

SCULPTER PAR LE REGARD :

QUAND LA VUE MÉTAMORPHOSE DES OBJETS ET CRÉE L'ŒUVRE

Camille Talpin • Colloque Picasso Sculptures • 24 mars 2016

D'après le récit de Françoise Gilot, partagé dans son ouvrage *Vivre avec Picasso*, l'artiste aurait déclaré, à propos de *La Chèvre* et découvrant un panier en osier émergeant des nombreux objets hétéroclites d'une décharge : «Voilà juste ce qu'il me faut pour les côtes de la chèvre¹.» Puis, quelques jours plus tard, l'émerveillement se renouvelle chez madame Ramié, céramiste et galeriste à Vallauris, devant deux pots à lait : «Ces pots ont une forme assez bizarre, mais si je supprime les fonds et casse les anses, ils feront de très beaux pis à ma chèvre².» Ainsi commence à prendre corps *La Chèvre*, dont l'abdomen se dessine dans un panier d'osier, les deux pis dans deux pots en céramique et l'échine de l'animal dans une grande feuille de palmier séchée. Ayant eu connaissance, ou non, d'un tel récit ou de récits analogues, Michel Leiris, poète, écrivain autobiographe, ethnologue et ami des plus grands artistes de son temps, dont Picasso, depuis le milieu des années 1920, observe, au sujet de ces œuvres dans lesquelles surgissent des objets du quotidien, que l'admirable dans de telles compositions est d'«avoir su voir cela [...]»³. Le génie de ces sculptures-assemblages s'exerce, en effet, dans l'aptitude de l'artiste à avoir su voir que l'objet le plus familier soit-il devienne partie d'une œuvre.

Au cœur du récit de Françoise Gilot et de l'analyse de Michel Leiris, se trouve ainsi engagé un des cinq sens, celui qu'est la vue, sinon le regard, en tant qu'action par laquelle les yeux du sujet, disposant de la faculté de voir, se portent sur un objet⁴. Le regard se situerait à la source de l'œuvre d'art, inventerait des formes et serait une nouvelle capacité – au sens d'une compétence –, qui consisterait donc à «savoir voir quelque chose»,

comme l'affirme Michel Leiris. Ce paradigme tendrait, par conséquent, à modifier la subordination du regard à la main, au geste et à la technique ; ce regard qui, dans la sculpture classique, intervient souvent comme intermédiaire entre le modèle, placé sous les yeux du sculpteur, et la main de l'artiste, qui reproduit et crée. À partir des œuvres réalisées à Vallauris par Picasso durant les années 1950, dans lesquelles il fait intervenir un ensemble d'objets et de matériaux aussi éphémères que tirés du quotidien, une possible inversion de ce paradigme peut être observée. Il s'agit, dans cette configuration précise, de questionner la tension pouvant exister entre le regard et la main, inévitablement tous deux engagés dans l'acte de création et dans les différentes techniques convoquées par Picasso dans les œuvres de Vallauris, alliant, en effet, assemblage, modelage en plâtre et fonte en bronze. Afin d'analyser ce concours, aussi ambivalent que complémentaire, entre le regard et la main dans la sculpture des années 1950 de Picasso, seront d'abord interrogées les sources et la nature de ce regard sculpteur chez Picasso. Puis sera étudiée la manière dont la main, qui conserve, certes, une part d'intervention au cours du processus créateur, peut aussi contribuer à ensevelir ce que le regard a vu, avant de questionner cette dualité à la lumière de la dénomination que peuvent recouvrir de telles compositions et le rapport que celles-ci engagent avec le spectateur.

AUX ORIGINES DU REGARD SCULPTEUR DE PICASSO

Pour le poète et ami Michel Leiris, commentant abon-

damment l'œuvre de Picasso, le regard est une action centrale dans l'acte créateur du sculpteur. L'écrivain affirme, en effet, que,

« l'acte de regarder ce que vous propose le monde extérieur revêt, chez Picasso, une importance bien plus grande qu'on ne l'attendrait d'un artiste⁵ »

car l'on pense, *a priori*, que l'invention des formes passe avant tout par la main.

Le regard, comme action fondatrice des œuvres, est essentiel dans des compositions telles que *la Petite fille sautant à la corde*, créée en 1950, *La Guenon et son petit*, achevée en 1951, ou *La Grue*, composée entre 1951 et 1953, dont la paternité se situe dans la *Tête de taureau* de 1942, associant, dans une limpide sobriété et pour une lisibilité immédiate, la selle et le guidon d'une bicyclette démontée, collectés, selon les récits, soit sur le chemin conduisant Picasso aux obsèques du sculpteur et ami Julio González⁶, soit déjà présents dans l'atelier de l'artiste. Quel que soit le récit anecdotique choisi, le regard de Picasso opère. Cependant, il poursuit par cette démarche une filiation créatrice déjà bien établie dans l'art du XX^e siècle.

En effet, telle une leçon inaugurale, Picasso introduit, au début des années 1910, des objets dans la construction de certaines de ses œuvres. Ces objets ne font néanmoins référence qu'à eux-mêmes, introduits selon « une utilisation auto-référentielle⁷ », comme le souligne Werner Spies. Ainsi, dans un *Violon* de 1915, les cordes sont convoquées pour représenter les cordes

de l'instrument, de même dans une *Guitare* de 1912 ou dans *Le Verre d'absinthe* de 1914 ; la cuillère perforée de l'œuvre est une cuillère qui, dans son contexte initial, servait dans le processus de consommation de l'absinthe. Cette « utilisation auto-référentielle » des objets se retrouvera dans une œuvre d'après-guerre, *La Femme à la clé*, dans laquelle la clé tenue par la femme dans sa main gauche est une vraie clé.

Cette filiation interne à l'œuvre de Picasso est complétée et concomitante à une filiation extérieure à son œuvre. Dans le contexte artistique élargi du début du XX^e siècle, la démarche de récupération d'objets, qui ont eu une valeur d'usage antérieure à la valeur artistique que l'artiste leur attribue par la suite, est connue. Celle de Picasso n'est donc pas isolée, seulement singulière dans la rupture qu'elle engage avec d'autres artistes. En 1913, Marcel Duchamp présente son premier ready-made, *Roue de bicyclette*, un tabouret surmonté d'une roue de vélo, dont la double particularité se situe dans l'emploi d'objets manufacturés en l'état, sans autre intervention de la part de l'artiste, et dans leur association, puis présentation dans l'espace d'exposition sous un angle absolument insolite. Enfin, Picasso se situe aussi dans une certaine filiation avec l'objet surréaliste. Moins que dans l'inutilisation irréversible de la tasse, de la soucoupe et de la cuillère recouvertes de fourrure par Meret Oppenheim dans *Le Déjeuner en fourrure*, Picasso s'inscrit cependant un peu plus loin que dans la seule inspiration, selon le récit d'André Breton, du masque à gaz de la Première Guerre mondiale, qui aurait servi à la réalisation de la tête de *L'Objet invisible* d'Alberto Giacometti⁸.

Cependant, il rompt aussi avec ces filiations explicites, précisément en élaborant un tournant identifié avec minutie dans l'interprétation de Leiris. Il ne s'agit plus d'«avoir vu» que tel ou tel objet pouvait être introduit dans le procédé de création d'une œuvre, et par conséquent détourné de son usage initial pour devenir tout ou partie d'une œuvre, mais d'«avoir su voir» que tel objet détourné de sa fonction d'origine, deviendrait – la notion du devenir est importante, au sens d'une transformation – ou se métamorphoserait en «une nouvelle réalité⁹», par un voisinage formel évident entre l'objet sélectionné par le regard et la forme pensée pour l'œuvre d'art. Il s'agit ainsi par exemple, d'avoir su voir qu'un robinet pouvait devenir crête d'un volatile dans *La Grue* ou que de petits moules à gâteaux se métamorphoseraient en pétales de fleur dans *Petite fille sautant à la corde*. Soumis au regard de l'artiste, chaque objet a donc la capacité d'être en devenir et de devenir autre. Le talent artistique et l'appréciation formelle ou plastique de l'œuvre se mesurent donc moins, dans ces cas précis, par la virtuosité et la maîtrise technique dont a fait preuve la main de l'artiste, que par la métamorphose qu'il a *su voir* et qu'il dévoile de manière tangible dans ses œuvres. Le sculpteur serait ainsi, désormais, moins celui qui fabrique, que celui qui regarde.

La question de ce regard à l'origine de toute chose reste néanmoins ouverte. En effet, on peut se demander si le regard de Picasso est véritablement à la source même de l'œuvre d'art. Deux problématiques se posent alors : le regard porté sur quelque objet que ce soit est-il à l'origine d'un *dessein* – au sens d'un

projet ou d'une idée – ou bien le regard devient-il la faculté que l'artiste doit convoquer une fois l'autre *dessin* réalisé – celui qui est cet art de représenter des objets, des idées ou des sensations par des moyens graphiques ? In fine, il s'agit d'appréhender la position du regard par rapport au *disegno*, à la fois projet et tracé des contours de l'œuvre.

Dans le premier cas, le regard est inventeur, alors que dans le second, le regard devient un outil et remplace la main. Françoise Gilot affirme que «la trouvaille était parfois, pour Pablo, le point de départ d'une aventure créatrice et s'intégrait à une nouvelle sculpture¹⁰», sauf pour *La Chèvre* où, précise-t-elle, «Pablo commença par l'idée¹¹», auquel cas le *disegno*, comme *dessein*, précéderait le regard. Cela est probablement plus complexe. Un dessin au crayon sur papier, daté de 1950 et réalisé à Cannes, montrant la tête de profil gauche d'une guenon, laisse déjà entrevoir la forme des voitures, notamment des roues, du phare pour la narine et de la vitre derrière l'œil, qui serviront dans le plâtre de *La Guenon et son petit* conçu à Vallauris entre le 4 et le 6 octobre 1951. Dans le cas de cette œuvre, le regard sculpte. Picasso a d'abord vu ou *su voir*, que les jouets automobiles, offerts par Daniel-Henry Kahnweiler à son fils Claude, pourraient convenir à la construction d'une tête simiesque ; le regard précède, dans ce cas, tout *disegno*.

Toutefois, dans l'analyse du processus de réalisation des œuvres conçues à Vallauris après guerre, ce regard se trouve aussi en conflit avec la main. Il s'agit d'observer la contribution de celle-ci, au prisme d'une éventuelle compromission de tout ce que le regard a

su voir avant qu'elle n'intervienne, jusqu'à sa participation possible quant à l'effacement et l'annulation de la métamorphose créée par le regard.

QUAND LA MAIN ENSEVELIT CE QUE LE REGARD A SU VOIR

C'est tout l'enjeu que posent les fontes en bronze des plâtres originaux, faisant intervenir tous ces objets aussi divers que poétiques. Dans les plâtres, les objets sont soustraits au réel, soustraction opérant par ailleurs une rupture sémantique – la pelle de *La Grue* n'est plus pelle, mais plumes de volatile ; la marmite en terre du torse de *La Guenon et son petit* n'est plus une marmite, mais partie anatomique d'un animal. Cependant, dans les bronzes, ils sont soustraits au réel à un niveau supplémentaire. Ils entrent, en effet, dans la sphère de l'art de la fonte, sans possibilité aucune d'un processus de métamorphose inverse. L'artiste n'a-t-il pas déclaré à André Malraux, à propos de la *Tête de taureau* : «Voici ce qu'il faudrait : je jetterais le taureau par la fenêtre. Les gosses qui jouent en bas le ramasseraient. Un gosse n'aurait pas de selle, pas de guidon. Il compléterait son vélo. Quand je descendrais, le taureau serait redevenu un vélo¹²», selon l'exact processus inverse qui avait mené Picasso, lui aussi, à ramasser un guidon et une selle transformés en cornes et tête de bovidé. Le bronze annule toute tentative de ce genre. En effet, si dans le plâtre de *La Grue*, le robinet n'est pas – ou n'est déjà plus – un robinet, dans le bronze, définitivement, la crête de l'oiseau n'est pas un robinet, au sens tangible – pour reprendre la démonstration subtile de René Magritte et de son *Ceci n'est*

pas une pipe – ; c'est le moulage, par le processus de la fonte, d'un robinet, qui, dans le cas précis de l'œuvre en bronze, ne pourra pas redevenir robinet. Seule la forme persiste. La métamorphose, que le regard de l'artiste a opérée, est éteinte, car sous le bronze, l'objet trouvé, ramassé, collecté, bricolé, n'est plus présent ; ce n'est plus qu'une empreinte, en quelque sorte, un négatif de cet objet. Lors de ses échanges avec Brassai, Picasso a d'ailleurs fait part de ses craintes, quant au processus de fonte de ses modelages en plâtre. À propos de la *Tête de taureau*, il précise, en effet, que

«ce qui est merveilleux dans le bronze, c'est qu'il peut donner aux objets les plus hétéroclites une telle unité qu'il est parfois difficile d'identifier les éléments qui l'ont composé. Mais c'est aussi un danger : si l'on ne voyait plus que la tête de taureau et non la selle de vélo et le guidon qui l'ont formée, cette sculpture perdrait de son intérêt¹³».

Picasso est donc conscient de l'enjeu que soulève le processus de fonte de ses modelages en plâtre, lorsqu'il peut notamment compromettre l'objectivation de ce que le regard a su voir, concentrée dans les assemblages d'objets liés entre eux par le modelage.

À l'égard de cette tension entre l'original en plâtre et l'exemplaire fondu dans le bronze, le regard du spectateur devient important lors du processus d'observation de l'œuvre. Face à l'exemplaire en bronze, il peut, en effet, devenir acteur d'une déconstruction visuelle de l'œuvre, dont le dessein s'exerce dans la quête de

l'assemblage d'objets unifiés dans le métal solidifié. À ce titre, les descriptions détaillées de quelques-unes de ces œuvres par Françoise Gilot, par exemple, ou l'énumération systématique, sinon nécessaire, des différents objets, à laquelle se livrent les écrivains et historiens d'art commentant cette partie de l'œuvre sculptée de Picasso, sont précieuses pour le sujet souhaitant découvrir ce qui se dissimule derrière l'œuvre contemplée. Elles mobilisent activement le regard du spectateur, qui devient à la fois la voie par le truchement de laquelle la sensibilité à l'harmonie formelle de l'œuvre peut naître et celle par l'intermédiaire de laquelle une rencontre avec le regard de l'artiste, qui a précédé l'œuvre d'art, peut opérer. En effet, si le regard de l'artiste est en jeu dans le processus créateur, celui du spectateur est nécessaire dans le processus du face-à-face avec l'œuvre, afin qu'il identifie avec méthode et rigueur ce que le regard de Picasso a su voir comme voisinage formel, entre les objets rencontrés ici et là au détour de l'atelier ou d'une décharge et choisis pour répondre au répertoire formel du figuré de l'œuvre. Sous l'opération de la fonte, nivelant les aspérités inhérentes de chaque objet, tout en les épousant au plus près, disparaît ce que Jack Lang a qualifié, lors de son allocution d'ouverture lors du colloque célébrant le centenaire de la naissance de Picasso en 1981, de «tendresse pour le monde¹⁴», grâce à son regard porté avec émerveillement sur chaque objet choisi.

La tension, au centre de laquelle se situe le regard de l'artiste, puis un jeu de regards multiples, entre la poésie véhiculée par l'objet collecté, dont la présence persiste encore dans le modelage en plâtre, et la neutralité effective dans l'exemplaire en bronze,

interroge la terminologie adéquate, afin de qualifier les œuvres réalisées à Vallauris.

De l'expérimentation à la sculpture, de la poésie au «calembour visuel¹⁵»

En effet, si au cœur du processus créateur des œuvres, telles que *La Grue* ou *La Chèvre*, se situe le regard de l'artiste, le recours au terme «sculpture» peut être interrogé pour de telles compositions, notamment lorsque l'on se repose sur la définition de la sculpture, élaborée par Leonard R. Rogers. Le sculpteur et écrivain britannique précise :

«on ne répétera jamais assez cette évidence: le sculpteur produit une sculpture en travaillant un matériau dans le but de lui donner une forme, et une sculpture achevée est une forme incarnée dans un matériau¹⁶».

Dans cette définition, le matériau est entendu au sens classique du matériau de la sculpture – le fer, la pierre ou le plâtre –, travaillé et transformé par la main de l'artiste, par l'intermédiaire de savoir-faire techniques et d'un investissement physique de la part du sculpteur. Dans les compositions réalisées à Vallauris, le matériau est tout ce qui se soumet au regard de Picasso, par ailleurs susceptible de pouvoir être métamorphosé en autre chose que ce qu'il est déjà.

Au cœur de cette métamorphose, se situe une démarche analogue à celle du jeu. Pour reprendre

une expression et notion chère à Michel Leiris, c'est un «art comme jeu¹⁷», que Picasso propose. Le jeu s'expose dans la transformation immédiate des objets rencontrés au quotidien ; puis, dans ces associations de plusieurs objets hétéroclites dans des compositions nouvelles et indépendantes, naissent des jeux d'objets, que Michel Leiris nomme des « calembours visuels¹⁸ » ; enfin, le jeu existe pour le spectateur, car, si l'assemblage d'objets fond dans l'unité du bronze, nous l'avons vu, les qualités de la fonte permettent de déceler quelque peu l'apparence des objets dissimulés sous le métal. Ainsi, par son propre regard, le spectateur engage une quête visant à identifier les objets à l'œuvre dans les compositions. Ce sont donc autant de réalisations au cœur desquelles s'engage un jeu de regards, où chacun d'entre eux cherche à saisir toute la poésie véhiculée par les objets les plus familiers, transmise par l'un, grâce à l'agencement de ces objets dans une unité visuelle harmonieuse, pour l'autre dans la recherche du merveilleux endormi et figé sous le métal fondu et solidifié.

La Grue, Petite fille sautant à la corde, La Chèvre ou La Guenon et son petit naissent dans une double action de regards. Du point de vue de l'artiste, le regard sculpte, lorsqu'il élève des objets au rang d'unités formelles qui, assemblés et modelés dans le plâtre, laissent place à une métamorphose se soumettant désormais au regard du spectateur. Découvrant ce regard sculpteur et poétique, ce spectateur est amené à un jeu, qui se trouve renforcé lorsqu'il admire les exemplaires en bronze tirés des plâtres originaux. De ces derniers, il peut être conduit à déconstruire l'unité de l'œuvre qui

s'offre à lui, afin d'en retrouver les différentes composantes ; des exemplaires en bronze, il doit désormais saisir également la présence de ces objets si familiers, dont Picasso a *su voir* qu'ils pouvaient devenir autres.

NOTES

1. Françoise Gilot et Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris, Calmann-Lévy, coll. «Bibliothèques 10/18», 1965, p. 313-314.
2. *Ibid.*, p. 314.
3. Michel Leiris, «Le peintre et son modèle», in Daniel-Henry Kahnweiler, Theodore Reff, Robert Rosenblum et al., *Picasso 1881-1973*, Londres, Paul Elek, 1973, p. 243-262, repris dans M. Leiris, Pierre Vilar (éd. établie par), *Écrits sur l'art*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 359.
4. Centre national de ressources textuelles et lexicales, «Regard» [en ligne]. [réf. du 08.07.2016]. Disponible sur : <<http://www.cnrtl.fr/definition/regard>>.
5. *Ibid.*
6. Émilie Bouvard (dir.), *iPicasso !*, Paris, Éditions du Musée national Picasso, 2015, p. 246.
7. Werner Spies, *Picasso sculpteur*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, du 7 juin au 25 septembre 2000, p. 208.
8. André Breton, «Équation de l'objet trouvé», Documents 34, no 1, juin 1934, repris dans A. Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1937, p. 38-57.
9. Werner Spies, *Picasso sculpteur*, *op. cit.*, p. 208.
10. Françoise Gilot et Carlton Lake, *op. cit.*, p. 313.
11. *Ibid.*
12. Werner Spies, *op. cit.*, p. 209.
13. *Ibid.*, p. 264-266.
14. Jack Lang, «Allocution de M. Jack Lang, Ministre de la Culture de la République française», in Raoul-Jean Moulin (éd.), *Picasso 1881-1981 : célébration du centenaire d'une naissance*, actes de colloque, Paris, Unesco, 25 octobre 1981, p. 23.
15. Michel Leiris, «Le peintre et son modèle», *op. cit.*, p. 359.
16. Leonard R. Rogers (trad. de l'anglais par Arnaud Guilloux et Gérard Le Don), «La sculpture dans sa relation au métier», in *Comprendre la sculpture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 178.
17. Michel Leiris, Jean Jamin (éd. établie, présentée et annotée par), *Journal. 1922-1989*, 30 décembre 1977, Paris, Gallimard, 1992, p. 687.
18. Michel Leiris, «Le peintre et son modèle», *op. cit.*, p. 359.



FIG. 1 PABLO PICASSO

La Chèvre, 1950

Plâtre original : panier en osier, pots en céramique, feuille de palmier, métal, bois, carton, h. 120,5 cm

Musée national Picasso-Paris. MP339

© RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris) / Adrien Didierjean

© Succession Picasso, 2016



FIG. 2 PABLO PICASSO

La Grue, 1951

Plâtre original : pelle, fourchettes, objets métalliques, robinet, tige d'osier, h. 76,5 cm

Musée national Picasso-Paris. MP343

© RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris) / Béatrice Hatala

© Succession Picasso, 2016



FIG. 3 PABLO PICASSO

La Guenon et son petit, 1951

Plâtre original : céramique, deux petites automobiles, métal, h. 56 cm

Musée national Picasso-Paris. MP342

© RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris) / Mathieu Rabeau

© Succession Picasso, 2016



FIG. 4 BRASSAÏ

« Tête de taureau » (Paris, 1943), de Picasso, 1943

Photographie

Musée national Picasso-Paris. MP1996-213

©Estate Brassaï - RMN-Grand Palais

©Succession Picasso, 2016



FIG. 5 PABLO PICASSO

Guenon, 1950

Crayon sur papier, 25,5 x 17,5 cm

Collection Rouillac

© Succession Picasso, 2016