans l'improvisation — devient évidente dans le *pop-art*. En proposant comme œuvre d'art un objet quelconque, l'artiste renonce en fait à cette qualité présumée de celui-ci, son art se réduisant à une vague et impossible option pour un certain aspect de l'infini objectif qui l'entoure. Voici seulement deux manifestations qui illustrent l'hypertrophie de la tendance à laquelle nous faisons allusion tout à l'heure: la coopération de plus en plus accentuée du spectateur au processus de la réalisation de l'œuvre d'art, ou, plus précisément, à celui de son émancipation au-delà de l'émotion artistique. Mais le film de la nouvelle vague française ne procède-t-il pas de manière identique, mais sous l'égide d'une autre plate-forme esthétique, celle de l'autonomie des arts ?

Toutefois, dans l'art moderne, le moment conscient l'emporte sur celui de l'improvisation, malgré l'importance de plus en plus grande que l'on accorde à ce dernier. Quelque grande que puisse être la mobilisation des spectateurs effectuée par l'artiste, celui-ci ne peut totalement abdiquer sa posture de créateur. Ce fait est attesté par la transformation des collages artistiques en métaphores, le feu qui les anime étant toujours celui de l'art.

Mihai NADIN, Vicu BUGARIU.