Bulletin of the *Transilvania* University of Braşov
Series IV: Philology and Cultural Studies • Vol. 4 (53) No.1 – 2011

NOTES SUR L'ESTHÉTIQUE DU COLLAGE
Une stratégie de rénovation des codes artistiques

Rodica ILIE[1]

Abstract: *Important for both the Avant-garde's poetic as for the history and evolution of Art in general, the Collage became, at the beginning of the 20th Century, a form of reevaluating the artistic codes, a manner of putting under discussion both the Creator and the Receiver, a productive strategy of innovating the aesthetic languages. The present article tries to define the inherent philosophy of creation manifested through this form of production which elaborates itself paradoxically, just at the level of the spontaneity ('s mimicry), of the ludic-poetical practice. Its mechanisms self-contain both a natural legitimation which organically belongs to the foundation of some literary-artistic schools (like Dadaism and Constructivism), and a de-legitimizing phase, that gets justified itself through the cynico-kynical reason, as discussed by Peter Sloterdijk [1983].*

Keywords: *collage, the poetic of avant-garde, hybridization.*

Le collage (fr. *collage,* engl. *collage,* germ. *Merz,* < *coller* < lat.pop. *colla* <gr. *kolla*, «matière adhésive» lat. *colatio*, -*onis,* «réunion; collision») est une technique de production d'un texte poétique ou plastique basée sur l'opération de découpage de fragments d'œuvres, objets, textes non artistiques etc. et leur réunion dans une unité nouvelle. Ainsi, pour se constituer dans un ensemble final, le collage se sert d'un découpage préliminaire de certains fragments de réalité, d'un moment de collection et sélection du matériel, soit extrait de structures compactes, d'œuvres ou de compositions traditionnelles dont il viole l'intégrité, soit provenant de déchets (tronçons de bois, pièces métalliques et ressorts, pierres, sable, poils, fils de laine, de soie, lacets, photographies, tissus etc. Malgré une histoire ancienne, en tant que technique inventée dans l'art chinois de l'écriture et dans la réalisation des calligrammes japonaises antiques, présent ensuite au Moyen Age et pendant la Renaissance en tant que procédé de l'art sacré, de l'art vestimentaire et de l'héraldique, le collage est perçu comme un produit de la modernité, défini comme insertion de la diversité chaotique dans l'unité structurale de l'œuvre classique.

Michel Décaudin considère cette technique comme se fondant sur «l'introduction ponctuelle d'un ou plusieurs éléments extérieurs dans un texte» [*apud*. Meschonnic, 1988, 100]. En s'étayant sur des modèles consacrés, très connus, qu'il sape et déconstruit, ou en collectionnant des résidus, des fragments d'article de journal, des déchets, des emballages, des

[1] *Transilvania* University of Brasov.

BDD-A20183 © 2011 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:01:46 UTC)

étiquettes, des enveloppes, le collage recycle des parties du système de signes nommé culture, refait la signification du dérisoire, du conventionnel, du banal, en produisant de la confusion en ce qui concerne la dichotomie matériel noble-vulgaire, esthétique - non esthétique. La prochaine étape dans la réalisation du collage consiste dans l'assemblage dans un nouvel ordre, suggérant souvent l'aléatoire de l'arrangement des fragments de réalité, en cherchant à traduire le désordre et l'incongruité de leur voisinage.

Même, dans son état final, le collage traduit l'impression d'œuvre inachevée; le *non finito* est lui-même un principe qu'il s'approprie, l'œuvre obtenue par ce procédé vit l'imminence de la composition-décomposition, du double état ordre-désordre, en illustrant la dialectique de la relation partie-tout et en cultivant l'ambiguïté par son caractère pluriel, unitaire-fragmentaire. La pureté de l'œuvre traditionnelle est ainsi menacée, car par le collage on favorise l'éclectisme, la diversité et la co-présence des éléments contraires, composant un ensemble difforme, qui semble signifier le moment pré-formel, de fabrication non achevée de l'œuvre. Le rangement apparemment spontané, «non-calculé», involontaire des parties dans la texture de l'ensemble fait planer sur le collage le soupçon qu'il ne représente qu'une ébauche préliminaire de la création, qui ouvre de la sorte, d'une manière illusoire, l'atelier de l'artiste et donne au récepteur l'illusion qu'il puisse participer à la vie intime de l'objet artistique. Ainsi, au niveau de l'esthétique, ce procédé pose plusieurs problèmes, non seulement celui de l'intégrité de l'œuvre, de l'unité et de son équilibre au niveau formel. En configurant un temps du *poiein*, le collage semble désacraliser l'acte fondateur de l'œuvre d'art, en offrant la possibilité de l'interpénétration des deux consciences, productive et réceptive, en invitant le public à participer au re-arrangement des fragments exposés "comme s'ils" avaient encore besoin d'une intervention.

Le collage dadaïste est la pratique qui stimule la spontanéité de la production de l'image, le hasard des rencontres. Quelques décennies avant les dadaïstes, Lautréamont, dans *Les Chants de Maldoror* (1868-1869) transformait ce procédé dans une forme d'agression du système culturel traditionnel. Par la sélection d'affirmations célèbres, de Pascal jusqu'aux contemporains, qu'il sort de leur contexte et puis les combine de nouveaux dans des situations inédites, le poète cherche à produire le choc, à substituer des procédés nés de la technique du collage comme l'ironie, la parodie et le pastiche au sérieux, à la solennité savante. Dans les poèmes-conversation d'Apollinaire, le collage entretient la spontanéité et le dynamisme, en mêlant la biographie et la réalité culturelle.

T.S. Eliot dans *Le pays désert* (*The Waste Land*, 1922) et Ezra Pound dans *Une esquisse de XVI cantos* (*A Draft of XVI Cantos*, 1925) et dans *Les Cantos pisans* (*The Pisan Cantos*, 1948) vont utiliser cette pratique poétique, effet d'une vaste connaissance de la tradition culturelle. Les collages réalisés par les deux poètes américains modernes ont le mérite d'assurer, dans la diversité offerte par la culture qui leur est contemporaine, dans le paysage ultra individualiste de l'avant-garde historique, une cohésion de structure, et non pas de surface. Dans ce cas, le collage a la fonction de coaguler les fragments disparates des espèces culturels divers, en apparence sans liaison, de donner un sens au texte du monde au-delà de la syntaxe irrégulière de l'ensemble. Leurs compositions tiennent de l'épopée, et le collage représente, dans cette situation, non seulement l'axe ordonnatrice, mais aussi le pas, la rythmicité et la progression

BDD-A20183 © 2011 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:01:46 UTC)

d'une expérience assumée du passé, tout cela pour conférer de la signification et du sens au présent et au futur. «Voler» des maîtres pour pouvoir les dépasser ... ceci semble être l'objectif selon lequel s'orientent Pound et Eliot, en donnant de la cohérence aux éléments disparates de la culture universelle, bien qu'on ait reproché au premier de faire de sauts brusques dans l'écriture. Cependant, Walter Sutton observe qu'au-delà de l'apparente discontinuité des séquences poétiques, le tout se tient par des liants thématiques, par des significations cachées «qui brusquement s'avèrent être des intuitions profondes» [*apud* Fauchereau, 1968/ 1974, trad.]. Le collage chez Pound comprend, parmi des fragments littéraires (extraits d'Homère, des troubadours, de Confucius on Villon etc.), des objets culturels visuels, comme l'écriture idéographique, les pictogrammes, des insertions spécifiques au mode iconique d'assemblage du texte.

Par la disposition de tous ces éléments dans la page, il rapproche le statut d'artefact de l'œuvre littéraire, alimentant les exercices de la poésie concrète, en s'approchant de ses contemporains avant-gardistes qui pratiquaient la picto-poésie.

Si chez Pound et T.S. Eliot le collage a notamment une fonction compensatrice, d'archivage et resémantisation de la tradition, pour les dadaïstes ce procédé est une arme de défi des systèmes, des modèles et des hiérarchies. Ils se situent dans la direction spécifique de la négation de Rimbaud et de la véhémence corrosive caractéristique de Lautréamont.

Dans ce cas, le recyclage a une autre motivation, l'inversion du rapport de forces entre la culture haute et la culture marginale, une fonction récupératrice qui se fonde sur la revalorisation de l'inférieur, du dérisoire, du non-culturel et de l'anti-culturel. La contestation dadaïste se traduit par la déstructuration des hiérarchies, par la dissolution canonique.

Ainsi, le collage acquiert une facette différente de celle rencontrée chez les poètes américains, le recyclage a même le sens de reconversion du matériel brut, d'esthétisation de l'anti-esthétique, de la subculture, en approchant l'art de Kurt Schwitters, de Marcel Duchamp, de Max Ernst, de *l'arte povera*. L'œuvre dadaiste est faite de tronçons de bois rencontrés au hasard, de pièces en métal, de bouts de papier, de fragments de lettres, d'enveloppes, d'échantillons de matériel textile, de fragments de journal, le tout monté, collé sur des surfaces lisses, qui soit gardent leur planité, surface plane, devenue afocale, soit confèrent un volume à la composition; l'assemblage des morceaux, des fragments, des pièces telles que: une serrure, une anse, des ressorts, des poils, des ficelles, des pièces métalliques et d'habitude, des éléments components mécaniques, font le passage du collage au montage et deviennent ainsi tridimensionnels. Avec l'avant-garde on arrive de la sorte au collage humble, pratiqué tant pour soutenir la réaction antiesthétisante, promue par le dadaïsme, que pour la réaction à valeur sociale, en engageant l'art dans la sphère du politique (Maïakovski dans les affiches du futurisme russe).

D'Apollinaire jusqu'à Tzara, la fonction du collage se modifie; le premier rêvait d'un art-synthèse, l'art intégral, qui soit littérature, musique et peinture à la fois, tandis que le mentor du dadaïsme cultive le procédé comme une forme sarcastique de la démystification de l'acte créateur, comme exercice de désagrégation qui répond, symptomatiquement, à l'aliénation du sujet moderne, à l'état de crise des langages artistiques et du monde dans les années de guerre.

Voilà quelle est la méthode proposée par Tzara pour quelque néophyte qui désire devenir poète: «POUR FAIRE UN POEME DADAÏSTE / Prenez un journal/ Prenez de ciseaux/ Choisissez dans ce

BDD-A20183 © 2011 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:01:46 UTC)

journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème./ Découpez l'article./ Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac / Agitez doucement. / Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre. / Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac. / Le poème vous ressemblera./ Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'un sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire». [Tzara, 1918, dans Mario de Micheli, 1966 / 1968, trad., p.277] Le *poiein* dadaïste apporte au niveau de la reconnaissance des techniques de production avant-gardiste : la dérision, le libre jeu des combinaisons, le hasard. «L'art nouveau ridiculise l'art.» [José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*,1925 / 2000, trad. p.61].Cette méthode condamne à mort l'activité romantique, l'inspiration, mais, en même mesure, le calcul mathématique du poème moderniste, en les ironisant implicitement.

Le collage dadaïste a la fonction de saper tant la suprématie de l'instance du créateur, dont l'activité est réduite à une simple opération de sélection, découpage et réassemblage au hasard des parties - son geste s'approchant ainsi des jeux enfantins - que l'intégrité de l'œuvre. On affecte ainsi le statut du langage et la stabilité classique de la syntaxe, on déstructure des systèmes de pensée, on amende des habitudes de réception, en violentant le public. Par l'art du collage, les dadaïstes arriveront dès la première phase de contre-méthode, d'anti-création, à un exercice calculé, effectué d'après des règles de composition qui puissent assurer au produit un certain équilibre formel et chromatique. Kurt Schwitters transforme la négativité délibérée du procédé théorisé par Tzara (dans *Le Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, 1920) dans une technique déjà devenue classique.

Ainsi, on peut dire, en se servant de la terminologie d'Ortega y Gasset, que l'exercice du collage, réalisé d'une manière pragmatique et symbolique par Tzara, est une invitation à contempler l'art comme une blague, «la blague sur soi-même». (*ibid*.). Le technique mise à la disposition par le collage dadaïste offre cette double perspective: de la désacralisation de l'institution artistique par les procédés du persiflage, de l'ironie et de l'anéantissement des codes, mais aussi de la déshumanisation du processus de son fondement. Le collage dadaïste détruit la fonction de représentation de l'art. Par les assemblages et les montages exécutés par les poètes: Tzara, Huelsenbeck, Hans Arp, Hugo Ball, Raoul Hausmann (*le photomontage*) et les artistes plastiques: Man Ray *(la radiogramme*), Max Ernst (les collages collectifs, avec Arp et Baargeld, nommés «fata-gaga», en traduction «fabrication gazométrique garantie»), Marcel Duchamp (*le ready-made*) et Kurt Schwitters (*le merz*), le monde acquiert un «ordre» chaotique, irrégulier, qui discrédite les perspectives traditionnelles, en agressant le conformisme bourgeois. Hugo Ball considère le matériel de la future œuvre comme «les débris misérables d'une culture périmée pour en créer une nouvelle», mais peu à peu ces fragments de nature résiduelle vont acquérir par l'action récupératrice de Schwitters une organisation structurale qui «de manière paradoxale, dévoile une unité esthétique qui le situe dans la catégorie de la production artistique», l'artiste modulant «le rôle du hasard par la recherche d'un rythme et d'un équilibre géométrique dans la disposition des déchets, comme par le raffinement des couleurs» (Edina Bernard, [1997, 2000]. Dans la conception de ces créateurs, le collage désigne l'art total et représente la liberté de composition (disposition des images, respectant les

BDD-A20183 © 2011 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:01:46 UTC)

seuls préceptes affirmés par Tzara dans le manifeste de 1918). L'art doit être fait «sans but et sans projets, sans organisation; la folie indomptable, la décomposition», ce n'est qu'ainsi qu'il deviendra incompréhensible, créant des œuvres «fortes, pures, précises». (Tzara, dans Mario de Michelli, 1966 / 1968, trad.) La gratuité de ce nouvel art conduit par la technique offerte par le collage à la conversion de l'anti-art en art, à la transfiguration de l'illogique dans une logique paradoxale, de la contradiction permanente.

Le collage désigne donc l'art antitraditionnel, non conformiste. Les surréalistes pratiquent aussi, mais pas dans la même mesure, cette méthode. Par exemple, André Breton réalise un célèbre montage (*Un bas déchiré,* dans Georges Sebbag), en 1941, dans lequel la texture est aussi bien lexicale, que matérielle-empirique, utilisant dans son hymne, dédié à l'objet appartenant à la femme aimée, des étiquettes à textes calligraphiés, posées méthodiquement sur une surface en soie, la lecture étant simultanément sémantico-iconique. A côté, différents objets contigus sont savamment ordonnés: cocons, instruments utilisés pour les défaire, fils et pelotons de soie, une branche de mûrier, un flacon d'où sort une bobine de soie à broder et ainsi de suite. Ici, le collage a le don d'accentuer les analogies, de provoquer le hasard, de communiquer outre que l'apparent désordre de la cohabitation des éléments compositionnels, d'assurer une cohérence significative au niveau de la communication translinguistique, bien que le texte fonctionne par les mécanismes resémantisés / renversés de la réclame. Le surréalisme inventorie une série d'espèces dérivées de la technique dite du collage: le poème-collage, la lettre-collage, en instituant au niveau des catégories esthétiques la forme d'art auto-référentielle, le poème-objet.

Le collage en soi est aussi bien l'activité que le produit, aussi bien le complexe opérateur, créateur, que l'œuvre devenue autosuffisante. En voici d'autres écoles et noms célèbres qui ont pratiqué l'art du collage en peinture: le futurisme par Gino Severini, le cubisme par Picasso, le dadaïsme par Marcel Duchamp, Francis Picabia etc. Dans la dernière période de sa création, après 1950, Matisse exécute une série de nus bleus, qui sont des collages faits en papier peint en gouache, puis découpés et assemblés pour figurer diverses expressions du corps, des contorsions, des postures différentes qui se servent des techniques traditionnelles aussi, tel *le trompe l'œil*. Ici le procédé est utilisé uniquement comme principe d'opération dans la production de l'image, sans avoir une mise sémantique, de coagulation de la diversité des matériaux dans l'unité compositionnelle. L'image obtenue par le collage du papier bleu antérieurement peint en est une figurative, dynamique, bien qu'elle possède des accents stylisés-décoratifs, à la différence des collages dadaïstes, qui sont non figuratifs ou asémantiques et apparemment asyntaxiques. Aussi, Picasso, dans *Bouteille de Bass, verre et journal* (1913) réalise un collage cubiste, où sur une surface schématiquement dessinée en charbon, représentant une bouteille géométrisée sont harmonisés chromatiquement et rythmiquement un fragment de journal, d'où le titre et quelques lignes des articles sacrifiés sont partiellement lisibles, un échantillon de tapisserie et un morceau de moulure imprimée.

La rigueur dont ces fragments d'objets sont ordonnés sépare nettement le collage cubiste de celui dadaïste, basé sur des réalités hybrides, incongrues.

Marcel Duchamp, dans *Mariée mis à nue par ses Célibataires, même* (1912-1923), réalise un collage inédit, qui garde la transparence de la surface de

BDD-A20183 © 2011 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:01:46 UTC)

représentation, étant travaillé en vitre, par l'assemblage de bouts de papier et de fils de plomb qui composent une image sérielle narrative. La technique de Duchamp tient aussi bien du collage que du jeu du hasard et le créateur valorise la superposition de couches successives de poussière, fixées du lac d'arcanson, pour conférer à la composition une certaine atmosphère, une aura d'ancienneté et d'authenticité. Henri Meschonnic voit dans cette pratique du collage une façon d'être des avant-gardes, mais aussi de la culture postmoderne. D'après l'affirmation de l'essayiste français, la modernité est «inséparable de cette transformation du visuel. Transformation des rapports entre le visible et le lisible» (*Modernité modernité*, 1988, 100), en cultivant des données de «l'universel reportage» et d'une technique qui accepte comme principe structurel le fragment et qui fait l'apologie de l'insignifiant revalorisé, entretenant «la pluralité interne du texte qui en résulte». (*ibid*.) Préservant toutes les traces de la crise de la réalité, de la crise des signes, le collage relève une nouvelle chance de rétablissement de l'unité, de coagulation des différences dans un système/ texte nouveau, étant à la fois technique, instrument d'une nouvelle syntaxe culturelle, mais aussi une nouvelle philosophie de travail. On peut dire que, par son extension du niveau technique au niveau de la psychologie créatrice et réceptrice, de sa fonction expérimentale et ludique (dans le cubisme, dadaïsme, surréalisme, *arte povera)* à celle de divertissement, d'étalage de la diversité et d'assurance de la cohésion et du dialogue culturel par l'assimilation du différent, comme par son caractère hybride, le collage semble répondre non seulement aux nécessites artistiques modernes et postmodernes, mais aussi au besoin de consommation, à l'art sériel, facilement multipliable dans des répliques qui gardent «le poids» matériel de l'art original.

Aknowledgment

This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/89/1.5/S/5975.

References

1. Bernard, Edina: *1905-1945 L'Art moderne*. Paris. Larousse Bordas, 1997.Larousse Bordas / Her, 1999 (*1905-1945 Arta modernă*, Meridiane, Bucureşti, 2000).
2. Fauchereau, Serge: *Lecture de la poésie américaine*. Paris. Minuit, 1968. (*Introducere în poezia americană modernă*, Minerva, Bucureşti, 1974).
3. Fride R. Carrassat, Patricia, Marcadé, Isabelle: *Les mouvements dans la peinture*. Larousse-Bordas, Larousse /Vuef, 1999; 2001. (*Curente în pictură*, Aquila '93, Oradea, 2001).
4. Meschonnic, Henri: *Modernité Modernité*. Verdier, 1988.
5. Micheli, Mario de: *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano. prima edizione nell' Universale Economica, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1966.
6. Ortega y Gasset, José: *Dezumanizarea artei şi alte eseuri de estetică*, Humanitas, Bucureşti, 2000.
7. Tzara, Tristan: *Manifestul Dada 1918*, *Manifestul despre amorul slab şi amorul amar*, dans Micheli, Mario de. *Avangarda artistică a secolului XX*. Bucureşti: Meridiane,1968, p.268-282.
8. Sebbag, Georges: *Suprarealismul*. Bucureşti. Cartea Românească, 1999.

BDD-A20183 © 2011 Transilvania University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:01:46 UTC)