2 artistes, 2 musées, 1 expo-événement
Jusqu'au 2 janvier 2022

Dossier pédagogique

PICASSO

RODIN

Musée Rodin
77 rue de Varenne
75007 Paris
musee-rodin.fr

Musée national Picasso-Paris
5 rue de Thorigny
75003 Paris
museepicassoparis.fr

p. 3 —

Mode d'emploi du dossier et introduction

p. 4 —

Préface

p. 5 —

Chronologie croisée

p. 6 —

Clé 1 — Le corps : un autre rapport au réel

Au Musée Rodin : sculpter le mouvement, animer la matière / Éros et la métamorphose des corps : l'énergie vitale p. 6, 8
Au Musée national Picasso-Paris : focus, la période rodinienne de Picasso / Le biomorphisme / Deux visions du corps dans l'espace p. 10, 13
Pistes pédagogiques p. 13

p. 14 —

Clé 2 — L'espace : présence et représentation

Au Musée Rodin : la mise en scène de groupes sculptés / Deux relectures de la destinée humaine p. 14, 17
Au Musée national Picasso-Paris : la sculpture « cinétique » p. 18,19
Pistes pédagogiques p. 19

p. 20 —

Clé 3 — L'atelier : chercher sans fin

Au Musée Rodin : le rapport à la nature / Expérimenter p. 2O, 22
Focus, Rodin à Meudon p. 23
Au Musée national Picasso-Paris : fragmenter, assembler, coller, hybrider / Les assemblages composites p. 24, 27
Focus, Picasso au Boisgeloup p. 25
Pistes pédagogiques p. 27

p. 28 —

Clé 4 — L'inspiration, la collection : regarder ailleurs

Au Musée Rodin : détour par l'archaïsme / Les arts premiers p. 28, 31
Au Musée national Picasso-Paris : figures de Balzac / Pratique de la collection p. 32, 34
Focus, pratique de la collection chez Picasso p. 35
Focus, pratique de la collection chez Rodin p. 35
Pistes pédagogiques p. 35

p. 36 —

Clé 5 — Série, renouvellement, variation : l'abondance de l'œuvre

Au Musée Rodin : thème et variations p. 36
Au Musée national Picasso-Paris : l'usage du fragment et la composition en série / L'inachèvement p. 38, 40
Pistes pédagogiques p. 41

Mode d'emploi du dossier

Ce dossier pédagogique propose d'explorer les spécificités des démarches de Picasso et de Rodin par une approche transversale de l'exposition à travers cinq clés de lecture. Pour chacune de ces entrées thématiques, une sélection d'œuvres permet d'explorer le traitement propre à chacun des deux artistes. Pour le Musée Rodin comme pour le Musée national Picasso-Paris, deux œuvres sont présentées en regard pour ensuite en questionner le rapprochement selon les thématiques suivantes : le corps, le rapport à l'espace, l'atelier comme laboratoire, les sources d'inspiration et le principe de travail en série. Associées à chacune de ces clés thématiques, des pistes pédagogiques permettent de préparer une visite scolaire puis d'envisager la mise en œuvre d'un prolongement en classe. Une chronologie comparée permet de mieux inscrire dans leur temps les vies et les œuvres de Picasso et de Rodin. Il est à noter que certaines œuvres ne seront pas présentées sur toute la durée de l'exposition et seront remplacées par d'autres comme indiqué dans ce dossier.

Introduction

Le Musée Rodin et le Musée national Picasso-Paris organisent pour la première fois une exposition « Picasso-Rodin » déclinée sur deux lieux. Ce partenariat inédit entre des musées monographiques offre un double regard sur deux artistes qui ont ouvert la voie à la modernité. L'exposition invite à une relecture croisée des œuvres de Rodin (1840-1917) et Picasso (1881-1973) à travers la crise de la représentation du début du XX^{e} siècle au Musée Rodin, et en étudiant leurs processus créatifs au Musée Picasso.

Préface

**« Ce que je voudrais, c'est faire une corrida comme elle est.
Je voudrais la faire comme je la vois.[1] »**

« Le caractère, c'est la vérité intense d'un spectacle naturel quelconque, beau ou laid.[2] »

« Il n'y a pas de différence entre l'érotisme et l'art.[3] »

**« Je n'ai pas de règle de travail. Mon seul guide est mon plaisir.
Je ne fais jamais que ce qui m'intéresse et au moment qui me convient.
L'Art est une jouissance : il peut et doit être un effort,
mais non pas une contrainte.[4] »**

Deux artistes
Choc de géants ? Rapprochement artificiel ? Défi intellectuel ? Bien plutôt le déroulement de convergences qui nous ont nous-mêmes surpris :
deux artistes à la démarche fondamentalement expérimentale, refondant de manière totale, à 50 ans d'écart et chacun dans son contexte propre, le langage plastique de leur temps.

Deux musées
Tous deux monographiques et nationaux, établis dans un hôtel particulier, monument historique classé, aux succès de fréquentation similaires, qui ont décidé de s'associer pour une première mondiale ; et de prendre en compte les circonstances de la crise sanitaire pour tenter un nouveau modèle du « monde d'après ». Les événements nous ont contraints à déplacer l'exposition à 2021 et à envisager une première pour nos deux établissements : une exposition d'un an en ayant recours majoritairement à nos collections respectives.

Une exposition événement
Le terme de génie a souvent été utilisé pour qualifier ces deux artistes à l'aura mondiale de leur vivant et dont la position dominante ne s'est jamais démentie. Le génie, au sens premier du terme, était un être divin à la fois guide et protecteur. Picasso et Rodin ont finalement cette dimension d'éclaireur, de défricheur de nouvelles voies et de sauveur de la flamme artistique.

Catherine Chevillot
Conservateur général du patrimoine,
Directrice du Musée Rodin

Laurent Le Bon
Conservateur général du patrimoine,
Président du Musée national Picasso-Paris

1 Pablo Picasso, dans Hélène Parmelin, *Picasso dit…*, Paris, Gonthier, 1966.

2 Auguste Rodin, *Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Bernard Grasset, 1911, p. 50.

3 Propos de Picasso, rapporté par Roland Penrose, *Picasso,* Paris, Flammarion, 1982, p.535 (citation publiée dans *Picasso. Propos sur l'art*, p. 158).

4 Paul Gsell, «Rodin raconté par lui-même» in *La Revue*, 1er mai 1906.

Chronologie croisée

1900

Rodin — 1er juin – fin novembre. Rodin organise une exposition personnelle, place de l'Alma à Paris, en marge de l'Exposition universelle.

Picasso — S'y rend très probablement en octobre et dessine un portrait de profil de Rodin et deux esquisses de « phoques », citation directe de la caricature du Balzac de Rodin sculptée par Hans Lerche.

1901

Picasso — 15 janvier. Parution d'un numéro consacré à Rodin dans la revue *Pèl i Ploma*. L'année suivante, la photographie du *Penseur* qui accompagne le texte est fixée au mur dans l'atelier barcelonais de Picasso au 10, Carrer Nou de la Rambla, près de la peinture *Pierreuses au bar* (1902).

1902

Rodin — Janvier. Publication du texte d'Edmond Claris, « Renacimiento de la escultura. Auguste Rodin y Medardo Rosso », illustré de plusieurs reproductions, tel le plâtre du *Balzac* de Rodin.

Picasso — Printemps. Picasso façonne à Barcelone sa première sculpture en terre crue, *Femme assise*.

1903

Picasso — Mi-janvier. À Barcelone, Picasso modèle dans la terre le *Chanteur aveugle* et *Tête de picador au nez cassé*, dont *L'Homme au nez cassé* de Rodin est une source probable.
10 août. Reproduction en une du quotidien barcelonais *El Liberal* de trois dessins de Picasso, dont une esquisse du portrait de Jules Dalou par Rodin exposée à Paris en 1900 au pavillon de l'Alma.

1904

Picasso — Mi-avril. Picasso quitte définitivement Barcelone pour Paris et loue un atelier au 13, rue Ravignan que Max Jacob baptise le « Bateau-Lavoir ».

Rodin — Avril. Première exposition en France du *Penseur* de Rodin au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de Paris.
18 septembre. Rodin reçoit le peintre espagnol Ignacio Zuloaga. Ce dernier joue un rôle important dans la formation de Picasso en qui il voit un « impressionniste d'avenir ».

1905

Rodin — Du 3 au 12 juin. Invité et accompagné par Zuloaga, Rodin visite Madrid, Tolède, Séville et Cordoue. Zuloaga rapporte la toile *La Vision de saint Jean* de Greco qu'il montre à Picasso au moment où il conçoit *Les Demoiselles d'Avignon*.

Picasso — Modèle une tête de saltimbanque en terre, *Le Fou*, ainsi qu'une *Tête de femme*.

1906

Picasso — Sculpte le portrait de sa compagne, Fernande Olivier. L'inachevé de la chevelure de cette *Tête de femme* rappelle le non finito de Rodin.

Rodin — 22 avril. *Le Penseur* est inauguré devant le Panthéon, immense consécration publique pour l'artiste.

1908

Rodin — 2 septembre. Invité par Rainer Maria Rilke, Rodin découvre l'hôtel Biron dans lequel il s'installe.

1909

Picasso — Fin septembre – début octobre. Dans l'atelier de son ami Manolo, Picasso modèle *Tête de femme* (Fernande) en terre, considérée comme sa première sculpture cubiste.

1911

Picasso — Mi-septembre – début octobre. En vue d'un numéro spécial pour la revue *Camera Work*, Alfred Stieglitz rencontre Picasso, Henri Matisse et Rodin dans leurs ateliers respectifs.

Rodin — La publication d'*Auguste Rodin : l'art, entretiens réunis par Paul Gsell* est saluée par la critique. L'ouvrage, qui diffuse la pensée de Rodin, a un impact considérable sur plusieurs générations d'artistes.

1914

Rodin — Publication de *Rodin : l'homme et l'œuvre*, numéro spécial de la revue L'Art et les artistes, qui comprend une description précise par Camille Mauclair des recherches de Rodin pour son *Monument à Balzac*.

1917

Rodin — 17 novembre. Mort de Rodin. Il est inhumé le 24 novembre à Meudon.

Clé 1 — Le corps : un autre rapport au réel

« L'artiste rend sensible ce qui était invisible »
Auguste Rodin dans François Dujardin-Beaumetz, *Entretiens avec Rodin*, Paris, 1913, 1e édition.

Comment se confronter à la réalité et trouver un nouveau système pour rendre compte du visible ?
Issu de la génération du naturalisme, Rodin s'éloigne très vite de l'illusionnisme tout en revendiquant son attachement à la nature. L'artiste interprète la nature en visions : la ressemblance à laquelle doit tendre l'art n'est pas l'aspect extérieur des choses mais leur vérité. Si une même crise du rapport entre vision et art l'a conduit sur la voie du cubisme, Picasso reste attaché toute sa vie lui aussi à la représentation. Mais « il cherche une ressemblance plus profonde, plus réelle que le réel, atteignant le surréel (…) Il rêve de peindre une corrida "comme elle est", c'est-à-dire avec tout ce qu'on voit et ce qu'on y ressent.[5] » Le corps occupe une place centrale dans l'œuvre des deux artistes comme les deux expositions le montrent selon des angles d'approche différents. Le traitement plastique qu'ils opèrent, chacun à leur manière, en deux dimensions ou en volume, renouvelle une représentation du corps qui dépasse les limites imposées par les règles académiques et déjoue certaines propriétés matérielles du médium.

Au Musée Rodin — Sculpter le mouvement, animer la matière

Auguste Rodin,
Aphrodite, 1913-1914, plâtre, 104 × 22 × 31,7 cm, Paris, Musée Rodin, S.00168.

En 1913, Rodin est sollicité par la direction du Théâtre de la Renaissance pour créer l'élément central du décor d'une pièce de Pierre Louÿs intitulée *Aphrodite*. Pour répondre à cette commande, le sculpteur reprend une silhouette féminine conçue dès 1889 dont il double les dimensions. Cette figure nue, d'inspiration antique, aux bras levés, aux jambes légèrement pliées et aux pieds tendus au-dessus du sol, est comme suspendue dans l'air. Le procédé d'agrandissement qui simplifie les volumes et le modelé accentue la monumentalité de la figure en gommant ses détails. Reste la perception d'un corps menu, tendu dans une position instable, presque dansant.
Immortalisée sur un cliché lors de la première représentation du 10 mars 1914, la sculpture reste au théâtre jusqu'en 1930, date à laquelle il est proposé au musée de l'échanger contre un bronze. Mais la décision d'éditer ce sujet en bronze n'aboutit qu'en 2015.

5 Marie-Laure Bernadac, introduction de Picasso, *Propos sur l'art*, Paris, Gallimard, 1998, p. 9.

Pablo Picasso,
Petite fille sautant à la corde, Vallauris, 1950, Bronze, 153 × 62 × 65 cm,
Musée national d'Art Moderne, Donation Louise et Michel Leiris, 1984, AM 1984-642.

Que reconnaît-on à travers ce moulage de bronze ? Quels matériaux donnent corps à la *Petite fille sautant à la corde* qui semble prendre son envol ? Ce moulage a été réalisé à partir d'un assemblage fait de plâtre et d'objets disparates sur le mode du « bricolage ». Comme le rappelle Lévi Strauss « tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur : avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps objet de connaissance.[6] » Toute sa vie, Picasso reste fidèle à ce parti. Un tube de fer courbé, exécuté chez un quincailler de Vallauris, lui fournit l'armature dont il a besoin. Il a toujours rêvé d'une sculpture qui ne touche pas le sol. Le sujet oscille entre le domaine du quotidien domestique et des connotations magiques, religieuses ou inconscientes. S'agit-il d'une simple scène de jeu ou de l'évocation du passage de l'enfance à l'âge adulte ? On oscille entre la légèreté du jeu, la drôlerie des chaussures trop grandes enfilées du mauvais pied et l'expression méditative du visage aux yeux clos.

Rapprochement

Tout oppose a priori ces deux figures féminines. L'exubérance de l'une, dont le bronze restitue l'assemblage de matériaux composites malicieusement réunis. La sobriété de l'autre, sa blancheur et sa nudité pleine de candeur.
Elles attestent pourtant chez leurs auteurs, passionnés par la danse et les acrobates, d'un même intérêt pour le corps, ses élans, son énergie, « un équilibre qu'on puisse saisir au vol (…) et non pas un équilibre tout fait qui attend là, inerte.[7] » L'inventivité de leurs recherches pour cerner la vérité du mouvement donne ainsi naissance à des œuvres qui se font écho : le système de fixation invisible d'*Aphrodite* et l'ingénieuse corde en métal à laquelle la petite fille sautant à la corde est arrimée en font des sculptures suspendues qui défient les lois de la pesanteur.
Alors que la sculpture de Rodin donne l'illusion du mouvement, celle de Picasso est pensée à l'origine pour être mobile. Ce rapport entre fixité et mouvement parvient à instiller le trouble dans le regard du spectateur. La flexion des genoux d'*Aphrodite* est-elle le signe d'une poussée vers l'envol ou d'un amollissement dans la chute ? Le désaxement des lignes du corps de la *Petite fille sautant à la corde* lui permet-il de trouver son centre de gravité ou met-il en péril son équilibre ? Par l'effet de subtiles interventions plastiques, la matière s'anime, l'œuvre s'ouvre et se met en mouvement. « Retenez avant tout que le mouvement est la transition d'une attitude à une autre.[8] » Pour Rodin, en condensant plusieurs attitudes en une seule forme, l'artiste dit plus vrai que la photographie qu'il juge « menteuse ».

6 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, ch. I, « La science du concret », p. 26.

7 Marie-Laure Bernadac, introduction de Picasso, *Propos sur l'art*, Paris, Gallimard, 1998, p. 9.

8 Auguste Rodin, L'art, *Entretiens réunis* par Paul Gsell, 1911, Paris, Grasset

Au Musée Rodin — Éros et la métamorphose des corps : l'énergie vitale

Auguste Rodin, *Le Baiser* grand modèle, entre 1888 et 1898, plâtre, moulage de marbre, 184 × 112 × 110 cm, Paris, Musée Rodin, S.00174.

Cette œuvre s'inspire de la *Divine Comédie* de Dante. Paolo et Francesca découvrent leur amour en lisant un roman courtois. Surpris en train de s'embrasser, ils sont tués par le mari de Francesca et condamnés à errer dans les Enfers. Conçu très tôt dans le processus créatif de La *Porte de l'Enfer*, ce groupe y figure en bonne place jusqu'en 1886. Rodin prend cependant conscience que cette représentation du bonheur et de la sensualité entre en contradiction avec le thème de son projet. Par ailleurs, conçue en ronde-bosse, la sculpture ne peut pas s'intégrer au relief qu'est la *Porte*. Il en fait alors une sculpture autonome qu'il expose dès 1887.
La sinuosité du corps féminin, le modelé souple et lisse, la composition très dynamique et le thème charmant valurent à cette œuvre un succès immédiat. Dépourvue de détails anecdotiques rappelant l'identité des deux amants, l'œuvre révélant son caractère intemporel et universel fut baptisée *Le Baiser* par le public lui-même. L'État en commanda une version agrandie que Rodin mit près de dix ans à livrer. La version, réutilisée ici comme modèle de mise au point, a été obtenue par moulage d'un marbre.
Rodin eut beau souligner le côté traditionnel du *Baiser*, qu'il appelait son « grand bibelot », celui-ci n'en demeure pas moins l'une de ses œuvres emblématiques ayant connu une véritable postérité au XX^{e} siècle.

Pablo Picasso, *Le Baiser,* Paris, 26 octobre 1969, huile sur toile, 97×130 cm, Musée national Picasso-Paris, Dation Pablo Picasso, 1979, MP220.

Cette œuvre, réalisée quatre ans avant la mort de Picasso, s'inscrit dans une phase de création particulièrement riche marquée par l'expression d'une sensualité éclatante ; des nus féminins se déploient sur de grands formats comme *Femme à l'oreiller* (10 juillet 1969, MP1990-35) ou des amants s'enlacent dans *L'Étreinte* (26 septembre 1970, MP 1990-39), des dessins mettent en scène un érotisme exubérant. Avec *Le Baiser*, Picasso reprend un motif qu'il a abordé à plusieurs reprises. Il représente à la fois un lieu de tension mais aussi un entre-deux, un lieu de métamorphose du corps. Tension dans l'intensité de l'étreinte qui associe étroitement les deux figures dans l'enchevêtrement des visages. Métamorphose dans la fusion de deux corps en un corps bicéphale, à l'image du sein visible sous la tête masculine, de la carnation commune et des traits noirs et gris dessinant les visages. Interprètes de l'Éros, les personnages sont saisis dans un instant dramatique qui apparente parfois l'étreinte à un combat. La dissymétrie entre la tête droite de l'homme et celle renversée de la femme peut notamment rappeler l'attaque du monstre dans *Dora et le Minotaure* (5 septembre 1936, MP1998-308). Néanmoins *Le Baiser* laisse perceptible une frontière entre ces deux figures : fermement serrés l'un contre l'autre, les deux visages semblent pourtant figés dans une certaine distance.

Rapprochement

Un même titre réunit ces deux œuvres autour du thème du baiser. Celui de Rodin, sculpté, représente deux corps étroitement enlacés tandis que celui de Picasso, peint, se focalise sur les visages. Malgré ces différences, les deux œuvres nous livrent une même vision du baiser à travers l'énergie tourbillonnante qui anime chacun de ces couples.
Il faut faire le tour du *Baiser* de Rodin pour comprendre comment l'artiste a pensé l'ensemble de sa sculpture dans un mouvement circulaire qui donne à chaque nouveau point de vue l'image d'une nouvelle étreinte des corps. Dans un élan perpétuel, le baiser se métamorphose en même temps qu'il se prolonge au fil de nos pas.
Chez Picasso, on retrouve le même effet d'enroulement, transposé en deux dimensions, dans un maelström qui naît de la fusion des deux bouches et des volutes formées par les lignes des narines et de la barbe. L'endroit du baiser devient un tumulte où les visages cherchent à se mêler en même temps qu'ils se repoussent dans la recherche d'une fusion impossible.

Au Musée national Picasso-Paris — Focus — la période rodinienne de Picasso

L'œuvre intitulée *La Femme assise* (MP230, salle 3) est réalisée par Picasso en 1902 à Barcelone. Il s'agit de la première sculpture connue de l'artiste. Modelée dans la terre, cette figure rappelle les femmes accroupies de Rodin. Le corps est traité en masses épaisses, épousant le socle, saisi dans une position qui souligne l'ancrage de la posture. Témoignage d'une influence directe du sculpteur français ou preuve du rayonnement de Rodin sur la production artistique de cette période ? Ces deux pistes permettent un rapprochement formel entre l'œuvre de ces deux artistes. En 1900, le jeune Picasso visite l'Exposition universelle à Paris alors que se tient la rétrospective de Rodin au pavillon de l'Alma. Un croquis de Picasso montre un portrait de profil de Rodin voisinant avec la caricature du *Balzac* alors diffusée dans la presse. En 1902, une photographie de l'atelier à Barcelone laisse apercevoir une photographie du *Penseur* épinglée au mur à côté de la toile *Pierreuses au bar*. Un an plus tard, trois dessins de Picasso sont publiés en une du quotidien barcelonais *El Liberal*. L'un d'eux est une esquisse du portrait de Jules Dalou par Rodin exposé au pavillon de l'Alma en 1900, signe que le jeune artiste a été durablement marqué par les œuvres du sculpteur. L'historien de l'art Werner Spies qualifie cette période de « rodinienne ». Il met ainsi en évidence l'influence d'une autorité artistique qui s'impose comme un repère pour une génération d'artistes à laquelle appartient le jeune Picasso mais aussi l'apport esthétique d'un sculpteur dont le geste cherche à saisir la puissance de l'expression.

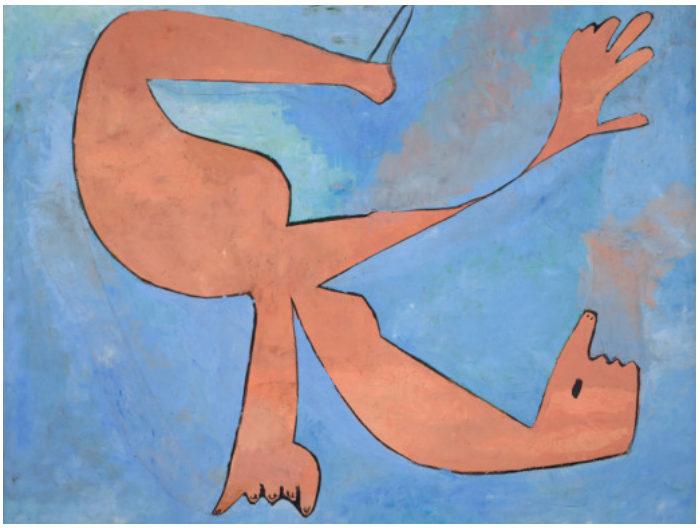
Le biomorphisme

Auguste Rodin, *Étude pour Iris*, vers 1891-1893, plâtre enduit d'un agent démoulant, 41,7 × 46 × 22 cm, Paris, Musée Rodin, S.00859.

Issue de *La Porte de l'Enfer* où elle se présentait initialement couchée sur le dos, la figure est travaillée vers 1891 pour couronner le *Monument à Victor Hugo*, puis dotée d'ailes et disposée en position plongeante dans le second *Monument à Victor Hugo* de 1897. En 1895, elle apparaît redressée, sans ailes et placée en position verticale. Elle devient alors *Iris, messagère des dieux*. Dans la mythologie, Iris fait le lien entre le monde des Hommes et celui des dieux. Sous le nom d'*Iris, messagère des dieux*, de *Figure volante*, voire d'*Éternel tunnel*, l'œuvre est à la fois symboliste et mythologique tout en assumant une forte présence formelle. La position choisie par Rodin, qui évoque bien sûr *L'Origine du monde* de Gustave Courbet (Musée d'Orsay, Paris), suscita le scandale mais aussi la fascination. Aérienne, dynamique, l'œuvre suggère les mouvements de danse du french cancan et l'écartèlement de la gymnaste. Iris semble évoluer en apesanteur dans l'espace. L'absence de la tête et d'un bras renforce le caractère organique d'une masse mue par une énergie quasi surnaturelle. Les jambes, largement ouvertes sur le sexe, ne suggèrent pas seulement une puissance érotique mais peut-être plus essentiellement une énergie vitale. L'artiste ne se limite pas à reproduire les apparences, il imite le processus à l'œuvre dans le vivant. *Iris* devient « un fragment qui respire et se meut.[9] »

9 Catalogue de l'Exposition universelle de 1900

Pablo Picasso,
La Nageuse, Paris, novembre 1929, huile sur toile, 130 × 162 cm,
Musée national Picasso-Paris, dation Pablo Picasso, 1979, MP119.



Que reconnaît-on sur cette toile ? Comment la forme guide-t-elle le regard du spectateur ? Abstraction faite du titre, cette masse se trouve-t-elle dans l'air, dans l'eau ou dans le vide ? Ce corps dessiné d'un seul trait se déploie harmonieusement dans l'espace de la composition. La masse en aplat rose se détache nettement du fond dont elle émerge comme semble le rappeler la pointe du pied encore plongée dans le bleu. L'étirement des membres et leur saillie selon leur position dans l'effort figurent la nage comme un étoilement ou une arabesque. *La Nageuse* semble se déplier en de larges mouvements, animée par l'énergie qui la porte et la transforme. La disproportion des membres et leur aspect changeant (bras large ou se limitant à une ligne) traduisent-ils la forme instable du corps transformé par le mouvement de l'eau ? Les règles académiques de la représentation anatomique disparaissent pour laisser place à la force organique du corps. La position, tête en bas mais relevée, implique une poussée vers le haut qui figure le mouvement auquel elle associe le regard du spectateur.

Rapprochement

Théorisé dans le champ artistique par Alfred Barr dans les années 1930, le biomorphisme renvoie à une catégorie d'abstraction dans laquelle la ligne courbe irrégulière et la métamorphose sont omniprésentes. Chacune de ces deux représentations interroge la traduction plastique du mouvement. Plus qu'un état de celui-ci, les deux artistes cherchent à en figurer l'énergie, à saisir son impulsion qui parcourt le corps. Tous deux profondément inspirés par la danse, et par le cirque dans le cas de Picasso, saisissent forme ou masse en apesanteur comme libérées des lois de la gravité, dans l'envol ou le suspens. Le corps n'est pas figé dans l'espace, il semble poursuivre sa course.
Le traitement plastique de la matière contribue, lui aussi, à en repousser les limites : peinture ou plâtre, la matière paraît s'animer et devenir corps pour mieux en déployer la force d'expression. Poussée, tension et équilibre soutiennent les membres de *La Nageuse* comme ceux d'*Iris*.
S'éloignant plus ou moins de la référence au réel, pour créer des courbes exaltant la nature créatrice et la génération perpétuelle du vivant, Rodin et Picasso nous livrent ici une vision biomorphique des corps qui fait surgir à travers l'acte créateur, leur génie. En travaillant comme la nature, en imitant le vivant dans sa méthode, les deux artistes proposent une formulation nouvelle de la notion de réalisme qui permet aux formes d'accéder à la vie.

Au Musée national Picasso-Paris — Deux visions du corps dans l'espace

Auguste Rodin,
Femme accroupie grand modèle, 1904-1908, plâtre enduit d'un agent démoulant, 97 × 72 × 60,5 cm, Paris, Musée Rodin, S.03146.

Créée vers 1881-1882, *La Femme accroupie* est à l'origine une figure de damnée située dans le tympan de *La Porte de l'Enfer*. Elle fait d'ailleurs partie, avec la *Cariatide à la pierre* et la *Danaïde*, d'un groupe présenté par Rodin en 1889 sous l'intitulé « Trois femmes lasses ». Ses membres, rassemblés et serrés contre le torse, évoquent L'*Adolescent accroupi* de Michel-Ange que Rodin admire. Se présentant comme une « sculpture-bloc » elle s'inscrit dans l'analyse esthétique que Rodin faisait de la sculpture de Michel-Ange : c'est une œuvre qui, selon sa formule « pourrait dévaler une colline sans se briser ».
La *Femme accroupie* présente une dualité. Tout d'abord, par sa dimension érotique : entièrement nue et assise sur ses talons, le bras droit est déplacé sur le côté pour laisser le sexe visible, la main gauche repose sur le sein et la bouche est entrouverte.
Cette sensualité est aussi considérée par certains comme obscène, en raison de la violence sourde, de l'aura sombre et inquiète qui semble en émaner. De même, cette pose compacte et complexe peut exprimer une intense douleur intérieure.
Cette figure a été reprise plusieurs fois par Rodin dans différentes dimensions et matériaux, notamment pour *Je suis belle*.

Pablo Picasso,
Nu au bouquet d'iris et au miroir, 22 mai 1934, huile sur toile, 162 × 130 cm, Musée national Picasso-Paris, MP147.

Dans la continuité du cubisme, Picasso combine ici différentes faces sur un même plan : intérieur et extérieur s'interpénètrent à travers la fenêtre ouverte. Ce nu se situe-t-il à l'intérieur ou à l'extérieur ? De face ou de profil ? Le corps est figuré de façon dynamique à la fois par les aplats roses et les lignes noires qui cernent en partie sa structure. Celles-ci, droites ou courbées, laissent apparaître de face un cercle noir qui pourrait rappeler le nombril surmonté de seins en grappe et d'un visage de profil. Cet assemblage de lignes et de masses colorées semblent souligner la complexité de la position dans laquelle est saisi le modèle : jambes croisées, buste en torsion et tête renversée encadrée par la pointe du coude. La chair figurée par de larges aplats rose parme contraste avec la structure géométrique des lignes qui pourrait correspondre à l'articulation des membres. À cette tension s'ajoutent les éléments alentours : formes végétales triangulaires et lignes sinueuses du garde-corps.

Rapprochement

De quelle manière chacun des artistes dispose-t-il le corps dans l'espace ? Quel(s) point(s) commun(s) peut-on identifier entre ces deux œuvres ? Selon quel(s) point(s) de vue les deux artistes invitent-ils à observer l'œuvre ?
Ces deux compositions déjouent les limites qui dissocient fond et forme, fixité et mouvement, à travers une mise en scène du corps laissant ouvert le dialogue avec l'espace. Le nu de Picasso est en partie traité de façon sculpturale grâce à l'agencement des plans qui lui donne un relief dynamique. Le mouvement visible dans l'arbre courbé à l'arrière plan s'oppose au cadre stable du premier plan où sont disposés le miroir et le bouquet d'iris. Les plans de la composition s'interpénètrent comme on le voit au centre, à travers le végétal qui se mêle au corps.
Quant à la *Femme accroupie* de Rodin, sa posture met en opposition le repli des jambes avec le haut du buste déplié. Matière et mouvement contribuent ainsi à métamorphoser le corps dans un élan de sensualité. L'énergie vitale évoquée dans le rapprochement entre *La Nageuse* et *Étude pour Iris* semble ici plus ouvertement érotique : seins dressés, bras saillant qui accompagne le balancement de la tête en arrière, etc. Le caractère vivant d'un modèle qui semble fusionner avec la nature, dont la forme même pourrait être modelée par cette union, imprègne la représentation.

Pistes pédagogiques

Que signifie saisir le mouvement d'un corps ? Comment représenter le mouvement dans l'immobilité de la sculpture ? Par quels biais les artistes donnent-ils l'illusion d'animer la matière ? Comment sollicitent-ils le regard du spectateur ? Que voit-on et que reconnaît-on face aux œuvres ?
De quelles manières le regard transforme-t-il la figure humaine ? Qu'est-ce qu'une métamorphose ? Que cherchent à saisir les artistes dans ce processus ? Quelle(s) force(s) est à l'œuvre dans cette façon de représenter le corps ?

La place du corps est centrale dans l'œuvre des deux artistes et s'inscrit comme un axe essentiel de la visite des deux expositions. Les rapprochements proposés entre les œuvres de Rodin et de Picasso peuvent constituer un point de départ à l'observation puis au questionnement. Ce principe peut guider les élèves pour établir leur propre rapprochement entre les deux artistes selon les points de convergence ou les différences qu'ils repèrent au fil de la visite : quelle œuvre de Rodin résonne selon eux avec celle de Picasso ? Et inversement, qu'observent-ils chez Picasso reconnaissable dans l'œuvre de Rodin ? Par le biais d'un carnet de visite, on peut inviter les élèves à prendre le temps d'identifier ces détails du traitement plastique qui retiennent leur attention. Ils composent ainsi un répertoire personnel où se dessinent les caractéristiques de deux univers artistiques qu'ils mettent eux-mêmes en relation. On peut sensibiliser leur regard aux particularités du traitement bidimensionnel ou tridimensionnel tout en interrogeant la « solution » trouvée par l'artiste pour exprimer ou traduire un état du corps. La place essentielle du corps féminin invite aussi à réfléchir aux formes qu'il inspire, à l'émotion et à l'énergie que les deux artistes lui associent.

Arts plastiques — Cycles 3 et 4 :
La ressemblance
Lycée :
La figuration et l'image, la non-figuration

Arts appliqués et culture artistique — CAP et Lycée professionnel

Lettres — Cycle 4 :
Dire l'amour

Clé 2 – L'espace : présence et représentation

« Les rapports spatiaux les plus élémentaires sont saisis, par quiconque est familier de l'appartement de Picasso et l'accompagne à nouveau de pièce en pièce, avec une acuité, une avidité dont je ne connais pas d'autres exemples. »
André Breton, « Picasso dans son élément », Paris, *Minotaure*, n°1, juin 1933, extraits.

Quels rapports la sculpture entretient-elle avec l'espace dans lequel elle prend position ? Comment invite-t-elle l'observateur à appréhender cet espace ? Quelle interaction le sculpteur propose-t-il à travers cette mise en scène ?
Le rapport de la sculpture à son environnement apparaît profondément novateur chez Rodin et Picasso. Ce renouvellement s'illustre dans l'approche du groupe sculpté et du monument public, à l'instar du *Monument aux Bourgeois de Calais* ou du groupe des *Baigneurs* dont la mise en scène intègre l'espace environnant comme une composante essentielle de l'œuvre. S'écartant des codes attendus pour se mettre à l'écoute de ce qui, pour eux-mêmes, convient à l'œuvre dans son lieu, les deux artistes s'exposent à la critique. La question du socle est au cœur de ces tensions quand ils prétendent s'en exempter, abolir les frontières imposées par les conventions en rapprochant l'œuvre et le spectateur dans un même espace.
Loin de considérer le socle comme un simple support, Rodin et Picasso en font un puissant dispositif de monstration. Ainsi, des colonnes que Rodin instaure comme socles, disposées telle une forêt, engageant le spectateur à se mouvoir et à s'émouvoir de les voir monter, descendre et rythmer l'espace alentour au gré des pleins et des vides qu'elles révèlent. Ici encore, une nouvelle ordonnance se met en scène entre l'espace de l'œuvre et l'espace du spectateur. Les sculptures en tôle pliée de Picasso, appréhendées par « à coups », suscitent la surprise à mesure qu'elles s'animent. Les effets de ce décalage du sujet inaugurent, selon l'historien d'art Werner Spies « quelque chose de dramatique, une nouvelle conception du temps ».
***La Porte de l'Enfer* et *Guernica* invitent à leur tour le spectateur à se mesurer à leur monumentalité et à explorer leur immense puissance d'expression du point de vue de l'espace, présent et représenté.**

Au Musée Rodin – La mise en scène de groupes sculptés

Auguste Rodin,
Monument aux Bourgeois de Calais, 1889, bronze, Paris, Musée Rodin, S.00450.

En 1884, Auguste Rodin reçoit du maire de Calais la commande d'un monument destiné à rendre hommage aux six bourgeois qui, en 1347, durant la guerre de Cent Ans, s'en allèrent porter les clés de la ville au roi d'Angleterre, ayant accepté de sacrifier leur vie pour sauver celle des habitants épuisés par un an de siège.
Dès la première maquette, Rodin met en avant le sacrifice collectif et place les six personnages, sans hiérarchie, sur un haut socle rectangulaire. En 1885, la deuxième maquette suscite des réticences. Le sentiment dramatique qui en émane paraît impropre à représenter l'héroïsme des bourgeois. Dans la version finale, Rodin parvient à conjuguer l'osmose et l'isolement

des condamnés qui, seuls face à leur destin, ne se regardent ni ne se touchent.
Quand il est enfin inauguré en 1895, le groupe est placé sur un socle traditionnel de hauteur moyenne. Deux solutions plus radicales avaient été proposées par l'artiste selon le lieu retenu : très haut, le groupe se détachant sur le ciel ou très bas, les statues scellées les unes derrière les autres.

Pablo Picasso,
Les baigneurs : L'homme aux mains jointes, L'homme-fontaine, Le jeune homme, été 1956, bronze, Musée national Picasso-Paris, MP352 à MP357.

Les trois *Baigneurs* présentés dans la cour d'honneur appartiennent à un ensemble de six figures. Ce groupe sculpté apparaît dans une série de dessins réalisés en septembre 1956 : *La Plongeuse* et *L'Homme aux mains jointes sur la jetée*, *La Femme aux bras écartés* et *Le Jeune homme sur un plongeoir*, *L'Homme fontaine* et *L'Enfant dans l'eau*. Si la position de ces figures varie, cette étape de la représentation les inscrit dans un dispositif de mise en scène théâtrale où chacune d'entre elles vient trouver sa place selon la force qui se dégage de l'ensemble. Le projet initial de Picasso consiste à répartir ces personnages dans un bassin, chacun d'entre eux faisant face au spectateur et donnant « l'impression d'une forêt dans laquelle on peut entrer » selon les mots de Werner Spies[10]. Cette frontalité est comme renforcée par la structure des assemblages. Le tirage en bronze, présenté dans l'exposition, laisse reconnaître la nature des matériaux et des objets employés, bien visible dans les sculptures originales en bois. Picasso détourne l'usage d'objets (ici des cadres de tableaux) et utilise des planchettes de bois comme surfaces planes qu'il combine dans l'espace pour donner corps à ces personnages hiératiques. Incisés dans le bois, des lignes figurent des détails anatomiques toujours repérables sur le bronze.

Rapprochement

Faisant face à l'entrée du musée, des *Bourgeois de Calais* et des *Baigneurs* présentent l'image emblématique de la rencontre entre Rodin et Picasso. Par-delà le choc de leur confrontation, les hautes et sombres silhouettes de bronze ouvrent la voie d'un dialogue dans l'espace à travers la mise en scène de la sculpture.
Ces statues, intrinsèquement liées à la destinée d'un groupe de six personnages, le *Monument aux Bourgeois de Calais* et *Les Baigneurs*, auraient pu s'en tenir à cette configuration définitive et immuable. Elles ont pourtant vécu, du fait de leurs auteurs, des transformations et des variations : dans leur forme, tel Pierre de Wissant sans tête et sans mains devenu figure partielle en 1900, ou dans leurs modalités d'exposition, tel le *Monument aux Bourgeois de Calais* installé sur un socle monumental à Londres en 1913, ou comme *Les Baigneurs* exposés séparément ou ensemble, tantôt dans un bassin, tantôt directement sur le sol.

10 Cécile Godefroy et Virginie Perdrisot, « Entretien avec Werner Spies », *Picasso. Sculptures*, 2016, p. 26-33.

Au Musée Rodin — Deux relectures de la destinée humaine

Auguste Rodin, *Tympan de la Porte de l'Enfer,* plâtre, 1888-1889, 128,5 × 258 × 86 cm, Paris, Musée Rodin, S.05729.

Quand Rodin reçoit de l'État la commande d'une porte décorative ornée de « bas-reliefs représentant la *Divine Comédie* du Dante », en août 1880, il est un artiste peu connu, âgé de presque 40 ans. Ce qui n'est encore qu'une modeste commande, destinée à un musée des Arts Décoratifs à Paris, deviendra par la suite le début d'une décennie d'intense création. Rodin puise tout d'abord son inspiration chez Dante, sans chercher à illustrer précisément le texte de *L'Enfer*, avant d'intégrer tout aussi librement l'influence des *Fleurs du mal* de Baudelaire pour créer un grand relief profondément original.

L'abandon du projet de musée laisse aux mains de l'artiste plus de deux cents figures et groupes, vaste répertoire de formes qui nourrira son œuvre durant tout le reste de sa carrière.

Montrée dans l'atelier à divers amis, artistes et critiques, *La Porte de l'Enfer* est rapidement considérée comme l'un des chefs-d'œuvre du XIX^{e} siècle. Rodin ne la présentera qu'une seule fois au public, sous une forme dépouillée qui reste mystérieuse, dans le pavillon de sa grande exposition personnelle construit Place de l'Alma, en marge de l'Exposition universelle de 1900.

En 1917, le premier conservateur du Musée Rodin parvint à convaincre le sculpteur de le laisser reconstituer son chef-d'œuvre pour en faire réaliser une fonte mais Rodin mourut avant de voir le résultat.

Jacqueline de la Baume-Dürrbach (1920-1990),
Guernica (d'après l'œuvre de 1937 de Pablo Picasso), 1976, tapisserie de basse-lisse, 331 × 693 cm, Colmar, musée Unterlinden, M0028005734.

En 1955, face à l'œuvre de Picasso alors exposée au musée des Arts Décoratifs à Paris, Jacqueline de la Baume-Dürrbach réalise un carton d'après *Guernica*. Il s'agit de la première étape d'un travail que la lissière poursuit jusqu'en 1983 avec la réalisation de la troisième tapisserie d'après *Guernica*. Légèrement plus petite que l'œuvre de Picasso (349,3 × 776,6 cm), elle conserve néanmoins le caractère monumental et édifiant du tableau exposé pour la première fois durant l'été 1937 au sein du Pavillon de la République espagnole, érigé pour l'Exposition internationale des arts et techniques à Paris. La guerre civile qui déchire l'Espagne depuis juillet 1936 est, selon certains historiens, le théâtre d'une répétition qui prépare les forces fascistes à l'entrée en guerre en 1939. Guernica, ville du Pays basque, est bombardée le 26 avril 1937 par les avions de l'Allemagne nazie. Les photographies en noir et blanc publiées par la presse donnent la mesure dramatique de l'événement. Sans pour autant faire directement allusion à celles-ci, les différentes phases de cette œuvre que Dora Maar documente par ses photographies durant le processus de création, donnent forme à une allégorie de la barbarie. À la manière d'une gigantesque peinture murale ou d'un tableau d'histoire, Guernica rassemble des personnages meurtris, agonisant ou se débattant. La tension tragique de la scène contraste avec une gamme chromatique sobre de noirs et de gris sur lesquels se détachent les figures en blanc.

Rapprochement

Ces deux œuvres emblématiques ont un rapport singulier à l'espace. Leur dimension monumentale, notamment, entre pleinement en jeu dans la réflexion des artistes sur la composition. Chez Rodin, le thème de la *Porte de l'Enfer* de Dante se situe dans la lignée d'une grande tradition de l'art. *La Porte*, de par son relief, présente des strates narratives où le spectateur fait face à certains destins tragiques, tandis que l'expressivité des corps et leurs agencements créent une dynamique visuelle d'ensemble apte à rendre sensible une histoire universelle. Picasso se situe également dans une lignée historique. Le format de *Guernica* est une référence claire à la peinture d'Histoire et nous met face à l'horreur. Le cadre du tableau contient les personnages, pris dans cette funeste composition. Le format ne permet pas au regard de s'échapper. La guerre et ses corps meurtris occupent tout l'espace et font face au spectateur.
Dans les deux œuvres, le temps de lecture est celui du regard, balayant ces grands formats, cherchant la narration dans l'espace représenté, se déplaçant pour accéder à l'ensemble des figures. L'exploration de l'espace, peint ou sculpté, s'éprouve physiquement et, bien qu'immobile, le corps du spectateur s'immerge dans la représentation. Par sa dimension monumentale, l'œuvre unit dans un même espace celui qui regarde et les personnages en souffrance. Cette cohabitation des corps engendre un dialogue fort autour des thèmes abordés. Les moyens plastiques employés viennent nourrir, dans une mise en scène dramatique, celui de la destinée humaine.

Au Musée national Picasso-Paris — La sculpture « cinétique »

Auguste Rodin, *Sphinge sur colonne*, 1900, bronze, 93,4 × 16 × 22,3 cm, Paris, Musée Rodin, S.06667.

Ce petit nu féminin, au visage relevé et interrogatif, apparaît en 1886 dans le vantail droit de *La Porte de l'Enfer*. Présenté pour la première fois de façon autonome en 1889, il reçoit à cette occasion le titre de *Sphinge*, en référence à la créature du mythe grec d'Œdipe. En 1900, lors de sa première grande rétrospective au pavillon de l'Alma à Paris, Rodin imagina un mode de présentation original utilisant des colonnes en guise de socles. La modification du rapport d'échelle entre les œuvres et leur support engendrait du même coup une autre perception de la sculpture. Agenouillée et en appui sur ses bras tendus, la sphinge se trouve ainsi au sommet d'une colonnette cannelée, telle que Rodin l'exposa, comme de nombreux autres plâtres, sur des gaines à rinceaux, des piliers quadrangulaires ou des colonnes à cœur. Le bronze présenté ici a été fondu en 1995 pour les collections du Musée Rodin, où l'on pourra retrouver la version en plâtre. Dans le prolongement de l'exposition de l'Alma et de présentations ultérieures, cette fonte intègre en une composition unique la sculpture mais aussi le socle comme partie intégrante de l'œuvre.

Pablo Picasso, *Tête de femme*, 1957, bois découpé et peint, 78,5 × 34 × 36 cm, Musée national Picasso-Paris, MP350.

De quelle manière l'artiste sollicite-t-il notre regard avec cette sculpture ? Quel équilibre met-il en jeu entre chaque composante d'un ensemble ? Cette *Tête de femme* en bois peint s'inscrit dans un processus dont Picasso prolonge ici les expérimentations initiées dès la période cubiste. Les surfaces planes s'emboîtent pour dessiner dans l'espace les « séquences » d'un visage et lui donner différentes formes selon le point de vue du spectateur. Picasso perturbe ainsi les repères, entre bidimensionnalité et tridimensionnalité, par la combinaison de ces surfaces dans l'espace qui déjoue la continuité de la perception. En nous invitant à la déambulation pour saisir les formes de ce visage, cette sculpture s'inscrit dans une sorte d'espace-temps plastique. Un cylindre s'étire comme un mât au sommet duquel se déploient les différentes faces de la tête. À la rigidité et l'épure de cette colonne qui dessine le cou s'opposent la multiplicité et le rythme des détails du visage représentés selon un lexique graphique caractéristique des « tableaux magiques » de la fin des années 1920. La mise en mouvement du regard est constitutive d'un

rapport singulier à l'œuvre qui non seulement surprend le spectateur mais l'invite aussi à adopter à son tour une combinaison de points de vue. La rencontre avec le sculpteur suédois Carl Nesjar, en 1957, est l'occasion pour Picasso de renouveler son approche de la sculpture monumentale dans l'espace public. Une version en béton est réalisée en 1958.

Rapprochement

Pour chacun des deux artistes, la notion d'espace est pensée comme un élément plastique constitutif de l'œuvre et non comme une « toile de fond ». Entretenant un dialogue créateur avec l'environnement où la sculpture prend place, Rodin comme Picasso s'ingénient à brouiller les frontières entre « début » et « fin » de l'œuvre. C'est le cas avec la *Sphinge sur colonne* qui fusionne un élément d'architecture avec la figure sculptée : ces deux éléments interrogent non seulement les limites plastiques d'une distinction entre socle et sculpture que Rodin unit, mais aussi le caractère théâtral d'un surgissement.
Ces deux œuvres se caractérisent de façon distincte par un inhabituel rapport d'échelle et de proportion : la *Tête de femme* s'étire comme le sommet d'un phare et la *Sphinge* couronne une « sculpture-architecture ». Elles renouvellent les principes d'équilibre dans la composition.
Cette conception de l'espace inscrit aussi l'œuvre dans un nouveau rapport au temps car de ces mises en scène découle une observation en mouvement. Dans le dialogue que les deux artistes établissent entre espace et sculpture se jouent des interactions dont le spectateur devient lui aussi un des opérateurs. Comme Werner Spies le rappelle à propos des sculptures en tôle pliée de Picasso, celles-ci peuvent être envisagées comme des « expériences optiques », questionnant ainsi la relation entre le point de vue et la forme de l'œuvre[11].

Pistes pédagogiques

Quelle position l'artiste donne-t-il à l'œuvre dans l'espace ? Quelle position adopte le spectateur dans l'espace de l'œuvre ? Comment l'artiste nous propose-t-il d'aborder son œuvre ? Quel(s) chemin(s) nous invite-t-il à prendre ? Est-on seulement spectateur ou acteur face à l'œuvre ?

Cette clé de lecture propose à la fois une réflexion sur la manière d'appréhender l'œuvre en situation et le rôle qu'elle joue en tant que dispositif. Les élèves peuvent être invités à s'interroger sur leur face à face avec l'œuvre et sa matérialité : Comment me met-elle « en mouvement » ? Comment provoque-t-elle une émotion ? On peut attirer l'attention sur le mouvement du regard, frontal ou circulant autour de l'œuvre. Il s'agit ainsi d'une expérience sensible dans l'espace de l'œuvre qui mobilise nos sens. Si l'on songe à la monumentalité de *La Porte de l'Enfer* et de *Guernica* : Quel est l'espace perçu ? Quel est l'espace représenté ? Un prolongement possible de cette expérience sensible consiste à interroger les changements d'échelle et leurs effets sur le spectateur, mais aussi la place du socle et la diversité des supports qui contribuent à mettre en scène l'œuvre. La notion de mouvement entre en jeu et nous interpelle d'autant plus lorsque la forme même de l'œuvre implique le déplacement du spectateur. Pensée comme une « sculpture cinétique », la *Tête de femme* (MP350) de Picasso propose d'explorer un espace plastique à partir de l'œuvre. Le caractère théâtral de ces compositions peut bien sûr être une entrée dans l'approche d'autres pièces comme *Les Bourgeois de Calais* et *Les Baigneurs* présentées dans la cour du Musée Rodin : à quelle scène assistons-nous ? Quelle force se dégage de ces groupes de sculptures ?

Arts plastiques —
Cycle 3 :
La prise en compte du spectateur, l'effet recherché ; la mise en regard et en espace ; l'espace en trois dimensions
Cycle 4 :
Le dispositif de représentation ; la présence matérielle de l'œuvre dans l'espace, la présentation de l'œuvre ; l'expérience sensible de l'espace de l'œuvre
Lycée :
La présentation de l'œuvre

Arts appliqués et culture artistique — CAP et Lycée professionnel

Lettres —
Cycle 4 :
Visions poétiques du monde

11 Werner Spies, *Picasso sculpteur*, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, 2000, p. 286.

Clé 3 – L'atelier : chercher sans fin

« Il se débarrassa de son veston d'intérieur, revêtit sa blouse blanche, saisit une spatule et lissa d'un coup magistral à l'épaule le tendre épiderme de la femme qui semblait vivre et respirer. Il se recula encore. « Et puis là », murmura-t-il. De nouveau l'effet était intensifié par une retouche infime. »
Stefan Zweig à propos d'Auguste Rodin, *Le monde d'hier. Souvenirs d'un Européen*, Paris, Belfond, 1982, p. 177-180.

Quel rôle l'atelier joue-t-il dans le processus de création ? S'agit-il seulement du lieu où l'œuvre est « fabriquée » ? Quelles libertés cet espace de travail donne-t-il à l'artiste ? Quelles expérimentations et métamorphoses s'y déroulent-elles ? Comment les œuvres ou les matériaux habitent-ils ce lieu ? Comment s'articulent les liens entre l'intérieur et l'extérieur de l'atelier ? « Un atelier de peintre doit être un laboratoire.[12] » déclare Picasso. L'artiste, à travers cette métaphore, se dessine sous les traits du chercheur, de l'inventeur, voire de l'alchimiste. Au cœur d'un intense travail, en quête de son désir, il est celui qui se confronte à la matière, prêt au surgissement de l'inattendu ou de l'accident. Rodin ne craint pas les cassures, « généralement, loin de diminuer, elles ajoutent ». Le hasard est « très artiste[13] ».
L'atelier réunit toute sorte de matériaux, d'objets et de travaux, accumulés dans des états divers, comme une vaste réserve dans laquelle puiser. Le plâtre, instrument privilégié pour le moulage et l'empreinte, favorise l'expérimentation plastique. La multiplicité des épreuves génère un répertoire de formes qui autorise des combinaisons infinies, à partir de l'assemblage d'un nombre fini d'éléments.
Espace de tous les possibles, l'atelier sort aussi de ses murs pour s'ouvrir à la nature, commun dénominateur de Rodin et de Picasso. Elle est le lieu de la délectation, du renouvellement permanent dans lequel puiser et prélever, stimulant et attisant le besoin de créer dans une relation expérimentale au monde.

Au Musée Rodin – Le rapport à la nature

Auguste Rodin,
Assemblage : Nu féminin de l'Éternelle Idole et Nu féminin assis sur un rocher, et branche de houx, après 1900, plâtre et végétal, 28 × 19,5 × 17 cm, Paris, Musée Rodin, S.02841.

Une femme affaissée sur son coude semble bientôt promise à l'effondrement. Mais elle retient encore sa chute, en appui sur l'autre bras tendu. Ce *Nu féminin assis sur un rocher*, utilisé plusieurs fois par Rodin, trouve sans doute son origine dans *La Porte de l'Enfer*. Le sommet de la composition, dégagé par l'effacement de la tête lourdement penchée, réserve une place de choix au *Nu féminin de l'Éternelle idole*, lui-même issue de *La Porte*. Beaucoup plus petite que la première silhouette qu'il surplombe, il se courbe en avant et semble chercher son regard. Le dos cambré en contrepoint, il se tient sur une seule jambe et se maintient fermement à l'arrière de son corps, comme un acrobate, l'autre jambe pliée contre sa cuisse. Comme un léger balancier en prise avec le vent, une branche de houx est plantée sur le côté du rocher, en position d'éphémère équilibre, comme tout l'agencement de cette subtile, gracieuse et savante architecture. Fragment minuscule d'une Nature majuscule que l'artiste vénère, la branche de houx à la fois modeste et porteuse de valeurs sacrées pourrait avoir été choisie pour incarner

cette dualité. Cueillie avec simplicité dans le jardin, intégrée « en l'état » dans l'œuvre, elle y insuffle une dimension poétique singulière. « Que la Nature soit votre unique déesse » proclame Rodin dans le testament qu'il adresse aux futurs artistes, les exhortant à s'imprégner de sa beauté mais à ne jamais se contenter de la copier.

Pablo Picasso,
*Composition au papillon***,** Boisgeloup, 15 septembre 1932, tissu, bois, végétaux, ficelle, punaise, papillon, huile sur toile, 16 × 21,5 × 2,5 cm, Musée national Picasso-Paris, dation Pablo Picasso, 1979, MP1982-169.

Que reconnaît-on à la surface de ce « tableau-relief » ? Quels types d'éléments sont utilisés pour cet assemblage ? *La Composition au papillon* met en évidence la relation particulière que l'artiste entretient avec la nature au Boisgeloup. L'inscription du nom du domaine et la date rappelle une carte postale. Le rythme de la nature et les transformations qu'il orchestre, à l'image de la chenille devenant papillon ou encore de l'arbre se dépouillant de ses feuilles à l'automne, s'inscrivent dans le processus de création, l'alimentent à la fois poétiquement et matériellement. Dans le texte qu'il consacre à Picasso pour la revue *Minotaure*, André Breton visitant l'atelier au Boisgeloup aborde la démarche de l'artiste selon un principe d'« aimantation sélective[14] ». Picasso, qu'il considère alors comme un surréaliste, n'est soumis à aucun « préjugé » plastique tant en peinture qu'en sculpture et recherche à travers elles le « périssable et l'éphémère ». Le caractère naïf et expérimental de cette composition qui réunit un personnage en allumettes et un autre d'une ficelle revêt un aspect fabuleux par la présence d'un papillon naturalisé dépassant l'illusion du vrai. Picasso propose quelques années plus tard sa propre définition de son rapport au surréalisme : « Je cherche à toujours observer la nature. Je tiens à la ressemblance, à une ressemblance plus profonde, plus réelle que le réel, atteignant le surréel. C'est ainsi que je concevais le surréalisme, mais le mot était employé tout autrement…[15] »

Rapprochement

Rodin et Picasso puisent dans la nature le principe vital, l'analogie créatrice et féconde qui les animent. La nature, processus de renouvellement permanent, est la source de leur art. Les deux artistes se livrent, à Meudon et au Boisgeloup, à son exploration et à sa contemplation. Ils prélèvent des éléments naturels, des spécimens trouvés ou choisis au hasard. Quand vient la nécessité de s'en saisir, la branche de houx s'installe au bord de l'assemblage et lui donne sa direction, le papillon se pose sur la toile et ordonne sa composition. L'élément naturel introduit le trouble dans la représentation en s'invitant dans l'œuvre. Objet réel dans l'espace réel du cadre ou du volume, il entre en dialogue avec l'espace imaginaire et illusionniste de la figuration. L'œuvre se met à jouer de ce double registre, elle fait justice à sa vérité matérielle, elle laisse transparaître le processus de sa fabrication, affirme sa vitalité physiologique et psychique. Ainsi, Rodin n'efface pas les « coutures » du moule à pièces qui viendront surligner la nudité des corps. Picasso fait un usage manifeste de la ficelle et des allumettes pour figurer les personnages : il rend visible l'assemblage voire le promeut. Picasso et Rodin ne se soucient pas de représenter la vie : l'œuvre en train de se faire est la vie même. Elle se compose et se métamorphose dans un mouvement continuel qui atteint les catégories de l'œuvre et brouille les définitions.

12 André Warnod, *Arts,* Paris, n° 22, 29 juin 1945.

13 Auguste Rodin, *Les Cathédrales de France,* 1914, p. 66.

14 André Breton, « Picasso dans son élément », *Minotaure*, vol. I, n° 1, juin 1933, p. 8-29.

15 Propos de Picasso à André Warnod en 1945, cités par Brassaï, *Conversations avec Picasso,* Paris, Gallimard, 1997 (2004), p. 50.

Au Musée Rodin – Expérimenter

*Moulage d'une feuille de platane***,** Paris, Musée Rodin, M 488.

Rodin intègre dans sa pratique le moulage de formes qui ne sont pas issues de sa main. Certaines d'entre elles reprennent des éléments naturels, correspondant au goût de l'artiste et à sa curiosité pour le vivant. Pour cette feuille de platane, dont le moulage nécessitait un soin extrême en raison de sa finesse, le mouleur a procédé à la fabrication d'un moule à pièces directement sur la feuille. Composé de plusieurs pièces enchâssées et solidarisées entre elles, ce type de moule peut être ouvert et refermé à volonté après chaque tirage. C'est à partir de lui que de multiples épreuves en plâtre peuvent être réalisées. En cela, il est un allié précieux à l'origine et au service des assemblages. Le sculpteur produira plusieurs séries d'empreintes de ce feuillage à partir de différents moules de ce type. L'admiration que Rodin porte à la nature transparait dans cette quête récurrente du motif végétal qui l'accompagne depuis ses années de création, de la manufacture de Sèvres jusqu'à la réalisation du *Monument à Puvis de Chavannes*, pour lequel il a fait mouler une branche entière de pommier et qui restera inachevé au soir de sa vie.

Pablo Picasso,
Feuille de platane, Boisgeloup, 1934, plâtre, 32 × 20 × 4,5 cm,
Coll. Maya Widmaier Picasso.

« Je suis frappé par la nouveauté de ces expériences plastiques. Picasso n'a fait ici que ménager des rencontres aux matières et structures familières, leur assigner de nouveaux sens et de nouvelles destinations. La main de l'artiste – le pouce du sculpteur – modelant la glaise et y laissant son empreinte en est totalement absente. Sans intervenir directement, il a laissé ses figures se modeler elles-mêmes, renonçant à sa propre main…[16] » . Que traduisent les propos de Brassaï lors de sa découverte de « l'atelier-laboratoire » au Boisgeloup ? Quels principes essentiels président à la vie de ce lieu ? L'atelier ne se limite pas à un espace de fabrication où règnerait en maître l'artiste créateur, il devient lui-même espace de création où les objets et matériaux recueillis se côtoient, dialoguent et s'assemblent de manière vivante pour mieux opérer des métamorphoses. Le travail du plâtre, qui offre différentes approches comme le modelage, l'assemblage ou encore l'empreinte, s'articule de façon particulièrement riche à cette vie de l'atelier. Picasso l'utilise pour laisser visible en surface l'empreinte d'objets ou d'éléments organiques comme cette feuille de platane dont la forme s'imprime en négatif sur le plâtre. « La nature est toujours belle : il suffit de comprendre ce qu'elle nous montre » déclarait Rodin[17]. C'est par les formes qu'elle produit que la nature inspire la création. L'artiste choisit parmi elles celles qu'il « enregistre » afin de leur donner une seconde vie grâce à/par l'intermédiaire de l'œuvre.

Rapprochement

Rien de plus commun et dérisoire qu'une feuille de platane, et pourtant, Rodin comme Picasso se sont arrêtés au cours d'une promenade pour en choisir une de la même façon qu'on cueille une fleur rare. Partant d'une même technique, le moulage, chacun des deux artistes révèle la beauté simple et singulière de ces feuilles en même temps qu'ils nous amènent à penser la représentation non plus comme une imitation de la nature mais comme une trace de sa présence. Ce qui était éphémère et fragile, voué à pourrir et retourner à la terre, est conservé dans le plâtre, prêt à être multiplié et assemblé à d'autres éléments dans le cas de Rodin, ou à être photographié comme une véritable œuvre d'art par Brassaï, objet de collection dans l'atelier de Picasso.
Sources d'inspiration et supports d'expérimentations, ces deux moulages nous invitent à penser le réel comme un véritable matériau artistique.

Focus — Rodin à Meudon

En 1893, Rodin loue à Meudon la Villa des Brillants qu'il achètera deux ans plus tard en 1895. La maison est entourée de vergers et possède un atelier. Le site devient un lieu de méditation, voué à l'observation passionnée de la nature. La colline offre un paysage immense, on y devine Paris où l'artiste peut accéder en train ou en bateau à ses ateliers.
Rodin s'entoure d'assistants. Après l'argile, le plâtre est le matériau dominant. Il sert à fabriquer les moules et à tirer les épreuves, souvent par morceaux. Rodin multiplie ces opérations et fait des réserves d'« abattis ». Le processus de création prend le pas sur le travail fini. Dans le secret de l'atelier, il explore un art combinatoire capable de donner naissance à une infinité de propositions à partir d'un nombre limité de formes. Le pavillon place de l'Alma, où il a exposé en 1900 en parallèle de l'Exposition universelle, est remonté à Meudon. Le vaste bâtiment s'emplit d'un nombre incalculable de plâtres. « Des plâtres de presque tout, on dirait l'œuvre d'un siècle… une armée de travail. Cela défie la description[18] » écrit Rilke.
L'atelier s'étend au site entier. Rodin dissémine ses œuvres et ses Antiques dans le jardin. La sculpture est pour lui un art de plein air. En 1900, il fait édifier le « musée des Antiques » à des fins d'étude et de délectation. Après 1906, à partir de fragments achetés pour être sauvés de la destruction, il fait reconstruire une partie de la façade du château d'Issy, qui se découpe sur le ciel tel un reste de temple. En 1908, à sa demande, Edward Steichen photographie durant toute une nuit dans la prairie le grand plâtre du *Balzac*, objet de scandale dix ans plus tôt. C'est là enfin que Rodin expérimente, en 1911, la présentation des *Bourgeois de Calais* sur un socle de cinq mètres de haut.

16 Brassaï, *Conversations avec Picasso,* Paris, Gallimard, 1997 (2004), p. 202-203.

17 Auguste Rodin, *L'Art* (entretiens réunis par Paul Gsell), Paris, Grasset, 1911 (2005), p. 87.

18 Lettre de Rainer Maria Rilke à Clara Rilke, datée du 2 septembre 1902.

Au Musée national Picasso-Paris – Fragmenter, assembler, coller, hybrider

Auguste Rodin,
Assemblage : Torse de la Centauresse et Adolescent désespéré, vers 1890, plâtre, 36,7 × 23,1 × 14,1 cm, Paris, Musée Rodin, S.03367.

L'Assemblage : Torse de la Centauresse et Adolescent désespéré est un parfait exemple du travail de Rodin en matière de reprise de figures. Le motif des centaures apparaît dès le début des années 1880 dans l'œuvre de l'artiste, dans les « dessins noirs » et dans *La Porte de l'Enfer*. Ces créatures hybrides, alliance de l'humain et de l'animal, mettent en exergue un perpétuel dualisme. *La Centauresse* elle-même procède d'éléments issus de sculptures préexistantes, son torse ayant été greffé sur l'encolure d'un cheval déjà conçu par Rodin pour un monument. Ce torse démesurément allongé est ici collé, comme en apesanteur, à un état fragmentaire de l'*Adolescent désespéré*, damné de *La Porte de l'Enfer* et figure de la lamentation, de l'imploration ou encore de la fureur. La rencontre improbable des deux arcs en extrême tension, l'instant suspendu de leur mouvement ascensionnel, confère à cet assemblage une dimension mystérieuse et dramatique. La fragmentation des figures, concentrant puissamment l'énergie des gestes, en amplifie l'effet.

Pablo Picasso, *Violon et bouteille sur une table*, 1915, éléments de bois de sapin, ficelle, clous, avec peinture et traits au fusain, 45 × 40 × 23 cm, Musée national Picasso-Paris, MP253.

Que voit-on ? Comment et de quoi est faite cette œuvre ? S'agit-il d'une sculpture ? À partir de 1912, Braque et Picasso abordent une nouvelle phase du cubisme par le collage et l'usage de formes préexistantes dans leurs compositions (journaux, papiers peints, prospectus, ornements décoratifs, etc.[19]). Des éléments issus du quotidien surgissent tels quels ou bien en partie transformés comme des indices qui contribuent à « décrypter » certaines compositions. Ce nouveau langage plastique, qui associe peinture et sculpture à un répertoire quasi inépuisable de formes, déjoue les limites des matériaux traditionnels et revendique une méthode artisanale. En véritable bricoleur, Picasso assemble ces morceaux de bois récupérés qu'il cloue et peint sur une face. Il ajoute à cette structure des ficelles tendues, un morceau de bois en saillie pour le chevalet et le trait au fusain pour le tendeur, signes qui invitent à voir le violon alors qu'un pion d'échec vient signifier une bouteille. Par cet ensemble unifié, l'artiste devient constructeur

de sa composition. « Aux visiteurs qui avaient la chance de pénétrer dans l'antre de l'artiste, l'atelier apparaissait comme un « assemblage » composite, où Picasso se plaisait à réunir dans l'espace de son laboratoire une collection d'objets, d'œuvres et de matériaux à travers lesquels le réel deviendrait une œuvre d'art.[20] » Mise en scène d'objets autant picturale que sculpturale, *Violon et bouteille sur une table* illustre la « polysémie de l'assemblage[21] » rendue propice par l'atelier.

Rapprochement

La confrontation de ces deux œuvres montre comment l'espace de l'atelier engendre lui-même une dynamique de la création. Il ne s'agit pas seulement d'un lieu où est rassemblé le matériel nécessaire, où l'artiste entre en action, il est surtout un lieu de tous les possibles qui participe pleinement au processus de création. L'assemblage de Picasso révèle l'idée que l'atelier est comme une boîte à outils où se fabriquent les œuvres. Auprès d'elles, objets et matériaux se côtoient annulant ainsi les catégories esthétiques qui les distinguent pour renouveler le travail plastique. Quant à celui de Rodin, il témoigne du mouvement qui anime l'artiste dans la reprise de fragments qu'il réassemble, de figures déjà existantes à qui il donne une autre vie. Les séries d'« abattis » qui se prêtent à toutes les combinaisons pour donner corps à de nouvelles sculptures en sont un exemple puissant.
Véritable espace de réflexion, ce lieu nourrit les expérimentations auxquelles l'artiste procède, à la recherche de nouveaux récits.

19 Pour mieux comprendre le cubisme, des ressources en lignes permettent d'aborder des notions essentielles. Voir par exemple la fiche enseignant disponible sur le site de l'académie de Paris : https://www.ac-paris.fr/portail/jcms/p2_1004197/fiche-de-cours-le-cubisme-fiche-enseignant

20 Virginie Perdrisot-Cassan, « Assemblage », *Dictionnaire du cubisme*, Paris, Robert Laffont/ Centre Pompidou, coll. Bouquins, 2018, p. 53-60.

21 Ibid.

Focus — Picasso au Boisgeloup

Le 10 juin 1930, Picasso acquiert le château au Boisgeloup. Situé près de Gisors, dans l'Eure, ce domaine devient le lieu d'un intense travail de sculpture. Picasso installe son atelier dans une des écuries et en fait le lieu de nouvelles expérimentations : la rencontre des matériaux et le dialogue des formes questionnent sans cesse le processus de création. Le parc sur lequel s'ouvre le château accueille certaines des sculptures majeures de cette période comme La *Femme au jardin* (MP267). Un dialogue entre l'atelier et la nature s'engage : des branches de sapin ramassées et taillées deviennent des statuettes, des feuilles impriment leur empreinte dans le plâtre. La même année, Picasso réalise trente eaux-fortes en illustration des *Métamorphoses* d'Ovide que prépare l'éditeur d'art Albert Skira. Ce poète antique et son répertoire de créatures fabuleuses occupent une place importante dans l'imaginaire de l'artiste.

Après le travail du fer qui a marqué la fin des années 1920, les séries de modelages en plâtre caractérisent cette période au Boisgeloup. Sculpture et photographie entrent elles aussi en dialogue comme le démontrent les prises de vue de Brassaï publiées dans la revue surréaliste *Minotaure* en 1932. Celles-ci révèlent l'atmosphère particulière de cet espace d'expérimentation[22]. La mise en lumière des sculptures contribue à rendre vivant ce spectacle de formes qui habitent l'atelier. Comme un négatif de l'imaginaire de l'artiste, l'intérieur de l'atelier rassemble matériaux, outils et objets qui voisinent les œuvres. Par le biais de la photographie, les œuvres de Picasso lui apparaissent sous un autre jour, comme si elles poursuivaient leur propre vie. L'artiste réalisa lui-même des prises de vues dans l'atelier au cours du printemps 1931.

22 André Breton, « Picasso dans son élément », *Minotaure*, vol. I, n° 1, 1933, juin 1933, p. 8-29.

Au Musée national Picasso-Paris — Les assemblages composites

Auguste Rodin,
Assemblage : Nu féminin debout dans un vase, vers 1900, terre cuite (vase) et plâtre, 47,5 × 20,7 × 14 cm, Paris, Musée Rodin, S.00379.

Lorsqu'il s'installe dans la Villa des Brillants à Meudon en 1893, Auguste Rodin obtient la place nécessaire au développement de sa collection de sculptures et d'objets antiques. Celle-ci devient pour lui une source d'inspiration directe, dans l'ordre de l'imaginaire comme dans celui de la pratique. L'artiste procède à des moulages de vases, d'urnes, de stèles, en vue d'obtenir des épreuves qu'il utilise dans ses propres compositions. Au début des années 1900, il va plus loin en puisant directement dans sa collection des coupes et des petits vases antiques qu'il intègre à son travail de création. Il produit ainsi un ensemble d'œuvres où les pièces archéologiques en céramique, non plus moulées mais telles quelles, servent de réceptacle à de petits nus féminins en plâtre que Rainer Maria Rilke qualifiera de « petites âmes florales ». Disposées à l'intérieur, parfois en équilibre, ou assises sur les bords dans les attitudes les plus diverses, les figures s'assemblent aux vases dans un jeu très libre de ruptures d'échelle. Cet ensemble n'a jamais été exposé du vivant de Rodin.

Pablo Picasso, *L'Arrosoir fleuri*, 1951-1952, arrosoir, pièces métalliques, clous, bois et plâtre, 85,5 × 42 × 38 cm, Musée national Picasso-Paris, MP329.

Dans les années 1950, l'atelier du Fournas à Vallauris, est le lieu où Picasso réalise de grandes sculptures en plâtre intégrant des objets détournés comme la *Petite Fille sautant à la corde* (MP336) ou *La Chèvre* (MP339). Des objets récupérés se prêtent à des compositions hybrides où l'artiste exploite le pouvoir suggestif de leur forme. Depuis la période cubiste et l'art combinatoire expérimenté à travers les papiers collés, un objet peut en cacher un autre. Ce langage plastique renouvelle les règles de la sculpture : l'assemblage fait de bric et de broc peut constituer une ressource inédite. L'insertion dans le plâtre de clous, de morceaux de bois ou de métal mais aussi d'objets, constitue un ensemble composite comme cet *Arrosoir fleuri*. Des éléments hétéroclites (bois, plâtre, clous, arrosoir) fusionnent pour donner forme à cette nature morte. Bouleversant la hiérarchie esthétique des matériaux, ceux nobles et « dignes » d'être sculptés aux objets de rebut, Picasso aborde l'espace de l'atelier comme le repère d'un alchimiste propice à l'expérimentation mais aussi comme la réserve d'un collectionneur se confondant parfois avec un chiffonnier. Le passage par l'atelier permet d'opérer un renversement des valeurs caractéristique de ces sculptures qui transforment le prosaïque en poétique.

Rapprochement

À la suite de son passage dans l'atelier des Grands Augustins, Valentine Hugo écrit à Picasso : « Autour de vous, les objets fleurissent[23] » montrant ainsi que la créativité de l'artiste s'y exprime à travers l'extraordinaire diversité d'éléments qui occupent l'espace. L'atelier constitue un répertoire de formes où le statut de chaque objet est susceptible d'être redéfini par un détournement qui fasse de lui la base d'une nouvelle combinaison. En ce sens, c'est un espace poétique où s'invente un langage à partir du contact, de l'hybridation ou de la fusion comme l'attestent ces deux œuvres. La souplesse du plâtre qui peut « absorber » les objets de rebut, que Picasso assemble et unifie, donne l'idée d'un matériau inédit, vivant, d'un matériau-outil exploitant la disparité des objets encore visibles. La composition de Rodin joue elle aussi avec le rapport de contraste entre une créature de plâtre (de la main de l'artiste) et le vase en céramique (d'un autre usage, d'un autre temps) qui l'accueille. Il transforme sa forme initiale en donnant l'illusion d'un prolongement par cette apparition. L'atelier devient alors un lieu où l'artiste élabore d'étonnantes formules qui interrogent le regard : Que reconnaît-on ? Et que nous propose de voir l'artiste ?

Pistes pédagogiques

Pour quelles raisons l'atelier peut-il être pensé comme un laboratoire de formes ? Quels gestes s'y accomplissent ? De quelles manières l'artiste y est-il en action ? Qu'est-ce qu'un matériau ? Quelles sont les qualités physiques des matériaux que le travail dans l'atelier explore ? Comment s'opère la création d'une œuvre d'art ? Par quels types d'expérimentation l'artiste transforme-t-il la matière ? Quelle place occupe la nature dans le processus de création ?

On peut aborder l'exposition par le biais d'une observation attentive des matériaux employés par Rodin et par Picasso et ainsi questionner la place de l'atelier comme espace d'observation et de pratique, d'assemblage et d'hybridation. On invite ainsi les élèves à réfléchir au rôle que cet espace joue dans la genèse de l'œuvre, son processus de création, la question de sa réalisation et de son achèvement/inachèvement. Que trouve-t-on dans l'atelier ? Comment l'artiste y opère-t-il ? Un éclairage sur l'atelier de Rodin à Meudon et celui de Picasso au Boisgeloup aide à définir cet espace. Au fil de la visite, les élèves peuvent repérer la diversité des matériaux employés, être attentifs aux méthodes de travail de l'artiste et d'une certaine manière en « reconstituer » l'intérieur. L'idée est de comprendre qu'il ne s'agit pas d'un simple lieu de « réalisation » de l'œuvre mais plutôt d'un espace de transformation. L'atelier pour Rodin comme pour Picasso est un lieu d'expérimentation, un laboratoire et un répertoire de formes, un chaudron et un bric-à-brac orchestré par l'artiste qui tisse des liens de complicité avec les matériaux qu'il manipule. C'est un lieu poétique où s'élabore un langage plastique.

Arts plastiques —
Cycle 3 :
L'hétérogénéité et la cohérence plastique ; l'invention, la fabrication, les détournements, les mises en scène d'objets ; la qualité physique des matériaux
Cycle 4 :
La transformation de la matière ; l'objet comme matériau en art
Lycée :
La matière, les matériaux et la matérialité de l'œuvre

Arts appliqués et culture artistique — CAP et Lycée professionnel

Lettres —
Cycle 3 :
Récits de création ; création poétique
Cycle 4 :
Visions poétiques du monde
Lycée professionnel :
Créer, fabriquer : l'invention et l'imaginaire

Philosophie —
Le processus de création

23 Valentine Hugo, lettre à Pablo Picasso datée du 22 mars 1944, 515AP/C/64/19/16(1). Consultable en ligne sur le site de la RMN. https://www.photo.rmn.fr/archive/03-009245-2C6NU0454FSR.html

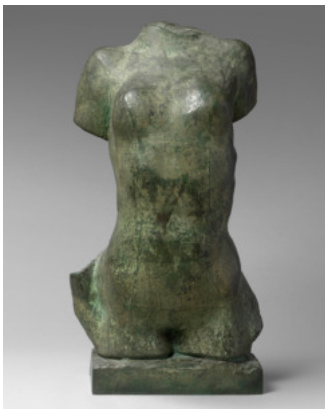
Clé 4 — L'inspiration, la collection : regarder ailleurs

« Picasso a regardé des images humaines qui flottaient dans l'azur de nos mémoires et qui participent de la divinité pour donner les métaphysiciens. Qu'ils sont pieux ses ciels tout remués d'envolement, ses lumières lourdes et basses comme celles des grottes. »
Guillaume Apollinaire, *Les jeunes : Picasso, peintre*, Paris, La Plume, 15 mai 1905, p.478-483.

Quels types d'objets Rodin et Picasso ont-ils collectionnés ? Comment la collection constitue-t-elle un répertoire de formes ? Quelles caractéristiques esthétiques s'en dégagent-elles ? Collectionnent-ils de la même manière et pour les mêmes raisons ? De quelle(s) façon(s) la collection façonne-t-elle leur environnement quotidien ?
À la fin d'un siècle riche en découvertes archéologiques, l'ouverture du département des Antiquités orientales au Louvre en 1881, offre aux artistes de nouvelles visions et aiguise le désir des collectionneurs. Dans les années 1890, avide de supports réels qui puissent nourrir son esprit, Rodin est enfin en capacité financière d'assouvir sa passion et accumule en grand nombre des œuvres de provenances diverses. La collection vient suppléer les images réunies dans ses albums. Bien plus qu'un ensemble d'objets d'intérêt esthétique ou archéologique, elle devient indissociable de sa production artistique. Picasso garde également près de lui un ensemble d'œuvres qui forme sa collection personnelle, moins pléthorique toutefois que celle de Rodin. Dessins, peintures, œuvres extra-occidentales forment un ensemble moins encyclopédique mais tout autant indispensable à l'artiste. Il y trouve son inspiration et lui accorde une importance capitale dans son quotidien. Le détour par l'archaïsme oriente les deux artistes vers la simplification des formes. Celui-ci favorise le surgissement d'innovations, comme l'assemblage ou la fragmentation, et engendre bientôt l'ouverture vers le cubisme. Rue des Grands-Augustins à Paris, dans l'atelier de Picasso, ou chez Rodin à Meudon, les œuvres acquises sont disposées d'égales à égales avec les créations contemporaines. La force de ces mises en scène est d'instaurer entre passé et présent un dialogue sans relation de filiation, comme une recherche d'origine, d'analogie et de correspondances permanentes. Les œuvres ouvrent sur d'autres mondes, sans hiérarchie. Elles côtoient l'intimité de leur vie et imprègnent leur production de leur présence.

Au Musée Rodin — Détour par l'archaïsme

Auguste Rodin, *Torse de Femme cambrée*, 1909, bronze, 88 × 46,5 × 33 cm, Paris, Musée Rodin, Lux-S.01064.



Ce torse provient d'une figure entière connue sous le titre de *Damnée foudroyée*, imaginée un temps pour *La Porte de l'Enfer*. La figure cambrée tel un arc, dépourvue de tête, de jambes et de bras, conserve néanmoins sur le torse, au niveau des hanches, des résidus de matière propres à suggérer les traces d'un état antérieur. La fonte, réalisée du vivant de Rodin, possède une étonnante patine verte, mate et granuleuse, qui confère à cette pièce fragmentaire une apparence archéologique. Ces procédés de fragmentation et d'agrandissement, autres aspects de la modernité de l'artiste, montrent combien Rodin sait exploiter les possibilités d'une œuvre et

en modifier la perception. Il ne s'agit pas pour lui de laisser sa figure incomplète mais de retirer ce qui n'est pas strictement nécessaire à son expression pour lui donner plus de force. C'est sans doute la raison pour laquelle, après avoir été exposée au Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1910, l'œuvre engendre une importante descendance au cours du XXe siècle.

Fragment de statue royale, torse de Nectanebo Ier, XXXe dynastie (380 – 342 av. J.-C.), quartzite, 105 × 45,5 × 37,8 cm, Paris, Musée Rodin, Co.1420.

Acquis entre 1893 et 1913, ce fragment de statue d'un roi égyptien rejoint l'imposante collection d'antiques constituée par Rodin. Un peu plus grande que nature, cette statue représente le roi Nectanebo Ier debout. Il devait porter sur la tête le némès, une coiffe royale attestée depuis l'Ancien Empire. On reconnaît le chendjyt, un pagne maintenu à la taille par une ceinture inscrite à son nom. En dépit de l'état lacunaire des membres inférieurs, la position de la cuisse gauche, légèrement avancée par rapport à la cuisse droite, indique qu'il a été représenté suivant une attitude classique de la statuaire égyptienne dite de « marche apparente ». Cette attitude n'est pas sans faire écho à celle de *L'Homme qui marche* dont Rodin esquisse les premières études dès 1880 pour le *Saint Jean-Baptiste*. Après 1900, Rodin porte un nouveau regard sur l'antique et il est certain que l'état fragmentaire dans lequel sont parvenues la plupart des sculptures de cette période n'a pas été sans influence sur la réflexion du sculpteur. Il avait remarqué que cela ne diminuait en rien ni leur beauté ni leur pouvoir d'expression et qu'elles se suffisaient à elles-mêmes « parce qu'elles étaient vraies ».

Rapprochement

Au XIXe siècle, si certains jugent insupportable de ne pas restaurer une statue mutilée, d'autres trouvent dans le fragment une beauté particulière, susceptible d'éveiller l'imagination, tel Rodin pour qui « ce qui est plus beau qu'une belle chose c'est la ruine d'une belle chose[24] ».
L'atelier du sculpteur est le lieu par excellence des états fragmentaires. Fonctionnant dans un continuum de transformations nécessaires, volontaires ou purement accidentelles, l'atelier est peuplé de nombreuses épreuves en plâtre dont l'incomplétude peut relever de causes variées : abandon prolongé, étape de fabrication, réutilisation en cours. Dans les années 1895, Rodin décide d'investir la puissance suggestive de ces états transitoires pour ériger comme œuvres à part entière des figures partielles. Celles-ci rappellent les antiques de sa collection dont l'étrange beauté et les accidents le fascinent, nourrissant sa pratique toujours plus expérimentale.
Les figures partielles renvoient à une esthétique de la suggestion : le regard oscille, s'exerce à des évocations. Le spectateur s'implique dans un processus créatif dont il tire sa part de plaisir. Ces œuvres questionnent à leur façon les limites de la beauté. Si, comme l'affirme Rodin, celle-ci réside dans l'œil de celui qui regarde, il se pourrait qu'aucune sensation de manque ne vienne l'affecter, qu'une nouvelle et puissante complétude succède à l'ancienne.

24 **Auguste Rodin, *L'Art* (entretiens réunis par Paul Gsell), Paris, Grasset, 1911 (2005).**

Au Musée Rodin — Les arts premiers

Pablo Picasso, *Tête de femme*, 1906-1907, bronze, 11,5 × 8 × 9 cm, Musée national Picasso-Paris, MP 235.

Au début de l'année 1906, Picasso visite les collections de sculptures ibériques du Louvre. Au printemps, il observe l'œuvre peinte et sculptée de Paul Gauguin dans la collection de Gustave Fayet. Sa curiosité pour la sculpture extra-occidentale s'affirme en découvrant les collections d'Henri Matisse et de Gertrude Stein. Durant l'été 1906, un séjour à Barcelone puis dans le village catalan de Gósol représente une autre étape essentielle pour les recherches qui caractérisent cette période : la vierge romane en bois polychrome alors visible dans l'église du village marque profondément Picasso. C'est dans ce contexte, où se croisent des figures en rupture à la fois historique, géographique et esthétique avec l'époque, qu'il élabore une nouvelle grammaire figurative. Un intense travail où dialoguent sculptures, dessins et peintures, témoigne de cet intérêt pour des formes vernaculaires. Quelques signes qui émergent de la masse semblent suffire à donner forme humaine à cette *Tête de femme*. Les yeux, le nez et la bouche se résument à des lignes droites ou courbes, incisées ou en légère saillie comme à la surface d'un masque. Les traits sont épurés, géométrisés, caractéristiques d'un traitement élémentaire du visage qui renouvelle avec force le regard.

Tête ibérique, III^e^ siècle av. J.-C., calcaire, 26 × 36 × 16 cm, (1891 Mission Engel) Musée du Louvre, département des Antiquités orientales, AM873.

Ces *Têtes ibériques* proviennent de deux campagnes de fouilles réalisées sur le site de Cerro de los Santos dans la province d'Albacete, au sud-est de l'Espagne. La première sculpture (AM873) est issue, parmi d'autres, de la Mission dirigée par Arthur Engel en 1891, la seconde (AM945) est liée à la Mission dirigée par Pierre Paris en 1900. Ce site archéologique correspondait à un lieu de pèlerinage. Un vaste sanctuaire aujourd'hui disparu rassemblait les nombreuses sculptures retrouvées. Les fidèles les commandaient pour les déposer comme ex-votos dans le sanctuaire, leur conférant une valeur religieuse. Ces sculptures sont les vestiges de la culture ibérique archaïque, avant la romanisation. La tête féminine, dont la partie supérieure et le bas du visage sont cassés, garde encore bien visible l'étoffe qui coiffe sa tête. Il s'agit d'un fragment de statue d'offrante. La tête masculine, dont le sommet est marqué par les incisions figurant la chevelure, est bombée et s'étire en hauteur. Ce visage long aux yeux rapprochés, dont le bord des paupières est souligné d'une incision, est caractéristique d'un style que l'on retrouve sur d'autres sculptures du site.

Tête ibérique, III[e] siècle av. J.-C., calcaire, 23.5×19×15 cm, (1900 Mission Paris). Musée du Louvre, département des Antiquités orientales. Dépôt au musée d'Archéologie nationale, Saint Germain en Laye, AM945

Rapprochement

En 1906, Picasso peint un *Autoportrait* (MP8) dont se dégage une austérité et un aspect figé qui l'apparentent à un masque ou à une tête sculptée. Ce tableau, comme *Tête de femme*, révèle la réflexion menée à partir de sa découverte de types de représentation en rupture avec les canons occidentaux. L'artiste opère une relecture des formes en tournant son regard vers « l'ailleurs ». *La Tête de femme* sculptée entre 1906 et 1907 est caractéristique d'un style fortement imprégné par l'art ibérique puis par les arts extra-occidentaux : un archaïsme stylisé et marqué par le découpage géométrique des volumes. Picasso nourrit son répertoire plastique en formulant de nouveaux principes au contact de ces masques, statuettes et sculptures. Néanmoins, leur apport ne se limite pas à leur aspect car leurs fonctions (magiques, spirituelles, religieuses) retiennent aussi l'esprit de Picasso. Dès l'hiver 1906, l'artiste a débuté la réalisation des *Demoiselles d'Avignon*. La déconstruction des formes qui imprègne tout le processus de création de l'œuvre se nourrit des ressources visuelles et matérielles de cet « ailleurs » : Picasso collectionne des clichés ethnographiques, des cartes postales de type indigène, découvre les objets d'art africains et océaniens au musée d'ethnographie du Trocadéro. En 1907, par le biais de Géry Piéret, une connaissance de son ami Guillaume Apollinaire, il acquiert deux « Têtes ibériques », une *Tête masculine* (AM943) et une *Tête de femme* (AM1141) provenant des récentes fouilles menées sur le site de Cerro de los Santos[25]. Pierre Paris consacre une série d'articles à l'Espagne antique, où il évoque les sculptures de ce site comme « l'œuvre maîtresse d'un art encore inconnu, où se mélangent à doses inégales les éléments étrangers avec les éléments indigènes, où déjà s'élabore obscurément tout l'avenir de l'art espagnol.[26] »

25 Présentées lors de l'exposition Apollinaire, *le regard du poète* au musée de l'Orangerie en 2016.

26 Pierre Paris, « Promenades archéologiques en Espagne. I. Le Cerro de los Santos », *Bulletin hispanique*, Vol. IX, n° 3, juillet – septembre 1907, p. 221-237.

Au Musée national Picasso-Paris – Figures de Balzac

Auguste Rodin, *Balzac, Tête monumentale*, vers 1898, plâtre, 51,7 × 47,8 × 40,5 cm, Paris, Musée Rodin, S.01771.

En 1891, Rodin se voit confier l'exécution d'un monument célébrant la mémoire de Balzac. Abandonnant l'idée de faire un portrait ressemblant, Rodin prend le parti d'exprimer la force créatrice de l'écrivain. Après plusieurs études aux approches distinctes, il se concentre sur les principaux éléments du visage et amplifie leur relief pour créer de puissants contrastes. La bouche aux lèvres épaisses surmontée d'une moustache, la chevelure traduite par grandes masses, les sourcils broussailleux, le nez, les joues et le reste du visage sont modelés avec une vigueur qui leur donne une grande intensité. Il parvient ainsi à saisir l'expression et le caractère au-delà du masque des apparences. Rodin veut réaliser une tête qui soit plus qu'un visage, mais pas tout à fait un portrait. Il confère à cette tête, proche de l'étude définitive, un statut d'œuvre achevée. Il fera d'ailleurs procéder à son agrandissement en plâtre mais la traduit également dans d'autres matériaux tel que le grès pour lequel il s'adjoint les services de l'ingénieur et céramiste Paul Jeanneney.

Pablo Picasso, *Huit lithographies*, février 1957, Musée national Picasso-Paris, MP1993-17.

Entre le 25 novembre et le 7 décembre 1952, Picasso réalise une série de douze lithographies de Balzac. En février 1957, huit portraits de l'écrivain sont tirés sur les presses du graveur Mourlot Frères puis associés au texte de Michel Leiris Balzacs en bas de casse et picassos sans majuscule. Qu'observe-t-on à travers cette série ? Qu'a cherché à saisir Picasso à travers les variations de cette tête ? Le trait nerveux guette l'expression changeante de la figure. Telle une série de masques, ces portraits caractérisent la flamboyante personnalité de l'auteur de *La Comédie humaine*, comme l'indique Michel Leiris : « Balzacs dont la seule prestigieuse aventure est d'exister en étant à la fois ce qu'ils sont et autre chose que ce qu'ils sont et, chaque fois en l'étant et en ne l'étant pas de manière différente : des Honoré de Balzac par Pablo Picasso, autrement dit des balzacs qui sont du même coup des picassos[27] ». Tout comme l'auteur déploie, à travers son œuvre romanesque, des figures et des personnages qui apparaissent, disparaissent et réapparaissent, se croisent et évoluent au fil du temps, Picasso semble inclure plusieurs Balzac en un seul.

27 Michel Leiris, *Balzacs en bas de casse et picassos sans majuscule*, Paris, galerie Louise Leiris, 1957 ; republié dans Michel Leiris, *Écrits sur l'art*, Paris, CNRS éditions, 2011, p. 332-333.

Rapprochement

En 1950, Picasso a visité l'exposition « Balzac et Rodin » organisée par le Musée Rodin. Il y a vu plusieurs études de têtes caractérisant le processus de création du portrait de l'écrivain par le sculpteur. Les deux artistes se sont attachés à rendre la profondeur psychologique d'une figure littéraire elle-même largement influencée par la théorie de la physiognomonie. Celle-ci entendait rendre compte du tempérament et du caractère d'une personne à partir de la forme, des traits et des expressions du visage. Le visage englobe et reflète alors toute une « constitution » de l'être. Le principe de série se prête à la recherche d'une forme qui en appelle une autre, une quête de l'expression qui s'opère au fil de ces différentes facettes. Alors que Rodin propose une synthèse qui condense l'intense personnalité de l'écrivain en un portrait, Picasso « déplie » cette figure selon une succession de formes. La dynamique suivie par l'un et l'autre s'éloigne du réalisme que Balzac cherche à dépeindre en littérature. Aucun des deux ne choisit non plus d'idéaliser l'écrivain. Il s'agit plutôt de suggérer la profondeur d'un esprit créateur sans le figer dans une posture. Connaisseurs de l'œuvre romanesque de Balzac, Rodin comme Picasso s'attachent davantage à traduire l'énergie qui habite l'écrivain en privilégiant une liberté de ton, une approche renouvelée de l'hommage.

Au Musée national Picasso-Paris – Pratique de la collection

« Maintenant j'ai fait une collection de dieux mutilés, en morceaux, quelques-uns chefs-d'oeuvre. »
Auguste Rodin, lettre à Hélène de Nostitz, 10 octobre 1905.

Anonyme, *La collection d'Antiques sous le péristyle du pavillon de l'Alma à Meudon,* entre 1906 et 1917, Paris, Musée Rodin, Ph.02709.

Rodin achète l'*Hercule acéphale* en 1905 chez l'antiquaire Elie Géladakis, alors qu'il projette d'agrandir sa statue de l'*Homme qui marche*, exposée au Salon de 1907. L'artiste voit dans l'*Hercule acéphale* la nature et la vie saisies par les sculpteurs de l'Antiquité. Il retrouve dans les œuvres rendues partielles par le temps une force nouvelle, une intégrité qu'il reprend dans sa sculpture, en précurseur de l'art moderne.

Brassaï, *« Vitrine-musée » de Picasso dans l'appartement des Grands Augustins à Paris en 1942,* Musée national Picasso-Paris, MP 1996-297.

Le photographe Brassaï réalise de nombreuses prises de vues des ateliers de Picasso. Avec cette « vitrine-musée », le photographe aborde un autre espace de l'appartement parisien, une collection prend forme en réunissant des œuvres personnelles de l'artiste qui se mêlent à de nombreux autres éléments. Types, styles et époques obéissent à une combinaison singulière où toute frontière semble abolie. Derrière cette vitrine, les objets ne sont pas des éléments inertes, ils prennent place au sein d'une trame dont ils tissent les liens d'un univers plastique. Picasso collectionneur définit une scénographie selon ses propres principes. En haut, une série de femmes sculptées en bois datant de 1930 (MP272, MP273, MP275, MP277, MP278) voisine avec la sculpture *Métamorphose II* de 1928 (MP262), tout à droite un moulage de la *Vénus de Lespugue* y côtoie le Buste de femme de 1943 (MP328). Au niveau inférieur, on reconnaît le *Verre d'absinthe* de 1914 à côté d'un squelette de chauve-souris. De petits bronzes ibériques (MP3625, 3627, 3628, MP3630 à 3632, MP3635) apparaissent à leur tour parmi d'autres objets ou sculptures.

Focus – pratique de la collection chez Picasso

Thèmes et motifs se succèdent de façon surprenante sur chacune des étagères, attirant le regard et l'invitant à suivre cet enchaînement. Ce petit musée rappelle le principe du cabinet de curiosités, assemblage hétéroclite d'artefacts, d'objets d'art et d'éléments naturels venus d'ailleurs. Cette suite composée d'objets n'est pas non plus sans rappeler une référence plus contemporaine de Picasso : les ouvrages d'histoire de l'art d'Elie Faure publiés en 1927 sous le titre L'*Esprit des formes*[28]. Dix ans plus tard, Picasso rencontre André Malraux qui publie les premiers éléments du *Musée imaginaire* dans la revue *Verve*, ouvrage qui s'étoffera et se déclinera au fils des années suivantes, largement redevable à la démarche de Faure. Ici,

plutôt que la contemplation, c'est l'observation dynamique des liens de parentés esthétiques entre ces objets qui s'inscrit dans le processus de création et nourrit le répertoire plastique de l'artiste. Comme un indice de ce dispositif, en bas à droite de la photographie et donc en dehors de la vitrine, on reconnaît l'œuvre *Tête d'homme* (MP269) de 1930, elle-même résultat d'un assemblage.

Focus — pratique de la collection chez Rodin

De 1893 à 1917, Rodin collectionne près de 6400 objets pour lesquels il dépense sans compter : statuettes, sculptures monumentales, en marbre ou en bronze, fragments par centaines, œuvres d'origine gréco-romaine pour la plupart mais aussi étrusques ou égyptiennes, vases en terre cuite, colonnes, sarcophages. Sa boulimie de collectionneur le contraint, en 1900, à créer un espace attenant à sa Villa pour protéger, étudier et montrer une partie de cet ensemble hétérogène. Il ne sélectionne pas les œuvres pour leur beauté idéale ou leur intérêt archéologique mais pour ce qu'elles éveillent en lui. Au contraire des précieuses reliques, Rodin les présente sur des palettes, des sellettes ou de simples socles, dans l'esprit de l'atelier. Il les manipule, masque les parties qu'il juge moins réussies. Les objets deviennent parfois la matière de son œuvre, comme ces vases assemblés à de petites figures en plâtre initialement modelées de sa main. Aux beaux jours, aimant admirer les statues dans la lumière, comme il imagine le soleil de Grèce sur les ruines d'Athènes, Rodin dispose les œuvres dans le parc comme des supports à la méditation, à l'étude ou à la conversation avec ses visiteurs.
D'abord objet de copies, l'Antiquité devient pour Rodin le symbole de la nature et de la vie qu'il cherche à saisir, la part lumineuse et heureuse qui anime sa création. Rester fidèle à la nature, comme l'ont fait les Grecs, c'est l'observer sans cesse, mais surtout percevoir derrière l'apparence, l'âme du modèle, le sentiment du sacré que les artistes de l'Antiquité ont su insuffler à leurs sculptures. « L'erreur, c'est de commencer par l'Antique alors que c'est par lui qu'on doit finir. »

28 Picasso réalise un portrait d'Elie Faure en 1922.

29 Auguste Rodin, *La leçon de l'Antique*, 1904.

Pistes pédagogiques

À quelles époques et à quelles œuvres ont été sensibles Picasso et Rodin ? Pour quelles raisons ? Qu'ont-elles inspiré aux artistes ? Quels liens peut-on identifier entre ces objets collectionnés et les œuvres présentées ? Ces objets ont-ils tous le même statut ? Quels points communs ont-ils ?
Renouveler signifie-t-il créer ? Que représente la culture artistique dans le processus de création ? Quelles frontières distinguent l'objet de l'œuvre ?

Alors que l'exposition du Musée Rodin envisage la notion d'inspiration à travers le temps et le métissage opéré entre les formes pour en façonner de nouvelles, celle du musée Picasso interroge davantage les composantes communes d'un processus de création. Dans les deux cas, il s'agit d'observer les contours d'une culture artistique mais aussi des goûts propres à chacun des deux artistes. On peut inciter les élèves à mener une enquête sur les liens entre les œuvres qu'ils observent et les formes que ces objets collectionnés leur suggèrent. En quoi ont-ils pu être inspirants ? Et que décèle-t-on de cet apport dans l'œuvre des deux artistes ? On peut aussi aborder la notion de « musée imaginaire » à travers la pratique de la collection et des références qui structurent l'univers d'un artiste, sa sensibilité et ses recherches. À l'issue de leur visite, quel musée imaginaire concevraient-ils à leur tour pour chacun de ces deux artistes ?

Arts plastiques — Cycle 3 :
L'invention, la fabrication, les détournements, les mises en scène d'objets
Lycée :
L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre

Arts appliqués et culture artistique — CAP et Lycée professionnel

Lettres — Cycle 4 :
Individu et société: confrontation de valeurs ? Visions poétiques du monde Lycée professionnel:
Au XX^{e} siècle, l'homme et son rapport au monde à travers la littératureet les autres arts

Philosophie —
Inspirations et création

Clé 5 — Série, renouvellement et variation : l'abondance de l'œuvre

« Ce que veut Picasso, c'est travailler. Et travailler tous les jours. S'il ne travaille pas, c'est que lui manquent l'inspiration et les éléments nécessaires ; et s'il n'est pas d'humeur à travailler, il n'a de goût à rien ; par bonheur, ce n'est pas tous les jours, sinon ce serait un malheur. En fin de compte, s'il n'a pas sous la main les matériaux indispensables, il les cherche, et s'il ne les trouve pas, il en invente… »
Jaime Sabartés, Picasso, *Portrait et souvenirs*, Paris, 1946, réed. Paris, L'École des lettres, 1996, p. 116-118.

Dans quel but Rodin et Picasso ont-ils recours à la série ? Que permet cette méthode ? De quelles façons met-elle en mouvement le processus de création ? L'utilisent-ils de la même manière ? La série peut-elle être appréhendée comme une œuvre ? Comment le passage d'un état à l'autre interroge-t-il l'achèvement ou l'inachèvement d'une œuvre ? La sérialité se manifeste chez les deux artistes dans les domaines de la sculpture et du dessin, et plus encore chez Picasso, dans la gravure.La série déploie dans le temps le mouvement à l'œuvre dans l'acte créateur. Rodin peut multiplier les variations dans la réalisation de certains portraits, à la recherche d'une vérité toujours plus juste. De même, à l'exemple des *Pleureuses*, il peut produire une série de variations à partir d'une figure existante. La série s'affirme chez Picasso comme le principe fondateur d'un art de la variation. L'artiste semble vouloir épuiser les formes en même temps qu'il en documente très précisément la genèse. La gravure est à cet égard un medium de choix, illustré ici par la somme d'estampes tirées de La Femme qui pleure. La série déplie la question de l'aboutissement, de la valeur relative de l'achèvement et de l'intérêt pour le processus de production lui-même. Rodin a décidé d'inscrire dans l'œuvre les traces de sa fabrication. Il s'est approprié le non finito comme une esthétique de l'inachèvement. Le bloc de marbre brut cesse de s'effacer derrière la représentation. Il devient sujet à part entière, comme la toile vierge et le dessin préparatoire se donneront à voir chez Picasso, en affleurant à l'endroit du tableau.

Au Musée Rodin — Thème et variations

Auguste Rodin,
La Pleureuse, vers 1885, plâtre, 17,7 × 14,5 × 16 cm, Paris, Musée Rodin, S.01869.

Comme un certain nombre de ses contemporains, Rodin se plut à expérimenter l'effet produit par la traduction d'une même œuvre dans ses différentes variantes. Les deux *Pleureuses* en sont un excellent exemple, qu'il s'agisse de celle du vantail de gauche, dite *Pleureuse de la Porte* (S.01637) ou de celle du vantail de droite, dont on ne conserve pas le modèle original mais dont émanent les trois autres *Pleureuses* référencées ici. Têtes ou masques, les cheveux tirés ou répandus, les yeux ouverts, plissés, la bouche plus ou moins tordue, à la limite méconnaissables comme la *Pleureuse au masque faunesque* (S.01869), elles ont été fondues en bronze ou diversement traduites dans le marbre, tandis que l'une d'elles fut travaillée en grès avec le concours d'un céramiste (S. 00611). Au-delà des variations expressives et de l'usage différencié des matériaux, leur mode de présentation permettait encore d'élargir le champ des variables comme cette *Pleureuse* élevée sur base et chapiteau corinthien.

Pablo Picasso, *La Femme qui pleure I, VI*e *état,* 1er juillet 1937, estampe, 69,2 × 49,5 cm, Musée national Picasso-Paris, MP 2749.

L'année 1937 est marquée par l'empreinte que la Guerre civile espagnole laisse dans les œuvres de Picasso, comme *Songe et mensonge de Franco* réalisé en janvier puis *Guernica* en mai. La violence du conflit est traduite par des figures allégoriques qui incarnent le combat ou encore la douleur, l'effroi. La série d'estampes intitulée *La Femme qui pleure* apparaît dès l'été 1937 et le travail sur ce motif se poursuit à l'automne à travers la peinture de différents portraits. Pour construire cette figure allégorique, l'artiste réalise une véritable synthèse des formes déjà explorées. L'apport des arts africains est décelable à travers la structure du visage rappelant celle du masque Nimba (MP3637) relue par Picasso, entre autres à travers la *Tête de femme* sculptée au Boisgeloup (MP301) en 1930-1931. La figure du pathos[30] est prégnante et évoque les représentations de la Vierge de douleurs ou de Pitié ancrées dans la culture populaire espagnole. La série, à la manière des variations musicales, favorise la recherche du contraste, la mise en exergue d'un détail anatomique par la clarté du trait ou la noirceur des ombres. La gestualité se fige mais la surface du visage se transforme encore selon que les yeux, la bouche, les larmes accentuent l'expression. Ici, le principe de composition hérité du cubisme, associant visages de face et de profil, contribue à métamorphoser la figure sous l'effet de la douleur. Pierre Daix rappelait ainsi la force plastique de Guernica : « Disloquer les visages, certes, puisque c'est là que tout se joue. Mais jusqu'à ce qu'ils fassent mal à voir comme après les bombes.[31] »

Rapprochement

Des *Pleureuses* à *La Femme qui pleure*, les figures féminines de la déploration et de la douleur réunissent ici Rodin et Picasso. *Les Pleureuses* évoquent le concours académique des « têtes d'expression » dont Rodin connaissait la tradition. L'épreuve privilégiait l'expression des passions « douces » et écartait d'emblée la grimace, préjudiciable à la beauté des formes. Les modèles étaient toujours ou presque féminins et, d'après le jury, ces émotions « douces » convenaient naturellement à leur genre. D'ailleurs, aucune femme ne se serait risquée à s'enlaidir. Rodin, qui avait échoué à entrer à l'École des beaux-arts, initiatrice du concours, portait une autre idée de la beauté. Il considérait au contraire qu'« il n'y a de laid dans l'art que ce qui est sans caractère, c'est-à-dire ce qui n'offre aucune vérité extérieure ni intérieure ». *Les Pleureuses* dérivées de *La Porte de l'Enfer* auraient-elles été admises au concours ? En 1937, *La Femme qui pleure* de Picasso ne se pose plus la question. Même si le vocabulaire du cubisme serait encore à déchiffrer, son visage dévasté imposerait sa puissance expressive. Isolée dans son cadre serré, plongée dans un état qui l'atteint toute entière, elle se décompose jusqu'à l'épuisement, tandis que sa douleur se renouvelle en variations sérielles dans les larmes. Figure symbolique de l'être solitaire en proie à un destin collectif tragique, elle fait écho à la figure de la Pleureuse, dont la fonction sociale consiste à exprimer la douleur du groupe. Douleur avec laquelle elle compose sans nécessairement la vivre, jusqu'à l'apaisement.

30 Pathos : mot grec, « ce qu'on éprouve ; tout ce qui affecte le corps ou l'âme, en bien ou en mal ». L'historien de l'art Aby Warburg considère la représentation du pathos comme l'une des formes caractéristiques de l'art occidental dans son atlas *Mnemosyne*.

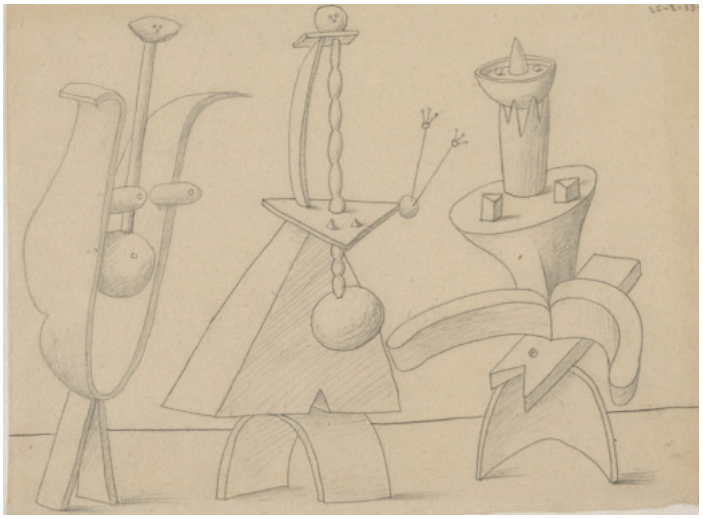
31 Pierre Daix, *Picasso,* Paris, Hachette, coll. Pluriel, 2009, p. 377.

Au Musée national Picasso-Paris – L'usage du fragment et la composition en série

Auguste Rodin, Sélection d'abattis de bras, vers 1890-1900,
plâtre, Paris, Musée Rodin.

« Abattis » : c'est ainsi que Rodin désignait ces « morceaux » auxquels il tenait tant, petits bras, têtes, jambes, mains et pieds, qu'il modelait en terre avant de les faire mouler en plâtre en de nombreux exemplaires. De même, les œuvres de plus grand format, découpées pour être moulées en parties distinctes, pouvaient être à l'origine d'une partie de cette étrange collection.
À portée de main, les abattis s'offraient à l'inspiration du sculpteur pour composer ou recomposer de manière inédite de nouveaux groupes et assemblages, articuler ou désarticuler les figures, faire varier les points de vue en jouant des changements d'échelle. Cette façon d'appréhender la création à partir d'éléments préexistants exécutés en série reprenait et renouvelait, sur un mode plus expérimental et en toute liberté, les procédés des sculpteurs ornemanistes dont Rodin avait fait partie dans sa jeunesse. La méthode favorisait le geste rapide et spontané de l'artiste, contractait le temps entre pensée et acte créateur.
Élaboré dans le secret de l'atelier, ce travail de recherche représente, à la fin de sa vie, un des aspects les plus novateurs de la démarche de Rodin. Fondée sur la combinaison d'un nombre restreint d'éléments, une nouvelle grammaire générative, capable de faire émerger une infinité de phrases, se met en place. Dès lors, les figures n'appartiennent plus à une œuvre singulière mais peuvent migrer et se retrouver dans une multiplicité de travaux, le renouvellement et l'inachèvement touchent à l'œuvre dans son entier.

Pablo Picasso,
Une anatomie : trois femmes, 26-27 février 1933, mine de plomb,
20 × 27 cm, Musée national Picasso-Paris, MP1091.



Du 25 au 28 février 1933, Picasso dessine dix *Anatomies* (MP1089 à MP1098). Bien visible sur chaque dessin, la date semble souligner l'importance du processus qui s'accomplit dans le temps. Lorsqu'ils sont réalisés le même jour, un chiffre romain les distingue. Le principe de série se prête à la variation des assemblages de formes et permet d'« épuiser » le motif à travers les différentes solutions plastiques que l'artiste envisage. Qu'est-ce qu'un corps ? Chaque nouvelle composition en interroge la structure dans un processus de combinaison infini. Le dessin renouvelle et explore celui de ces trois femmes en constituant un système de signes qui laisse reconnaissables certains détails anatomiques (œil, bouche, nez, seins). Le rythme qui façonne le motif en série impulse le processus de création, chaque dessin restitue la nouvelle possibilité d'un corps. Le caractère architectural de l'assemblage donne une dimension monumentale à ces trois femmes. Au fil des jours, l'artiste expérimente sans cesse un nouvel équilibre et nourrit son dessin des formes sculptées dans l'atelier du Boisgeloup. Marqué par l'influence du courant surréaliste, l'œuvre des années 30 traduit cette recherche de signes plastiques et de formes symboliques caractérisés par une certaine étrangeté.

Rapprochement

À travers ce rapprochement, deux principes essentiels du travail des deux artistes s'affirment. D'une part, l'assemblage dont le processus s'alimente des différents éléments déjà constitués, autant de fragments qui constituent un répertoire de formes, avec lesquels l'artiste compose et recompose l'œuvre. D'autre part, le principe de série qui inscrit le processus de création dans une temporalité particulière. Envisagée comme une recherche, l'œuvre s'anime et se déploie à travers une séquence temporelle. Le principe d'assemblage peut contribuer à nourrir cette recherche car chaque combinaison d'éléments plastiques définit un moment de la série. Picasso comme Rodin associent un répertoire de formes à une pensée en mouvement, en quête d'un renouvellement infini. Se dessine alors l'idée d'une œuvre à faire, à défaire et à refaire, envisagée à la fois comme un moment, une étape et comme un tout. Si les démarches des deux artistes se rapprochent l'une de l'autre, elles ne sont toutefois pas motivées par les mêmes objectifs. Rodin use du montage à partir des « abattis », ces fragments de corps, pour toujours mieux saisir la justesse, la vérité du motif. Picasso puise dans le continuum de la série de quoi nourrir le processus de création ; variation, suite, fugue autant de formes d'écriture empruntées à la musique où les formes entrent en dialogue. Montage, assemblage, collage et sérialité sont des notions qui interrogent le statut d'unicité de l'œuvre et participent à définir l'art moderne. Chacun à leur manière, Rodin puis Picasso ancrent ces notions au cœur de leur travail plastique.

Au Musée national Picasso-Paris – L'inachèvement

Auguste Rodin, *Pierre Puvis de Chavannes,* 1891, marbre, taillé en 1911-1913 par Aristide Rousaud, 81,9 × 126 × 55,6 cm, Paris, Musée Rodin, S.01200.

En février 1911, l'État commande à Rodin un buste en marbre du peintre Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) destiné au Panthéon. L'œuvre devait être une reproduction du buste que Rodin avait réalisé en 1891 où le peintre, en habit, arbore la rosette de la Légion d'honneur. L'œuvre que l'artiste présente au Salon de 1913 se révèle très différente. Il s'agit d'un bloc massif et rugueux dont le visage aux traits estompés émerge à peine, « le regard comme replié sur la vision intérieure du rêve. »
Ce portrait est très caractéristique du *non finito* des œuvres réalisées par Rodin à la fin de sa vie. Cet aspect inachevé, héritage revisité de Michel-Ange, est exploité dans un but nouveau par Rodin, en faisant quasiment du matériau le sujet de l'œuvre. Approuvée par certains, controversée par d'autres, cette caractéristique est aujourd'hui perçue comme un signe de sa modernité au regard de la production de ses contemporains. Cette version d'une grande liberté, inappropriée pour le Panthéon, fut conservée par l'artiste qui voyait là « le vrai Puvis de Chavannes ». Il réalisa un nouveau buste, plus conforme aux attentes, pour répondre à la commande initiale.

Pablo Picasso, *Le peintre et son modèle,* Avignon été 1914, dessin au crayon et huile sur toile, 58 × 55,9 cm, Musée national Picasso-Paris, Dation Pablo Picasso, 1979, MP 53. [Cette œuvre ne sera pas exposée après juillet 2021]

L'année 1914 est marquée par des œuvres aussi différentes que constitutives des voies parallèles qu'explore alors Picasso : la série du *Verre d'absinthe*, sculpture peinte qui détourne l'usage de la cuillère à absinthe en l'intégrant dans l'assemblage ; les papiers collés ; les compositions cubistes ; mais aussi une approche du dessin qui annonce le trait classique des portraits à venir. Picasso et sa compagne Eva Gouel passent l'été 1914 à Avignon, près de Braque et Derain. Il s'agit du dernier été de paix avant l'entrée en guerre en août. Cette toile inachevée, sans doute peu montrée par Picasso de son vivant, est connue depuis l'inventaire des ateliers après sa mort. Saisi dans une attitude méditative, l'homme assis et accoudé à la table, soutient son visage de sa main gauche. Esquissé au crayon, il semble en retrait comme si sa présence dans la composition était encore incertaine. Ce n'est qu'en 1915 que Picasso reprend ce trait pour dresser le portrait de Max Jacob. Au centre, le corps d'une jeune femme nue se détache, un modèle posant dans l'atelier dont le traitement plastique rappelle celui de *La Grande Odalisque* d'Ingres qu'admirait Picasso. Derrière, un pan de mur laisse visible la palette suspendue, une toile inachevée sur le chevalet, ainsi que la partie supérieure d'une feuille clouée contre la paroi. Contrairement à l'aplomb du modèle qui émerge de la composition et s'affirme au premier plan, tout l'ensemble reste en suspens.

Rapprochement

Le principe du non finito crée un effet de contraste entre la forme et l'informe. Peut-être davantage visible en sculpture, cette technique permet de jouer avec l'idée d'apparition du motif à partir de la matière brute. Différentes toiles de Picasso, comme le P*ortrait d'Olga dans un fauteuil* (1918, M55) ou *Paul en arlequin* (1924, MP83), exploitent ce contraste entre la finesse des détails du visage, du costume, du fauteuil et l'apparent vide qui entoure la représentation. Le caractère théâtral de cette technique permet de mettre en scène à la fois le motif et l'acte créateur. L'œuvre laissée volontairement inachevée interroge la notion même d'achèvement. Quelle forme peut prendre l'œuvre lorsque le processus compte tout autant que l'aboutissement ? Quel regard peut-on porter sur l'œuvre lorsque la réalisation semble à première vue interrompue ? Qu'est-ce qu'une œuvre « finie » ? Si elles se prêtent particulièrement à la réflexion d'ordre plastique et esthétique, ces œuvres semblent aussi déterminées par la relation intime que chacun des deux artistes établit avec elles. Le début de la Grande Guerre et la mort de sa compagne Eva marquent brutalement la fin d'une époque pour Picasso alors que l'été 1914 se révélait riche de possibilités créatrices, à l'image de cette toile figée dans l'instant.

Pistes pédagogiques

Comment travaillent les deux artistes ? Quelles méthodes ont-ils en commun ? Quels dispositifs mettent-ils en place ?
Qu'est-ce qu'une série ? Quel rôle les notions de durée et de rythme jouent-elles dans leurs œuvres ? Qu'apportent les principes d'assemblage, de montage dans le processus de création ? Quel rapport à l'œuvre impliquent l'assemblage et le fragment ?
Pour quelles raisons peut-on considérer qu'une œuvre est achevée ? Pour quelles raisons peut-on laisser une œuvre inachevée ?

Avec cette clé de lecture, on s'intéresse aux méthodes de travail et aux démarches adoptées par Rodin et Picasso. Un principe commun d'assemblage mais aussi de variation imprègne leur processus de création. On invite ainsi les élèves à s'interroger sur une sorte de mise en abyme du temps : celui qui correspond au temps de réalisation de l'œuvre et celui qui s'inscrit dans l'œuvre. On peut guider cette réflexion par l'observation des séries qui permettent d'analyser comment la gravure ou le dessin, mais aussi la sculpture, s'inscrivent dans un temps long qui donne lieu à différentes combinaisons : recommencer sans se répéter, renouveler le geste pour explorer la forme grâce aux qualités du matériau. La notion de processus prend tout son sens dans le cheminement visible sur les séquences où se déploie un thème ou un motif. Quels changements repèrent les élèves ? Qu'apportent-ils selon eux à la représentation ? Cela peut être l'occasion de s'interroger sur l'idée de « surgissement » de l'œuvre et de la liberté offerte à l'artiste par une méthode qui privilégie le mouvement d'une pensée, l'exploration permise par l'assemblage, la possibilité de « remodeler » sans fin une forme. C'est aussi le caractère évolutif du processus, au cœur de l'antagonisme fini et non-fini, dont on peut discuter : Quel effet produit le *non finito*, caractéristique du portrait de Puvis de Chavannes par Rodin ? À quelle approche du geste de l'artiste nous invite-t-il ?

Arts plastiques —
Cycle 3 et 4 :
La narration visuelle
Lycée :
L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre

Arts appliqués et culture artistique — CAP et Lycée professionnel

Lettres —
Cycle 4 :
Visions poétiques du monde

Philosophie —
Le processus de création

Ours

À retrouver sur —
www.musee-rodin.fr et www.museepicassoparis.fr, une nombreuse documentation sous la forme de dossiers documentaires, fiches éducatives thématiques, chronologie, fiches d'œuvres de la collection, films etc ...
Ainsi que des informations sur l'offre culturelle, les visites, les formations pour les enseignants et les réservations.

Crédits photographiques des collections du Musée Rodin—
Pages couverture bas, 6, 14, 15 bas, 16, 22 haut— © agence photographique du musée Rodin, Jérome Manoukian
Pages 29, 32 haut, 38 bas— © agence photographique du musée Rodin, Pauline Hisbacq
Pages 8, 12 haut, 18 haut, 28, 36, 40 haut, 4ème couverture haut— © musée Rodin, Hervé Lewandowski
Pages 10, 20, 24 haut, 26 haut, 38 haut— © musée Rodin, Christian Baraja
Page 34 haut— © musée Rodin

Crédits photographiques des collections du Musée national Picasso-Paris—
Pages 21, 22 bas, 37— © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Béatrice Hatala © Succession Picasso
Pages couverture haut, 7, 9, 11, 30 haut, 39— © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Adrien Didierjean ©Succession Picasso 2021
Pages 12 bas, 18 bas, 24 bas, 40 bas— © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau ©Succession Picasso 2021
Page 15 haut— © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / ©Succession Picasso 2021
Page 26 bas— © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Sylvie Chan-Liat ©Succession Picasso 2021
Page 32 bas— © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Michèle Bellot ©Succession Picasso 2021
Page 34 bas— © Estate Brassaï, RMN-Grand Palais

Crédits photographiques—
Page 17— ©Musée d'Unterlinder, Dist. RMN-Grand Palais / Image Société Schongouer
Pages 30 bas, 40 bas, 43 bas— © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Mathieu Rabeau
Page 31— ©RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Daniel Arnaudet

Dossier élaboré par —
Le service culturel du Musée Rodin et le département de la médiation du Musée National Picasso-Paris.

Conception et coordination —
Pour le Musée Rodin
Isabelle Bissière, chef du service culturel, en collaboration avec Véronique Garnier, chargée d'action culturelle. Avec la participation de Nathalie Vuillemin, professeur relais de l'académie de Versailles et de Laura Fernandez, professeur relais de l'académie de Créteil, Céline van Brabant et Alizée Sabouraud, chargées d'action culturelle.
Pour le Musée national Picasso-Paris
Sophie Triquet, professeur relais de l'académie de Créteil et Alexandre Therwath, chef du département.

PICASSO

RODIN