

Picasso est le premier artiste à prendre conscience de la spécificité et de l'autonomie des moyens d'expression sculpturale tels que la masse, le volume, les profils, les plans, l'espace, la lumière, les surfaces et le matériau lui-même. Avant d'entrer dans le vif du sujet, je tiens à mentionner brièvement les constructions des années 1912 à 1915 qui sont parmi ses œuvres plastiques, celles qui eurent le plus d'impact et qui annoncent les œuvres à venir.

Le premier collage de l'histoire de la peinture moderne, où Picasso utilise un morceau de toile cirée figurant un cannage, est l'œuvre :

Nature morte à la chaise cannée

Paris, printemps 1912

Huile et toile cirée sur toile encadrée de corde

29 x 37 cm

Musée national Picasso-Paris

Dation Pablo Picasso, 1979. MP36

Picasso apporte l'idée que l'on peut présenter les objets sur un tableau au lieu de les représenter.

Je dois rappeler aussi ce que signifie, en plein développement du cubisme, sa mythique *Guitare* de 1912.

Guitare

Paris, octobre 1912

Carton, fil, ficelle, fil de fer peint

76,2 x 52,1 x 19,7 cm

The Museum of Modern Art, New York.

Donation de l'artiste

C'est une œuvre clé : une construction en carton, fil, ficelle, fil de fer peint aux formes découpées et pliées. Au milieu, il construit un orifice qui permet à l'espace de circuler librement à l'intérieur. Ainsi, libérée du poids mort de sa masse, cette guitare n'a pas besoin d'un point d'appui spécifique. On peut l'accrocher au mur, au plafond. Elle résume enfin sa valeur révolutionnaire en ces termes :

1. c'est un objet (pas de cadre, pas de piédestal)
2. de construction synthétique
3. permet l'espace de circuler librement à travers son intérieur
4. fait de matériaux aléatoires/recyclés
5. excentrique

Cette guitare est une découverte tellement extraordinaire qu'il en fera plusieurs. *La Guitare* rend possible deux œuvres ultérieures : *Verre d'absinthe* (1914), et *Bouteille de Bass, verre et journal* (1914) qui se révèlent aussi d'un intérêt essentiel pour la genèse du *Monument à Guillaume Apollinaire* (1928).

Verre d'absinthe

Paris, printemps 1914

Bronze et cuillère à absinthe, partie supérieure recouverte de sable et partie inférieure peinte en blanc

21,5 x 16,5 x 6,5 cm

Un des six exemplaires tirés en bronze d'après une maquette en cire, avec cuillère à absinthe.

Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle. Donation Louise et Michel Leiris 1984

Dès 1921, Picasso reçoit de la Société des amis d'Apollinaire une commande pour un monument funéraire à la mémoire d'Apollinaire mort en 1918. Ce projet est porteur d'une forte charge émotionnelle puisque Apollinaire avait été, depuis leur rencontre en 1905, le meilleur ami de Picasso. Un comité est créé pour mener à bien le financement du projet. Des donateurs tels que Georges Braque, Paul Guillaume et Albert Barnes sont à la base de ce financement, et pour leur part les surréalistes offrent des œuvres qui sont mises en vente aux enchères. Les projets que Picasso soumit à la Société des amis d'Apollinaire n'eurent pas de succès, leur contenu abstrait n'ayant pas été compris. Les origines de ces projets remonteraient à 1923, quand Picasso commence à faire ses premiers «dessins dans l'espace» avec les croquis de mise en scène destinés au ballet *Mercury*, ainsi qu'avec les dessins du *Chef-d'œuvre inconnu* d'Honoré de Balzac, nouvelle dans laquelle le brillant peintre Frenhofer devient fou, croyant qu'il peut voir l'invisible : la représentation la plus parfaite de la figure féminine, transformée dans une de ses peintures en un enchevêtrement inextricable de lignes, une sorte de prototype de peinture abstraite. Les origines de ces projets remontent aussi à un séjour estival à Juan-les-Pins, durant lequel Picasso couvre les pages de deux carnets de même format de compositions abstraites, exécutées à la plume, parfois rehaussées au pinceau. Les références à ces dessins se trouvent dans les textes de l'époque. Alfred Barr notait déjà à propos de ces compositions : «[ce sont] des constellations des points aux endroits où elles se croisent ou s'achèvent. Certains de ces dessins évoquent des figures ou des ins-

truments de musique, d'autres apparaissent comme des compositions abstraites»¹. Les nœuds qui se forment là où les lignes se croisent rappellent les points de soudure des constructions de fils métalliques. L'influence de ces *Constellations* est évidente dans les *Constellations* des années 1940 de Miró et de Calder. Picasso lui-même évoque ces dessins dans sa «Lettre sur l'art», reproduite par la revue russe *Ogoniok* parue à Moscou en 1926 (Dossier bibliothèque du musée Picasso) : «Le fait est que j'admire beaucoup les cartes d'astronomie. Elles me semblent en dehors de leur signification idéologique. Donc, un beau jour, je me suis mis à dessiner un tas de points, réunis par des lignes et des taches qui me semblaient suspendues dans le ciel. J'avais l'idée de m'en servir plus tard, en les introduisant, comme un élément purement graphique, dans mes compositions.»

Julio González écrit : «Il n'y a qu'une flèche de cathédrale qui puisse nous signaler une pointe dans le ciel où notre âme reste en suspens» et «comme dans l'inquiétude de la nuit, les étoiles nous indiquent les points d'espoir dans le ciel, cette flèche immobile nous en indique aussi un nombre sans fin. Ce sont ces points dans l'infini qui ont été les précurseurs de cet art nouveau : dessiner dans l'espace». C'est précisément cette correspondance entre constellations dans le ciel et dessin dans l'espace qui intéressa Picasso dans les années 1924 à 1928, c'est-à-dire durant la période exacte où il travailla à l'élaboration de son *Monument à Apollinaire*.

La collaboration entre Picasso et González débute en 1928 et s'achève en 1932. Ce seront quatre années de collaboration fantastique. Picasso et González tra-

vaillèrent ensemble à une série de constructions en fer, d'un enjeu crucial pour le devenir de la sculpture moderne. Picasso ne faisait pratiquement plus de sculpture depuis quinze ans et González n'avait rien créé de significatif. Picasso est initié par González aux secrets de la forge. La maîtrise de ferronnier de González, que Picasso sollicite, est son seul intérêt. Sans l'expérience de ferronnier et la technique de la soudure autogène que González possède, ces sculptures seraient restées à l'état de graphismes plans et la mise en « espace » de ces fils de fer entrecroisés n'aurait pu se faire sans son intervention. Dans son atelier de la rue Médéah (aujourd'hui détruite), González se souvenait : « Souvent [Picasso] répétait : je me sens de nouveau aussi heureux qu'en 1912 ».

« Picasso... Il peint toujours mais il ne pense qu'à la sculpture ».

Picasso évoque l'époque des premières constructions cubistes, marquée par le bonheur de la découverte d'une amitié partagée, d'une entente parfaite dans l'invention créatrice, pareille à celle de l'invention du cubisme, en compagnie de son ami Braque.

En même temps que l'art du métal soudé et sa projection dans le vide, Picasso découvre d'autres ressources : les innombrables découpes ou déchets de ferraille qui font le charme et le désordre de l'atelier du forgeron.

Comme il l'a fait entre 1912 et 1915 avec ses constructions cubistes, utilisant des chutes de matériaux ou des morceaux d'objets trouvés.

Le début de la « collaboration technique », sans doute sollicitée par Picasso dès le printemps 1928, interrompue en tout cas par la mort de la mère de González, puis en été, par le séjour de Picasso à Dinard, se concrétise en automne avec ce qui serait la première sculpture exécutée en commun : la petite *Tête* en métal peint, réalisée en trois exemplaires légèrement différents, issue, trait pour trait, non seulement des peintures de Picasso de l'époque, mais aussi préparée par ses nombreux dessins à la plume.

Tête

Paris, octobre 1928

Laiton et fer peints

18 x 11 x 9,5 cm

Musée national Picasso-Paris. Dation Pablo Picasso, 1979. MP263. Spies 66A

Si le visage « biface », reconnu par Zervos comme « l'un des aspects essentiels de Picasso », provient de l'imbrication des formes découpées dans son tableau *l'Atelier de la modiste* (rue La Boétie, janvier 1926), seul son trépied lui donne un statut de sculpture, annonçant celui des constructions à venir. C'est la première sculpture en fer réalisée dans l'atelier de Julio González. Immédiatement après, Picasso réalise son *Projet de monument à Apollinaire*, œuvre fondamentale.

Les premières expériences avec du fil de fer ont été élaborées dans des dizaines de dessins que Picasso

fait à Dinard, l'été 1928, dans son magnifique Carnet 1044 de 1928 :

Carnet 1044

Dinard, 27 juillet – Paris, 17 novembre 1928

Carnet de 60 pages avec 59 dessins

Encre sur papier

Chaque page 38 x 31 cm

Z. VII, 206

L'inspiration de Picasso vient de l'œuvre de Guillaume Apollinaire. Celui-ci publie en 1916 *Le Poète assassiné*, recueil de nouvelles écrites entre 1910 et 1915. Apollinaire narre les aventures du poète Croniamantal (lui-même). Croniamantal fréquente l'Oiseau du Bénin (Pablo Picasso) et souffre de son amour pour la volage Tristouse Ballerinettes (Marie Laurencin, femme peintre, maîtresse d'Apollinaire). Après que Croniamantal a été lynché par la foule, Tristouse se rend à Montmartre, où habite l'Oiseau du Bénin, et tous deux décident de lui ériger une statue :

« Il faut que je lui fasse une statue, dit l'Oiseau du Bénin. Car je ne suis pas seulement peintre, mais aussi sculpteur.

– C'est ça, dit Tristouse, il faut lui ériger une statue.

[...]

– Une statue en quoi ? demanda Tristouse. En marbre ? En bronze ?

– Non, c'est trop vieux, répondit l'Oiseau du Bénin, il faut que je lui sculpte une profonde statue en rien, comme la poésie et comme la gloire.

– Bravo ! Bravo ! dit Tristouse en battant des mains,

une statue en rien, en vide, c'est magnifique, et quand la sculpterez-vous ? »

En décembre 1932, Brassai photographia plusieurs sculptures de Picasso exposées dans son atelier de la rue La Boétie. Elles devaient être reproduites en mai 1933 dans le premier numéro de la revue surréaliste *Minotaure*. À en croire Brassai, il est possible que ces constructions aient été initialement plus nombreuses.

Dans ses *Conversations avec le peintre*, Brassai se souvient : « Je photographiai aussi plusieurs sculptures en fil de fer, de 1930-1931 [Brassai se trompe ici dans les dates] : constructions linéaires, géométriques, dans un espace à trois dimensions – triangulaires pour la plupart. Elles formaient, en quelque sorte, la réplique plastique de sa série de l'Atelier de 1927-1928 (ill. 37), les corps réduits aux purs schèmes. Picasso a poussé ici l'abstraction jusqu'à ses extrêmes limites, comme s'il avait voulu se couper de toute attache avec le réel. On aurait pu les prendre pour les œuvres de quelque "constructiviste", si dans chacune d'elles on n'avait pas senti la présence du corps humain. Peut-être que les trépieds évoquaient encore les jambes, je n'ai pu photographier que quatre ou cinq de ces petites constructions métalliques, mais il en avait d'autres couvertes de poussière, sur une étagère à côté des bouteilles d'huile de lin, d'essence de térébenthine, d'acide muriatique... » Trois des quatre constructions initiales réalisées en 1928 faisaient partie de la succession de l'artiste. Toutes trois sont au musée Picasso de Paris. L'une d'elles est en dépôt au Musée national d'art moderne, Centre national d'art Georges Pompidou. On ignore ce qu'est devenu le quatrième projet

figurant sur la photographie de Brassai (le premier en partant de la gauche). Il n'est malheureusement pas exclu qu'il ait été détruit.

Figure

Paris, automne 1928

Fil de fer et tôle

37,5 x 10 x 19,6 cm

Musée national Picasso-Paris. Dation Pablo Picasso, 1979.

MP266. Spies 71 ; prêt à long terme au Centre national

d'art et de culture Georges Pompidou, Paris. Musée

national d'art moderne/Centre de création industrielle

Figure

Paris, automne 1928

Fil de fer et tôle

59,5 x 13 x 32 cm

Musée national Picasso-Paris. Dation Pablo Picasso, 1979.

MP 265. Spies 69

Figure (proposée comme projet pour un monument à

Guillaume Apollinaire)

Paris, automne 1928

Fil de fer et tôle

50 x 18,5 x 40,8 cm

Musée national Picasso-Paris. Dation Pablo Picasso, 1979.

MP264. Spies 68

La grande nouveauté de ces sculptures est leur transparence. Le vide devient substance. Les tiges de métal circonscrivent un espace vide et créent une œuvre transparente, sans consistance matérielle. Cette idée-

force, c'est la notion de dessin dans l'espace. Les textes de Julio González (*Quelques pensées inédites de Julio González et Quelques notations de Julio González sur la nouvelle sculpture*, rédigés vers 1930).² contiennent des idées personnelles sur sa propre sculpture, qu'il vient de découvrir grâce à leur rencontre et qu'il va développer de manière autonome dans les quinze dernières années de sa vie. Il le dit clairement quand il écrit :

« Projeter et dessiner dans l'espace à l'aide de moyens nouveaux, profiter de cet espace et construire avec lui comme s'il s'agissait d'un matériau nouvellement acquis, là est toute ma tentative. »

Daniel-Henry Kahnweiler, son marchand d'art, mentionne dans le magnifique livre de photographies de Brassai (*Les Sculptures de Picasso*, Paris, Éditions du Chêne, 1949) : « Par contre, les constructions en fil de fer qui suivent... "Nus", "Têtes" sont de la sculpture à claire-voie. Elles constituent une sorte de dessins dans l'espace, mais forment en même temps, le premier pas vers la conquête, par la sculpture, d'un domaine qui n'avait jamais appartenu qu'à l'architecture auparavant : la création d'espaces. Elles sont, en effet, non seulement dessin au trait dans l'espace, mais elles en délimitent des fragments. Ces fragments d'espace ne sont visibles que du dehors, vu les petites dimensions de ces constructions mais que l'on sache bien que, seule, l'impossibilité matérielle a empêché Picasso de

rendre praticables ses constructions d'alors. Il imaginait des monuments gigantesques en 1929, qui, maisons d'habitations et sculptures énormes figurant des têtes de femmes à la fois, se seraient dressées devant la Méditerranée. "Je suis bien obligé de les peindre puisque personne ne m'en commande", me dit-il. Dans certains de ces tableaux, il alla jusqu'à ajouter des personnages peints en trompe l'œil pour donner l'échelle. Il songeait aux espaces qu'auraient renfermés ces "monuments" qui auraient été architecture appliquée – utilitaire – et sculpture-signé à la fois. »Contrairement à ce qui est souvent écrit, Kahnweiler n'aurait donc pas forgé lui-même cette expression clé, « dessiner dans l'espace », mais l'aurait reprise de l'entourage immédiat de l'artiste, et probablement de Picasso lui-même (Christa Lichtenstern, *Picasso. Monument à Apollinaire, projet pour une humanisation de l'espace*, Paris, Adam Biro, 1990).

Il poursuit : « À partir de 1930 Picasso se fait aider par son ami Julio González pour l'exécution de sculptures en fer, ce qui lui permet de réaliser des œuvres plus grandes mais qui n'atteignent pas, cependant, de loin aux dimensions énormes auxquelles il avait aspiré en 1929. Il parachève dans ses constructions en fer, à la fois ses conceptions de la sculpture transparente et de la sculpture à claire-voie. Il ne s'agit plus ici de dessins au trait dans l'espace, mais de véritables sculptures en ronde bosse. Les sculptures en tiges de fer étaient visibles de tous les côtés, elles aussi, mais elles étaient, je l'ai dit, des dessins au trait dans l'espace plus encore que des sculptures cubiques, tandis qu'à présent devant ces constructions en fer pleines d'ombres et de

lumières, des volumes et des creux se modèlent dans la conscience du spectateur, des espaces naissent, une silhouette significative se découpe où que l'on se place. On ne saurait surestimer l'importance de ces ouvrages pour toute l'évolution de la sculpture européenne » (Daniel-Henry Kahnweiler, *Les Sculptures de Picasso, photographies de Brassai*, Paris, Éditions du Chêne, 1949).

Femme au jardin

Paris, printemps 1929-1930

Fer soudé et peint en blanc

206 x 117 x 85 cm

Musée national Picasso-Paris. Dation Pablo Picasso, 1979. MP267. Spies 721

Présentée comme deuxième proposition pour le *Monument à Guillaume Apollinaire*, cette sculpture fut aussi refusée. Cette propension à ramasser tout matériau conduit Picasso à élaborer la syntaxe de *Femme au jardin*, constituée de barres et de découpes de métal assemblées, où les yeux sont de vrais clous et les tiges de philodendrons sont liées avec du fil de fer, le tout soudé par lui seul, selon les dires de González.

Version en bronze, réalisée avec l'aide de Julio González :

Femme au jardin

Paris, printemps 1930-1932

Bronze

209,6 x 116,8 x 81,3 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Tête de femme

Paris, 1929-1930

Fer, tôle, ressorts et passoire peints

100 x 37 x 59 cm

Musée national Picasso-Paris. Dation Pablo Picasso, 1979.

MP270. Spies 81

Tête d'homme

Paris, 1930

Fer, laiton et bronze

83,5 x 40 x 36 cm

Musée national Picasso-Paris. Dation Pablo Picasso.

MP269. Spies 80

Le traitement par Picasso du blanc et du noir, de l'ombre et de la lumière, dans ses peintures, influence sa pratique sculpturale et vice versa. Le 7 novembre 1929 voit l'ouverture du Museum of Modern Art, à New York. Alfred Barr, son directeur, entre bientôt en contact avec Picasso.

Figure

1931

Fil de fer et bobine en bois

32 x 9,5 x 6 cm

Collection particulière, Paris. Spies 83

Figure

1931

Fer et fil de fer

26 x 12,5 x 11,1 cm

Musée national Picasso-Paris. Dation Pablo Picasso, 1979.

MP271. Spies 84

En 1932, Alberto Giacometti (1901-1966) crée *Le Palais à 4 heures du matin*. Avec ses échafaudages grêles en bois, en verre, et ses squelettes délicats, ce travail est un dessin dans l'espace, explorant l'insaisissable et immatériel domaine de la psychologie humaine. En 1936 la sculpture est acquise par le MoMA, première œuvre de l'artiste à figurer dans les collections d'un musée.

Pendant la guerre civile espagnole, José Gaos, commissaire général du gouvernement espagnol à l'Exposition internationale de 1937 à Paris, demande à González de participer à l'exposition du pavillon espagnol. Sous l'influence de Picasso, González avait d'abord pensé à une œuvre assez abstraite, la *Femme au miroir* de 1936-1937 (Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valence). Il en est dissuadé par José Gaos, qui défend le choix de *La Montserrat* de 1937 (Stedelijk Museum, Amsterdam), une sculpture plus réaliste, «une œuvre puissante, compréhensible par tous et complètement actuelle». Un chef-d'œuvre insuffisamment reconnu. Alexander Calder (1898-1976) était aussi présent au pavillon espagnol avec *La Fontaine de mercure* installée en face du *Guernica*. En 1951, il écrit : «L'idée de corps détachés, flottant dans l'espace, de différentes tailles et densités, voire de couleurs et de températures différentes, entourés et entrelardés de mèches éthérées, certaines au repos, tandis que d'autres se déplacent curieusement, me semble la source idéale de la forme » (Alexander Calder, «What Abstract Art Means to Me», *Museum of Modern Art Bulletin*,

vol. 18, no 3, printemps 1951, p. 8-9).

En 1951, David Smith (1906-1965) crée une de ses plus importantes sculptures, *Australia*, grande, triomphante et monumentale. Smith combine déchets métalliques et pièces d'outils agricoles pour créer une composition de lignes, ouverte et énergique. En 1956, année de l'exposition au MoMA de Julio González, David Smith publie dans *Art News* l'essai «González :First Master of the Torch».

En 1942, Picasso peint une *Nature morte avec crâne de taureau* (Paris, 5 avril 1942 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf) en l'honneur de González, disparu le 27 mars 1942.

À partir de 1959, Picasso reprend l'idée de dessiner dans l'espace. Dans ses compositions en papier et carton découpés, qu'il fait ensuite exécuter en tôle fine par des artisans, il reprend avec une intensité accrue le principe des plans superposés et de la construction d'espaces, principe élaboré au cours du cubisme synthétique. Ces nouvelles préoccupations donnent naissance, en 1962, à des études préparatoires pour une tête de femme qui sera transformée, deux ans plus tard, en un monument de 15,24 mètres de haut, exécuté en acier Corten. Une sculpture transparente qui pèse 162 tonnes. Inaugurée le 15 août 1967, elle trouvera place sur l'esplanade du Richard J. Daley Center Sculpture at the Chicago Civic Center Plaza. Picasso réalise pour la première fois à l'échelle urbaine cette «création d'espaces »qu'évoquait Kahnweiler à propos des constructions en fil de fer de 1928. Picasso transpose dans un contexte urbain, une réflexion sur l'espace qui avait débuté avec le *Projet de monument à Apollinaire*.

Head

Maquette de la sculpture pour le Richard J. Daley Sculpture Center at the Chicago Civic Center Plaza

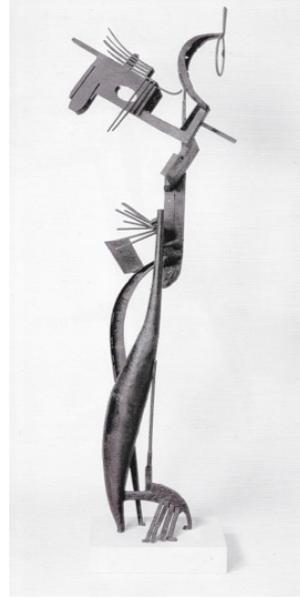
Notre-Dame-de-Vie, Mougins, 1962-1964

105 x 70 x 84 cm

Collection particulière, Spies 643 1A



PABLO PICASSO
Figure, Paris, fall 1928
Iron wire and sheet metal,
50.5 x 18.5 x 40.8 cm
Musée national Picasso-Paris, Dation Pablo Picasso.
MP264
© RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris) / Béatrice Hatala
© Succession Picasso, 2016



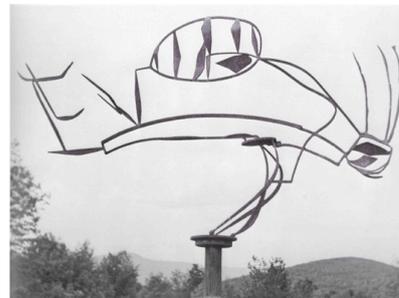
JULIO GONZALEZ
Femme au miroir, vers 1936-1937
Fer, 204 x 67 x 36 cm
Instituto Valenciano de Arte
Moderno, IVAM Centre Julio Gonzalez, Generalitat Valenciana



PABLO PICASSO
Femme au jardin, Paris, printemps 1929-1930
Fer soudé et peint, 206 x 117 x 85 cm
Musée national Picasso-Paris, Dation Pablo Picasso.
MP267
© RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris) / Adrien Didierjean / Mathieu Rabeau
© Succession Picasso, 2016



ALEXANDER CALDER
Two Spheres within a Sphere [Deux sphères dans une sphère], 1931
Fil de fer, bois et peinture, 95,5 x 81,3 x 35,6 cm
New York, Calder Foundation
© Calder Foundation New York / Adagp Paris



DAVID SMITH
Australia, 1951
Acier peint, 202 x 274 x 41 cm
The Museum of Modern Art, New York.
Donation de William Rubin, 1968

NOTES

1. Alfred Barr, Picasso. *Fifty Years of His Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1946.
2. Archives Julio González, IVAM Centre Julio González, Valence, n^{os} 34A4 et 35C4.