

ANALELE
UNIVERSITĂȚII
BUCUREȘTI

ESTETICĂ

EXTRAS

ANUL XVIII — 1969

UNE NOUVELLE MODALITÉ POUR MÉTAPHORE (COLLAGE ET MÉTAPHORE)

MIHAI NADIN

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 l'Iliade et l'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 Phrynichos.

On pourrait multiplier les exemples afin de saisir la permanence comme procédé dans le revirement de la Renaissance, intégration qui arrive même à inclure 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, quoiqu'au premier abord il eût paru ne point avoir d'histoire, nous propose en fin de compte un critérium de périodicité tentant.

Tout dictionnaire bien informé précise l'année quand a été appliqué le procédé, pour la première fois. Nous citerons: 1911, Bracque introduit dans son tableau „Le Portugais“ une inscription en caractères typographiques; 1912, Picasso „colle“ et réalise sa célèbre „Nature morte au compotier“. Mais cette chronologie est, sans aucun doute, relative est 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 „cités“. 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 de train de „citer“ Baudelaire, etc. En examinant tout cela, celui qui fait des recherches

est stimulé à ne pas se contenter de l'accidentel, de la présence fortuite d'éléments que l'on peut aujourd'hui qualifier comme collages.

En reprenant l'examen historique, nous devons consigner le fait que Braque et Picasso ont eu recours au collage dans 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 plutôt que leur considération (et leur représentation) en un ensemble de signes, comme un *complexe de sensations exclusivement graphiques ou picturales*. Le 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. En dégagant les relations insolites existant entre ces éléments concrets et les formes élaborées par l'artiste, on en fait émaner une poésie intime, inattendue.

Des substances et des fragments inertes, souvent vulgaires, sont réunis dans des tableaux, où ils y obtiennent une autre vie et y dégagent 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 „*Femme 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 déssuètes, Juan Gris parcourt le chemin du comique (dans le sens d'un comique dégagé de l'intention satyrique de la citation) au dramatique (dans le sens de l'évocation par la „citation“ des phénomènes de la dérision des résultats de l'activité humaine). Le collage capable d'une telle gamme 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 à la sculpture, suppose l'utilisation dans un style propre de ces „bouts collés“ dans un même plan. Enfin, les futuristes italiens (Balla, Prampolini, Boccioni etc.) et puis les dadaïstes (Max Ernest, Schwitters), les surréalistes (Margritte, Tanguy, Miró), 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 techniques (plastique, littéraire, etc.), le criterium qui s'impose étant celui de la variation 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, l'aquarelle vivante, fluide, 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, peut-être bien le même moyen qu'il avait appliqué dans son enfance avant d'avoir découvert la couleur à l'eau et à l'huile, l'effet de la couleur de fond. Pendant cette période, 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. On saisit toutefois que 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), du mosaïque (de l'art antique), dont le collage semble également revendiquer ses origines.

Les mutations enregistrées par notre époque en ce qui concerne le rythme et la modalité du développement de l'art semblent attester une nature essentiellement structurale. Elles concernent la construction de l'oeuvre d'art, l'apport des parties componentes et se concrétisent, parfois, par la perte de l'omogénéité, à laquelle se substitue la série fonctionnelle de moments vidés de leur contenu.

On pourrait croire à premier abord que le film a été une cause de la massive transition dans le sens de la série et de la séquence, pour aboutir au collage. Et on ne serait pas trop loin de dire la vérité, mais cela signifierait trop simplifier l'image que nous nous faisons de „l'échange“ entre les arts. Au fait, le film, qui est né comme un collage (photographie animée) a subi les servitudes du théâtre enregistré sur la pellicule, de la littérature transposée, et n'est devenu un art autonome qu'après avoir nié tous les „emprunts“ et les „croisements“ avec les arts qui le précèdent.

Le montage dans 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 de collage Délivré du matériel linguistique, ou plutôt en fondant ce dernier dans son propre système de signes optico-auditifs, cinégraphiques, le film a illustré ce point de vue critique qui peut être résumé dans la tendance centrifuge d'autonomisation des arts, que réunit — sous l'aspect centripète — l'objet humain d'application ainsi que la relative unité des moyens mis en jeu dans l'acte de la création.

La Nouvelle Vague française est représentée, fait bien connu, par des réalisateurs, qui ont fait leurs débuts dans la critique du film. Ce doublement 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 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 (celle-ci sont plutôt du ressort du film documentaire), mais plutôt de la substance même du film. La Citation sonces-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 de choses. Il veut créer 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 conventions, tel qu'à du l'être, en son temps, le cas de la tragédie antique. Dans le théâtre de l'absurde le collage du langage exprime l'incapacité de la correspondance entre les hommes, ce qui, jugé d'un certain point de vue, n'est pas faux en ce qui concerne, la société qu'il se propose de refléter.

Si au point de vue des arts plastiques l'évocation artistique a fourni suffisamment d'exemples en ce qui concerne la modalité différente, particulière de coller, le cas de la musique n'est pas moins intéressant, étant édestimée, dans l'une des directions de son développement sur la voie du formalisme, de la réduction à des structures harmoniques (ou disharmoniques) élémentaires, et s'alimentant tantôt du sérialisme mathématique, tantôt des suggestions du fond sonore objectif, aléatoire. Les insertions pratiquées par une Xenakis (voir l'assez récent „*Teretetork*“), les citations de Schönberg (*Le survivant de Varsovie*) ou 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'interprétation 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 un suggestion d'essence lyrique. D'ailleurs, une certaine tendance de la prose moderne, à abandonner le caractère discursif, à s'évader des zone 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 fabulations dans un seul plan, et y joignent des fragments spaciaux 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 satyrique aboutit à des constatations très intéressantes. C'est un fait reconnu que l'écrivain satyrique doit éviter de manière conséquente toute menace moraliste. Le collage de textes à virtualités satyriques, 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*“ et 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 est 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 en plus le lecteur dans l'élaboration de l'œuvre d'art. Les écrits de Raymond Queneau, J.M.G. Le Clezio ou Jean Ricardou sont significatifs. Ils dépassent l'excès d'objectivité qui viciait certains des romans de la Nouvelle Vague. Dominique Nogues écrit au sujet du dernier livre de Jean Ricardou: *...ce livre est un livre objet qui réclame en conséquence une nouvelle manière de lire, qui soit aussi loignée que possible des habituelles lectures linéaires finies et qui se contentent de suivre le texte à la lettre, afin tenir compte de la nouvelle texture qui s'est formée.*

Mais le collage ainsi que sa transformation en métaphore retient également notre attention dans la poésie lyrique. De récents articles de reproches à l'incongruité de certaines poésies dénonçaient le collage, la citation, comme le péché suprême de la poésie, en le qualifiant même comme un 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 la démontrer par les considérations d'ordre théorique de cet article — à une disponibilité tempéramentale et intellectuelle 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 on en n'en offrant que les éléments primordiaux. Cela va sans dire les grands prédécesseurs en sont les surréalistes Breton, Eluard, Tzara, Crevel, Char, de même que les échecs en furent innombrables et présents seulement dans la poésie occidentale contemporaine.

Une précision s'impose toutefois. Ayant parlé du collage dans la poésie lyrique et de sa descendance apparente des surréalistes 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 du surréalisme à faire de manière que dans la poésie le mot soit pris par le lecteur comme un matre

plus au 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'évolutions 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 consonante 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 de l'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 didacticisme, quelle fut 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 présent également. Ce que nous désirons évaluer c'est le fait que cet aspect purement spontané du collage contient des virtualités métaphoriques inconnues (et impossible 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 un certain 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 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 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 pottentiel 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 Théopane d'Alexandrie) préfigure à de multiples vérités subjectives.

Les opinions d'Ernest Fischer sur le caractère actif du consommateur d'art de l'avenir sont tout à fait éloquentes. Généralement les écrivains et les artistes renoncent à prendre des postures de créatures omniscients et infailibles. 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, voila les principes fondamentaux qu'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 publique puisse s'abandonner passivement. Bien au contraire, il existe une tentation d'intégrer le publique dans le processus du travail et de la 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 un 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 quand 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 diférence entre l'attitude de celui qui déchiffre les sens de la „*Divine Comédie*“, par exemple, et celui qui, soi-même, résoud les dates visuelles de la „*Femme à la guitare*“ de Bracque. Dans la première circonstance, celui qui s'aventure dans ce dédale métaphorique 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 équivant 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 artistique 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 demiurge, il semble que même le terme de chef-d'œuvre tend 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 necessairement, 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 au 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 au 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 plateforme 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.