

# MATÉRIAU, FABRICANTS ET MULTIPLES :

## UNE ÉTUDE IN SITU DES ÉLÉMENTS DE LA COLLECTION DE SCULPTURES EN BRONZE DU MUSÉE NATIONAL PICASSO-PARIS

Francesca Casadio • Introduction par Élisabeth Lebon • Antoine Amarger •

Colloque Picasso Sculptures • 25 mars 2016

La réalisation concrète d'une œuvre d'art en bronze met en jeu des savoirs techniques spécifiques : ceux du sculpteur mais aussi du mouleur, du fondeur, du ciseleur, du patineur. Ils nécessitent des connaissances complexes que le sculpteur n'accumule quasiment jamais – en tout cas depuis l'Ancien Régime. L'œuvre sculptée parvenue à un ultime degré d'achèvement en bronze est donc forcément passée successivement entre plusieurs mains, outre celles de l'artiste. Mais seul le travail du sculpteur est considéré comme relevant de l'art, avec le respect que cela induit – dont la conservation de toutes sortes de documents (correspondances, témoignages, photographies, etc.). Les mains ouvrières qui ont également œuvré à la réalisation d'un bronze d'art restent en revanche la plupart du temps anonymes, et ne laissent que peu ou pas de traces mémorielles. Ces ouvriers d'art et les procédés qu'ils ont pu proposer et appliquer, avec leurs caractéristiques, influent pourtant sur l'aboutissement des œuvres. Mieux les connaître ne peut qu'enrichir notre façon d'aborder et de comprendre la sculpture en général. Dans le cas particulier de Picasso, le nom même des fonderies qui ont travaillé pour lui nous est parfois inconnu et il faut d'abord chercher à les identifier. C'est le cas par exemple pour la série des *Métamorphose* de 1928, ou certaines des *Tête de femme* créées à Boisgeloup au début des années 1930. Tenter de rendre une identité, une visibilité à ces acteurs souvent anonymes que sont les ouvriers du bronze, c'est travailler à éclairer la jonction entre le monde du travail et le monde de l'art, entre la société et la culture, tenter de replacer l'histoire de l'art dans l'histoire tout court et peut modifier notre approche d'une œuvre.

Mieux identifier les fondeurs et les fonderies offre également l'occasion d'affiner la connaissance plus intime du travail d'un artiste. Il faut d'abord savoir qu'il existe deux procédés distincts pour obtenir un bronze d'art : la fonte au sable et la fonte à la cire perdue. Pour le premier, l'intervention du sculpteur se limite à déposer son plâtre modèle en fonderie, puis à récupérer le bronze. C'est alors seulement, s'il accepte l'épreuve, qu'il peut donner une indication limitée à la couleur de patine à appliquer. Sa présence en fonderie est parfaitement inutile puisque le mouleur au sable monte directement le moule en sable qui servira à la coulée sur le modèle qui lui a été confié (ou plus généralement sur un plâtre qu'il en aura tiré, afin de préserver le modèle).

En ce qui concerne la fonte à cire perdue, le modèle déposé par le sculpteur est surmoulé en fonderie pour obtenir une épreuve similaire en cire. Le démoulage de cette cire, destinée à être remplacée par le bronze, provoque d'indispensables réparations, ne serait-ce qu'à l'endroit des coutures qui apparaissent aux jointures du moule. La complexité de certains modèles peut également obliger à les mouler par parties séparées qu'il faut ensuite réassembler, ce qui augmente l'importance des réparations nécessaires. Le sculpteur est normalement sollicité par le fondeur pour venir effectuer lui-même ces interventions, susceptibles d'impacter l'œuvre. Il intervient alors aussi largement qu'il le souhaite, et peut même donner à chaque cire une identité qui permette de distinguer l'épreuve qui en sera issue dans la série. Si toutefois le sculpteur n'éprouve pas la nécessité d'intervenir en personne, un ouvrier de la fonderie procède aux indispensables réparations des cires.

La connaissance du procédé appliqué pour obtenir un bronze permet donc d'ouvrir, ou de fermer, la possibilité d'une intervention du sculpteur après le dépôt du modèle plâtre, et la distinction éventuelle des épreuves entre elles. Le choix du fondeur peut aussi donner des indications sur l'éventuel désir – ou non – du sculpteur, d'intervenir dans la réalisation de sa série d'épreuves.

En ce qui concerne les bronzes de Picasso, la cire perdue a été le procédé majoritairement (mais non exclusivement) employé. Il semble pourtant qu'il ne soit pas, ou très peu, allé en fonderie réparer ses cires et qu'il n'ait pas cherché à distinguer les épreuves entre elles autrement que par la couleur appliquée après la fonte, en les peignant parfois. S'il se fit apporter des cires dans son atelier, cette pratique ne put être systématique car celles-ci, sensibles aux chocs et aux changements de température, supportent mal les transports. Nous avons trace de la réclamation d'un fondeur se plaignant, précisément, qu'il ne soit pas venu procéder aux réparations, ou d'un autre suggérant son intervention pour des restaurations de modèles détériorés, mais sans qu'on sache comment il répondit à ces appels. Il y a trop de fontes à cire perdue dans l'œuvre de Picasso pour que, s'il était allé en personne les réparer systématiquement, cela n'ait laissé des traces, et qu'aucun souvenir précis à ce sujet n'ait été publié. Nous pouvons donc raisonnablement envisager que si Picasso a largement adopté ce procédé de fonte qui permet l'intervention de l'artiste avant la coulée, particulière sur chacune des épreuves, il n'a que peu profité de cet avantage,

laissant aux ouvriers de fonderie, ou à d'autres intermédiaires, une certaine marge d'intervention. Nous savons par exemple que c'est Sabartés qui est en relation avec le fondeur Valsuani pour essayer d'éviter au moulage les coupes du modèle original de la *Petite fille sautant à la corde* comme l'artiste en a, de loin, manifesté le désir, ou que c'est Kahnweiler qui transmet un souhait de Picasso sur l'épaisseur à donner à une plinthe (dont la réalisation est donc laissée aux bons soins du fondeur).

Des hommes comme Julio González ou Carl Nesjar sont eux aussi intervenus pour apporter à Picasso leur maîtrise technique à des réalisations finales impactées par leur intervention. Leur action est reconnue, et ils sont considérés aujourd'hui non comme des praticiens, ainsi qu'on les aurait qualifiés autrefois, mais comme des « artistes collaborateurs ». Les hommes de fonderie, qui sont intervenus sur la traduction des formes de Picasso, mériteraient donc, sinon d'être nommés, au moins de voir leur intervention appréciée, au sens de mesurée.

Avant même de se poser la question des rapports entre Picasso et ses fondeurs, on pourrait également essayer de comprendre ce qui a pu guider ses choix pour confier son travail, à tel ou tel moment, à une entreprise plutôt qu'à une autre : était-ce la réputation de la fonderie ? Les caractéristiques techniques du procédé ? Son coût ? Une soumission au désir du commanditaire ? Le besoin de répondre très rapidement à une commande ?... Envisager ces questions, c'est tenter d'éclairer les rapports entre l'artiste, son travail, et l'environnement plus général dans lequel il se situe.

Il peut aussi être intéressant de s'interroger sur les dates de coulée de certaines épreuves. Mieux les connaître, en les reliant si possible à l'entreprise qui les a produites, c'est également tenter d'approcher une évolution possible, du point de vue de l'artiste, sur la valeur personnelle et commerciale attribuée à son travail, l'importance accordée à son geste... Plusieurs bronzes de Picasso ont par exemple fait l'objet de deux tirages distincts, l'un numéroté sur 2, l'autre non numéroté (par exemple de nombreuses œuvres de très petite taille du début des années 1950). Il faudrait le vérifier, et le catalogue raisonné auquel travaille Diana Widmaier-Picasso nous apportera sans doute des réponses, mais les épreuves non numérotées devraient en toute logique être les premières, commandées probablement par Picasso lui-même, pour lui-même, tandis que les épreuves numérotées sont destinées au marché et n'arrivent sans doute que dans un second temps. Savoir si Picasso a fait appel à la même fonderie – ou pas – pour une épreuve qu'il entend conserver et pour celle destinée au marché, c'est comprendre, déjà, s'il existe une variation de son positionnement selon l'une ou l'autre situation, et s'il a évolué dans le temps (il faudra alors s'interroger sur les raisons).

Mais encore: si la numérotation a été appliquée, comme c'est certainement le cas, pour assurer à l'époque une valeur commerciale à cette épreuve numérotée, l'épreuve qui ne l'est pas, si c'est bien celle que l'artiste fait réaliser dans un premier temps pour sa propre collection, pourrait paradoxalement prendre aujourd'hui, à ce titre, à nos yeux, une valeur supérieure. Mieux connaître l'identité des bronzes (leur chronologie, leurs réalisateurs), c'est donc aussi

modifier éventuellement leur valeur, et en particulier leur valeur marchande.

Personne ne détient de vérité absolue: l'historien est soumis à des archives toujours trop lacunaires, à la distorsion des souvenirs collectés et à celle de ses propres interprétations, le conservateur ne peut prétendre qu'à une connaissance partielle et orientée de ses collections, le regard technicien du restaurateur a ses limites objectives et les données d'analyses fournies par les scientifiques peuvent être trompeuses. Mais la confrontation, le croisement de ces compétences complémentaires devraient permettre une approche originale du travail de Picasso sculpteur.