

PICASSO. SCULPTURES



8 mars - 28 août 2016

Musée Picasso Paris

DOSSIER
PÉDAGOGIQUE

Introduction

Du 8 mars au 28 août 2016, le Musée national Picasso-Paris vous invite à explorer un nouveau continent de l'œuvre de Pablo Picasso : son œuvre sculpté.

L'exposition « Picasso. Sculptures » prend ainsi la suite de la rétrospective « Picasso Sculpture » présentée au Museum of Modern Art (MoMA) de New York, et vient compléter la lignée des grandes expositions consacrées à la sculpture picassienne dans les musées européens et américains depuis 1966.

Sculpteur prolifique, Picasso a su s'affranchir des règles traditionnelles de l'art occidental. Si son œuvre sculpté a une résonance si personnelle, c'est non seulement parce qu'il fait un usage inédit des matériaux et des techniques, mais aussi parce que ces œuvres étaient pour la plupart restées dans la collection privée de l'artiste jusqu'à sa mort.

Sans chercher à présenter l'ensemble de la production sculptée de Picasso, l'exposition en révèle au public un aspect peu étudié : sa dimension multiple, à travers la question des séries et variations, fontes, tirages et agrandissements réalisés à partir d'une sélection d'originaux sculptés.

En tant qu'enseignant, étudier la sculpture avec des élèves — celle de Picasso en particulier — peut sembler délicat, tant l'œuvre de l'artiste semble immense et hétéroclite. Ce dossier pédagogique vise donc à donner aux enseignants les outils nécessaires pour observer et étudier cette production foisonnante.

En posant les jalons du contexte et en s'appuyant sur un vocabulaire précis de la sculpture picassienne, l'enseignant peut décliner de nombreuses pistes pédagogiques.

Sans les contraindre à croiser les disciplines dans le sens d'une transversalité de plus en plus encouragée, nous invitons les enseignants à utiliser très librement les propositions du dossier. En fonction des nécessités des programmes de leur discipline, de leurs choix de cours et/ou de projets personnels, les enseignants disposent ici de clés de lecture de l'exposition afin de faire découvrir à leurs élèves ce pan immense de l'œuvre picassien.

Sommaire

1 Une sculpture affranchie des règles du genre

A. Picasso et la sculpture académique

- Le système académique
- Les premières années de Picasso : de sa formation au primitivisme

B. Le cubisme ou la transgression des règles

- Une sculpture cubiste ?
- Séries et variations

C. Le détournement des règles : la liberté totale de Picasso

- Les années 1930 : le laboratoire de Boisgeloup
- Papiers et assemblages : une sculpture de tous les possibles

2 Sculptures multiples, acteurs multiples

A. Savoir-faire technique

B. Dès lors, qui est l'auteur d'une sculpture ?

- L'autorité de l'artiste
- Une pratique picassienne : colorier la sculpture

C. Diffusion sans laquelle l'œuvre sculpté n'aurait pas connu notoriété et succès dans le monde

- Le rôle des marchands d'art et du « monde de l'art » : Vollard et Kahnweiler
- Les institutions culturelles et grandes expositions publiques des années 1960 jusqu'aux années 2000 qui ont joué un rôle dans la diffusion de l'œuvre sculpté
- La révélation de l'œuvre plastique par la photographie

DOSSIER PÉDAGOGIQUE Partie 1

1 Une sculpture affranchie des règles du genre

La sculpture occidentale est régie depuis la Renaissance par des règles bien établies et les premières sculptures de Picasso n'y dérogent pas. Mais dès le début du XX^e siècle, la révolution picturale cubiste trouve son écho en sculpture : de cette transgression, Picasso arrive peu à peu à un affranchissement total où la règle n'existe plus que pour être détournée.

A. Picasso et la sculpture académique

— LE SYSTÈME ACADÉMIQUE EN FRANCE



Jean-Antoine Bail, *L'Atelier de dessin à l'École des Beaux-Arts*, 1855, huile sur toile, musée Gadagne Lyon

© RMN-Grand Palais/Gérard Blot

Au XIX^e siècle, l'enseignement de la sculpture a longtemps obéi au respect de conventions traditionnelles dans la plupart des pays européens. En France, comme en Espagne où Picasso a appris les règles de la peinture, la sculpture était associée au dessin. Même si l'enseignement de l'Académie des beaux-arts a été largement remis en question par les artistes de la modernité de la deuxième moitié du XIX^e siècle, le cadre d'apprentissage demeurait contraignant et le vecteur d'une création dite « académique ».

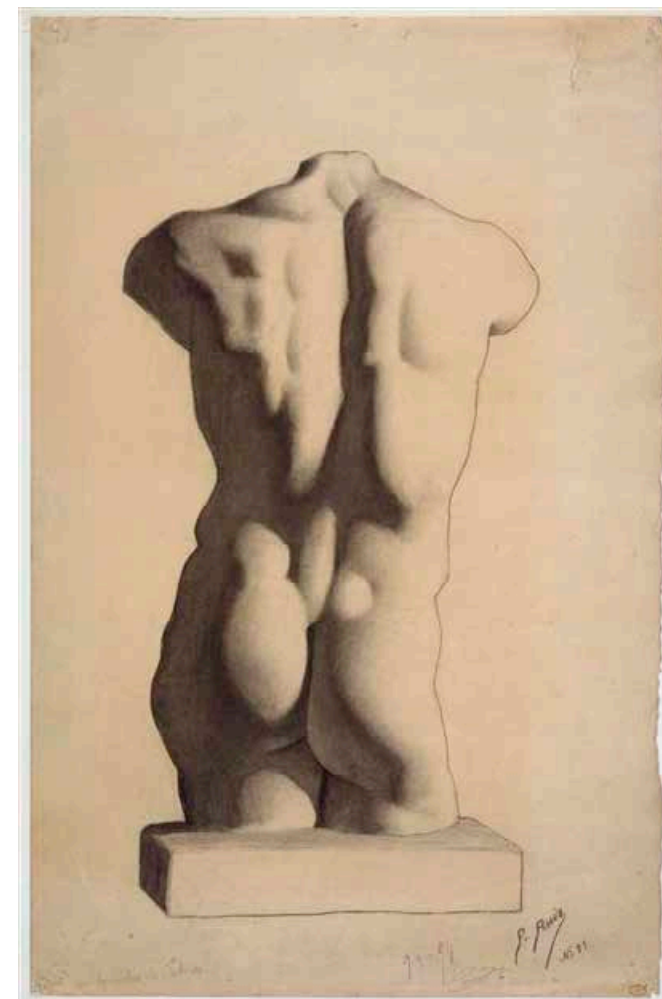
En France depuis la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648, le système artistique français s'est structuré autour de deux organes essentiels : l'École des Beaux-arts, également fondée au XVII^e siècle, et l'Académie des Beaux-arts, qui succède en 1816 à l'Académie royale de peinture et de sculpture.

L'École des Beaux-arts assure la formation des jeunes artistes, par un enseignement principalement fondé sur l'étude du dessin, à partir de modèles vivants ou d'après l'antique, ainsi que sur la connaissance de « l'histoire et des antiquités ».

Parallèlement à cet enseignement officiel il existe des ateliers privés qui forment les artistes aux techniques de la peinture et de la sculpture. À partir de 1863, même si l'enseignement du dessin garde sa suprématie, le cursus de l'École s'enrichit d'ateliers d'apprentissage de la peinture et de la sculpture. Les ateliers indépendants subsistent toutefois et permettent parfois aux jeunes artistes d'échapper au joug de l'enseignement académique.

À l'issue de cette formation, la voie royale pour tout jeune artiste était d'être lauréat de l'un des concours organisés par l'Académie des Beaux-arts, le plus prestigieux étant le Prix de Rome. Cette consécration ouvrait la porte à l'obtention de commandes officielles et à la présentation d'œuvres au Salon de peinture et de sculpture qui se déroulait chaque année au Louvre. Chaque pays européen, y compris l'Espagne, s'inscrivait dans un schéma académique similaire.

Ce système permettait la diffusion et le maintien de l'esthétique prônée par l'Académie des Beaux-arts, donc le respect des conventions artistiques traditionnelles par l'ensemble des artistes. Le dessin était bien sûr l'un des principes fondateurs de l'art académique qui reposait sur une ambition d'imitation de la nature et de l'art antique et classique. L'étude du nu et de l'anatomie était à ce titre particulièrement importante, de même que la noblesse du sujet traité. La qualité du travail du sculpteur se juge également au caractère achevé de son œuvre. Les seules techniques reconnues sont la taille de la pierre et le modelage (terre, cire, etc.) qui peut donner lieu à une édition en métal ou en céramique.



Pablo Picasso, *Étude académique d'un plâtre d'après l'antique*, 1893-1894, crayon noir, fusain, Musée national Picasso-Paris, MP405

© RMN-Grand Palais/Béatrice Hatala
© Succession Picasso- Gestion droits d'auteur

À la fin du XIX^e siècle, bien des artistes ont cependant réussi à se former en dehors de ces circuits. Avant Picasso, des peintres se sont lancés dans la sculpture comme préparation ou prolongement de leur art peint : Degas avec ses figurines, Paul Gauguin inspiré par la sculpture populaire sur bois et les arts « primitifs ». Leur point commun est de ne pas avoir bénéficié d'une formation académique en sculpture et de ne pas rechercher de notoriété par le biais de leur travail sculpté. Ces artistes ont ainsi exercé cet art avec une totale liberté et ouvert la voie à la modernité.

— LES PREMIÈRES ANNÉES DE PICASSO : DE SA FORMATION AU PRIMITIVISME

Formé à Barcelone et à Madrid, Picasso avait lui aussi reçu une formation en peinture conforme aux usages académiques. En revanche, il n'a pas reçu de formation en sculpture. Ce sont donc les rencontres avec les sculpteurs, les céramistes et les praticiens, aussi bien que les opportunités suscitées par un lieu, des outils ou des matériaux, qui l'ont poussé à pratiquer la sculpture.

Depuis ses premières réalisations à l'adolescence jusqu'en 1909 (avec *Tête de femme*, (*Fernande*)), Pablo Picasso a travaillé la sculpture avec un certain respect des usages et des règles. Les collections du Musée national Picasso-Paris témoignent de cette expérimentation formatrice et de l'attention tant pour le dessin que pour la sculpture.

Dès 1893-1894, Picasso pratiquait un exercice classique de l'enseignement académique : le dessin d'après une sculpture antique, qu'il s'agisse d'un original ou d'un moulage. Dans l'*Étude académique d'un plâtre d'après l'antique* (MP405), on voit le dessin d'un buste sculpté. Le jeune artiste nourrit ainsi sa pratique artistique par un regard croisé fait de va-et-vient entre la sculpture et le dessin. En 1902, Picasso réalise sa première sculpture, *Femme assise*, encore conforme aux conventions académiques, tant par son type d'exécution (une ronde-bosse) que par sa technique (modelage de terre crue).

Quelques années plus tard, Picasso montre qu'il s'approche davantage de la sculpture la plus contemporaine, qui prend déjà ses distances vis-à-vis de l'académisme. *Le Fou* (1905) ou *Tête de femme* (*Fernande*) (1906) témoignent de la connaissance et de l'intérêt de Picasso pour la sculpture d'Auguste Rodin. *Tête de femme* (*Fernande*) (1906) révèle des traits délicatement incisés et le visage de Fernande Olivier,

compagne de l'artiste, dans une facture classique tout en contraste avec l'inachevé volontaire de la chevelure qui se fond dans un cou massif, rappelant le *non finito* de Rodin. Picasso avait probablement visité le pavillon de l'Alma en 1900, à l'occasion de l'Exposition universelle, où furent exposés des plâtres, des marbres et des bronzes de Rodin, avec une centaine de photographies d'Eugène Druet sur le travail de l'artiste.



Pablo Picasso, *Le Fou*, 1905, bronze, Musée national Picasso-Paris, MP231
© RMN-Grand Palais/Adrien Didierjean
© Succession Picasso-Gestion droits d'auteur



Pablo Picasso, *Tête de femme* (*Fernande*), 1906, bronze, Musée national Picasso-Paris, MP234
© RMN-Grand Palais/Béatrice Hatala
© Succession Picasso-Gestion droits d'auteur

Ces premières expérimentations ont également conduit Picasso à renouer avec un matériau traditionnel de la sculpture mais délaissé par le système académique : le bois. Séjournant en 1906 dans le petit village des montagnes catalanes de Gósol, Picasso travaille le bois à l'aide d'outils rudimentaires. Il reprend ainsi des gestes ancestraux pour réaliser des sculptures dont l'esthétique montre que Picasso se nourrit de références qui ne sont pas celles de l'art académique. Ses œuvres évoquent ainsi tour à tour, les vierges romanes (comme celle conservée dans l'église de Gósol), les arts extra-occidentaux ou l'art ibérique antérieur à l'influence gréco-romaine. Ses inspirations témoignent d'une recherche de la forme primitive, originelle,

qui serait à la fois celle produite par des populations très anciennes et par des populations restées éloignées de la culture occidentale et jugées « sauvages ». Cette recherche esthétique est un intérêt partagé par d'autres artistes au début du XX^e siècle, comme Paul Gauguin, dont les bois sculptés s'inspirent de l'art polynésien (une rétrospective de son œuvre a lieu au Salon d'Automne en 1906).



Pablo Picasso, *Nu aux bras levés*, été 1906, bois incisé, Musée national Picasso-Paris, MP232
© RMN-Grand Palais/Hervé Lewandowski
© Succession Picasso-Gestion droits d'auteur

Pablo Picasso, *Buste de femme* (*Fernande*), 1906, bois polychrome, Musée national Picasso-Paris, MP233
© RMN-Grand Palais/Mathieu Rabeau
© Succession Picasso-Gestion droits d'auteur

LEXIQUE

Ronde-bosse : La ronde-bosse se développe dans les 3 dimensions, le spectateur peut tourner autour de l'œuvre en multipliant les points de vue à hauteur de regard.

Art ibérique : La Péninsule ibérique abritait, au cours du 1^{er} millénaire avant J.-C., une civilisation riche dont l'art empruntait aux Grecs, aux Phéniciens et aux Carthaginois. Ces productions antérieures à la colonisation romaine, ont suscité l'intérêt de Picasso pour leur caractère « primitif », qu'il découvre en 1905 lors d'une exposition au Musée du Louvre. Il fit même l'acquisition de quelques bronzes ibériques, aujourd'hui conservés au musée Picasso.

Pistes pédagogiques

CYCLE 3

L'objectif serait de faire découvrir la tradition académique de l'art sculpté telle qu'elle apparaissait à un jeune artiste comme Picasso à ses débuts en Espagne ou lors des premières années passées à Paris.

L'enseignant peut construire un parcours de découverte de la sculpture qui consisterait à découvrir les collections classiques des autres grands musées parisiens. Une visite des musées du Louvre, Orsay ou Rodin permettrait de faire observer des œuvres phares de la sculpture qui apparaissent au début du XX^e siècle comme des canons de l'art académique. Il s'agit d'utiliser cette première sortie pédagogique (ou l'utilisation des ressources en ligne des musées) pour poser un vocabulaire et une méthode d'observation avec les élèves. Comment observe-t-on une sculpture ? Quels sont les matériaux utilisés ? Quels sont les thèmes privilégiés par l'académisme ?

COLLÈGE

Langues

En s'appuyant sur des photographies d'œuvres sculptées, l'enseignant de langues vivantes peut construire une démarche d'histoire des arts en mobilisant du vocabulaire de description simple de la sculpture. Le travail peut s'appuyer sur la comparaison d'œuvres sculptées de tradition ou d'époques différentes (ex : la *Vierge* de Gósol du XII^e siècle et les bois sculptés de Picasso de 1906-1907).

Visuel de la *Vierge* de Gósol : <http://www.museunacional.cat/ca/colleccio/mare-de-deu-de-gosol/anonim/015936-000>

LYCÉE

Histoire des arts

L'enseignant peut engager un travail d'observation de la sculpture de Picasso mise en rapport avec d'autres sculptures. Il s'agit de montrer les évolutions du travail du modelé entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle chez certains artistes phares de l'art sculpté. L'enseignant peut ainsi montrer que le modelé de Picasso en 1909 tend à s'éloigner d'un certain réalisme pour expérimenter des formes inédites, tout en gardant des liens avec la tradition. On peut s'appuyer sur des sculptures de Rodin (*Tête de la douleur*, vers 1903-1904), Camille Claudel (*Buste de Rodin*, 1893), Medardo Rosso (*Ateas aurea*, 1885) ou encore Constantin Brancusi (*Muse endormie*, 1910). Ce dernier a développé des formes très abstraites en bronze poli, en marbre et en bois qui peuvent servir de comparaison avec la *Tête de femme (Fernande)* de 1906.

B. Le cubisme ou la transgression des règles

Après s'être approprié les usages de la sculpture de son temps, Picasso travaille avec de plus en plus de liberté au gré de ses recherches plastiques, indépendamment des conventions : il transforme ainsi profondément les arts plastiques du XX^e siècle.

— UNE SCULPTURE CUBISTE ?

En 1909, Picasso réalise un prototype de sculpture cubiste : *Tête de femme (Fernande)*. C'est une sculpture assez rare par le caractère expérimental de son modelé. Elle témoigne des expérimentations cubistes de Picasso qui, alors que sa peinture est en pleine effervescence créative, transfère ses problématiques picturales dans un travail en trois dimensions. Picasso s'essaye ici à une transposition des principes révolutionnaires du cubisme développés en peinture : géométrisation, multiplication des points de vue, effacement de la perspective.

La question de la pertinence de cette transposition en sculpture peut être soulevée. En effet, la multiplication des points de vue apparaît artificielle pour une sculpture, dès lors que le spectateur peut tourner autour d'elle et créer son propre point de vue. Quant à la perspective, elle n'est qu'un stratagème pour créer l'illusion de la 3^e dimension sur une surface plane et perd tout son sens en sculpture.

Le petit nombre d'œuvres présentant ces caractéristiques suggère que Picasso a probablement senti les limites de cette recherche : c'est peut-être pourquoi les sculptures cubistes postérieures empruntent une autre voie.



Pablo Picasso, *Tête de femme (Fernande)*, 1909, bronze, Musée national Picasso-Paris, MP243

© RMN-Grand Palais/Adrien Didierjean
© Succession Picasso-Gestion droits d'auteur

En 1912, Pablo Picasso et Georges Braque réinventent la peinture en y introduisant le collage. → Voir Fiche-œuvre *Nature morte à la chaise cannée*

Picasso prend très vite conscience des potentialités de cette nouvelle technique et applique sur la toile des matériaux de plus en plus volumineux, donnant naissance à une nouvelle catégorie artistique : les tableaux-reliefs. C'est là la véritable sculpture cubiste dans le prolongement de laquelle naissent les assemblages, technique essentielle dans l'histoire de la sculpture moderne et que Picasso travaillera jusqu'à la fin de sa vie.

Les matériaux les plus divers deviennent alors matières à créer et Picasso envisage différemment la tridimensionnalité en construisant de petites sculptures en bois et en carton. Au fil de séries de *Guitares* et *Violons*, il teste les possibilités de l'assemblage, les contrastes de matières, les inversions de relief et de formes, dans une création incessante et prolifique.

— SÉRIES ET VARIATIONS

« Picasso tend à rassembler dans l'unité vivante de l'œuvre d'art la diversité infinie du modèle et à approcher, par-delà les multiples indications de sa vue extérieure, l'unité de son esprit que son œuvre peut renfermer des espérances. De là sans doute son besoin de reprendre le même modèle un nombre considérable de fois [...] Achever pour l'artiste, c'est déclarer forfait. »

Christian Zervos, Pablo Picasso : œuvres de 1932 à 1938, Paris, Cahiers d'art, 1957, vol. VIII, p. XVI.

Le travail en série est monnaie courante dans l'œuvre peint et dessiné de Picasso. C'est également le cas dans sa sculpture, d'autant plus que ce médium artistique est particulièrement reproductible. Diverses techniques fondées notamment sur le moulage, permettent d'éditer des épreuves à partir d'un modèle original.

Ces versions multiples sont présentées tout au long de l'exposition, comme pour la *Tête de femme (Fernande)* de 1909 dans la salle 2.

En effet, on trouve parmi les versions exposées le plâtre de fonderie réalisé à partir de l'original acquis en 1910 par le marchand d'art Ambroise Vollard et tiré en bronze à son instigation. Est également exposée une réédition en bronze réalisée en 1959-1960 par la fonderie Valsuani pour le collectionneur et marchand d'art allemand Heinz Berggruen sur autorisation de Picasso.



À gauche : Pablo Picasso, *Le Verre d'absinthe*, 1914, bronze, Centre Pompidou, AM1984-629,

© RMN-Grand Palais/Philippe Migeat
© Succession Picasso-Gestion droits d'auteur

À droite : Pablo Picasso, *Le Verre d'absinthe*, 1914, bronze polychrome, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Museum Berggruen, Berlin

© BPK-Berlin, Dist. RMN-Grand Palais/Jens Ziehe
© Succession Picasso 2015-Gestion droits d'auteur

Dans la salle 4, les *Verres d'absinthe* réalisés en 1914, forment un ensemble de sculpture polychrome inédit. Cet ensemble est composé de six exemplaires qui diffèrent tous par leur peinture ou par les matériaux utilisés : chaque pièce est donc unique. Ces assemblages sont composés de verre modelé à forme ouverte, d'une véritable cuillère à absinthe ajourée avec un sucre factice. Le motif du verre est un motif spécifiquement cubiste que l'on retrouve dans plusieurs œuvres peintes présentées dans la salle d'exposition : *Verre*, (MP42) *Verre, journal et dé* (MP45), *Verre, pipe, as de trèfle et dé* (MP50), *Verre et pipe* (MP59) pour n'en citer que quelques-unes. Par sa transparence et son opacité, sa possibilité du vide comme du plein, le verre était en effet un motif caractéristique du cubisme dans la mesure où il exprime les différentes

facettes de la réalité. L'ensemble des peintures et des sculptures sur ce thème conduit un peu plus à considérer la variation des *Verres d'absinthe* comme étant, d'après l'historien de l'art Pepe Karmel, une « composition picturale en trois dimensions » davantage qu'une sculpture peinte.



Pablo Picasso, *Verre et pipe*, 1918, huile sur toile, sable, Musée national Picasso-Paris, MP59

© RMN-Grand Palais/René-Gabriel Ojéda
© Succession Picasso-Gestion droits d'auteur



Pablo Picasso, *Verre, journal et dé*, 1914, bronze, Musée national Picasso-Paris, MP45

© RMN-Grand Palais/Philippe Migeat
© Succession Picasso-Gestion droits d'auteur



Pablo Picasso, *Verre, pipe, as de trèfle et dé*, 1914, métal et peinture sur bois, Musée national Picasso-Paris, MP48
© RMN-Grand Palais/Béatrice Hatala
© Succession Picasso-Gestion droits d'auteur

Dans ces années d'éclosion d'une pratique personnelle de la sculpture, on voit se confirmer un geste artistique comparable à ce que Picasso réalise en peinture : il ne dessine et ne sculpte que rarement en un seul exemplaire. Un premier modèle original sert de matrice pour entreprendre une série d'œuvres qui sont toutes uniques en raison des modifications de couleurs et de matériaux.

➔ **Werner SPIES**, né en 1937 : Historien et critique d'art allemand, Werner Spies a renouvelé l'étude des sculptures de Picasso. Au contact de la scène littéraire parisienne des années 1960, Spies fut l'un des premiers à être introduit auprès de l'artiste pour faire un inventaire précis de l'œuvre sculptée de Picasso. Auteur d'ouvrages pionniers, il organisa plusieurs grandes expositions dès les années 1980 en Allemagne (Düsseldorf, Berlin) puis en France, avec l'exposition « Picasso sculpteur » en 2000 au Centre Georges Pompidou.

LEXIQUE

Cubisme : Courant majeur de l'art moderne au XX^e siècle, le cubisme a bouleversé la notion de représentation dans l'art et participé à la prise de conscience de la différence entre la « réalité » et sa représentation.

Formellement et esthétiquement, ce qui le caractérise est principalement l'abandon de la perspective centrale au profit d'une multiplication de points de vue sur le sujet représenté, condensés sur un même plan : celui de la représentation, celui de la surface de l'œuvre.

Modélé : Forme dessinée, peinte ou sculptée par laquelle l'artiste recrée du volume.

Original : La notion d'originalité, délicate à définir pour la sculpture, est surtout requise pour fixer une valeur économique. Une œuvre est dite « originale » lorsqu'il s'agit d'un état déclaré achevé par l'artiste, décrit par le législateur comme une création personnelle ou du moins réalisée selon les instructions du sculpteur et sous son contrôle. Plusieurs originaux distincts déclinant des **variations** autour d'un principe initial commun constituent une **série**.

L'œuvre qui a servi de modèle pour une édition (y compris avec un changement de matériau ou d'échelle) est considérée comme « modèle original ». Les épreuves d'édition sont autorisées par l'artiste même s'il n'y a pas mis personnellement la main.

Bronze : Le bronze est un alliage principalement composé de cuivre et d'étain. Le métal est coulé dans un moule après avoir été porté à l'état liquide, selon deux procédés différents, dits « au sable » et « à la cire perdue ». Les exemplaires obtenus par une fonderie sont appelés « **épreuve** ». La qualité des épreuves peut être constante si le plâtre ou le moule de fonderie sont régulièrement restaurés ou refaits à partir du modèle original et si les mêmes compétences et le même soin sont apportés à leur réalisation. Une phrase sur les patines ?

Pistes pédagogiques

→ Voir Fiche-œuvre *Nature morte à la chaise cannée*

CYCLE 2

L'enseignant peut attirer le regard sur des manières différentes de sculpter de Picasso. Ce travail repose sur la comparaison entre plusieurs œuvres sculptées pour donner aux élèves des outils de lecture et leur permettre de mieux comprendre les choix de l'artiste.

Il s'agit alors de mettre en regard la sculpture dite « cubiste » de Picasso avec une sculpture à l'esthétique plus réaliste. La *Tête de femme*

(*Fernande*) de 1906, aux traits bien identifiables, marque un contraste visuel avec la *Tête de femme (Fernande)* de 1909, plus complexe avec ses facettes éclatées. Pour chaque sculpture, l'enseignant insiste sur l'utilisation d'un vocabulaire technique précis (matériau, couleur, modelé, formes du visage, etc.).

L'utilisation de photographies d'archives permet de montrer que ce qui semblait être une sculpture familière et proche du réel (celle de 1906), ne correspondait déjà pas au visage de Fernande Olivier. Cela ne peut qu'inciter à construire la notion d'interprétation du réel par l'artiste.



Pablo Picasso, *Portrait de Fernande Olivier*, vers 1906, photographie

© Succession Picasso - Gestion droits d'auteur
© RMN - Grand Palais / Madeleine Coursaget

LYCÉE

L'enseignant peut étudier la proximité du travail plastique de Picasso avec la démarche empruntée au même moment par les futuristes italiens. On peut mettre en parallèle ici *Tête de femme (Fernande)* avec l'œuvre sculptée d'Umberto Boccioni, notamment la sculpture futuriste en bronze *L'Homme en mouvement*, connue des élèves puisque cette sculpture est reproduite au verso de la pièce italienne de 20 centimes. La comparaison permet d'approfondir la relation complexe entre deux courants d'avant-garde du début du XX^e siècle et de questionner les liens visibles entre les sculptures au-delà des querelles et des critiques réciproques de l'époque jusqu'à aujourd'hui.

Il s'agit de s'interroger sur la manière dont l'art rend compte de la modernité vécue à cette époque dans la société. Comment la modernité est-elle représentée dans l'art ? Comment se traduit-elle ? La question du mouvement, centrale dans les œuvres futuristes, peut être particulièrement étudiée. À la gamme chromatique réduite du cubisme, le futurisme oppose une peinture de la couleur. À ses sujets, le nu, la nature morte, le paysage, etc., il privilégie la ville moderne, la vitesse, la machine, la technique.

C. Le détournement des règles : la liberté totale de Picasso

— LES ANNÉES 1930 : LE LABORATOIRE DE BOISGELOUP

Durant les années de la Première Guerre mondiale (1914-1918), Picasso ne réalise que quelques assemblages, comme le *Violon* de 1915 (MP 255). Ce n'est qu'à la fin des années 1920 que son travail sculpté reprend de l'ampleur, en collaboration avec le sculpteur Julio González sur des sculptures en fer soudé. Dès 1921, Picasso reçoit de la Société des Amis de Guillaume Apollinaire une commande pour réaliser un monument à la mémoire du poète mort en 1918. Il présente plusieurs projets, depuis un ensemble de sculptures biomorphiques appelées *Métamorphoses* (MP 261, MP 262) jusqu'à une série de sculptures en fer soudé. En collaboration avec Julio González, l'artiste crée à l'automne 1928 au moins quatre maquettes intitulées *Figure*, dont trois subsistent. Les différents projets présentés en salle 5 furent tous refusés par la Société des Amis de Guillaume Apollinaire.



Pablo Picasso, *Métamorphose II*, 1928, plâtre, Musée national Picasso-Paris, MP262

© RMN - Grand Palais / Adrien Didierjean
© Succession Picasso - Gestion droits d'auteur



Pablo Picasso, *Métamorphose I*, 1928, bronze, Musée national Picasso-Paris, MP261

© RMN - Grand Palais / Mathieu Rabeau
© Succession Picasso - Gestion droits d'auteur

Entre 1930 et 1935, Picasso réside en alternance entre son appartement-atelier de la rue La Boétie à Paris et le château de Boisgeloup, situé près de Gisors en Haute-Normandie. Dans les vastes dépendances de cette demeure, il installe un atelier de sculpture qui devient le laboratoire de ses nouvelles expérimentations. Il y multiplie les sculptures en plâtre qui mêlent les diverses techniques de l'assemblage du marcottage ou de l'empreinte. Il réalise aussi des sculptures-assemblages mêlant les matériaux les plus divers.

De nombreuses œuvres de cette période de création intense sont présentées dans la salle 9. Leur langage plastique exprime une sensualité nouvelle et caractéristique de cette période dite de Boisgeloup. Les éléments corporels les mieux identifiables relèvent d'ailleurs souvent d'attributs sensoriels ou sexuels : le regard, le nez, la poitrine et le front y sont accentués par les courbes du modelé.



Brassaï (dit), Halasz Gyula *L'écurie du château de Boisgeloup* utilisé comme atelier de sculptures, 1932, Musée national Picasso-Paris, MP1986-5

© RMN-Grand Palais/Franck Raux
© Succession Picasso-Gestion droits d'auteur



Brassaï (dit), Halasz Gyula *Un coin de l'atelier de sculptures à Boisgeloup*, 1932, Musée national Picasso-Paris, MP1986-7

© RMN-Grand Palais/Franck Raux
© Succession Picasso-Gestion droits d'auteur

Ces têtes peuvent être rapprochées de multiples références, dont la première d'entre elle, le surréalisme. Le travail de Picasso à Boisgeloup s'inscrit en effet pleinement dans l'essor du surréalisme et l'influence de ce mouvement se ressent à la fois face aux sculptures de cette époque et face aux peintures (par exemple, *Femme lançant une pierre*, 1931, MP133).

Les formes des sculptures de Boisgeloup témoignent aussi de l'intérêt de Picasso pour les ossements ou encore pour l'art du Néolithique. La *Tête de femme* (MP293) n'est pas sans rappeler une déesse préhistorique de la fertilité, comme la *Vénus* de Lespugue (ivoire de mammoth, Haute-Garonne, vers 21000 av. J.-C., collection du Musée de l'homme, Paris), dont Picasso possédait deux copies.

Lien à insérer vers <http://www.museedelhomme.fr/fr/musee/histoire-musee-homme/musee-homme-1938-2003>

En 1984, Werner Spies a suggéré que Picasso avait pu s'inspirer des bronzes étrusques du musée du Louvre dans lesquels on retrouvait ces formes allongées. L'assimilation entre les traits du visage et les organes génitaux rappelle également l'art africain : les formes ont des protubérances rappelant le masque Nimba que Picasso possédait (Masque Nimba, Ethnie Baga, MP3637).

Ces œuvres faisaient l'objet d'une mise en scène constante de la part de Picasso dans son atelier. Le photographe Brassaï a raconté l'éclairage particulier de ces sculptures révélant des formes toujours changeantes au gré des jeux d'ombre et de lumière. Longtemps connus par les seules photographies de Brassaï, certains plâtres sont tirés en ciment, tel le *Buste de femme* (MP299) pour l'exposition internationale de 1937, avant d'être fondus en bronze au début des années 1940 (l'œuvre est exposée dans le vestibule de l'escalier d'honneur).

→ L'atelier, un espace de et pour la création

Dans la tradition académique, la création artistique ne peut se faire qu'au sein d'un atelier, un espace réservé à la création. Si cette pratique est remise en question à partir de l'impressionnisme, l'atelier n'en garde pas moins une importance considérable dans les processus artistiques puisqu'il en constitue le cadre physique.

Certaines techniques, comme la sculpture ou la peinture monumentale nécessitent un matériel important et donc un espace adapté.

Ainsi, la prolifération de la sculpture dans l'œuvre de Picasso au début des années 1930 semble directement liée à l'acquisition du château de Boisgeloup, dont les vastes dépendances offrent à l'artiste tout l'espace nécessaire à ses expérimentations. De même, quelques années plus tard, des œuvres monumentales (*Guernica*, *Femmes à leur toilette*) naîtront sous les hautes charpentes de l'atelier des Grands-Augustins.



Le plâtre de *La Chèvre* en cours d'exécution dans l'atelier du Fournas
Photographie Studio Chevojon
Vallauris, 1950

Don succession Picasso, 1992. APPH10281

© Succession Picasso-Gestion droits d'auteur
© Tous droits réservés

LEXIQUE

Marcottage : C'est une technique ancestrale, remontant aux Grecs, qui consiste à composer une nouvelle œuvre sculptée en réutilisant partiellement ou totalement des œuvres déjà exécutées par l'auteur. Le sculpteur fragmente ses propres œuvres et les réintroduit dans une œuvre nouvelle.

Bétogravure : technique qui permet au moyen d'un jet de sable, de graver de légers sillons en exposant les galets noirs enrobés de béton gris. Deux couleurs différentes sont donc obtenues, permettant ainsi de restituer l'effet dessiné des modèles de Picasso. Plusieurs tôles de Picasso ont été agrandies en béton pour prendre place dans l'espace public.

Pistes pédagogiques

CYCLE 3

L'enseignant peut organiser un travail simple d'observation des sculptures réalisées à Boisgeloup. L'objectif de cette lecture de formes peut par exemple s'articuler autour de quelques questions du type :

Quelles formes reconnaissez-vous ? Essayer de les définir (formes courbes/anguleuses, lisses/rugueuses, etc.).

Pouvez-vous retrouver des formes similaires dans la nature ?

Que se passe-t-il si vous observez ces sculptures sous différents points de vue ? en tournant autour ou en prenant des photographies sous différents angles ?

Histoire des arts/Histoire/Arts plastiques/Espagnol (3^e)

Présentée dans le vestibule de l'escalier d'honneur, la *Tête de femme* (conservée au Musée Picasso d'Antibes) a été exposée lors de l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne de 1937. Elle fut présentée aux côtés de Guernica et d'autres sculptures. Achèvement en 1932, et tirée en ciment au printemps 1937, l'œuvre devient la vedette de la presse pendant l'événement. L'œuvre peut ainsi être replacée dans le contexte international de la guerre d'Espagne et des choix d'exposition très politiques de chaque pays participant à l'Exposition de Paris. L'enseignant d'histoire pourra resituer les œuvres du pavillon de la vacillante République espagnole face aux pavillons de l'Allemagne nazie et de l'URSS stalinienne : c'est ici l'enrôlement de l'art par la politique et ses fonctions de propagande qui pourront être approfondies.

À gauche : Pablo Picasso, *Buste de femme*, 1931, ciment, Musée national Picasso-Paris, MP299

© RMN-Grand Palais/
Adrien Didierjean
© Succession
Picasso-Gestion
droits d'auteur

À droite : Pablo Picasso, *Buste de femme*, 1932, bronze, Musée national Picasso-Paris, MP298

© RMN-Grand Palais/
Mathieu Rabeau
© Succession
Picasso-Gestion
droits d'auteur



Maquette du Pavillon de l'Espagne construit pour l'Exposition internationale des Arts et des techniques de Paris de 1937 (architectes : Luis Lacasa et Josep Lluís Sert)

© Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



Arts plastiques

L'artiste et son atelier. On pourra ici mettre en parallèle le rapport spécifique des œuvres dans l'espace de création chez Picasso avec celles d'autres artistes du XX^e siècle, dont les ateliers sont aujourd'hui ouverts au public. L'atelier de Constantin Brancusi pourrait par exemple être présenté aux élèves lors d'une sortie organisée au Centre Pompidou. Deux autres musées-ateliers parisiens pourraient faire l'objet de visites de classe, le musée Bourdelle et le musée Zadkine, ou bien encore l'atelier de Jean Arp et Sophie Taeuber situé à Clamart.

— PAPIERS ET ASSEMBLAGES : UNE SCULPTURE DE TOUS LES POSSIBLES

À partir des années 1940, Picasso semble ne plus poser de limites à son activité plastique. Les années de guerre ont évidemment imposé des contraintes matérielles car les troubles et la pénurie de matières premières affectent sa collaboration avec les ateliers de fonderie, sans la suspendre totalement. Faisant fi des restrictions imposées par l'occupant, il parvient à faire tirer des œuvres en bronze jusqu'au moins en 1943.

En parallèle Picasso poursuit les recherches déjà initiées sur les matériaux pauvres et va jusqu'au bout de cette logique du travail rudimentaire avec des assemblages emblématiques de sa démarche, comme la *Tête de taureau* (MP330).

Après la guerre, Picasso reprend et redouble d'ardeur dans son activité d'assemblage, avec des œuvres majeures comme *La Petite fille sautant à la corde* (MP336) → Voir Fiche-œuvre *La Petite fille sautant à la corde* et le groupe des *Baigneurs* (MP352 à MP357). Il fait alors preuve d'une liberté et d'une inventivité extraordinaire dans tous les domaines de la sculpture, qu'il s'agisse de créer un modèle original, d'en superviser l'agrandissement ou de colorier un tirage en bronze.



Pablo Picasso, *Petite fille sautant à la corde*, 1950, bois, céramique, fer et plâtre, Musée national Picasso-Paris, MP336
© RMN-Grand Palais/Adrien Didierjean
© Succession Picasso-Gestion droits d'auteur

→ Au quotidien, Picasso pratique donc une forme de « **bricolage** » au sens défini par l'anthropologue français Claude Lévi-Strauss¹. En 1962, ce dernier élabore ce concept en distinguant la pensée scientifique moderne de la « pensée mythique » qui prédominait chez les populations dites primitives. Cette pensée mythique « bricolait » en prenant ce qui lui tombe sous la main et se construirait au gré des opportunités. Appliquée à la démarche de Picasso, l'expression revint à plusieurs reprises dans la bouche de ceux qui purent observer de près son œuvre plastique. Jean Cocteau qualifia Picasso de « chiffonnier de génie ». Évoquant le choc sensoriel de l'exposition au Petit Palais en 1966, Werner Spies parle lui-aussi d'un « monde de bricolage » à propos des sculptures de l'artiste.

1. Claude LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, Paris, Éditions Plon, 1962, p. 27

La liberté de Picasso s'exprime aussi avec force dans un autre domaine : adepte du pliage et du découpage du papier en surface plane pour expérimenter le volume en toute liberté, Picasso n'a eu de cesse de s'emparer du papier et du carton. Il s'en sert abondamment pour leur donner du volume et expérimenter ce qu'il espère réaliser sur des matériaux en dur comme la tôle. L'artiste crée des modèles de petites dimensions, par nature fragiles et éphémères ensuite transposés en tôle par des artisans spécialisés. Certains prennent même des dimensions monumentales et s'installent dans l'espace public grâce au procédé de la bétogravure pratiqué par Carl Nesjar.



Pablo Picasso, *Femme aux bras écartés*, 1961, tôle découpée, Musée national Picasso-Paris, MP360
© RMN-Grand Palais/Mathieu Rabeau
© Succession Picasso-Gestion droits d'auteur

Pistes pédagogiques



Pablo Picasso, *Tête de taureau*, 1942, cuir et métal, Musée national Picasso-Paris, MP330
© RMN-Grand Palais/Béatrice Hatala
© Succession Picasso-Gestion droits d'auteur

Espagnol

La *Tête de taureau* (MP330) constitue une porte d'entrée dans des aspects de culture espagnole tant le taureau y joue un rôle important. Pourquoi accroche-t-on une tête d'animal ? Elle fait souvent figure de trophée à l'issue de la chasse et de la corrida. Mais la tête de taureau rend aussi honneur, comme une divinité protectrice, et protège. L'enseignant s'appuiera sur une variété d'œuvres picturales et de textes qui montrent que le taureau est un emblème ancien des cultures méditerranéennes depuis l'Antiquité.

L'enseignant peut aussi étudier les variations de l'emblème du taureau chez Picasso en le resituant au fil des contextes de la création : les taureaux de l'entre-deux-guerres représentent tour à tour la force virile de l'Espagne comme l'emblème tragique de la violence de la guerre (*Guernica*, 1937, Museo Reina Sofia, Madrid). Outre l'aspect d'étude culturelle et de « civilisation » hispanique, l'enseignant en profite pour faire parler les élèves en espagnol devant les différentes figures du taureau.

LYCÉE

Histoire des arts/Littérature

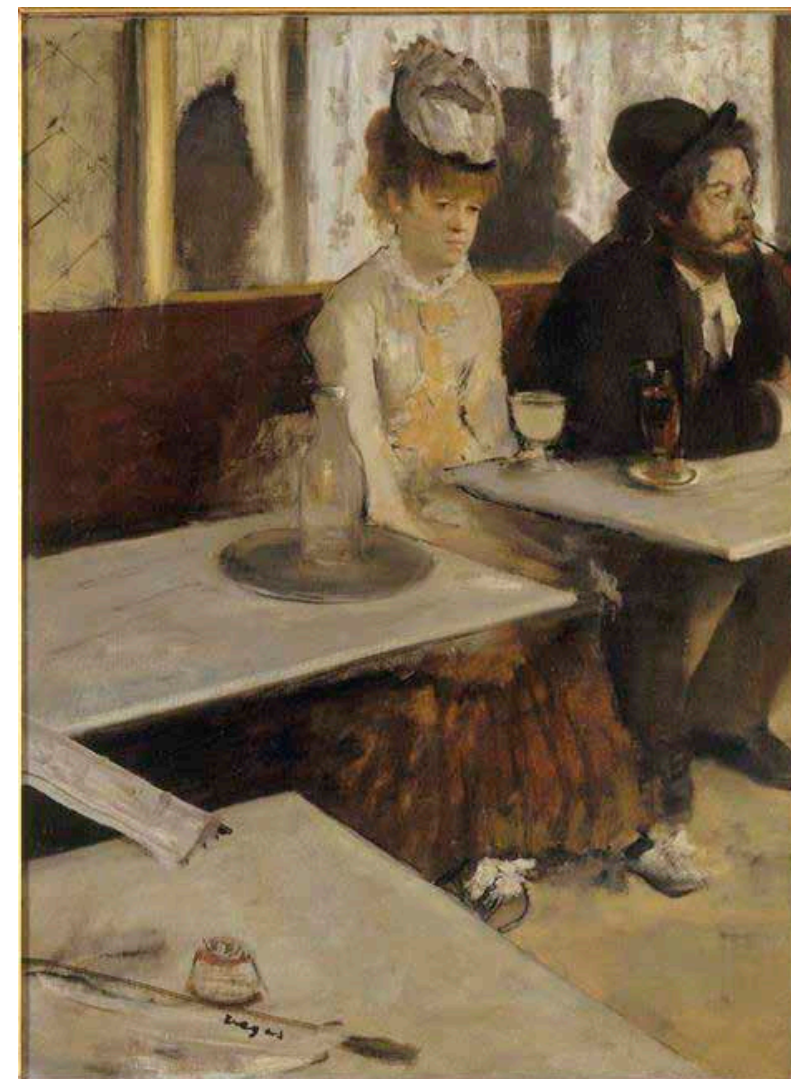
Les six exemplaires du *Verre d'absinthe* (salle 4) constituent une série de six bronzes que Daniel-Henry Kahnweiler a probablement fait tirer chez Florentin Godard à partir d'un modelage de cire unique. Les seules différences entre les six variations proviennent de la peinture et du sable,

qui modifient cependant profondément chaque pièce. Le thème du verre est fréquemment traité par Picasso, mais la nouveauté ici réside dans le rapport entre objet d'art et réalité. C'est en effet une véritable cuillère à absinthe qui est présente sur chaque pièce, comme un fragment de réalité qui s'intègre à l'œuvre d'art. Comme l'écrit encore Werner Spies, la cuillère en argent accentue l'illusion à savoir l'effet de réel de la représentation. On est ici au cœur du verre d'absinthe et de sa fonction liée à la boisson de l'alcool mythique.

L'enseignant peut partir de l'observation de ces œuvres pour questionner les élèves sur leur contexte de création et notamment sur les débats autour de l'absinthe. Véritable « alcool symbole » de la Belle Époque, l'absinthe est couramment consommée dans les milieux artistiques et intellectuels, mais sert aussi d'exutoire à une vie difficile dans certains quartiers. Au début du XX^e siècle, les autorités s'inquiètent d'une surconsommation, ce qui aboutira à une loi l'interdisant en 1915. L'histoire, la symbolique de cette boisson, ainsi que le contexte social de sa consommation, peuvent donc être étudiés avec les élèves. La description du contexte social est indispensable car les ravages de l'absinthe n'est pas connu par les élèves.

De plus, l'enseignant peut étudier la représentation du verre d'absinthe dans les arts de la fin du XIX^e siècle aussi bien en peinture (*L'Absinthe* ou *Dans un Café* d'Edgar Degas bien sûr, mais aussi Manet, Paul Gauguin,

Léon Spilliaert, Félicien Rops ou Henri Toulouse-Lautrec) qu'en littérature (*L'Assommoir* d'Émile Zola, ou Baudelaire et son évocation des « paradis artificiels », ainsi que Musset, Gauthier, Rimbaud, Verlaine, Apollinaire).



Edgar Degas, *Dans un café, dit aussi l'absinthe* (Ellen Andrée et Marcellin Desboutin), 1875-1876, huile sur toile, musée d'Orsay
© RMN-Grand Palais/Hervé Lewandowski

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Partie 2

2 Sculptures multiples, acteurs multiples

L'œuvre sculptée de Picasso est prolifique, mais surtout multiple. Les œuvres se déclinent dans les matériaux les plus divers et des techniques qui relèvent parfois plus du travail de l'artisan que celui de l'artiste. D'épreuves en variations, la multiplicité des œuvres joue un rôle crucial dans leur diffusion, sans nuire pour autant à leur originalité. Dans cette multiplicité Picasso sait en effet rendre chaque œuvre unique. Cette ambivalence est au cœur de l'exposition.

A. Savoir-faire technique

→ **Julio González (1876-1942)** Sculpteur catalan, ferronnier et orfèvre. Entre 1928 et 1932, il crée des assemblages de tiges soudées d'après des maquettes fournies par Picasso, tout en aidant au perfectionnement ainsi qu'au soclage de certains modèles.

Dès son enfance Picasso utilisait la technique du pliage et du découpage du papier pour créer des formes diverses (objets, animaux, personnages). Mais la manipulation simple et accessible à tous du papier ne permet pas d'appréhender les difficultés spécifiques aux autres matériaux dès lors qu'on veut donner un caractère moins fragile et éphémère à un travail plastique. Le bois, le fer, le bronze et la tôle sont autant de matériaux qui requièrent en effet un savoir-faire et une connaissance approfondie de leurs modalités de transformation pour imprimer une forme. C'est ce qui explique que Picasso ait toujours eu recours aux artisans pour collaborer à son œuvre sculptée.

Plusieurs fonderies d'art ont ainsi joué successivement un rôle important dans le travail de transformation des œuvres de Picasso. La fonderie d'art fait appel à plusieurs spécialités, qui peuvent être toutes exercées par la même personne dans les très petites entreprises. Le **mouleur** part du modèle original pour établir un moule de fonderie, en passant éventuellement par un plâtre de fonderie. Le **fondeur** compose l'alliage, le porte à fusion et le coule dans le moule de fonderie préparé. Le **monteur** rassemble des parties éventuellement fondues séparément, le **ciseleur** répare la surface en se référant au plâtre modèle, le **patineur** apporte la couleur par modification chimique superficielle.

Chacun de ces métiers nécessite une habileté et un savoir-faire auxquels Picasso s'est montré très attentif d'après les souvenirs des artisans concernés. Bien sûr Picasso expérimente aussi par lui-même les matériaux comme à Gósol en 1906, avec la taille directe dans le bois, ou avec ses différents assemblages des années 1910. Mais c'est surtout pour la transformation du matériau originel ou l'agrandissement d'objets qu'il a besoin de l'aide d'ateliers artisanaux compétents. En effet, sous la commande de ses marchands d'art mais aussi par souci de conservation, Picasso fait éditer des plâtres ou des modèles originaux en matériau plus pérenne et chargé de la noblesse académique et marchande de l'art, tel le bronze. En 1914, le talentueux fondeur au sable Florentin Godard réalise vraisemblablement l'édition en bronze de la série des *Verres d'absinthe*. Godard, qui s'était probablement installé à son compte sous l'impulsion d'Aristide Maillol en 1909, travaillait souvent seul ou avec un apprenti.

Grâce à sa collaboration avec son ami catalan Julio González dans les années 1920, Picasso put orienter son œuvre sculptée dans une nouvelle démarche. Il se mit à réaliser des structures en fer forgé de plus grandes dimensions qui lui permirent de mieux appréhender et expérimenter les qualités et les caractéristiques spécifiques de la tôle de fer.

En 1928, González lui apprit surtout la technique de la **soudure** qui aboutit l'année suivante sur la création de *La Femme au jardin* (MP267). Cette sculpture en fer soudé de grande dimension constitue le dernier et le plus ambitieux projet de monument à la mémoire d'Apollinaire. Picasso peint cette première version en blanc et commande à González, l'année suivante, une réplique en bronze (les deux versions sont visibles dans l'exposition, dans le salon Jupiter). Ce travail de la tôle en fer ne se réduisait toutefois pas à de simples transcriptions mécaniques et leur mise en œuvre, confiée à des techniciens, a impliqué des choix raisonnés par Picasso : le rapport dimensions/épaisseur, la qualité de la surface, le processus de mise en forme (découpage, pliage, soudures), la stabilité, ou encore la mise en couleur (capacités d'adhérence et de résistance de la couche colorée). Même peinte, la tôle de fer reste pourtant sensible à la corrosion et peu compatible avec une exposition en plein air.



Pablo Picasso, *La Femme au jardin*, 1929, fer peint et soudé, Musée national Picasso-Paris, MP267

© RMN – Grand Palais / Adrien Didierjean / Mathieu Rabeau
© Succession Picasso – Gestion droits d'auteur

→ Monument à Apollinaire

C'est à la demande du « comité Apollinaire », afin d'honorer la mémoire du poète disparu, que Picasso se lance dans une intense recherche plastique en 1927.

Aux sculptures modelées et pleines des *Métamorphoses*, succèdent des *Figures aériennes* en fer soudé que Kahnweiler qualifie plus tard de « dessins dans l'espace² ». (salle 5 et 6) Avec l'appui technique de Julio González, Picasso explore à nouveau les propriétés de l'assemblage et éprouve les caractéristiques du vide, soit l'antithèse de la ronde-bosse traditionnelle.

La totalité des projets de Picasso furent tour à tour refusés par le comité. Par amitié pour Jacqueline, la veuve du poète, Picasso offrit en 1959 l'un des deux bronzes de *Tête de femme (Dora Maar)*³ afin qu'il soit érigé square Saint-Germain en hommage à Apollinaire. L'une des quatre Figure, agrandie en 1962 par Joseph-Marius Tiola⁴, fut transposée en acier dans des dimensions monumentales en 1985 pour l'ouverture du Musée national Picasso (MP1985-73 et MP1985-73bis).

2 Daniel-Henry Kahnweiler, Les Sculptures de Picasso, Paris, Chêne, 1949, s. p.

3. Spies 197.

4. Spies 69A.



Pablo Picasso, *Figure* (proposée comme projet pour un monument à Guillaume Apollinaire), 1928, fil de fer et tôle, Musée national Picasso-Paris, MP264

© RMN – Grand Palais / Béatrice Hatala
© Succession Picasso – Gestion droits d'auteur



Pablo Picasso, *Figure* (proposée comme projet pour un monument à Guillaume Apollinaire), 1928, fil de fer et tôle, Musée national Picasso-Paris, MP265

© RMN – Grand Palais / Béatrice Hatala
© Succession Picasso – Gestion droits d'auteur

À la fin des années 1930, les commandes extérieures poussèrent une nouvelle fois Picasso à faire éditer ses plâtres originaux. Pour l'exposition internationale de 1937, il fait tirer en ciment des sculptures (trois grandes Têtes et la monumentale *Femme au vase*) présentées aux côtés de *Guernica*. Picasso a fait appel à un artisan mouleur pour effectuer le moulage de ces quatre grands plâtres créés à Boisgeloup.

Sur les conseils de Jaime Sabartés, son secrétaire personnel, et de Daniel-Henry Kahnweiler, Picasso a également entrepris de faire fondre à la cire perdue un ensemble important de sculptures auprès de la fonderie Claude Valsuani, dans la perspective de la rétrospective du MoMA (*Museum of Modern Art*) de New York pour la fin de l'année 1939.

Avec l'approche de la guerre, la fonderie et la collaboration avec les artisans devinrent même un enjeu de résistance politique. Picasso accéléra la fonte en bronze des œuvres récentes : une cinquantaine de sculptures auraient été fondues avant le mois de septembre 1943. Autour de Picasso (Kahnweiler, Zervos ou encore la conseillère d'Alfred Barr, Mary (Meric) Callery) chacun se souciait de protéger les œuvres réparties entre la rue des Grands-Augustins, Boisgeloup et les fondeurs parisiens. Jaime Sabartés joua le rôle d'intermédiaire efficace avec les fondeurs. Sous l'Occupation, il s'adressa par exemple à une modeste fonderie, la fonderie Émile Robecchi, alors que la plupart des fonderies étaient fermées et que la fonte de bronzes d'art était interdite. C'est grâce à cette collaboration que Picasso put réussir la fonte de *Tête de mort* (MP326). Dans le cas de *L'Homme au mouton* (MP331), un incroyable défi technique, Robecchi effectua le moulage, mais non la fonte, postérieure



à la guerre, qui fut réalisée par Valsuani. C'est aussi avec l'aide de Robecchi que Picasso put fondre en bronze son assemblage de *Tête de taureau* en juin 1942, soit moins de deux mois après avoir assemblé le fameux guidon avec une selle de bicyclette.

Après la guerre, Picasso a poursuivi son travail de fonte d'œuvres originales avec la fonderie Valsuani. L'artiste cherchait en effet à fondre des assemblages hétéroclites par le type de matériaux utilisés et fragiles par leur suspension. *La Petite fille sautant à la corde* (MP336) en est un bel exemple. C'est la fonderie qui a permis de trouver une solution pour mouler le plâtre d'une seule pièce, sans découpe préalable.

Picasso n'hésite donc pas à s'emparer de nouveaux matériaux qui apparaissent tout au long du XX^e siècle ou dont l'utilisation devient plus courante, tels que le béton ou la tôle, pour élargir ses possibilités d'expérimentations artistiques. Au début des années 1960, sa rencontre avec Lionel Prejger et Joseph-Marius Tiola (1902-1986, maître forgeron, soudeur et designer) lui a ainsi permis de trouver des solutions plastiques pour les transpositions en tôle pliée et tubes métalliques entre 1957 et 1965, avec la *Femme aux bras écartés* (MP360) par exemple.

L'enjeu est aussi l'accès à la monumentalité : la maîtrise technique devient indispensable pour réaliser des œuvres d'une taille inédite. Au début des années 1960, le peintre et sculpteur Carl Nesjar a par exemple proposé à Picasso un moyen de transposer ses sculptures à une échelle monumentale en lui présentant les possibilités offertes par le procédé de la bétogravure, inventé par les ingénieurs norvégiens Erling Viksjo et Sverre Jystad.



En haut : Pablo Picasso, *Tête de mort*, 1943, bronze, Musée national Picasso-Paris, MP326

© RMN-Grand Palais/Adrien Didierjean/Mathieu Rabeau
© Succession Picasso-Gestion droits d'auteur

En bas : Pablo Picasso, *L'Homme au mouton*, 1943, bronze, Musée national Picasso-Paris, MP331

© RMN-Grand Palais/Béatrice Hatala
© Succession Picasso-Gestion droits d'auteur

Pistes pédagogiques

CYCLE 3

La question des collaborations permet d'initier un travail de lecture des informations entourant une œuvre d'art, notamment grâce à son cartel. Pour l'élève de collège, les nombreuses informations concernant les collaborations ne font pas nécessairement sens. Il est nécessaire d'expliquer en quoi l'aide des interventions extérieures n'enlève rien du rôle déterminant de l'artiste. Bien plus, on peut envisager de montrer qu'au fil des siècles, les grandes artistes ont toujours eu recours à des artisans ou de secondes mains pour parachever des œuvres de grande taille. À Venise, au XVI^e siècle, le Titien disposait d'un atelier composé d'un grand nombre de collaborateurs : même si la réalisation était celle de tout l'atelier, c'est bien la signature du Titien qui continue de l'emporter encore aujourd'hui.

DU COLLÈGE AU LYCÉE PROFESSIONNEL

On peut imaginer dans le cadre d'une découverte des métiers d'art que l'enseignant d'arts plastiques s'associe au projet d'orientation pour montrer l'articulation entre l'artisanat et l'art. Le cas de la soudure peut montrer qu'une opération technique — loin d'être associée à la confection noble de l'art — permet à Picasso de réaliser des œuvres conformes à son désir esthétique. Plus généralement, l'enseignant peut décliner les recours à des métiers artisanaux dans d'autres contextes artistiques (ex : un réalisateur de cinéma ne se charge pas de l'électricité sur un tournage ou un architecte ne construit pas lui-même les murs, etc.).

B. Dès lors, qui est l'auteur d'une sculpture ?

— L'AUTORITÉ DE L'ARTISTE

Dans la mesure où certaines œuvres ne pouvaient pas être réalisées sans l'aide des artisans et des techniciens, on peut questionner légitimement le statut d'auteur dans l'œuvre sculptée. À qui revient « l'autorité » sur l'œuvre dans ces conditions ? S'agit-il de l'artiste, ou de l'artisan et du maître d'ouvrage qui mettent leur savoir-faire technique au service

de l'artiste ? Le rapport entre l'artisan et l'artiste n'en est pas pour autant modifié car c'est bien Picasso qui demeure le chef d'orchestre de la réalisation : il apporte l'autorité (*auctoritas*) au sens étymologique, c'est-à-dire que c'est lui qui « augmente » la valeur de la création. La technique est au service de son projet : Picasso était très attentif à toutes les étapes de réalisation, critiquant ou retouchant quand c'était nécessaire ce qui ne lui convenait pas. Picasso manifesta sans cesse son respect pour le travail des artisans qu'il choisissait. Il était, par exemple, fasciné par la manière dont Jules Agard, chef-tourneur à l'atelier Madoura à Vallauris, donnait naissance à des amphores, des pots et des vases sur lesquels l'artiste intervenait ensuite pour y créer ses propres formes.

Pour l'artiste, s'emparer de techniques ancestrales ou utiliser des matériaux plus modernes (tôle, ciment, béton) n'était qu'une étape avant de s'en emparer et de mieux pouvoir les détourner ensuite. Quand bien même la nature du modèle original était modifiée à l'aide de l'artisan, Picasso y voyait avant tout le moyen de faire tomber les contraintes pour donner une force plus grande à ses œuvres. Pour les agrandissements monumentaux permis par la technique de la bétogravure de 1961 (salle 10), réalisés grâce au sculpteur et peintre norvégien Carl Nesjar, on voit bien que l'œuvre change de nature : l'opération reçut cependant l'appui constant de Pablo Picasso qui témoigna une grande satisfaction devant la réalisation finale.

L'alliance avec des artisans et des ateliers interroge ainsi le statut de l'auteur d'une œuvre sculptée. C'est grâce à l'aide d'artisans que Picasso a pu expérimenter et faire évoluer son œuvre plastique au gré des matériaux et des techniques. L'artiste savait s'entourer des savoir-faire techniques des artisans et les exploiter au mieux pour les mettre au service de ses expérimentations artistiques.

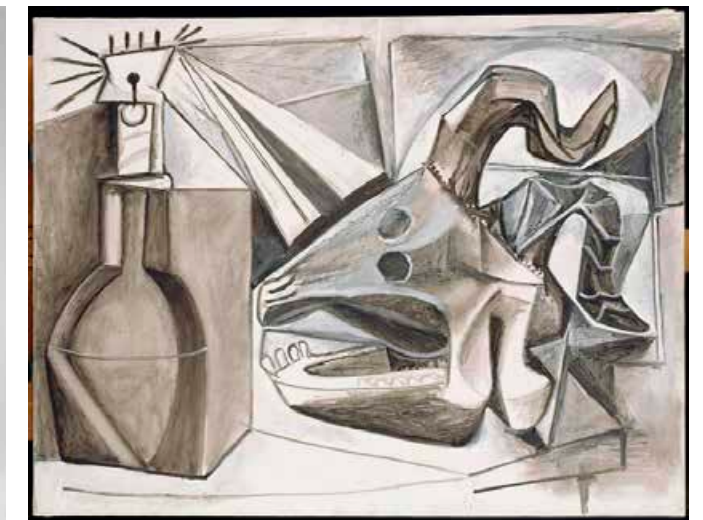
— UNE PRATIQUE PICASSIENNE : « COLORIER LA SCULPTURE »

Malgré la multiplicité de certaines œuvres, beaucoup conservent un caractère unique par la pratique de la polychromie et de la peinture avec laquelle Picasso renoua à plusieurs moments de sa vie. Il fut un des premiers sculpteurs du XX^e siècle à renouer avec la pratique ancienne de recouvrir un bronze de peinture. La couleur s'invite dans la sculpture de Picasso dès les premiers bois taillés, s'épanouit avec la série des *Verres d'absinthe* et resurgit avec les bronzes peints des années 1950 et les tôles découpées et peintes au tournant des années 1960. Entre 1951 et 1953, une variation sur l'équilibre entre ombre et lumière est rendue possible par les décors peints sur les fontes en bronze de *Crâne de chèvre, bouteille et bougie* (MP341) et le plumage de *La Grue* (MP343) ou la chevelure de *La Liseuse* bien visibles dans l'exposition (salle 11). Les possibilités de reproduction offertes par les copies en tôle de fer seront elles aussi de nouvelles pages blanches à couvrir de couleurs. Ainsi la sculpture en tôle pliée de *Femme au chapeau* (MP365) se pare-t-elle, sous le pinceau du sculpteur, de nouveaux attributs bigarrés.

Cette pratique de la polychromie va dans le sens déjà initié par Picasso d'un brouillage des frontières entre catégories artistiques : les va-et-vient entre 2D et 3D et les usages atypiques de certaines techniques de création participent de la déconstruction des notions de peinture et sculpture traditionnelles.



Pablo Picasso, *Crâne de chèvre, bouteille et bougie*, 1951-1953, bronze, fondu à la cire perdue, peint, Musée national Picasso-Paris, MP341
© RMN - Grand Palais / Mathieu Rabeau
© Succession Picasso - Gestion droits d'auteur



Pablo Picasso, *Crâne de chèvre, bouteille et bougie*, 1952, huile sur toile, Musée national Picasso-Paris, MP206
© RMN - Grand Palais / Jean-Gilles Berizzi
© Succession Picasso - Gestion droits d'auteur



Pablo Picasso, *La Grue*, 1951, bois, métal, osier et plâtre, Musée national Picasso-Paris, MP343
© RMN - Grand Palais / Béatrice Hatala
© Succession Picasso - Gestion droits d'auteur



Pablo Picasso, *La Liseuse*, 1951, bois, métal et plâtre, Musée national Picasso-Paris, MP365
© RMN - Grand Palais / Mathieu Rabeau
© Succession Picasso - Gestion droits d'auteur



Pablo Picasso, *La Liseuse*, 1953, contreplaqué, huile sur bois, Musée national Picasso-Paris, MP207
© RMN - Grand Palais / Jean-Gilles Berizzi
© Succession Picasso - Gestion droits d'auteur

Pistes pédagogiques

COLLÈGE

Histoire des arts

Il s'agit de questionner l'unicité de chaque ouvrage dans les séries pour montrer que l'artiste reste bien le maître d'ouvrage principal de chaque réalisation.

L'enseignant peut porter son attention sur une des séries présentées dans l'exposition. Les *Verres d'absinthe* présentent l'avantage de permettre de développer la question de l'original et de la copie, ou encore du paradoxe d'une multiplicité d'objets qui n'empêche pas le caractère unique de chaque exemplaire. On peut questionner les élèves sur les différences visibles à l'œil nu en termes de couleurs et de matériaux utilisés. Que perd-on ou gagne-t-on avec les modifications inhérentes à ces opérations techniques ? Le caractère répétitif peut aussi montrer aux élèves l'énergie, la passion voire l'obsession de Picasso (en un sens très positif) qui ne peut pas abandonner sa recherche créative (cf. citation de Christian Zervos page 12).

TERMINALE

Initiation au droit

Questionner le statut d'auteur d'une œuvre d'art permet de reconstituer la généalogie du concept d'auteur hérité des Lumières en France. À travers le parcours de l'œuvre sculptée de Picasso, l'enseignant peut questionner plus en finesse ce qui caractérise l'autorité de l'artiste. Il est bien l'auteur ou l'acteur, au sens étymologique et latin du terme : celui qui augmente la valeur de l'œuvre d'art.

L'enseignant peut également questionner la multiplicité de certaines séries au regard de leur statut juridique d'œuvre « originale », à partir de la définition donnée page 15.

La question juridique et commerciale devient plus urgente pour Picasso et ses marchands face à la demande et à la notoriété croissante de Picasso. En 1959, de nouvelles éditions de sculptures, parmi lesquelles certaines rééditions, sont effectuées par le biais des marchands Heinz Berggruen, Georges Pellequer et Kahnweiler ; chacune de ces rééditions est à présent numérotée⁵.

5. Les rééditions de *Tête de femme (Fernande)*, 1906 et 1909, entreprises par Heinz Berggruen sont par exemple numérotées de 1 à 6.

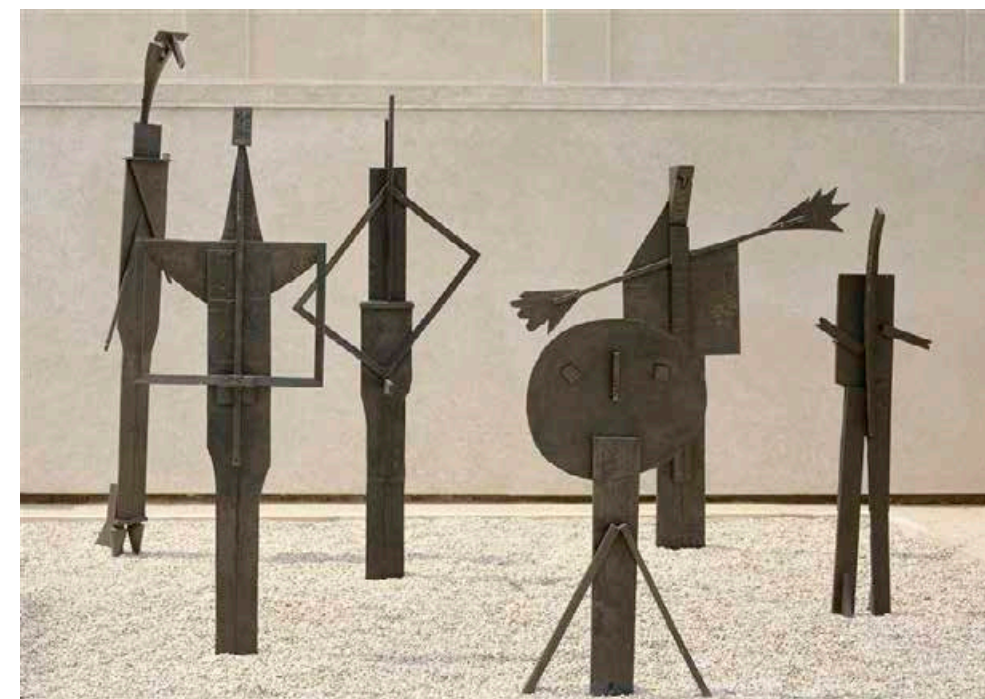
LYCÉE

Histoire des arts

L'enseignant peut étudier la scénographie du groupe des *Baigneurs* dans le cadre du thème des programmes de l'épreuve. C'est l'occasion de revenir sur le parcours international de cette œuvre.

En 1959, la fonte des *Baigneurs*, à partir de la version originale en bois de 1956, constitue selon Kahnweiler l'« occasion magnifique de montrer vraiment ce que [Picasso voulait] faire⁶ ! ». Il s'agissait de montrer, pour la première fois, l'unique groupe jamais sculpté par Picasso en suivant une mise en scène imaginée par l'artiste dans ses dessins et peintures avec bassin et tremplin correspondants⁷. Des présentations singulières virent ainsi le jour comme celle du Museum of Fine Arts de Houston où le groupe était exposé le long d'une piscine creusée devant le Cullinan Hall en 1962, ou celle de la Documenta de Kassel, en 1969, où les bronzes furent présentés en extérieur dans un bassin rempli d'eau, avec *L'Homme-fontaine* en activité. La scénographie peut être questionnée : est-elle indispensable pour observer l'œuvre ? A-t-elle été pensée par l'artiste ?

Un travail de comparaison peut être fait avec les études dessinées pour les *Baigneurs*, conservées par le musée (ex : MP1513 recto).



Pablo Picasso, *Les baigneurs* : *La plongeuse*, *L'homme aux mains jointes*, *L'homme-fontaine*, *L'enfant*, *La femme aux bras écartés* et *le jeune homme*, été 1956, bronze, fondu à la cire perdue, Musée national Picasso-Paris, de MP352 à MP357

© RMN - Grand Palais / Droits réservés
© Succession Picasso - Gestion droits d'auteur

6. Courrier de Kahnweiler à Picasso daté du 27 décembre 1957, Archives du Musée national Picasso-Paris.
7. Picasso Bathers [cat. exp., Stuttgart, Staatsgalerie, 2005], Berlin, Hatje Cantz, 2005.

Philosophie

L'enseignant peut utiliser le lien entre Picasso et les artisans pour interroger la relation entre l'art et l'artisanat. Les deux termes ont une même origine étymologique ("ars", en latin signifiant savoir-faire, technique) et longtemps, les deux n'ont pas été distingués du tout, l'artiste n'était qu'un artisan.

L'enseignant peut reconstituer cette histoire avec ses élèves, de la revendication des artistes de la Renaissance pour une reconnaissance de la peinture comme art libéral à la considération des Lumières pour les « arts et les techniques » (affichées dès le frontispice de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert), et jusqu'à la liberté totale d'un créateur comme Picasso.

Il est alors possible de s'interroger sur la définition de l'art et de souligner à quel point cette définition est liée au contexte historique, géographique et culturel dans lequel on se place. La réflexion pourrait par exemple s'orienter sur la question de la finalité de l'art (à quoi sert l'art ?) ou de l'apprentissage d'un savoir-faire (peut-on apprendre à être artiste ?). Cette discussion peut s'appuyer sur des textes, tels que celui d'Alain (Émile-Auguste Chartier, dit) sur la distinction entre l'artiste et l'artisan⁸.

C. Diffusion sans laquelle l'œuvre sculpté n'aurait pas connu notoriété et succès dans le monde

Si la reproduction de l'œuvre sculpté est souvent liée à une problématique marchande, elle ne saurait s'y réduire dans le cas de Picasso. Certes les premières éditions sont liées à des marchands d'art, comme Vollard et Kahnweiler, mais la multiplication des sculptures a surtout joué un rôle essentiel dans la diffusion de son œuvre. Les expositions internationales et la reproduction photographique des œuvres, tant dans des éditions que dans des médias grand public, ont également fait beaucoup pour faire connaître ce pan de la création picassienne.

— LE RÔLE DES MARCHANDS D'ART ET DU « MONDE DE L'ART » : VOLLARD ET KAHNWEILER

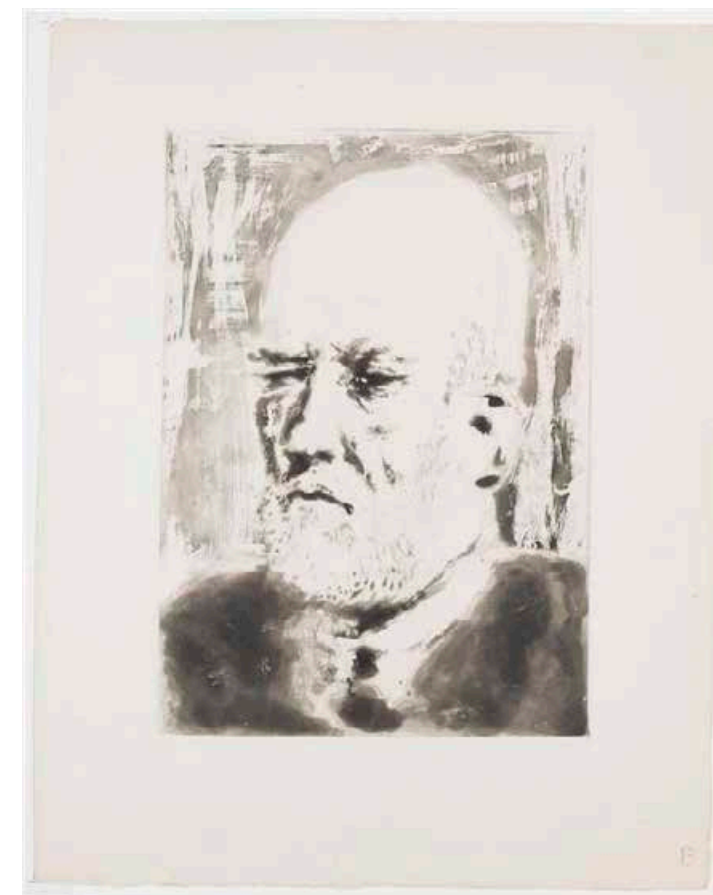
Par leur soutien artistique et financier, Ambroise Vollard puis Daniel-Henry Kahnweiler ont aidé Picasso à poursuivre et faire évoluer son œuvre sculpté. Tous deux ont joué un rôle-clé en encourageant Picasso, et ont permis la reconnaissance de son œuvre plastique au point que le discours académique autour de certaines œuvres sculptées leur est attribué, notamment pour Daniel-Henry Kahnweiler à qui on doit le premier ouvrage significatif dédié au sujet : *Les Sculptures de Picasso*,

8. ALAIN, *Système des Beaux-Arts*, Livre I, Chap. VII, coll. La Pléiade, pp. 239-240

publié en 1949 avec les photographies de Brassäi (on lui doit l'expression de « dessins sculptés » à propos des œuvres *Figure : projet pour un monument à Apollinaire*).

C'est Ambroise Vollard (1866-1939), marchand d'art et défenseur actif de la peinture et de la sculpture modernes, qui, dès 1901, organisa la première exposition personnelle de Picasso dans sa galerie. Il acquiert à deux reprises le fonds d'atelier de l'artiste en 1906 et 1907. En 1910, Vollard achète cinq sculptures de jeunesse à Picasso qu'il édite ensuite. Les cent eaux-fortes de Picasso qui composent la « Suite Vollard », commanditée par le marchand et publiée en 1937, contiennent un bel ensemble de planches dédiées à l'atelier du sculpteur.

Marchand d'art d'origine allemande, Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979) ouvre sa galerie en 1908 rue Vignon à Paris. C'est à partir de 1912 qu'il se lia avec Picasso, par un contrat liant exclusivement le galeriste à Picasso jusqu'à l'éclatement de la guerre. En 1914, Kahnweiler fait probablement éditer chez Florentin Godard les six bronzes du *Verre d'absinthe* dont Picasso peint chaque exemplaire différemment. Les verres sont saisis et dispersés aux enchères en 1921. Toujours en contact avec Picasso, Kahnweiler s'occupe de mettre à l'abri les sculptures de l'artiste en 1939 et 1940 et redevient à la Libération le marchand principal de l'artiste sans qu'un contrat soit précisément établi. Grand défenseur du cubisme et de la sculpture de Picasso, il publie en 1949 *Les sculptures de Picasso*, premier ouvrage de référence sur le sujet, avec les photographies de Brassäi et de Dora Maar.



Pablo Picasso, *Portrait de Vollard. II (Suite Vollard)*, 1937, aquatinte, vergé de Montval, Musée national Picasso-Paris, MP1982-157

© RMN – Grand Palais / Thierry Le Mage
© Succession Picasso – Gestion droits d'auteur



Brassaï, (dit) Halasz Gyula, Kahnweiler à son bureau, rue Monceau devant un tableau de Picasso, 1962, épreuve argentique, Musée national Picasso-Paris, MP1996-363

© RMN - Grand Palais / Mathieu Rabeau
© Succession Picasso - Gestion droits d'auteur



Brassaï, (dit) Halasz Gyula, Kahnweiler et « L'Ange » de Picasso, épreuve argentique, Musée national Picasso-Paris, MP1996-369

© RMN - Grand Palais / Mathieu Rabeau
© Succession Picasso - Gestion droits d'auteur

— LES INSTITUTIONS CULTURELLES ET DE GRANDES EXPOSITIONS PUBLIQUES DES ANNÉES 1960 JUSQUE DANS LES ANNÉES 2000 ONT JOUÉ UN RÔLE DANS LA DIFFUSION PUBLIQUE DE L'ŒUVRE SCULPTÉ

Premier directeur du Museum of Modern Art de New York, Alfred H. Barr s'était très tôt intéressé à l'œuvre de Picasso (dès 1939). Par l'intermédiaire de Christian Zervos, Daniel-Henry Kahnweiler et Mary (Meric) Gallery, sculpteur d'origine américaine, il essaya d'obtenir dans chacun des événements qu'il a consacré à l'artiste un nombre important de sculptures et permit l'entrée au MoMA dès 1956, de quatre sculptures historiques.

À partir des années 1966, de grandes institutions culturelles ont révélé au grand public l'ampleur de l'œuvre sculpté. L'exposition de 1966 au Petit palais suivie de celles de la Tate Gallery de Londres et du MoMA de New York attestent de cet élargissement du travail plastique de l'artiste vers le public des grandes métropoles culturelles occidentales.

À partir de 1971, c'est l'historien d'art allemand Werner Spies qui poursuit ce rôle de « passeur » ou de médiateur de l'œuvre sculpté de Picasso à travers les expositions de Düsseldorf et Berlin en 1983 puis celle de 2000 au Centre Georges Pompidou. On voit ainsi se dessiner une géographie des grands centres culturels qui établissent définitivement la reconnaissance de l'œuvre sculpté de Picasso.

Pistes pédagogiques

COLLÈGE ET LYCÉE

Langues vivantes

L'enseignant de langues vivantes peut utiliser des documents d'expositions internationales pour montrer combien l'art picassien est devenu un objet de circulation internationale tout au long du XX^e siècle. Les expositions de New York, Londres et de Düsseldorf permettent de travailler sur des villes du marché de l'art.

Au collège, le travail pourra se décliner à partir d'affiches d'exposition tandis qu'au lycée l'enseignant pourra s'appuyer sur des coupures de presse ou des critiques d'art pour montrer le rôle spécifique de l'art dans les villes étudiées. À New York, cela permettra d'insister sur le statut de métropole mondiale culturelle acquis par la ville aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale tandis que le choix de Düsseldorf permettra à l'enseignant en allemand de revenir sur la tradition artistique et académique dans les arts de la ville où musées, écoles font la réputation de la ville et d'artistes célèbres (Joseph Beuys, Bernd et Hilla Becher).

NB : Nous encourageons les enseignants de toutes les langues vivantes à s'emparer pleinement de l'observation des œuvres de Picasso. Non seulement l'élève pourra s'appuyer sur les œuvres pour acquérir un vocabulaire de base dans la langue étudiée mais l'enseignant pourra toujours trouver des documents dans la langue enseignée étant donné la réputation internationale de l'artiste.

LYCÉE

Histoire des arts

On peut envisager de la part de l'enseignant un travail sur le marché de l'art au début du XX^e siècle, avec le rôle accru des marchands de Picasso, des mécènes et des institutions étrangères qui l'ont soutenu. C'est le début d'une internationalisation du monde de l'art au début du XX^e siècle qui en transforme les modalités de diffusion et la réception critique.

L'enseignant peut reconstituer le circuit artistique par lequel les œuvres ont circulé en s'appuyant sur les acteurs (artiste/marchands d'art/musée) et montrer comment l'artiste moderne est inséré dans des logistiques institutionnelles et commerciales, qui ne sont plus celles de l'académisme du XIX^e siècle.

En 1910, Ambroise Vollard acheta plusieurs sculptures à Picasso. Défenseur de la peinture et de la sculpture moderne depuis l'ouverture de sa galerie, Vollard acheta tour à tour *Le Fou*, *Tête de femme*

(*Fernande*) de 1906, *Femme se coiffant*, *Tête d'homme* (1906) et *Tête de femme (Fernande)* de 1909.

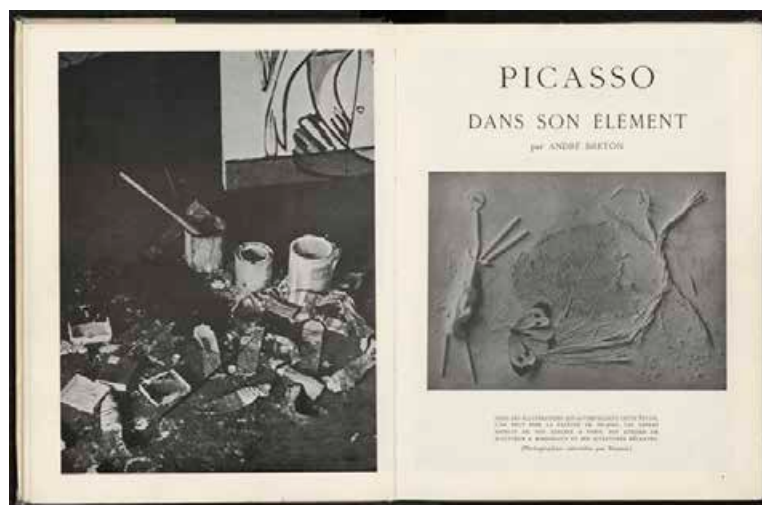
Dès lors les bronzes de Picasso furent édités, vendus aux collectionneurs, et présentés dans le cadre de manifestations étrangères telles la troisième exposition du Groupe d'artistes plasticiens Skupina Vytarnych Umelcu, à Prague, l'*Armory Show*, une exposition internationale d'art moderne à New York ou encore l'ouverture de la Galerie Flechtheim à Berlin en 1913. Il s'agit de montrer comment la sculpture de Picasso a acquis une notoriété par le biais des réseaux commerciaux internationaux.

— LA RÉVÉLATION DE L'ŒUVRE PLASTIQUE PAR LA PHOTOGRAPHIE

Sculpture et photographie sont deux arts de la lumière. La photographie joue un rôle primordial dans la perception de la sculpture de Picasso, sa diffusion et parfois, sa pérennité. Si à Boisgeloup Picasso a lui-même utilisé l'appareil photographique pour enregistrer les différents états de ses propres sculptures, plusieurs photographes professionnels ont joué un rôle décisif dans la révélation au public de son œuvre sculptée. Parmi eux, on compte des photographes célèbres : Brassaï (voir les photos en salle 1), Dora Maar, André Villers, Edward Quinn, René Burri. Tous, et Brassaï en premier lieu, ont permis de faire découvrir progressivement l'ampleur de l'œuvre sculptée de Picasso, restée en grande partie entre les mains de l'artiste jusqu'aux environs de 1965, date à laquelle l'artiste cessa en grande partie son activité de sculpture.

C'est au début des années 1930 que le photographe Brassaï a le premier révélé la sculpture de Picasso à un public d'initiés. En 1933, le premier numéro de la revue « Minotaure » était illustré de ses photographies accompagnées du texte d'André Breton « Picasso dans son élément ». De nouvelles photographies des sculptures furent publiées en 1935 dans le numéro spécial consacré par Zervos dans les « Cahiers d'art » : une vingtaine de clichés de Bernès, Maroteau et Cie, pris à Boisgeloup en décembre 1934 ; deux ans plus tard, les Cahiers d'art publiaient un article de Julio González, intitulé « Picasso sculpteur ».

De ce point de vue Brassaï poursuit cette œuvre de révélation après la guerre. Installé dans le sud de la France dès l'été 1947, Picasso s'est plu à récolter des galets, des os et des roches sur la plage, qu'il entaille et transforme en autant de visages, hiboux, faunes, taureaux, personnages-fleurs et petites baigneuses. C'est par la photographie que Brassaï a réussi à rendre toute leur valeur et leur originalité à ces petits objets épars.



Fac-similé de la revue *Minotaure*, article « Picasso dans son élément », n°1 de 1933

© RMN – Grand Palais / image RMN – GP
© Succession Picasso – Gestion droits d'auteur © Estate Brassaï – RMN – Grand Palais © ADAGP

→ Christian Zervos (1899-1970)

Parmi les médiateurs de cette mise en mots et en images de l'œuvre sculptée de Picasso, il faut insister sur le rôle de Christian Zervos. Ce philosophe d'origine grecque fut l'éditeur du catalogue raisonné de l'œuvre de Picasso dont la publication des trente-trois tomes s'échelonna de 1932 à 1978. Fondateur des « Cahiers d'art », une revue illustrée consacrée aux arts anciens et contemporains publiée de 1926 à 1960, il a consacré de nombreux articles et numéros spéciaux à Picasso. La revue a grandement contribué à la diffusion de l'œuvre picassien, et tout particulièrement de son œuvre sculptée qui y est abondamment reproduit.

Le travail des photographes auprès de Picasso a également permis de révéler la place essentielle que tenaient les sculptures dans les ateliers et les lieux de vie de Picasso. On découvre ainsi que Picasso aimait associer dans son atelier les objets sculptés qui lui tenaient à cœur. Le 25 octobre 1943, Brassaï avait immortalisé la vitrine de la rue des Grands-Augustins, sorte de « musée personnel » de l'artiste composé de ses sculptures en bois et en bronze de petite taille (évoqué en salle 9) et des objets qu'il collectionnait.

Ce type de mise en scène se jouait aussi à plus grande échelle, par exemple sur le perron et dans le jardin de la villa « La Californie » où Picasso se plaisait à disposer ses bronzes dans des compositions toujours renouvelées et immortalisées par des photographes comme Edward Quinn. Certaines de ces photographies ont été largement diffusées dans la presse grand public (ex : *Life* ou *Paris Match*).

Enfin, la photographie a aussi permis de jeter un regard neuf sur des objets qui n'avaient pas été perçus dans toute leur puissance d'évocation. Les photographies de Brassaï en particulier, aux jeux d'ombre et de lumière très travaillés, mettent en valeur les formes des sculptures de Picasso tout en en soulignant la dualité (cf. la photographie exposée en salle 1, MP1986-3).



Pistes pédagogiques

COLLÈGE

Arts plastiques

L'enseignant peut travailler avec certaines des photographies exposées : celles de Brassaï (MP1986-3), d'André Villers (MP1987-97) dans lesquelles les jeux d'ombre et de lumière en pleine nuit ou à la lumière du jour, créent une mise en scène originale des sculptures. Celles-ci acquièrent une force d'expression que l'enseignant peut questionner avec les élèves. Dès lors, l'enseignant peut proposer de réaliser l'éclairage d'un objet sculpté par les élèves et de travailler de façon plus approfondie les modalités de l'éclairage et la prise de vue. À l'aide d'un logiciel de photo, en salle de classe ou en salle informatique, les élèves peuvent s'appuyer sur les outils numériques pour proposer à la classe les différents visages de la sculpture. Chaque élève peut se voir attribuer un objectif d'éclairage : de face, de profil, de haut, du bas vers le haut... Après ce bricolage hasardeux des élèves, l'exercice peut également être réalisé avec les moyens plus rudimentaires d'une lampe classique. Dans ce cadre, l'enseignant peut compléter en classe de 4^e la réflexion avec l'aide du professeur de sciences physiques pour élaborer une leçon sur les lois de l'optique nécessaires à appréhender pour maîtriser les effets de l'éclairage sur un objet puis des effets de la photographie sur l'image de cet objet.

FÉVRIER 2016

Dossier réalisé par la Direction des Publics et du Développement Culturel — Département de la Médiation
et par Olivier Verhaegen, professeur-relais de l'Académie de Créteil

PICASSO

Musée Picasso Paris