

Les points de contacts avérés entre Rodin et Picasso sont à la fois connus et ténus. Aucune mention de Picasso dans les manuscrits de Rodin, presque aucune de Rodin dans les papiers de Picasso (archives, collections de photographies, carnets)¹. Rappelons très brièvement ces éléments, dont certains sont des hypothèses, tous cantonnés à une courte période : 1900-1905.

Picasso effectue un premier voyage à Paris fin octobre 1900 et visite l'Exposition universelle². On trouve dans ses archives un petit portrait dessiné de Rodin (avec Picador, Barcelone, Museu Picasso) ; il semble que le phoque signé Rodin sur la même feuille n'ait pas été remarqué jusqu'alors, or il s'agit de la citation d'une caricature sculptée du *Balzac* datant de 1898 et due à Hans Lerche, qui en avait offert un exemplaire à Rodin. L'œuvre était alors très connue et vendue à Montmartre. On peut aussi mentionner l'intérêt de Picasso pour Sadda Yakko, danseuse admirée et dessinée par Rodin. L'année suivante, le Catalan a pu lire un article sur Rodin par Joaquim Cabot i Rovira publié dans *Pèl & Ploma* (n° 68, 15 janvier 1901). En 1902, la publication en espagnol du texte d'Edmond Claris, «Renacimiento de la escultura. Augusto Rodin y Medardo Rosso», est illustrée de plusieurs reproductions, notamment du *Balzac*. La photo du *Penseur* de Rodin qui accompagnait le texte était sur le mur de son atelier (Barcelone, 10 Carrer Nou de la Rambla, 1902)³. À cette date intervient la première sculpture (*Femme assise*). Picasso, en août 1903, illustre pour le journal *El Liberal* à Barcelone un compte rendu de l'Exposition universelle de 1900 ; il dessine le buste de Dalou par Rodin, à côté de peintures de Carrière et de Puvis⁴.

Marilyn McCully propose un rapprochement très convaincant entre *Celle qui fut la belle Heaulmière* (1883) et une peinture de la période bleue, *Le Vieux Guitariste* (1903-1904, Chicago, The Art Institute)⁵. Il n'est pas impossible que, vers 1905-1906, il ait eu l'occasion de rencontrer Rodin par l'intermédiaire de Zuloaga. Ce dernier fit un voyage avec Rodin et Ivan Chtchoukine en Espagne en 1905 pour leur faire découvrir le Greco, et Picasso vit des peintures du Greco chez lui. Richardson évoque une possible invitation de Picasso et Fernande Olivier à une fête organisée par Zuloaga pour la naissance de son fils, le 25 avril 1906, fête à laquelle Rodin et Rilke étaient invités⁶.

Dans le milieu de la Closerie des Lilas, Picasso peut rencontrer, outre Paul Fort, Salmon, Bourdelle, Rodo et Brancusi. Des contacts avec Bourdelle, disciple le plus proche de Rodin, sont attestés en 1916 par Apollinaire et le couple Zetlin, Bourdelle ayant fait le buste de Mme Zetlin en 1911⁷.

D'autres témoignages très tardifs mettent dans la bouche de Picasso des anecdotes dont il est difficile d'apprécier la véracité. En 1947, selon une chronique dans *Ici France*, Picasso aurait montré un tableau à Rodin, qui aurait répondu «De toute façon, mon petit, je vous conseille de le signer. Comme ça, au moins, on saura dans quel sens il faut le suspendre⁸.» En 1952, lors d'un débat sur le remplacement du *Monument à Victor Hugo* fondu sous le régime de Vichy, on pense à celui de Rodin. Picasso se serait exprimé à ce sujet :

« Le Rodin est une petite chose pour une grande place. Ce serait très bien si n'a pas autre chose en attendant. En attendant mon monument, par exemple⁹... »

Pourtant, en dehors de ces quelques traces et en dehors même de cette période, on peut mettre en évidence des parallèles d'autant plus déconcertant que dans un grand nombre de cas, Picasso n'a certainement jamais pu voir les œuvres concernées de Rodin : comme plus tard Picasso, Rodin conservait ses expérimentations les plus étonnantes dans son atelier, et ne les montrait qu'à ses visiteurs. Aussi mon propos consistera-t-il non pas à montrer que Picasso a emprunté à Rodin, mais plutôt à examiner les convergences les plus importantes qui apparaissent entre l'œuvre de Rodin et certaines périodes de la production de Picasso ; et à comprendre en quoi les convergences relevées sont significatives.

LA RELATION AU RÉEL

Comme l'écrit Werner Spies, « Il ne fait pas de doute que le *Chanteur aveugle* et la *Tête de picador au nez cassé*, deux masques réalisés en 1903, marqués par une déformation de la physionomie, renvoient à l'œuvre de Rodin par l'extrême sensibilité du modelé, l'usage des concavités pour les yeux, les orbites et la bouche ouverte¹⁰. » On peut aussi noter un intérêt pour la déformation dans des confrontations entre le *Baudelaire* de Rodin et la *Tête de picador* de Picasso, ou entre le *Jean de Fiennes* de Rodin et *Le Fou* de Picasso. Suivent en 1906 la première *Tête de femme (Fernande)*, totalement lisse, et la *Femme se coiffant*,

œuvres massives aux volumes denses et pleins. Comme tous les jeunes sculpteurs d'alors, Picasso s'éloigne du modelé vibrant du *Picador*, pour préférer des formes lisses et fermées¹¹, antidote au pathos et à l'expressionnisme rodinien. Mais Picasso ne poursuit pas dans cette direction.

Intervient alors la *Tête de femme* de 1909. Pour Kahnweiler, repris par Werner Spies¹², « paradoxalement, la seule sculpture de Picasso qui date de cette époque, la *Tête de femme*, pousse à ses conséquences extrêmes la sculpture impressionniste de Rodin et de Medardo Rosso¹³ ». Salmon va jusqu'à écrire qu'« en dépit de tout, Rodin demeure le géant, le titan de son siècle, le maître de la jeune sculpture, et le défilé n'est pas achevé des statuaires qui pénètrent dans la carrière en passant sous *La Porte d'Enfer* [sic]¹⁴ ».

On pourrait dire en effet que cette œuvre est dans la même position à l'égard de la sculpture de Rodin que la *Nature morte au compotier* à l'égard de l'art cézannien, comme le montre une comparaison entre la *Tête de la luxure* de Rodin et la *Tête de femme* de Picasso. D'un point de vue matériel, c'est un modelage traditionnel ; elle se présente surtout comme une nouvelle manière d'ordonner un modelé jugé informe ou anarchique, mais qui reste un modelé, par le système de facettes délimitées par des arêtes. Picasso semble du reste en avoir été conscient puisque d'une part il aurait « affûté à la fonderie le plâtre de travail qui devait servir à couler le bronze, pour en réduire l'aspect modelé et rendre les angles plus tranchants¹⁵ » ; d'autre part il ne poursuit pas dans cette direction. Rubin souligne que Salmon, juste avant la guerre, écrit que grâce à l'art nègre, « la conception l'emporte

sur la vision¹⁶»; cela semble correspondre assez bien aux mots de Picasso lui-même, qui parle à propos de cette expérience d'un «exorcisme», c'est-à-dire d'une expérience qui lui aurait permis de s'affranchir définitivement de la tradition naturaliste. La *Tête de femme* précède cet exorcisme.

Il est logique qu'avec la période qui suit, l'art de Picasso ne permette aucun rapprochement, ni celle des sculptures en fer. On se situe alors dans un autre univers : du modelage on passe à la construction, des volumes on passe aux plans, de la modulation par les jeux de lumière on passe à la polychromie. Pour la première fois, le volume n'est plus matérialisé par une masse mais par des plans ; le vide y devient une matière, les creux y acquièrent un rôle actif.

ASSEMBLAGE

Cinq ans plus tard, Picasso insère une véritable cuillère dans son *Verre d'absinthe* (1914¹⁷). Bien sûr, la démarche vient d'une réflexion intellectuelle sur le rapport entre art et niveaux de réalité, ce qui n'est pas du tout le cas des marcottages de Rodin.

Cependant, l'assemblage chez Rodin marque une étape entre son usage chez Degas, pour reprendre l'exemple de Werner Spies, et Picasso. Lorsqu'il intègre une véritable branche végétale dans une composition, ou place une figurine modelée par lui dans un vase antique prélevé dans ses collections, certes, il en tire souvent des œuvres qui, transposées en marbre, oublient cette hétérogénéité, et ces assemblages-là n'étaient pas destinés à être montrés. Ils ne sont pour autant pas toujours transitoires : les *Deux Ève*, par exemple, n'a jamais donné lieu à une transposition, de même que

de nombreux assemblages avec des vases antiques. Rodin franchit là, pour la première fois dans l'art, une frontière. Le tutu et les chaussons de la *Petite danseuse de 14 ans* étaient là pour accroître l'effet illusionniste. Tel n'est pas le cas chez Rodin. La branche ou le vase sont là comme élément plastique équilibrant la composition, rompant avec la logique – comme dans toute son œuvre d'ailleurs – réaliste et naturaliste.

En revanche, les objets ne sont pas là comme signe d'une réflexion sur des niveaux de réalité, comme chez Picasso. Là comme souvent, Rodin est à la fois une sorte de chaînon intermédiaire, de pivot, et le mouvement de bascule s'opère toujours de la même façon dans ses œuvres : tout à coup un procédé d'atelier, utilisé traditionnellement pour aller vite (mouler une chaise ou un fusil, plutôt que de le modeler à l'identique), connaît un déplacement. Utilisé désormais pour sa valeur plastique propre, il est soudain affirmé et revendiqué comme partie intégrante de la forme créée, et par cette intégration, quitte son statut précédent pour en acquérir un autre.

De ce point de vue – et de ce point de vue seulement – la branche ou le vase chez Rodin ne sont pas différents de la toile cirée au motif de cannage ou de la cuillère d'absinthe chez Picasso. Cela est finalement logique puisque dans les deux cas, les deux artistes cherchent à trouver un système qui leur permette de rompre avec le réalisme illusionniste, l'un par un expressionnisme propre, l'autre par une utilisation de signes qui rendent compte de l'expérience visuelle. Face aux paliers de ce glissement, la question de savoir si Picasso avait pu voir les objets de Rodin est finalement assez secondaire. Peut-être y a-t-il, de

la branche chez Rodin à la cuillère chez Picasso, la même distance qu'entre cette dernière et le *Porte-bouteilles* de Marcel Duchamp. Sur le fond, elle appartient à une stratégie antinaturaliste, et à cet égard est plus proche de celle de Picasso que de celle de Degas.

RÉPÉTITIONS, AGRANDISSEMENT, MONUMENTALITÉ

Picasso, à partir de l'installation à Boisgeloup, développe une conception d'œuvres de grande échelle : grandes statues, grandes têtes. À partir de 1905, Rodin a connu une période durant laquelle il ne créait plus par modelage de nouvelles figures, mais par agrandissement au-delà de l'échelle humaine. La production de ces grands formats est bien pour lui une création, et non un simple procédé technique. Elle concerne autant des figures que des têtes.

Il devient fréquent que des formes conçues en terre, ayant enregistré dans leur épiderme (torse de *l'Homme qui marche*) et même dans leur structure (*La Terre*) les marques du temps et de l'aléatoire, soient traduites dans le plâtre, souvent dans une taille plus importante. Les scarifications ou cassures ne valent alors plus comme telles, mais, magnifiées et transposées dans une matière qui en fait oublier la nature, en font découvrir une matérialité nouvelle, inconnue : une granulométrie proche de l'arrachement d'un antique pour *l'Homme qui marche*, une rupture métaphorique de la figure glaiseuse qui s'arrache au sol pour *La Terre*. L'englobement de la déformation procède du même esprit : dans la *Tête de vieil homme*, moulage et agrandissement interviennent non seulement pour aboutir à un rapport d'échelle différent, mais pour obtenir un

épiderme distancié, débarrassé de son trop-plein de naturalisme : l'intégration des accidents, des traces d'élaboration, des coutures des moules¹⁸, montre bien cette absorption toujours plus gargantuesque de tous les artefacts par un esprit expérimental qui fait feu de tout bois. Plus ces diverses traces sont intégrées, plus le processus prend le pas sur la forme. L'agrandissement les détache de leur signification première pour leur en donner une nouvelle. Plus la distance mentale s'accroît avec le sujet et plus le processus *devient* le sujet.

Chez les deux artistes, on peut parler de « reproduction comme re-création » (moyen de création, agrandissement), qui, en quelque sorte, désindividualise la tête ou la figure, la fait accéder à une réalité propre. On peut ainsi rapprocher la *Grosse Tête d'Iris* ou la *Tête de vieillard* de Rodin du *Buste de femme* (1931, Spies 131) ou de la *Tête de femme* (1931-1932, Spies 133) de Picasso.

PROCESSUS EXPÉRIMENTAL

La période des *Métamorphoses* (1927-1928) et de Boisgeloup, qui s'accompagne chez Picasso d'une pratique renouvelée du modelage en plâtre à partir de 1930, offre de nouveau des rapprochements multiples¹⁹. Ces œuvres montrent une prolifération de volumes biomorphes s'assemblant de manière instable dans un espace libre ; la séquence des dessins donne l'impression de parcourir différents moments d'évolution de ces formes douées d'une vie propre. Les volumes sont comme les modules reconnaissables d'organismes vivants animés d'une vie étrange. À tel point que la reconstitution d'un corps surprend presque dans la *Baigneuse allongée* (1931, Spies 109). On retrouve une surface très animée, gardant les traces de la main

et du modelage, tirant ses effets de la mise en œuvre de la matière, y compris dans la série des *Femme assise* (1929, 1931), et qui perdure encore dans *L'Homme au mouton* (1943) et *Femme enceinte* (1950/1959).

La même analyse pourrait être énoncée de la méthode développée par Rodin à partir des années 1880, et dont l'une des premières manifestations est *Je suis belle*. Reprenant sans cesse des figures en plâtre d'origines diverses et indépendantes, il en assemble tout ou partie et donne naissance à de nouvelles sculptures. La cohérence de l'anatomie lui importe peu, la logique formelle prime et lui fait ici supprimer un bras, là casser un cou, pour que le nouveau tout ait son économie propre. La déstructuration des corps, la déformation sont acceptées comme une revendication de l'autonomie de la création. Sans aller jusqu'à la désarticulation, le processus existe chez Rodin comme un moyen de l'expression, d'une création anti-illusionniste.

Cette logique se retrouve chez l'un et l'autre artiste dans le thème de la danse (Rodin, *Iris, Mouvements de danse*; Picasso, *Baigneuse allongée*, 1931, Spies 109; *Baigneuse*, 1931, Spies 108; *Baigneuse*, 1931, Spies 115). Ou emmène vers l'autonomie de parties (têtes, membres) qui se greffent sur d'autres objets que la sculpture (Rodin, *La Pensée*; Picasso, *Tête de femme (Marie-Thérèse)*, 1931, sur fontaine, Spies 128).

Les multiples épreuves en plâtre que Rodin peut tirer d'une terre sont parfois reprises indépendamment les unes des autres, et pour certaines modifiées à l'aide de terre, de cire ou de manipulations diverses, puis de nouveau moulées (quarante-sept bustes de Clemenceau). Il accumule de multiples plâtres d'une même œuvre, et finit par constituer une immense réserve de formes

réutilisables. La création intervient par multiplication, comme dans le cas des *Ombres* ou des *Sources tarées*. Ou par fragmentation, comme pour la *Méditation*.

LA CRÉATION PAR L'EXPÉRIMENTATION

Chez les deux artistes également revient avec insistance le goût pour l'expérimentation et le bricolage (Rodin, *Mains d'amants*, maquettes pour le praticie; *Torse de la Défense*. Picasso: *Verre et dé*, printemps 1914 (MP252, Spies 46); Rodin, papiers découpés; Picasso, premiers papiers collés, novembre 1912, peu après la *Nature morte à la chaise cannée*, mai 1912). Chez Rodin, on trouve couramment des reprises d'épreuves avec ajout de journaux ou de tissus enduits de plâtre (*Torse de l'Âge d'airain drapé*), comme aussi la pratique du lait de plâtre dans lequel les figures sont trempées, enveloppant les formes d'une sorte de *sfumato*. Rodin utilise tout ce qui lui tombe sous la main: branchette, coquilles d'œufs, journaux, briques, et nous emmène beaucoup plus loin, vers une pratique du bricolage que n'aurait pas reniée Picasso.

Tout cela montre que chez Rodin comme chez Picasso, la création est action expérimentale, processus continu. À chaque étape du processus créatif, l'épreuve en plâtre ou la version en marbre (*Fugit amor*) fait disparaître les particularités des éléments, unifie un modèle dont les composants peuvent être de différentes natures, couleurs, duretés... Elle offre un volume unifié d'où l'artiste repart, modifiant de nouveau le modelé, ajoutant un élément naturel ou manufacturé, dont la nature disparaît dans le moulage suivant ou l'œuvre définitive. D'où l'impression de sculptures jamais achevées, toujours en devenir.

Parmi ses plâtres, celui de la *Porte de l'Enfer* connaît un destin étonnant : en cours d'installation dans son exposition rétrospective en 1900, Rodin, subjugué par l'effet du relief avant remontage des groupes, décide de la présenter démontée, la porte montrant les emboîtements vides dans lesquels devaient s'insérer les figures, ces dernières placées sur des socles autour d'elle.

La série et la variation sont au principe des deux productions. Ce thème bien connu chez Rodin, souvent associé aux séries de Monet dont il était proche, est magnifiquement mis en lumière pour Picasso dans l'exposition de Cécile Godefroy et Virginie Perdrisot. Aragon parle du travail de Picasso comme « d'une pensée qui chemine, sa façon d'éliminer, de choisir.²⁰ » L'atelier de Rodin donne l'image d'une sorte de Dieu le Père dominant une réserve de démiurge. André Salmon appelle l'atelier de Picasso « le laboratoire de Faust »²¹.

INACHEVÉ, FRAGMENTATION

De même, on ne peut qu'être frappé par le recours à l'aspect non fini, non léché, artisanal par opposition à industriel. Même dans une certaine modularité géométrisante, Picasso n'utilise jamais des figures géométriques pures, l'épiderme de ses modelages n'est jamais lisse, et montre comme nous l'avons dit des zones laissées brutes. Même dans les œuvres qui relèvent d'une logique constructive, Picasso privilégie, voire outre la pratique amateur : Werner Spies relate un échange avec González expliquant que si son père – bijoutier – avait vu travailler ainsi il l'aurait giflé, et ajoute :

« C'est exactement ce que cherchait Picasso, qui ne voulait pas de choses parfaites²². » On connaît le mot de Rodin : « Et les cathédrales, est-ce qu'elles sont finies? »

La passion de Rodin pour Michel-Ange et le *non finito* est, semble-t-il, partagée par Picasso comme en témoigne la forte présence de marbres inachevés du Florentin dans sa collection de cartes postales. À l'insistance sur des parties entières de marbre laissées à l'état brut qui finissent par constituer la majorité des derniers marbres de Rodin (Puvis), correspond le caractère volontairement fragmentaire de la dernière partie de la production picassienne (*Homme qui marche*) : l'absence de trace de la main ou de l'outil devient forme artistique.

On pourrait tout d'abord dire que Rodin comme Picasso ont tenté de tenir en même temps les deux termes contradictoires d'une équation : trouver un langage formel qui permette de rendre compte du monde réel, en évitant à la fois le naturalisme et l'idéalisme. Rodin le chercha du côté de l'expressionnisme, Picasso alternativement, voire simultanément comme dans les recherches pour le monument à Apollinaire, dans deux systèmes diamétralement opposés : l'un analytique, l'autre sensuel et biomorphique. Mais Picasso comme Rodin étaient intimement convaincus que leur approche livrait des œuvres plus fidèles à l'objet de départ qu'une approche descriptive.

Ils ont cherché aussi tous deux, par une démarche expérimentale, une ou des réponses à de nouveaux

modes de pensée, une nouvelle sensibilité qui a marqué le tournant de 1900 et les premières décennies du xx^e siècle, notamment à travers les thèses vitalistes. Le monde est conçu comme perpétuellement mouvant, échappant sans cesse. À cette prédominance du modèle de la mobilité du vivant correspond l'asymétrie, un profond sensualisme, une façon de jongler avec les masses, une conception organique des formes qui s'assemblent ou se désassemblent, une œuvre en perpétuel devenir. Cette perception transparaît dans ces mots de Rodin à Charles Morice :

«Ce que vous preniez pour une ébauche, regardez mieux, c'est précisément une œuvre très poussée, et c'est parce qu'elle est telle qu'elle paraît susceptible de développement; comme la vie elle-même. Ici se livre la seule acception vraie (s'il y en a une en art) du mot finir. C'est rejoindre la vie qui ne commence et ne s'achève jamais, qui est en développement perpétuel²³.»

Cécile Godefroy et Virginie Perdrisot montrent que «nul autre domaine de création, dans l'œuvre de Pablo Picasso, ne semble si bien donner vie à ce "mouvement de la pensée" que l'artiste dit préférer à sa pensée elle-même²⁴». Chez Picasso existe aussi une approche très intellectuelle, celle du cubisme analytique et des constructions en fil de fer. Ces deux veines se superposent en partie, dominant l'une et l'autre ou se fondent à des moments différents. Du côté de la sensibilité constructive, se trouvent le temps extérieur à l'indi-

vidu, le temps de l'histoire, de la technologie moderne, le temps comme matière de l'œuvre, le temps tragique. Du côté organique, le temps intérieur de l'artiste, de la création, de l'élaboration, le temps des matériaux, de la mémoire, le temps du processus vital. À l'opposé de l'autre sensibilité, celle-ci est sans pathos et sans lyrisme, sans souffrance et sans passion, mais non sans énergie. Elle cultive une poésie nuancée et sensible, un répertoire qui va de l'animal au végétal, au centre duquel le corps reste le registre principal. Mais au cœur des deux sensibilités, c'est le temps de l'homme du xx^e siècle et du monde qui se cherche. Aussi pourrait-on voir dans les deux aspects de la sculpture de Picasso une unité secrète et profonde.

On peut voir dans le cas de Rodin une autre contradiction apparente entre les résultats formels auxquels il parvient, rejetés unanimement par la génération suivante à partir de 1905, et la logique qui l'a mené à ces résultats : celle-ci montre qu'il avait perçu certaines des mutations les plus profondes de la mentalité aux alentours de 1900, et notamment la relation nouvelle qui s'établissait entre l'espace et le temps, entre l'art et le processus vital, et qui ne se conçoit que traversée de tensions entre construction et biomorphisme, espace et réalité, mouvement et monumentalité.

C'est pourquoi ces deux géants de l'histoire de la sculpture peuvent en fait se comprendre comme des étapes, des jalons logiquement emboîtés dans une des phases les plus extraordinaires de mutation de la sculpture. Aussi peut-on dire que ce n'est peut-être pas tant Rodin qui influença Picasso, que Picasso qui, d'une certaine manière, nous permet aujourd'hui de réévaluer notre regard sur Rodin.



AUGUSTE RODIN

Nu féminin debout dans un vase, vers 1900

Plâtre, Poterie H. 47 cm ; L. 20,7 cm ; P. 14 cm

Musée Rodin

© Musée Rodin / photo Christian Baraja

NOTES

1. González et Clarà s'installent dans la capitale, rejoints par Manolo en 1901. Casanovas et Picasso s'y établissent en 1904; Gargallo y fait des passages en 1903-1904, 1907 et 1912.
2. Werner Spies fait observer qu'à Paris l'un de ses premiers amis fut le sculpteur catalan Carlos Mani i Roig qui s'y était installé en 1893 et quitta la ville en 1906. Picasso a pu voir aussi chez Mani *Les Désespérés*, une œuvre représentant deux personnages assis sur une pierre qui reprenaient un *topos* du pathos chez Rodin (Spies 2000, p. 18).
3. Paris, musée Rodin, inv. Ph. 317, 318, 319, 320. Cf. Albert E. Elsen, *Dans l'atelier de Rodin, le sculpteur et les photographes*, Oxford, Phaidon, musée Rodin, 1980, pl. 51-54; Véronique Gautherin, *L'Œil et la Main. Bourdelle et la photographie* (cat. exp.), Paris, Paris-Musées/Éditions Éric Koehler, 2000., p. 54. En fait, il semble d'après Marilyn McCully que ce soit les *Pierreuses* qui soient la tête en bas, et le *Penseur* dans le bon sens.
4. Richardson 1992, p. 241 et note 15, p. 501, note 3; Pierre Daix, «Zadkine et le cubisme», dans *Zadkine, bois et pierre* (Arles, musée Réattu, 7 mars-14 juin 1992), Arles, Actes Sud, 1992, p. 27-29.
5. McCully 2011, p. 126-127.
6. Richardson 1992, p. 429-431.
7. Paris 2016.
8. 26 septembre 1947, Archives du MR.
9. *Le Béthunois*, 5 avril 1952, Archives du MR.
10. Spies 2000, p. 22.
11. *Ibid*, p. 26.

12. Spies 2000, p. 60; note 179. Ce type d'approche de l'œuvre lui permet aussi de conclure que Picasso aurait lui-même considéré ce travail plutôt comme un résultat marginal par rapport à ses réflexions de l'époque : «Picasso avait sans aucun doute réalisé que le cubisme analytique, avant même que le modelé ne se dissolve dans des effets picturaux, était essentiellement un art de peinture avant d'être un art de sculpture – c'est ce qui peut expliquer que cette ligne d'investigation s'achève avec la *Tête de femme*.»
13. Spies 2000, p. 60, note 179.
14. André Salmon, *La Jeune Sculpture française*, Paris, A. Messein, 1919, p. 28, 30, 50 et 62.
15. Spies 2000, p. 60.
16. William Rubin (dir.), *Le Primitivisme dans l'art du xx^e siècle* [New York, MoMA, 1984], Paris, Flammarion, 1987, p. 247.
17. Celle-ci ayant été précédée par les inclusions d'objets dans les peintures du cubisme analytique.
18. Antoinette Le Normand-Romain, «Rodin e il gesso : storia di un deposito di atelier», in Mario Guderzo, *Gipsoteche, realtà e storia, Atti del Convegno internazionale di studi*, Possagno, 19-20 mai 2006, Possagno, Edizione Canova, 2008, p. 75-82 (ici p. 77).
19. *Métamorphose* se nommait à l'origine tout simplement *Sculpture* (dessins de 1927, les deux plâtres de 1928; 2000 Spies, p. 125-126)
20. *Picasso : sculptures, dessins*, préface par Louis Aragon, Paris, Maison de la pensée française, 1950-1951.
21. Brigitte Léal, «La sculpture invisible», dans Paris et Madrid 2009, p. 87-93, p. 92.

22. Werner Spies, dans Paris 2016, p. 31.
23. Charles Morice, conférence lue à la Maison d'art de Bruxelles, le 12 mai 1899, reprise dans Rodin 1900, p. 16-17.
24. Paris 2016, p. 15.

BIBLIOGRAPHIE

McCULLY 2011

Marilyn McCully, *Picasso, 1900-1907. Les années parisiennes*, Bruxelles, Fonds Mercator/Actes Sud, 2011.

RICHARDSON 1992

John Richardson, *Vie de Picasso*, avec la collaboration de Marilyn McCully, vol. 1, *1881-1906*, Paris, Chêne, 1992.

SPIES 2000

Picasso sculpteur (Paris, Centre Georges-Pompidou – Musée national d'art moderne, 7 juin-25 septembre 2000), texte de Werner Spies, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 2000

Paris 2016

Picasso. Sculptures, sous la direction de Cécile Godefroy et Virginie Perdrisot, Musée national Picasso-Paris; BOZAR, Bruxelles; Somogy, 2016.