

DOCUMENTATION CRÉATRICE.

L'ŒUVRE SCULPTÉ DE PICASSO DANS LES PHOTOGRAPHIES DE BRASSAI

Ulrike Blumenthal • Colloque Picasso Sculptures • 26 mars 2016

Dans son avant-propos aux *Tableaux parisiens* de Charles Baudelaire publié en 1923, Walter Benjamin soulignait l'importance de la fonction du traducteur. Il note : « En effet, de même que la traduction est une forme propre, on peut comprendre la tâche du traducteur comme une tâche propre et la distinguer avec précision de celle de l'écrivain. Elle consiste à découvrir l'intention, visant la langue dans laquelle on traduit, à partir de laquelle on éveille en cette langue l'écho de l'original¹. » En conférant à la traduction toute son autonomie par rapport à l'original, il attribuait au traducteur un rôle comparable à celui du photographe qui, lui aussi, agit en moteur indispensable à la propagation des œuvres d'art. Dans le cas de l'œuvre sculpturale de Pablo Picasso, le Transylvanien Brassai a été un acteur essentiel de la diffusion auprès du public, notamment par la publication d'une série d'images dans la toute première livraison de la revue *Minotaure* de juin 1933². Accompagné d'un texte signé André Breton, ce corpus s'étend sur onze doubles pages comprenant en tout quarante-deux illustrations à la taille, au format et à la mise en page variés. Le lecteur y découvre des vues d'ateliers ainsi que des portraits de sculptures individuelles, le tout donnant un aperçu saisissant de la production récente de l'artiste. « Les statues métalliques, les constructions en fil de fer, les sculptures en bronze doré, la série des têtes monumentales, les petites statues de plâtre, l'oiseau, la génisse et le coq³ » défilent alors sous les yeux du lecteur, tout au long d'un ensemble portant aux œuvres en plâtre de l'atelier de Boisgeloup une attention particulière. Ces reproductions, en adoptant un point de vue esthétique singulier, ouvrent la voie à

des interprétations originales des pièces sculptées de l'artiste. En retraçant les tenants et les aboutissants du dialogue entre photographie et sculpture, nous tenterons ici d'interroger le rôle d'intermédiaire joué par les images de Brassai dans la réception de l'œuvre de Picasso. Nous défendrons l'idée que le langage photographique, par sa position intermédiaire entre les œuvres et le public, assume la fonction d'une véritable critique d'art visuelle⁴.

Regardons plus précisément les figures en plâtre telles qu'elles apparaissent dans le cahier de reproductions du *Minotaure*. Sur la double page 18-19, située au milieu de l'article (*fig. 1*), toutes les figurines ont été tournées à droite afin d'offrir une vue de trois quarts. La moitié des objets semble avoir été disposée sur un même socle, ou devant le même arrière-plan par le photographe. En outre, la source lumineuse provient systématiquement du coin supérieur droit, provoquant un jeu d'ombres particulièrement marqué. Mais cette homogénéisation des sculptures par leur transposition photographique doit surtout aux agrandissements et aux recadrages, qui ont pour conséquence de ramener l'ensemble des figures à une échelle similaire. Ainsi, la *Tête de femme* (Spies 110), placée en bas à gauche, et la *Femme assise* (Spies 105), qui occupe le coin supérieur droit de la même page, semblent de taille identique, alors que la *Tête* et ses 70 centimètres de hauteur est en réalité deux fois plus grande⁵. Quant à la disposition générale des images, elle propose une mise en ordre spécifique : on retrouve dans le coin inférieur gauche des figures plutôt compactes et rondes, tandis qu'à droite s'épanouissent des formes plutôt graciles et mouvementées. La rangée

supérieure présente quant à elle un agencement de quatre reproductions composé symétriquement : deux sculptures figurant des personnages assis se trouvent au centre, de part et d'autre de la reliure, tandis que deux baigneuses occupent les extrémités.

Le langage plastique de ces photographies et leur mode de présentation n'invitent donc pas le regardeur à se focaliser sur une seule et unique image, mais à observer plusieurs d'entre elles parallèlement – chacune des vignettes semblant se compléter et s'éclairer mutuellement. En parcourant les reproductions de cet exemplaire du *Minotaure*, le spectateur navigue ainsi parmi les formes et fait l'expérience d'un regard qui ne cesse de trouver des passages, des divergences ou des affinités plastiques. Cet acte visuel renvoie non seulement au processus artistique de Picasso – il travaillait en effet sur plusieurs œuvres simultanément, ses sculptures, toiles ou dessins s'intriquant les uns aux autres au moment même de leur gestation – mais répond également à une pratique d'«accrochage» propre à l'artiste, qui juxtaposait souvent ses tableaux dans l'atelier après leur achèvement.

«Il s'agit de dresser avec ses tableaux une sorte de construction pyramidale, de les assembler – d'habitude autour d'un chevalet qui en présente déjà une ou même plusieurs –, de superposer les petits formats aux grands, afin de les mettre en valeur par leur affinité ou leur contraste⁶»

écrivait Brassai à ce sujet. Le photographe insistait précisément sur la valeur épistémologique de ce procédé chez Picasso, lorsqu'il dit : «C'est que l'acte même de la "présentation" constitue un moment important de sa création⁷.» Une année avant la parution du numéro du *Minotaure*, en 1932, le peintre avait par ailleurs significativement réalisé un dispositif comparable pour sa rétrospective de la galerie Georges Petit, afin de rendre ces «voisinages» visuels manifestes au public⁸.

Il est à ce titre intéressant de comparer la double page du *Minotaure* avec les feuilles-contacts de Brassai, constituées d'épreuves photographiques contrecollées sur des planches de carton. Alors que chacune des sculptures n'apparaît qu'une seule fois dans le cahier du *Minotaure* – Brassai n'a d'ailleurs probablement réalisé qu'une seule prise par objet –, le photographe aborde ici la représentation des quatre *Grandes têtes* différemment, sans dénaturer leur contexte spécifique, à savoir celui de l'atelier de l'artiste. Comme on peut nettement le constater sur la deuxième feuille-contact de la série, Brassai fait pivoter les socles et les sculptures en variant sensiblement la position de l'appareil à chacune des prises. Ainsi, les tirages contacts 9, 10, 11 et 15 représentent toutes les mêmes figures sous différents angles. Les variations de perspectives et les changements de points de vue révèlent ainsi le potentiel formel des sculptures, normalement uniquement appréhendable par le spectateur lorsqu'il se trouve en présence physique des objets. Selon le positionnement du regardeur et sa déambulation dans l'espace, la perception des œuvres se trouve profon-

dément altérée. Sur les feuilles-contacts de Brassai, l'enchevêtrement aboutit à des constellations variées : les sculptures semblent se démultiplier dans l'atelier, ouvrant au spectateur un nouvel univers des formes.

Revenons au cahier du *Minotaure*, en mentionnant cette fois-ci les recadrages opérés sur certaines de ces reproductions, notamment sur les pages 26 et 27 (fig. 2). Les motifs s'y présentent isolés de leur environnement d'origine. Contrairement à la double page évoquée précédemment, qui proposait un assemblage de sculptures variées, la même *Tête de femme* (Spies 132) est figurée ici à trois reprises. Chaque reproduction donne pourtant l'impression de faire face à un objet unique ; un effet d'autant plus accentué par les variations de format. La multiplication des angles de vue par le photographe répond à la fois aux propriétés formelles singulières de la *Tête de femme*, et plus largement, à l'ensemble de l'œuvre sculpté de Picasso. La *Tête* est composée d'une multiplicité de parties distinctes : des sphères et d'autres entités géométriques se répètent dans les yeux, le nez et la coiffe. L'œuvre sculpturale de Picasso se présente généralement comme une série de variations, propice à la circulation de son propre vocabulaire formel¹⁰. Les deux médias se complètent ici réciproquement, la photographie tirant bénéfice des caractéristiques intrinsèques au médium de la sculpture, et vice versa.

Depuis ses origines, la photographie entretient d'ailleurs une relation privilégiée avec la sculpture, du fait de sa nature indicielle et de sa capacité à figer le mouvement – si ce n'est en raison de l'ambiguïté de son statut, entre original et copie¹¹. Si le *paragone* entre

photographie et peinture ayant animé les débats esthétiques au XIX^e siècle réactivait un mode d'argumentation comparable à celui traitant de la peinture et de la sculpture à la Renaissance¹², les réflexions sur le rapport entre cette dernière et la reproduction photographique se sont condensées autour de 1900.¹³ Suivant l'artiste et théoricien Adolf von Hildebrand, «la valeur de l'apparence se mesurera d'après la force expressive avec laquelle cette apparence évoque la représentation spatiale¹⁴».

À l'inverse de cette exigence, la photographie par Brassai d'un groupe de sculptures de Picasso occupant une pleine page du *Minotaure* brouille la perception de l'espace et semble aplatir les figures (fig. 3). Nous sommes visiblement à la tombée de la nuit et la lumière vacillante, dont la source est masquée par la présence d'un entonnoir au premier plan, neutralise les nuances de gris – celles mêmes pouvant jouer un rôle essentiel dans l'impression de tridimensionnalité. Tandis que des masses compactes et rondes donnent aux figures une certaine unité, cette dernière se trouve brisée dans la reproduction. Les ombres puissantes, comme détachées des objets, les enveloppent de motifs anguleux. Elles créent de nouvelles frontières entre les formes, en s'attachant à différentes parties des sculptures. Ainsi, les objets semblent ne plus avoir de contours fermés, le premier plan ne se distinguant plus de l'arrière-plan. La surface de l'image se trouve plutôt modelée par une succession rythmée de formes et un jeu de clair-obscur. Comme avec la *Tête de femme* et ses différents points de vue, cette organisation de la surface de l'image peut rappeler le cubisme, dont les procédés cherchaient à abolir la forme close et conjurer l'illusion-

nisme, tel que le précisait Daniel-Henry Kahnweiler dans son texte «*Der Weg zum Kubismus*»¹⁵ de 1915. Pour l'introduction publiée en 1949 dans l'ouvrage *Les Sculptures de Picasso*, il réitérait ces réflexions en soulignant la dimension intrinsèquement sculpturale des œuvres cubistes, et en défendant à l'inverse l'aptitude de la sculpture à faire image :

«Picasso et Braque se trouvèrent amenés, peu à peu, par leur besoin de figuration totale (“analytique”), à rassembler dans leurs tableaux plusieurs aspects d’un même objet qu’ils montraient de face, de côté, de dos, d’en haut. L’on voit combien de telles préoccupations approchent des soucis du sculpteur en ronde bosse. Il est vrai que ces vues différentes (d’un même objet) se présentaient sur la surface plane, ce qui est ouvrage de peintre, mais l’objet était envisagé de plusieurs côtés, ce qui est le propre du sculpteur¹⁶.»

De la même manière, les images de Brassai insistent sur la valeur iconique de la sculpture tout en caractérisant la photographie comme sculpturale. De plus, la représentation de l'atelier se voit troublée par les effets de lumière, le clair-obscur de la surface du tirage altérant l'illusionnisme de l'espace et empêchant le regard de pénétrer dans l'espace. Réalisme et abstraction sont ici comme entrelacés. Le regard *sur* et *dans* l'atelier est alors entraîné par un processus interprétatif qui renvoie non seulement à la pro-

duction artistique de Picasso, mais également à l'acte créateur en tant que tel. Trois niveaux se superposent ici : à la démarche créatrice de l'artiste viennent s'ajouter son interprétation par le photographe, puis sa réactivation finale par le spectateur – dont le regard, par jeu d'écho, se fait créateur. Cette observation semble d'autant plus valable que ces images ont dès le départ été pensées pour figurer dans une revue d'art illustrée. Censées présenter les sculptures récentes de l'artiste, qui ne seront exposées de manière plus globale que dans les années 1960¹⁷, leur valeur est en premier lieu documentaire : grâce à leur nature indicielle¹⁸, ces photographies attestent de l'existence de ces œuvres à l'atelier de Boisgeloup. Par leur esthétisation des objets, ces images dépassent néanmoins leur seul statut de reproduction : la documentation devient à son tour créatrice.

Il s'agit bien d'une forme de critique d'art non verbale ayant pour fonction de commenter et d'interpréter les œuvres en s'interposant entre elles et le public, entre l'artiste et les regardeurs, dont les intérêts et les attentes diffèrent. Tériade, le directeur artistique du *Minotaure*, visitait fréquemment l'atelier du peintre dans la rue La Boétie, qui se trouvait à quelque pas des bureaux de la revue. Dans le cadre d'une série d'articles publiée dans le quotidien *L'Intransigeant*¹⁹, le critique d'art avait rédigé en 1928 un texte sur l'atelier de Picasso où il affirmait justement avoir observé l'artiste «*en train de sculpter*²⁰». Pour Tériade, les photographies offraient la possibilité d'une forme alternative de visite d'atelier par le truchement d'images, qu'accompagnaient les réflexions de Breton sur le processus créatif de l'artiste. En retour, ces photogra-

phies étaient de première importance pour l'artiste lui-même, qu'on connaissait jusque-là principalement comme peintre et dessinateur. À un moment charnière de sa carrière, elles permettaient à Picasso de participer à sa propre « invention » comme sculpteur, en assurant la promotion d'un corpus encore confidentiel de sa création²¹. Les photographies de Brassai se retrouvent alors au cœur d'un champ complexe comprenant différents acteurs – artiste, photographe, regardeur –, participant chacun à la production et à la réception des sculptures de Picasso²². En développant un langage plastique spécifique, elles ont initié une étape importante dans la réception et la diffusion de l'œuvre sculptée du maître, et cela pour presque deux décennies²³. Néanmoins, ces vues d'atelier ne cessent de fasciner le grand public tout comme les historiens de l'art. Grâce à leur capacité à nous placer en position d'immersion créatrice, leur puissance demeure jusqu'à ce jour intacte, sollicitant et provoquant inlassablement notre regard.

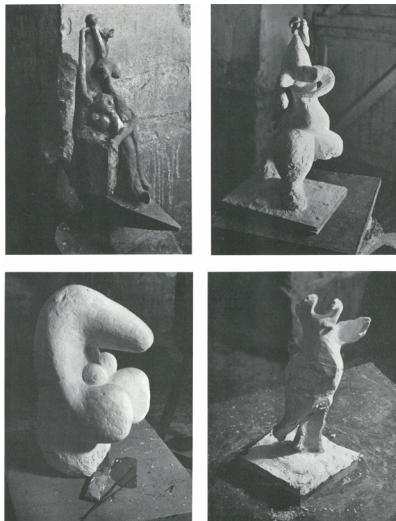


FIG. 1a
ANDRÉ BRETON
« Picasso dans son élément »,
Minotaure, n°1, juin
1933, p. 8-29.

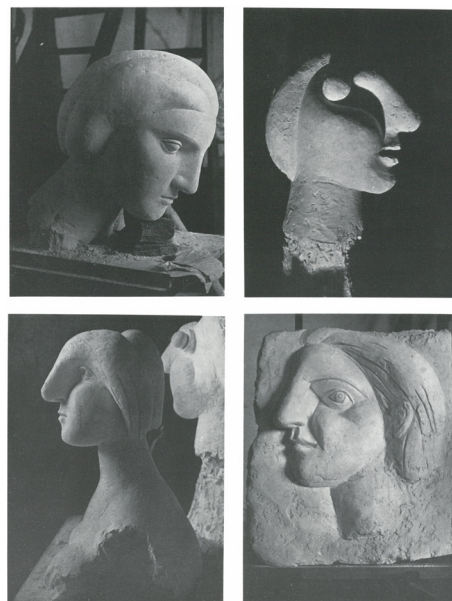


FIG. 2 **ANDRÉ BRETON**
« Picasso dans son élément », *Minotaure*, n°1,
juin 1933, p. 8-29, ici p. 26-27

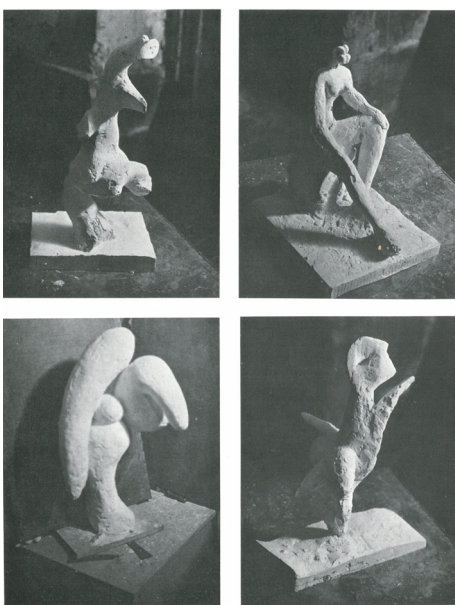


FIG. 1b

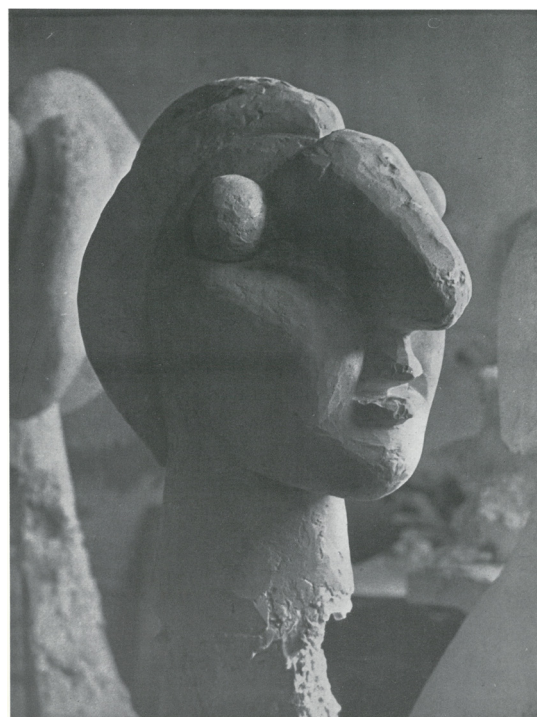


FIG.2
détail

sculpture est assésée au devenir de ce figurer. Et cela est si vrai qu'on peut constater devant une autre image qu'elle a dénoté le voisinage du figurer mort, dont les racines saillent de la terre, s'arc-boutent et se raillent inextricablement dans une convulsion suprême, qui n'est plus que la grimace de l'éternité. La liquidation totale de la figuration à son extrémité d'une combe de boue, la disposition des feuilles empoussiées, par contraste, par l'imperceptible-féminisme d'un petit plumeau rouge, sont exaltées en ce point plus contradictoirement avec tout ce qu'a pu faire maître le sentiment de la vie réelle de l'artiste. Mais cette idée même de support, de soutien, avec toute la valeur encore une fois justificative qui s'y attache, cette idée en se redoublant sur elle-même, exige encore sa réciprocité : si la sculpture prend appui sur la plume, si n'est pas interdit non plus que des objets aussi hétéroclites qu'on voudra reposent sur elle (aussi bien est-il d'un intérêt d'histoire de se demander si le verre a été fait pour le mur ou le mur pour le verre) et ces objets, en eux-mêmes, ne sont jamais trop humbles, jamais trop faciles — toute de voir de possible, petits « Micky » ou ustensiles des fêtes bretonnes, joujoux de clinquant — pour attirer à la dignité de ce personnage en fonte, qui ne suit apparemment trop qu'un filin de son pied, — au demeurant simple forme métallique de cor-douner. A qui se croirait encore autorisé à mettre en doute la démarche toujours dialectique de cette pensée, se pense qu'il ne suffira de rappeler comment, lors de son exposition de juin dernier aux galeries Georges Petit, Picasso avait fait en sorte d'opposer, d'un mur à l'autre d'une longue salle, les deux grands ferromentiers dont on peut voir ici quatre fois la reproduction photographique — ferromentiers dont l'une apparaissait couverte de rouille et l'autre métalliquement repolée de blanc, — manifestant ainsi clairement que son ces soldes extrêmement dissimilables à désirer qu'au passage des visiteurs elles se redoublent. Entre ces deux statues, indécidablement jumelles, s'échangent toutes les considérations, d'une philosophie légèrement ironique, qui sont de mise dès qu'on se laisse aller à agiter le problème de la destinée.

Si, comme on l'a vu, Picasso peintre n'a pas le préjugé de la couleur, il faut bien s'attendre à ce que

Picasso sculpteur n'ait pas le préjugé de la matière. C'est avec une complaisance à cet égard très significative et charmante qu'il attire l'attention sur les menus imperfections que tirent de leur substance originale — dissemblances du creux, accidents du bois — les grêles petits personnages, reproduits d'autre part, qui reviennent tout écriés de char le fondent. Ces imperfections, on ne peut nier, d'ailleurs, qu'avec lui elles deviennent autant de perfectionnements acrobates. Le bois, le fil de fer, le plâtre sont ici employés tour à tour, concurrentement, par un homme dont le bon sens et concentration renait instantanément de sa satisfaction même, qui est, comme tous les grands inventeurs, l'obry d'une satisfaction continue ; à qui il est totalement inutile et, sans doute aussi, totalement impossible de se prévoir. Une simulation objective, qui croit toute élaboration préalable, d'écide seule, par le tranchement de la substance qui se trouve littéralement sans le mot, de la venue d'un corps ou d'une tête. Cette matière est cependant aimée pour elle-même, mais seulement comme matière en général, tout à fait en dehors de la considération de ses états particuliers, elle est aimée, comme dans ces *Fois de la Faime* de Rimbaud :

*Si j'ai du goût, ce n'est guère
Que pour la terre et les pierres,
J'ai l'âme d'un âne ! J'ai l'âme
D'un âne !
Le roc, les charbons, le fer.*

Mais pourquoi, dira-t-on, aussi le plâtre ? Pourquoi continuerions-nous à manger la bouillie classique du plâtre ? Une sorte de chaleur s'organise autour de moi, dans lequel je reconnais les voix séchées et le grand affamé qu'est Picasso pourrait se dispenser de goûter le plâtre. La vérité est pourtant, je crois bien, que ce soit à leur sens dialectique et non le sien qui soit pris en défaut. L'objet extérieur, tel que l'ai tenu de le définir consciemment comme produit de la manifestation dans la toute-tenue du principe de l'obscurité, manifestation qui trouve en surface à se mouvoir par la couleur, demande à ce que, privé du secours de cette couleur si l'on pense au volume, on puisse y suppléer par l'affirmation de rapports d'ombre et de lumière satisfaisants, de rap-



La source source.

FIG. 3
ANDRÉ BRETON
« Picasso dans son élément »,
Minotaure, n°1,
juin 1933, p.
8-29, ici p.
16-17



FIG. 3
détail

NOTES

1. Walter Benjamin, «La tâche du traducteur», dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 244-262, ici p. 254.
2. André Breton, «Picasso dans son élément», *Minotaure*, n° 1, juin 1933, p. 8-29.
3. *Ibid.*, p. 15.
4. Sur les photographies de Brassai, voir Anne Baldassari (éd.), *Brassai-Picasso. Conversations avec la lumière*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999 ; Alma Mikulinsky, *The Chisel and the Lens: Picasso, Brassai, and the Photography of Sculptures: 1933-1948*, thèse soutenue à l'université de Toronto, 2011, et Jonathan Wood, «Magie blanche. Boisgeloup et la présentation des sculptures de Picasso vers 1930-1935», *Revue de l'art*, n° 154, 2006-4, p. 49-56.
5. Cette présentation vaut toujours pour le dernier catalogue raisonné des sculptures de Picasso, publié en 2000. Voir Werner Spies, *Picasso sculpteur*, Paris, MNAM-Centre Pompidou, 2000, catalogue raisonné établi en collaboration avec Christine Piot ; *Picasso. Skulpturen*, éd. revue et augmentée, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2007.
6. Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p. 152. Le photographe a réalisé plusieurs prises de vue de ces accrochages.
7. *Ibid.*, p. 151.
8. Exposition «Picasso», galerie Georges Petit (16 juin-16 juillet 1932). Sur l'exposition, voir cat. exp., *Picasso by Picasso: His First Museum Exhibition 1932*, Tobia Bezzola (éd.), Kunsthau Zürich (15 octobre 2010-30 janvier 2011), Munich/Berlin/Londres, Prestel, 2010. Voir également Yve-Alain Bois, *Matisse et Picasso*, Paris, Flammarion, 1999, p. 74 ; Elisabeth Cowling, *Picasso: Style and Meaning*, New York/Londres, Phaidon, 2002, p. 14-15 ; Michael C. Fitzgerald, *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1996, p. 190-204 ; Christopher Green, *Picasso: Architecture and Vertigo*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2005, p. 7-9. Même si la plupart des auteurs évoquent les confrontations d'œuvres et la diversité stylistique dans l'accrochage, Fitzgerald souligne (op. cit., p. 202) que «Picasso directed the viewers to examine the internal coherence of his art.».
9. Voir la reproduction de la feuille-contact n° 3 dans Baldassari, op. cit., 1999, p. 308.
10. Comme l'ont suggéré Cécile Godefroy et Virginie Perdrisot, «envisager la sculpture de Picasso, dans sa dimension multiple, dans la pluralité de tous ses états et variations, c'est inscrire l'œuvre sculpté au cœur même d'un processus créateur». Voir Cécile Godefroy et Virginie Perdrisot, «Sculptures en série», dans cat. exp., *Picasso. Sculptures*, Musée national Picasso-Paris (8 mars-28 août 2016), Bruxelles, Palais des Beaux-Arts (26 octobre 2006-5 mars 2017), Paris/Bruxelles, Somogy, 2016, p. 14-25, ici p. 15.
11. Cette relation est décrite ainsi par Michel Frizot et Dominique Païni : «Ce qui rapproche et entremêle la photographie et la sculpture (entendues ici non comme support ou artefact, mais en tant que dispositif et attitude), c'est une équivalence structurale qui dépasse largement la question du signe, ou le problème ressassé du rendu du volume sur un plan [...]. Cette équivalence se manifeste d'abord dans le vocabulaire (tirage, multiple, empreinte, agrandissement, réduction, assemblage...) – ce qui constitue déjà un symptôme – jusqu'à proposer conjointement au sculpteur et au photographe une unité d'attitude, le désir du «point de vue»: à savoir que les deux approches convergent dans la possibilité idéale, pour le spectateur, de modifier la forme globale de la sculpture par la variation du point de vue, et dans la fixation toujours inachevée de cet infini potentiel du regard par l'enregistrement photographique.» Voir Michel Frizot et Dominique Païni (éd.), *Sculpteur-photographe. Photographie-sculpture*, Paris, Marval, 1991, p. 10. Voir aussi, plus récemment, Roxana Marcoci (éd.), *FotoSkulptur: die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2011.
12. Voir Andreas Schnitzler, *Der Wettstreit der Künste. Die Relevanz der Paragone-Frage im 20. Jahrhundert* Berlin, Reimer Verlag, 2007.
13. En partant des réflexions d'Adolf von Hildebrand et de Konrad Fiedler, c'est notamment Heinrich Wölfflin qui a été un contributeur décisif de ce débat. Voir Martina Dobbe, «Wie man Skulpturen aufnehmen soll. Kategorien und Konzepte der kunstzezipierenden Fotografie», dans *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft, Medienästhetik, Kunstgeschichte*, Munich, Wilhelm Fink, 2007, p. 31-71.
14. Adolf von Hildebrand, *Le Problème de la forme dans les arts figuratifs*, Paris, E. Bouillon ; Strasbourg, Heitz & Mundel, 1903 [1893], p. VIII.
15. Nous citons ici ce texte dans sa première traduction française de 1963. Voir Daniel-Henry Kahnweiler, «La montée du cubisme», dans *Confessions esthétiques*, Paris, Gallimard 1963, p. 9-67.
16. Daniel-Henry Kahnweiler, *Les Sculptures de Picasso*, Paris, Éditions du Chêne, 1949, n.p.
17. En 1966, l'État français organisait l'exposition «Hommage à Picasso» aux Grand et Petit Palais, où ont été montrées 186 sculptures. Voir Jean Leymarie (éd.), *Hommage à Pablo Picasso*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1966. L'exposition a ensuite été présentée dans une version alternative à la Tate Gallery de Londres, puis au Museum of Modern Art de New York. Voir Godefroy et Perdrisot, op. cit., p. 25.
18. Sur la nature indicielle de la photographie, voir Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990.
19. Sous le pseudonyme «Les Deux Aveugles», Tériade écrivait avec Maurice Raynal dans les colonnes de la section «Les Arts» du quotidien.
20. Tériade, «Une visite à Picasso», *Elm-transigeant*, 27 novembre 1928, p. 6.

NOTES

21. Comme l'a montré Jonathan Wood, les photographies de Brassai «établissent un précédent qui garantit sa qualité de sculpteur et qui, en même temps, lui assigne, ainsi qu'à ses œuvres, un contexte d'atelier désormais indissociable. [...] Avec l'aide du photographe Brassai, Picasso a su trouver une façon d'exposer et de représenter la sculpture qui passe par la poésie du matériau». *Wood, op. cit.*, p. 50 et 54. Certaines peintures et photographies de Picasso lui-même figurant l'atelier de Boisgeloup au début des années 1930 démontrent tout l'intérêt qu'il portait à cette présentation. Voir Cécile Godefroy, «Dans l'atelier de Boisgeloup : genèse de deux plâtres de Picasso», *Cahiers d'art*, vol. 39, numéro spécial «Picasso dans l'atelier», 2015, p. 40-51.

22. Howard S. Becker parle d'un «réseau de coopération dont tous les acteurs accomplissent un travail indispensable à l'aboutissement de l'œuvre». Voir Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010 [1988], p. 49.

23. C'est en 1949 qu'a été publié l'ouvrage *Les Sculptures de Picasso* (op. cit.) contenant des photographies de Brassai prises tout au long des années 1940. Il constituera la base des ouvrages ultérieurs de Werner Spies. Le premier catalogue raisonné des sculptures remonte à 1971. Voir Werner Spies, *Pablo Picasso. Das plastische Werk*, Stuttgart, Gerd Hatje et al., 1971.