

1966-1979 : LA GRANDE RÉVÉLATION DE L'ŒUVRE SCULPTÉE DE PICASSO

Brigitte Leal • Colloque Picasso Sculptures • 26 mars 2016

Dans son introduction au catalogue de l'exposition « Picasso sculpteur », tenue à Paris au Centre Pompidou en 2000, Werner Spies rappelait que l'œuvre sculptée de Picasso était resté longtemps « un secret bien gardé ». En effet, si les expositions consacrées à Picasso ont été innombrables, rares sont celles qui firent la part belle à ses sculptures. Cette absence ne tient pas seulement à la volonté des organisateurs d'expositions qui privilégient volontiers la peinture pour des raisons commerciales ou budgétaires, mais aussi à celle de Picasso qui a toujours étroitement contrôlé la diffusion de son travail à travers notamment les huit rétrospectives de son œuvre organisées de son vivant. La meilleure preuve en est l'organisation de sa première rétrospective aux galeries Georges Petit à Paris en 1932 qui sera suivie d'une présentation plus resserrée au Kunsthaus de Zurich. Les images et les documents publiés dans le catalogue de la manifestation commémorative organisée par Tobia Bezzola en 2011 à Zurich montrent que le choix des œuvres et l'accrochage si spécifique – un accrochage d'artiste – transgressant la chronologie et l'historiographie étaient le fait exclusif de Picasso. L'introduction du catalogue, signée par les Bernheim et Étienne Bignou, le confirme :

« Le choix des œuvres a été fait par l'artiste afin que soient présentées des pièces essentielles résumant sa production étape par étape ; les toiles exposées s'étaient des débuts de sa carrière vers 1900 aux derniers jours de mai 1932. »

Dans ce choix personnel, se trouvaient 225 peintures, un ensemble de livres illustrés et seulement sept sculptures (quatre fontes Vollard de ses premiers bronzes complétées par trois sculptures récentes dont deux fers soudés et peints de 1929-1930, la *Tête de femme* et *La Femme au jardin* aujourd'hui conservées au musée Picasso), mais aucune construction cubiste. En revanche, ces dernières, furtivement et incomplètement dévoilées dans les *Soirées de Paris* d'Apollinaire en novembre 1913 (cf. les cinq clichés Kahnweiler dans le n° 18 de *Natures mortes*), seront pour la plupart publiées par Christian Zervos dans le volume II des Œuvres de 1912 à 1917, édité par les *Cahiers d'art* en 1944, année peu propice à l'étude de l'histoire de l'art. Werner Spies justifie cette réserve de Picasso par « la relation possessive qu'il entretenait avec son travail ». Notons que dès 1912, dans sa critique du livre d'André Salmon, *La Jeune Peinture française*, pour le *Gil Blas* (21 octobre 1912), Louis Vauxcelles remarquait avec pertinence que « le mystère dont s'enveloppe Picasso sert sa légende ». Entre goût du secret et possessivité, ce comportement est d'autant plus étonnant que dans son processus créatif, peinture et sculpture marchent ensemble, et se comprennent ensemble. Cette mise au secret d'une part importante de sa colossale production – quelque sept cents numéros répertoriés par Spies – peut être imputée, dans le cas de la peinture, à des raisons sentimentales ou familiales (autoportraits, portraits de famille, etc.) ; pour la sculpture, elle se justifie par le poids de l'atelier dans la vie et la création de Picasso, cet atelier comme laboratoire actif et comme miroir ou souvenir du passé, avec son stock d'œuvres anciennes qui continuaient à nourrir son imagination

et à vivre avec lui dans son intimité quotidienne. La conservation de ses sculptures, dont très peu furent vendues de son vivant, s'explique aussi par l'indépendance précoce de Picasso, artiste à succès depuis les années 1920, vis-à-vis des lois du marché, qui lui permettait de maîtriser son propre stock. Elle trahit aussi probablement son rêve secret de création d'un musée personnel, autobiographique, idéal, qui effectivement, a vu le jour en 1985, à l'hôtel Salé, riche du plus grand nombre de sculptures de Picasso au monde (158 sculptures, presque autant que de peintures, 205).

Récapitulons brièvement les projets d'expositions parisiens de son œuvre sculptée restée sans lendemain. En juin-juillet 1936, Christian Zervos, le patron des *Cahiers d'art*, présente dans sa galerie une exposition des sculptures récentes de Picasso accompagnée d'un numéro spécial de sa revue comportant le fameux texte de Julio González, « Picasso sculpteur », illustré par la *Tête en fer* de 1930, et résumé par la formule de González : « Il voit tout en sculpteur. » Un an plus tard, en juillet 1937, Zervos tente d'organiser au Petit Palais une exposition de sculptures de Picasso pour faire écho à la présentation de *Guernica* et des têtes en ciment de Boisgeloup plantées à l'extérieur du pavillon espagnol de l'Exposition internationale. Mais il se heurte à un refus catégorique d'André Dézarrois, le directeur du musée du Petit Palais, peu sensible à ses arguments pourtant prophétiques :

« Je suis persuadé que ces sculptures sont belles, qu'un jour on les admettra comme on admet aujourd'hui ses sculptures cubistes. Mais, je comprends aussi que ces sculptures vous effraient à première vue et qu'elles vous semblent pleines de déformations. Reste la question des sarcasmes que ces sculptures peuvent provoquer »

(Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, fonds Zervos). Une deuxième occasion, suscitée par la publication en 1949, aux éditions du Chêne, dirigées par André Lejard, de l'album de photographies de sculptures de Picasso par Brassai avec une introduction de Daniel-Henry Kahnweiler, subira le même sort. Il s'agissait d'un ouvrage assez luxueux, guère susceptible d'atteindre un large public, mais qui présentait l'avantage de révéler des pièces inédites et de montrer enfin l'œuvre sculptée dans sa continuité, même si une fois encore les reliefs cubistes étaient passés sous silence. En effet, avant même d'organiser à Paris, en 1953, la première exposition entièrement consacrée au cubisme (qui montrait en tout et pour tout, en guise de sculpture cubiste, un seul exemplaire du *Verre d'absinthe*, celui du MNAM, alors conservé dans la collection de Ronald Davis), Jean Cassou, le directeur du musée, avait vainement sollicité Picasso pour monter une exposition entièrement dédiée à la sculpture. Ayant eu vent du projet éditorial du trio Kahnweiler/Brassai/Lejard, Cassou avait proposé, en novembre 1948, à Picasso de monter une exposition au palais de Tokyo (« Lejard m'a parlé du livre impor-

tant que vous préparez sur votre œuvre sculptée et j'ai pensé qu'une exposition serait formidable car je crois que vous n'en avez jamais fait auparavant. Parlons-en » (Archives du Musée Picasso-Paris).

Un courrier qui est resté apparemment sans réponse. Une demande à laquelle Picasso, peut être froissé par la réaction du Petit Palais et conscient que son œuvre sculptée avait peu de chance d'être comprise par ses contemporains, a préféré opposer une fin de non-recevoir.

Picasso pensait-il qu'il lui fallait aller jusqu'au terme de son œuvre sculptée, en perpétuelle métamorphose, en constant renouvellement, pour pouvoir la montrer en public ? C'est pourtant l'époque de son installation à Vallauris. Il y trouve un nouveau souffle, en réalisant des formes en terre cuite rouge ou blanche et des céramiques à l'atelier du Fournas, avant de se lancer dans l'élaboration de ses grandes sculptures encyclopédiques. Ses convictions politiques, sa familiarité avec le monde simple des artisans potiers auraient dû promouvoir une diffusion plus large, vers un public plus populaire, de son art.

En mai-septembre 1957, le Museum of Modern Art de New York, vieux complice de Picasso, notamment grâce à son légendaire directeur Alfred Barr, fête les soixante-quinze ans de l'artiste en ouvrant une nouvelle exposition commémorative, « 75th Anniversary Exhibition », venant après celle de 1939-1940 à New York et à Chicago, « Picasso Forty Years of his Art », pour laquelle Barr n'avait pas pu obtenir de Picasso autant de sculptures qu'il aurait voulu et avait dû se contenter de quatre bronzes (sa *Tête de Fernande* de 1909), une *Guitare en carton*, une construction cubiste,

le *Verre d'absinthe* de Philadelphie, deux projets pour le *Monument à Apollinaire*, la *Femme au jardin*, quatre bronzes de Boisgeloup et un ensemble de la guerre.

En 1957, outre l'apport de 200 peintures, l'exposition rassemble pour la première fois un florilège de 43 sculptures, qui assure l'immense succès de la manifestation. La chronologie fouillée du catalogue publié récemment pour le MoMA et le musée Picasso, par Anne Umland et Virginie Perdrisot, nous apprend qu'à cette occasion le magazine populaire *Life* a salué en termes dithyrambiques l'artiste comme sculpteur :

« Picasso le sculpteur ; le colosse de la peinture révèle son génie dans tous les domaines. »

Picasso a-t-il senti le moment venu de monter enfin une rétrospective de son œuvre sculptée ? La France, de son côté, souhaitait-elle rattraper le retard pris sur les Américains ?

Toujours est-il que l'on doit à André Malraux, ministre des Affaires culturelles du général de Gaulle et vieille connaissance de Picasso, et au directeur du Musée national d'art moderne, Jean Leymarie, que l'artiste (qui ne travaillait qu'avec des proches comme Maurice Jardot, Roland Penrose ou Douglas Cooper) aimait bien, cet « Hommage à Pablo Picasso ». La manifestation qui coïncidait avec ses quatre-vingt-cinq ans fut montée au Grand Palais et au Petit Palais, du 18 novembre 1966 au 12 février 1967.

Ce « parcours exalté de soixante-dix ans », selon les termes de Jean Leymarie, occupait, privilège exceptionnel, trois palais parisiens, puisque la double expo-

sition des Petit et Grand Palais était renforcée par celle de toutes ses gravures à la Bibliothèque nationale.

Notons que, malgré le caractère testamentaire de l'hommage, Picasso ne se mêla ni du choix des œuvres qui ne lui appartenaient plus, ni de leur présentation, au point même de négliger de répondre aux courriers de Malraux qui le sollicitaient sur ses volontés. Pour la petite histoire, il semblerait que Picasso n'ait pas reçu de carton d'invitation au vernissage, bévue qui valut à Malraux un télégramme du peintre, ainsi rédigé : « Croyez-vous que je sois mort ? », qui reçut en retour un lapidaire : « Croyez-vous que je sois ministre ? » (cité par Pierre Encrevé, *Soulages, l'œuvre complet*, volume IV, Paris, Gallimard, 2016, note 28 page 203)

Ouverte quelques mois après la mort d'André Breton, et conçue en étroite complicité avec Picasso en personne, l'exposition rassemblait 500 œuvres (284 peintures, 176 sculptures, 205 dessins, 115 céramiques) venues du monde entier (dont *Les Demoiselles d'Avignon*, mais pas *Guernica*). Une majorité de sculptures provenaient directement de chez Picasso qui en était resté le propriétaire. Au Petit Palais, le parcours s'ouvrait majestueusement sur le rideau de scène de *Parade* (1917) en prélude aux sculptures. Leur ensemble commençait par le *Portrait d'Alice Derain* en bronze et se terminait par les dernières tôles découpées et peintes réalisées à Mougins en 1963.

Si les archives filmées de l'exposition privilégient les images des peintures au détriment des sculptures, celles de l'émission (archives INA) où l'on voit Jean Leymarie décrocher du mur la *Guitare* en tôle de 1925 et en caresser la carcasse pour en vanter les charmes aux

télespectateurs resteront dans toutes les mémoires !

Pour les amateurs comme pour les spécialistes et les artistes, le rassemblement des sculptures fit événement. Lors de l'ouverture de ce colloque, ainsi que dans l'entretien conduit dans le catalogue de l'exposition par Cécile Godefroy et Virginie Perdrisot, Werner Spies a rappelé que son catalogue complet des sculptures de Picasso, la bible en la matière, publié en 1971, n'aurait jamais vu le jour sans l'exposition de 1966 dont la découverte fut pour lui « Un véritable choc. C'était extraordinaire de découvrir cet univers du bricolage, avec le sentiment d'avoir sous les yeux le secret le mieux gardé de l'histoire du XX^e siècle ». Autre exemple mémorable, celui de la réalisatrice d'origine argentine Nelly Kaplan, qui a raconté l'an passé, lors d'un entretien filmé au musée Picasso, comment l'annonce même de l'exposition l'avait décidée à traverser l'Atlantique pour venir filmer cet ensemble extraordinaire. Son film *Le Regard Picasso*, tourné en 1966 dans les salles du Petit et du Grand Palais, recevra le Lion d'or du Festival de Venise en 1967. Au préalable, Nelly Kaplan avait présenté son film dans une petite salle de cinéma de Cannes à Picasso et à Jacqueline, Picasso n'ayant pas fait le déplacement à Paris pour voir sa triple exposition dont il dira à Leymarie : « En somme, c'est l'inventaire de quelqu'un qui s'appelle comme moi. »

Le catalogue, placé sous la double égide de Malraux et de Picasso, était introduit par un texte de Paul Eluard et de Jean Leymarie qui saluait en Picasso le Michel-Ange et l'archéologue de son temps. Il reproduit toutes les œuvres avec quelques maladresses, un *Verre d'absinthe* tête en bas ou une construction cubiste allongée,

mais le succès public fut considérable : plus de 400 000 visiteurs en trois mois, 100 000 visiteurs de plus que la fabuleuse rétrospective de 57 peintures de Vermeer qui l'avait précédée au Grand Palais ! Mais moins que l'exposition « Toutankhamon », qui lui succéda un an plus tard et enregistra 1 million 250 000 entrées. Un chiffre qui reste le record absolu en la matière ! L'hebdomadaire *Paris Match*, qui servait la légende Picasso depuis les années Côte d'Azur, célébra comme il se doit « ce géant à qui il fallait une fête à sa mesure ». À Paris, « les foules contemplant ce spectacle unique : une vie entière devenue forme et couleurs ».

L'impact de l'exposition ne s'arrêta pas à la réception du grand public, nul doute qu'elle encouragea l'État français à relancer le projet d'un musée entièrement dédié à la gloire de Picasso en France. Quelques années avant sa disparition, il est indiscutable que Picasso met ses affaires en ordre : en 1967, il permet au musée de Bâle de garder *Les Deux frères* et *L'Arlequin* que la Suisse risquait de perdre ; en 1968, il offre l'ensemble des peintures des *Ménines* au musée de Barcelone créé par Jaime Sabartés ; en 1970, il fait don à la ville de Barcelone de toutes les œuvres laissées dans sa famille sur place, plus de 900 en tout. En 1971, il offre sa Guitare de 1914 en tôle au MoMA et un ensemble de 57 dessins au musée Réattu d'Arles.

La même année, le musée du Louvre accroche dans la grande galerie les œuvres de Picasso des collections publiques françaises pour célébrer son 90^e anniversaire. Geste amical de rapprochement de l'État avec un artiste longtemps et scandaleusement négligé par lui qui explique sans doute que la donation de la cinquantaine d'œuvres de sa collection privée d'autres

artistes qu'il possédait ait été exposée au Louvre, avant de rejoindre l'hôtel Salé.

En 1979, grâce à la loi autorisant par voie de dation d'œuvres d'art le paiement des droits de succession, une part importante des œuvres qu'il avait gardées toute sa vie rejoint les collections nationales. Une grande exposition organisée par Dominique Bozo, le premier directeur du musée, présente ce fonds des « Picasso de Picasso » au Grand Palais, qui retrouve, treize ans après, « l'inépuisable démiurge » célébré par Jean Leymarie.