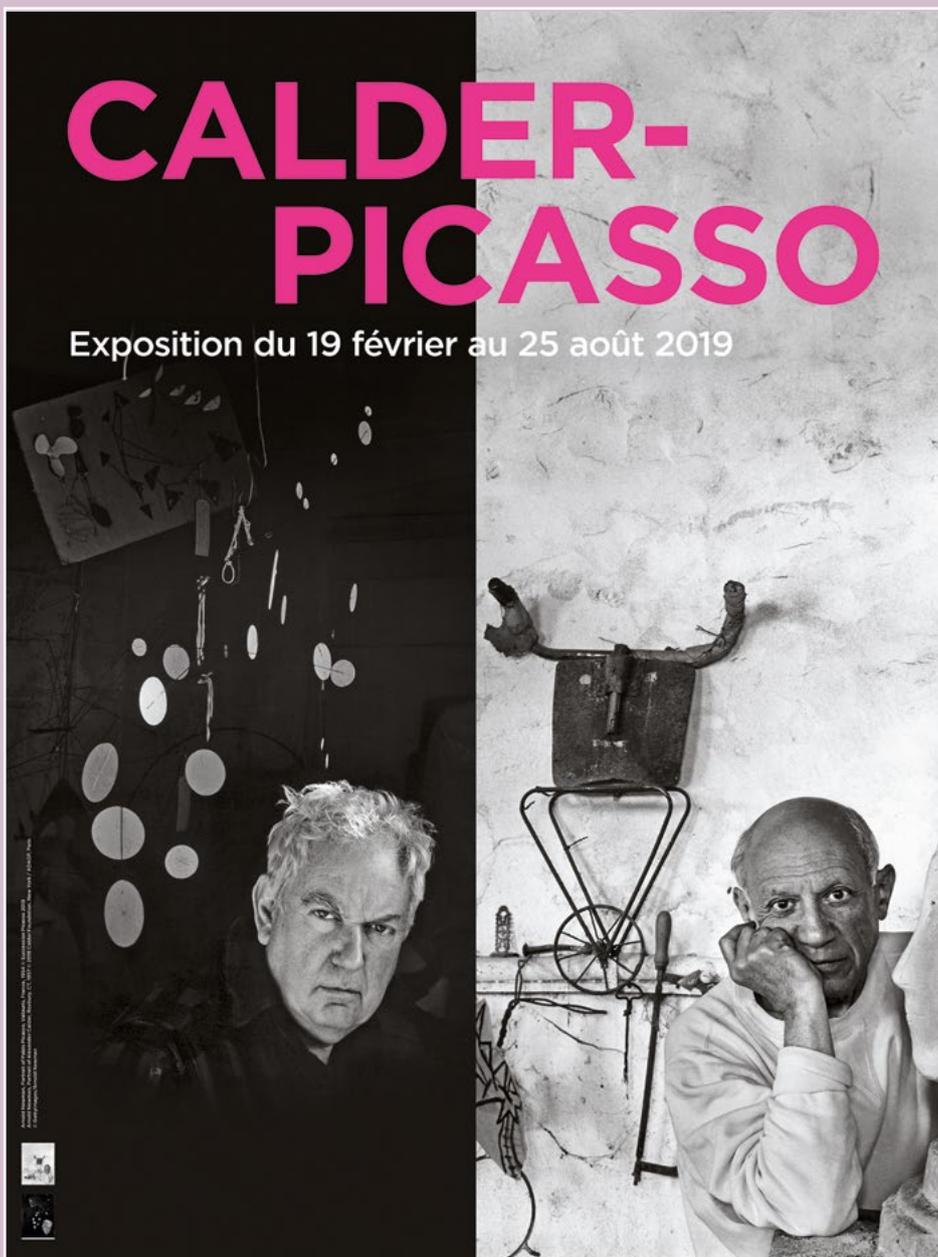


DOSSIER PÉDAGOGIQUE

CALDER- PICASSO

Exposition du 19 février au 25 août 2019



Musée Picasso Paris

Introduction

L'exposition «Calder-Picasso» est une rencontre par œuvres interposées entre deux artistes incontournables de l'art moderne : Pablo Picasso (1881-1973) et Alexander Calder (1898-1976). Le parcours souligne les spécificités mais aussi les points de croisement entre leurs créations, autour de la notion de «vide-espace». Alexander Calder et Pablo Picasso ont chacun abordé cette notion dans leur travail, qu'il s'agisse de peinture ou de sculpture. La complémentarité plastique propre à cette diversité des supports a permis à chacun d'eux d'explorer de nouveaux modes de représentation, accordant une place essentielle au rapport de l'œuvre à l'espace.

Ce dossier propose une chronologie et huit clés de lecture pour aborder l'exposition selon des angles thématiques. Chaque clé permet de questionner la démarche des deux artistes et d'arrêter le regard sur quelques œuvres. Il ne s'agit bien sûr que de pistes de réflexion auxquelles pourraient s'ajouter de nombreux commentaires et références. L'objectif de cette approche synthétique est de donner accès aux œuvres en les situant dans un contexte, mais aussi en les éclairant à la lumière de certains aspects théoriques. Ces clés de lecture sont indépendantes les unes des autres mais certains éléments évoqués se font écho du fait de leur complémentarité. Certaines œuvres apparaissent parfois à plusieurs reprises car, comme d'autres présentées dans l'exposition, elles sont concernées par différentes thématiques. Libre à vous de tisser des liens à partir de cette trame!

Sommaire

1	Chronologie	p. 5
---	-------------	------

2	Clés de lecture	p. 21
	A. De la 2D à la 3D et vice-versa!	p. 22
	B. Le dessin de l'espace	p. 26
	C. Le plan dans l'espace	p. 29
	D. Les matériaux	p. 31
	E. Le vide comme matériau de création	p. 33
	F. Mettre en mouvement	p. 36
	G. L'équilibre	p. 39
	H. Abstraction/Figuration	p. 41

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Partie 1

1 chronologie

Appartenant à une génération différente, Picasso et Calder n'en ont pas moins été des contemporains. Sans avoir travaillé ensemble, ils ne pouvaient ignorer leurs travaux respectifs. Les quelques rencontres qui ont ponctué leur vie ont d'ailleurs lieu à des moments-charnières de leurs carrières. L'une d'entre elles constitue un jalon essentiel de leur reconnaissance internationale : en 1937, ils exposent tous deux, au sein du Pavillon de la République espagnole, une œuvre qui marque leur engagement en faveur du peuple d'Espagne victime de la Guerre civile. Avec *Guernica* et *Fontaine de Mercure*, les deux artistes témoignent chacun à leur manière d'un soutien à la terre d'Espagne attaquée. La chronologie suivante permet de situer les deux artistes au fil des étapes de leur carrière en rappelant des moments significatifs. Ainsi elle met en évidence les liens, les intérêts communs mais aussi la diversité plastique propre à l'identité artistique de chacun d'eux.



Christian Herdeg, *Portrait de Calder avec la Fontaine de Mercure au Pavillon Espagnol, juillet 1937*
Calder Foundation, New York, 37.005

© 2019 Calder Foundation New York/ADAGP, Paris
© Succession Picasso 2019



Anonyme, Alexander Calder et Pablo Picasso avec la Fontaine de Mercure dans le patio du Pavillon espagnol à l'Exposition Internationale de Paris, juillet 1937
Calder Foundation, New York, 37.124

© 2019 Calder Foundation New York/ADAGP, Paris
© Succession Picasso 2019

Histoire et histoire de l'art

Pablo Picasso

Alexander Calder

1880

1880 : Exposition de peintres indépendants, V^e exposition impressionniste, avec des œuvres de Gauguin, Caillebotte, Degas, etc.

❖ Pierre-Auguste Renoir, *Le Déjeuner des canotiers*.

1881 : ❖ Edgar Degas, *La petite danseuse*.

**25 octobre 1881 :
naissance de Picasso
à Málaga (Espagne).**

1882 : ❖ Edouard Manet,
Un bar aux Folies Bergère.

1872-1885 : ❖ Eadweard Muybridge,
Animal Locomotion.

1888 : Premières toiles
sous l'impulsion de
son père, peintre et
professeur de dessin.

1889 : Construction
de la Tour Eiffel.

1890

1892 : ❖ Toulouse Lautrec, *La Goulue.*

1893 : ❖ Claude Monet, série des
Cathédrale de Rouen.

1894 : ❖ Le Douanier Rousseau,
La Guerre.

1890-1895 : ❖ Paul Cézanne,
Les Joueurs de cartes.

1895 : Invention du cinéma
par les frères Lumière.

1895 : Installation
à Barcelone et admission
à l'École des beaux-arts
de la Lonja où son père
enseigne.

1897 : Admission
à l'Académie royale des
beaux-arts San Fernando
de Madrid.

❖ *Science et Charité,*
première grande toile.

1898 : ❖ Auguste Rodin,
Balzac.

22 juillet 1898 :
Naissance de Calder
à Philadelphie
(États-Unis).

1900

1900 : Exposition universelle à Paris.

1900 : Premier séjour à Paris avec son ami Carles Casagemas qui se suicide un an plus tard.

1900-1902 : construction du Flat Iron Building, New York.

1902 : ❖ Georges Méliès, *Voyage dans la lune*.

1902 : Exposition Picasso et Matisse (galerie Berthe Weill, Paris).

1904 : Installation au Bateau-Lavoir à Montmartre.

Rencontre avec Guillaume Apollinaire et Fernande Olivier.

1905 : Coup d'éclat des fauves Derain, Marquet, Matisse, Vlaminck au Salon d'automne (Paris).

Formation du groupe *Die Brücke* à Dresde.

1906 : ❖ Claude Monet, premiers *Nymphéas*.

1906 : Visite de l'exposition des sculptures ibériques au Louvre.

❖ *Portrait de Gertrude Stein*, collectionneuse nord-américaine.

1907 : Découverte de la sculpture africaine au musée du Trocadéro.

Rencontre avec Georges Braque.

❖ *Les Demoiselles d'Avignon*.

1908 : Albert Einstein présente son premier rapport sur la théorie des quanta de lumière.

1909 : Filippo Tommaso Marinetti publie le *Manifeste du futurisme*.

Louis Blériot traverse la Manche en avion.

❖ Antoine Bourdelle, *Héraklès archer*.

1909 : Picasso passe l'été à Horta de Ebro.

1910

1910 : Wassily Kandinsky publie
Du spirituel dans l'art.

1911 : Fondation du groupe
Der Blaue Reiter.

1912 : Albert Gleizes et
Jean Metzinger publient *Du cubisme*.

❖ Marcel Duchamp,
Nu descendant l'escalier.

1911 : Été à Céret avec
Georges Braque.

1912 : ❖ *Nature morte
à la chaise cannée*,
premier collage.

❖ série des *Guitares*.

1913 : Kasimir Malevitch
crée le suprématisme.

❖ Marcel Duchamp, *Roue de
bicyclette*, premier ready-made.

1914 : Publication du poème de
Mallarmé, *Un coup de dés jamais
n'abolira le hasard* (1897).

Début de la Première
Guerre mondiale.

1914 : Picasso passe l'été
à Avignon avec Braque
et Derain.

❖ Série des *Verres
d'absinthe*.

1915 : Calder intègre
pour 4 ans le Stevens
Institute of Technology
à Hoboken.

1916 : Jan Arp, Hugo Ball et
Tristan Tzara fondent le Cabaret
Voltaire à Zurich.

Naissance de dada.

1916 : Rencontre avec
Serge de Diaghilev,
directeur des Ballets
russes.

1917 : ❖ Marcel Duchamp,
Fontaine.

1917 : ❖ décors
et costumes pour
le ballet *Parade*.

1918 : Fin de la Première
Guerre mondiale.

Manifeste de De Stijl.

1918 : ❖ *Portrait d'Olga
dans un fauteuil*.

1919 : Rencontre
avec Joan Miró.

1920

1920 : Piet Mondrian publie la brochure *Néo-plasticisme*.

Anton Pevsner et Naum Gabo publient le *Manifeste du réalisme constructiviste*.

1922 : Kurt Schwitters débute la construction du *MERZbau* à Hanovre.

Laszlo Moholy-Nagy élabore son *Modulateur lumière-espace*.

1923 : Exposition De Stijl à Paris.

1923 : Calder s'inscrit à l'Art Student League de New York.

1924 : André Breton publie le *Manifeste du surréalisme*.

Premier numéro de la revue *La Révolution surréaliste*.

1924 : Soutien des surréalistes au ballet *Mercure* pour lequel Picasso réalise costumes et décor de scène.

Vente des *Demoiselles d'Avignon* à Jacques Doucet.

1925 : ❖ Premiers «cadavres exquis»

1926 : Première fusée, débuts de l'astronautique.

❖ Fritz Lang, *Metropolis*.

1926 : Calder publie *Animal Sketching*.

Il s'installe à Paris où il vit jusqu'en 1933.

1927 : ❖ Gravures illustrant *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac.

❖ Dessins préparatoires pour le monument à Apollinaire *Figure : projet de sculpture*.

1927 : premières représentations du *Cirque* de Calder.

1928 : ❖ Luis Buñuel et Salvador Dalí, *Un chien andalou*.

1928 : Début de la collaboration avec Julio González et premières sculptures en fer.

Apparition du thème du Minotaure.

❖ *Le Peintre et son modèle*.

Histoire et histoire de l'art

Pablo Picasso

Alexander Calder

1929 : « Jeudi noir » de Wall Street, début d'une crise économique internationale.

Second *Manifeste du surréalisme* d'André Breton.

Michel Seuphor et Joaquín Torres-García fondent le groupe abstrait *Cercle et Carré*.

1929 : ❖ *La Femme au jardin* et *Tête de femme*, réalisées avec l'aide de Julio González.

Christian Zervos publie « Projet de Picasso pour un monument » dans *Cahiers d'art*.

1929 : Présentation des sculptures en fil de fer à New York et Berlin.

Exposition *Sculptures, bois et fil de fer d'Alexander Calder* (galerie Billiet-Pierre Worms, Paris).

Plusieurs critiques dont Paul Fierens qualifient le travail de Calder de « **dessin dans l'espace** ».

1930

1930 : Premier numéro de *Le Surréalisme au service de la révolution*.

Exposition *Cercle et Carré* (galerie 23, Paris).

1930 : Achat du château de Boisgeloup.

❖ *L'Acrobate*.

1930-31 : Julio González écrit dans ses carnets : « Projeter et dessiner dans l'espace à l'aide de moyens nouveaux, profiter de cet espace et construire avec lui comme s'il s'agissait d'un matériau nouvellement acquis, là est toute ma tentative. » Il emploie l'expression « **dessin dans l'espace** » à propos des sculptures de Picasso.

1930 : Calder visite l'atelier de Mondrian et définit son passage à l'abstraction.

Participe au Salon de la Société des artistes indépendants (Grand Palais, Paris).

1931 : Élections républicaines en Espagne.

Auguste Herbin et Jean Hélion forment le groupe *Abstraction-Création*.

1931 : Installation d'un atelier de sculpture à Boisgeloup.

1931 : Exposition « Volumes. Vecteurs. Densités » de Calder (galerie Percier, Paris). L'artiste y réunit portraits en fils de fer et sculptures abstraites.

Première rencontre avec Picasso.

Histoire et histoire de l'art

Pablo Picasso

Alexander Calder

1932 : Première rétrospective (Galerie Georges Petit, Paris).

En juin, la revue *Cahiers d'art* lui consacre un numéro spécial.

1932 : Exposition « Calder : ses mobiles » organisée par Marcel Duchamp (galerie Vignon, Paris).

Calder rencontre Joan Miró en Espagne.

Deuxième rencontre avec Picasso.

1933 : Premier numéro de la revue *Minotaure* d'Albert Skira avec Tériade comme directeur artistique.

Fermeture du Bauhaus.

Kandinsky s'installe à Paris en octobre.

1933 : ❖ *Requin et baleine*.

La revue *Cahiers d'art* publie un article d'Anatole Jakovsky sur Calder.

1933-1934 : Calder s'installe dans une ancienne ferme à Roxbury (Connecticut).

1935 : Publication de *After Picasso* par J.T. Soby, premier livre américain sur le surréalisme.

1935 : Interruption de la peinture, période des poèmes.

Rencontre avec Dora Maar.

1936 : *Cubism and Abstract Art*, exposition collective au Museum of Modern Art (New York) réunissant des œuvres de Picasso et Calder.

Début de la Guerre civile espagnole.

1936 : Amitié avec Paul Éluard.

1937 : Exposition collective *Fantastic Art, Dada, Surrealism* au MoMA (New York) qui réunit des œuvres de Calder, Picasso Giacometti, etc.

26 avril 1937 : Bombardement de la ville de Guernica.

Exposition *Entarte Kunst* (L'Art dégénéré) à Munich.

Laszlo Moholy-Nagy fonde le New Bauhaus à Chicago.

1937 : Picasso présente *Guernica* dans le patio du Pavillon espagnol à l'Exposition Internationale des Arts et Techniques à Paris.

Édition spéciale des *Cahiers d'art* dédiée à Picasso.

1937 : Calder expose *Fontaine de Mercure*, présentée devant *Guernica* dans le Pavillon espagnol de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques à Paris.

Troisième rencontre avec Picasso.

1939 : Chute de Barcelone puis de Madrid sous les attaques franquistes. Fin de la Guerre civile.

Début de la Seconde Guerre mondiale.

1939 : *Picasso: 40 Years of His Art*, exposition rétrospective au Museum of Modern Art (New York). Calder visite l'exposition.

1940

1940 : Exposition collective
Art représentatif de notre temps
(galerie MAI d'Yvonne Zervos, Paris),
avec des peintures et sculptures de
Picasso, Calder ou encore Gonzalez.
Découverte de la grotte de Lascaux.

1940 : Calder associe
mobile et stable dans
une même œuvre.
❖ *Black Beast*.

1942 : ❖ *Tête de taureau*.
Mort de Julio González.

1943 : ❖ Jean-Paul Sartre,
L'Être et le néant.

1943 : Calder est le plus
jeune artiste dont la
rétrospective est exposée
au MoMA (New York) et
dont l'un des commissaires
est Marcel Duchamp.
❖ premières
Constellations.

1944 : ❖ *Homme
au mouton*.
Adhésion au Parti
communiste français.
Grande rétrospective
au Salon d'automne
(Paris).

1945 : La bombe atomique ravage
Hiroshima et Nagasaki.
Fin de la Seconde Guerre mondiale.
Jean Dubuffet emploie le terme
« Art brut ».

1946 : Jackson Pollock adopte
la technique du dripping.
Naissance de l'expressionnisme
abstrait à New York.

1946 : Participation
à l'exposition Art et
Résistance au Palais
de Tokyo (Paris).
Grande exposition
rétrospective au MoMA
(New York). Publication
de *Picasso: Fifty Years
of His Art* par Alfred H.
Barr. Deux expositions
de peinture (galerie
Louis Carré, Paris).

1946 : Exposition
« Alexander Calder :
mobiles, stables,
constellations » (galerie
Louis Carré, Paris).
Le catalogue est préfacé
par Jean-Paul Sartre.

Histoire et histoire de l'art

Pablo Picasso

Alexander Calder

1947 : ❖ André Malraux,
Le Musée imaginaire.

Exposition de peintures et sculptures contemporaines (Palais des papes, Avignon) organisée par le couple Zervos. œuvres de Picasso, Calder, Giacometti, Léger, Miró, etc.

1947 : Intense activité de céramiste.

1937-1947 : ❖ *Hommage à Guernica de Picasso.*

1948 : Formation du groupe d'avant-garde *Dau al set* à Barcelone, dont Antoni Tapiés est un des fondateurs.

1948-49 : Publication du livre *Les Sculptures de Picasso* de Kahnweiler avec des photographies de Brassäi.

1949 : Auguste Herbin,
L'Art non figuratif, non-objectif.

1949 : Exposition *Alexander Calder* (Buchholz Gallery, New York), quelques mois après une exposition de 58 œuvres de Picasso.

1950

1950 : ❖ Mark Rothko, premiers *Color-Field Paintings.*

1950 : Série de sculptures réalisées avec des objets de rebut.

❖ *Petite Fille sautant à la corde.*

1950 : Exposition *Mobiles et Stables* (galerie Maeght, Paris). Plusieurs de ses œuvres sont acquises par le Musée national d'art moderne.

1951 : Calder publie «What Abstract Art Means to Me» dans *The Museum of Modern Art Bulletin.*

1952 : Première exposition Pollock à Paris.

1952 : Exposition *Pablo Picasso: Paintings, Sculpture, Drawings* (Curt Valentin Gallery, New York).

❖ *Temple de la Paix*, décor intérieur d'une chapelle à Vallauris.

1952 : Exposition *Alexander Calder: Gongs and Towers* (Curt Valentin Gallery, New York).

Premier prix de sculpture à la Biennale de Venise.

Quatrième rencontre avec Picasso chez les Cuttoli à Antibes.

Histoire et histoire de l'art

Pablo Picasso

Alexander Calder

1953 : ❖ Jean Tinguely,
premières *Méta-Matics*.

1953-1954 : Rétrospective
Picasso à la II^e Biennial
de Arte de Sao Paulo où
Guernica est présenté.
Calder est lui mis à
l'honneur dans une salle
dédiée.

**1953 : Cinquième
rencontre avec Picasso
à Vallauris.**

1955 : Apparition de
l'expression Pop Art.

❖ Jean Tinguely, premier
Relief sonore.

1955 : Calder participe
à l'exposition
« Le Mouvement »
avec entre autres Jean
Tinguely, Victor Vasarely
(galerie Denise René,
Paris).

1956 : Publication du
texte de Julio González
sur « cet art nouveau :
"dessiner dans l'espace" »
dans *The Museum
of Modern Art Bulletin*.

❖ série des *Baigneurs*.

1957 : Début de la conquête spatiale,
lancement du Spoutnik par l'URSS.

Exposition *Yves le monochrome*
(galerie Iris Clert, Paris).

1957 : Exposition *Picasso:
75th Anniversary
Exhibition* au MoMA
(New York) puis à
Chicago et à Philadelphie.

1958 : Premiers happenings.
Exposition *Le Vide* d'Yves Klein
(galerie Iris Clert, Paris).

Takis réalise des sculptures
magnétiques.

1958 : ❖ *La Chute
d'Icare*, commande
pour l'UNESCO.

Picasso présente
La Chèvre au Pavillon
français à l'Exposition
universelle de Bruxelles.

Été 1958 : ❖ *Spiral*, devant
le bâtiment de l'UNESCO.

Calder présente le
stable *The Whirling Ear*
qui décore le bassin
aux drapeaux du Pavillon
américain à l'Exposition
universelle de Bruxelles.

1959 : Exposition *Vitesse pure
et Stabilité monochrome*
d'Yves Klein et Jean Tinguely
(galerie Iris Clert, Paris).

1959 : ❖ *Mandoline,
cruche et verre*, acquis
ensuite par Calder.

1960

1960 : Fondation du *Nouveau Réalisme* par Yves Klein et Pierre Restany.

❖ Jesús Rafael Soto, *Pénétrables*.

1961 : ❖ Andy Warhol, *Campbell Soup Cans*.

Clement Greenberg publie *Art and Culture*.

Exposition *Le Mouvement dans l'art* puis *Dylaby - Dynamisch Labyrinth* sous la direction de Jean Tinguely (Stedelijk Museum, Amsterdam).

1961 : Début des toiles peintes et découpées.

❖ *La Chaise*.

1962 : ❖ Jean Dubuffet, début du cycle de *L'Hourloupe*.

1962 : Calder s'installe à Saché (Indre-et-Loire). Il débute une collaboration avec les établissements de chaudronnerie Biémont à La Riche, près de Tours.

1963 : Andy Warhol inaugure la Factory.

Première rétrospective Marcel Duchamp à Pasadena.

1964 : ❖ *Série Le Peintre et son modèle*.

1964-1965 : Exposition rétrospective *Alexander Calder: A Retrospective Exhibition* (Salomon R. Guggenheim, New York).

1965 : Apparition du terme «Minimal Art».

1965 : Des œuvres de Picasso sont exposées aux *Panathénées de la sculpture mondiale*, première biennale internationale de la sculpture à Athènes.

1965 : Des œuvres de Calder sont exposées aux *Panathénées de la sculpture mondiale*, première biennale internationale de la sculpture à Athènes.

1966 : ❖ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*.

1966 : Exposition *Hommage à Picasso* aux Grand et Petit Palais (Paris).

Histoire et histoire de l'art

Pablo Picasso

Alexander Calder

1967 : ❖ *Le Paradis fantastique* et *Nanas* de Niki de Saint-Phalle et *Machines* de Jean Tinguely à Montréal.

1967 : Sculpture monumentale *Tête* installée au Chicago Civic Center.

❖ Début de la série *Couples* et *Étreintes*.

1967 : ❖ *Man*, stable de 21 mètres, construit à Tours et installé à Montréal.

Dans le cadre de l'exposition universelle, le stable monumental *Three Discs* est exposé.

1968 : ❖ série de 347 gravures.

1968 : ❖ *El Sol Rojo*, stable de 25 mètres, installé à Mexico.

Calder réalise un spectacle à l'Opéra de Rome : *Work in Progress*. Les mobiles sont associés à la musique électronique pour mettre en scène sa carrière.

1969 : Juan Carlos reconnu «Prince d'Espagne» et successeur de Franco.

❖ Equipo Crónica, *La visita*, tableau qui parodie la reconnaissance de *Guernica* par l'État espagnol.

1969-1970 : Exposition *A Salute to Alexander Calder* (MoMA, New York).

1970

1970 : ❖ Robert Smithson, *Spiral Jetty*.

1971 : un agrandissement de la construction *Figure : Monument pour Apollinaire* est installé dans le jardin de sculptures du MoMA (New York).

1971 : Calder expose la série *Animobiles* à la galerie Maeght (Paris).

Le Cirque de Calder est exposé au Whitney Museum of American Art (New York).

1972 : ❖ Jean Dubuffet, *Groupe de quatre arbres*.

❖ Claes Oldenburg, *"Ghost" Drum Set*.

1972 : ❖ *Le Jeune Peintre*.

**1973 : Mort de Picasso
à Mougins.**

Exposition *Picasso
1970-1972, 201 peintures*
(Palais des Papes,
Avignon).

1974 : ❖ Joseph Beuys, *Coyote :
I like America and America likes me*,
performance à la galerie René Block
(New York).

1974 : André Malraux
publie *La Tête
d'obsidienne*, fruit de
son amitié avec Picasso.

1974 : Exposition
*Alexander Calder:
Retrospective Exhibition.
Work from 1925-1974*
(Museum of Contemporary
Art, Chicago).

1975 : Inauguration de la Fondation
Miró à Barcelone conçue par
l'architecte Josep Lluís Sert, où est
conservée *Fontaine de Mercure*.

Fin de la guerre du Vietnam.

20 novembre 1975 : Mort de Franco.

1975 : ❖ *Seconde série
d'Animobiles : Crags
and Critters.*

**1976 : Mort de Calder
à New York.**

Exposition *Calder's
Universe* (Whitney
Museum of American Art,
New York).

*Le Grand Stabile rouge
ou L'Araignée rouge*
est installé sur le parvis
de La Défense.

1977 : Inauguration du Centre Pompidou
et exposition *Paris-New York*.



DOSSIER
PÉDAGOGIQUE
Partie 2

2 Clés de lecture

A. De la 2D à la 3D et vice-versa!

L'exposition «Calder-Picasso» présente à la fois des dessins, des peintures et des sculptures, autant de domaines de création qui entretiennent des liens très étroits chez Calder, comme chez Picasso. Si les similitudes formelles entre œuvres en deux et en trois dimensions sont parfois évidentes, c'est qu'il existe chez les deux artistes une porosité extrême entre ces techniques. L'un et l'autre passent sans cesse d'un médium à l'autre au fil de leurs expérimentations respectives, brouillant les frontières au point de livrer des œuvres hybrides, peintures sculptées ou sculptures dessinées. Dans certains cas, les dessins sont de véritables travaux préalables, comme pour *Figure : Projet pour un monument à Apollinaire* (MP266, salle 1) pour lequel Picasso amorce sa réflexion dans ses carnets avant de la transcrire en trois dimensions avec l'aide de son ami Julio González. Mais cette dimension d'étude n'est finalement pas si courante et les relations entre dessin et sculpture sont souvent plus exploratoires que préparatoires.



Pablo Picasso,
Figure, 1931,
fer et fil de fer,
26 x 12,5 x 11,1 cm,
Musée national
Picasso-Paris, MP271

© RMN-Grand Palais
(Musée national Picasso-
Paris)/Adrien Didierjean
© Succession Picasso 2019



Pablo Picasso, *Portrait de jeune fille*, 3 avril 1936, huile sur toile, 55,5 x 46 cm, Musée national Picasso-Paris, Dation 1979, MP150

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Adrien Didierjean
© Succession Picasso 2019

La *Femme au fauteuil rouge* de Picasso (MP138, salle 4) est ainsi un travail subtil de rendu des volumes en deux dimensions qui trouve un écho direct dans les sculptures créées dans l'atelier de Boisgeloup au début des années 1930 (*Tête de femme*, MP291, salle 4). On retrouve un rapport similaire avec le *Portrait de jeune fille* (MP150, salle 5) qui, par la place prépondérante qu'il accorde à la ligne, rappelle autant les dessins d'un seul trait de Picasso que ses expérimentations en fil de fer (*Figure*, MP271, salle 3). Sur la toile, les lignes rappellent les soudures que Picasso réalise quelques années plus tôt en travaillant la sculpture du fer avec Julio González. Elles témoignent précisément de cet apport de la réflexion en trois dimensions dans la représentation bidimensionnelle et de l'importance que Picasso accorde à la figuration du volume. Le portrait est ainsi pensé comme un masque où face et profil se combinent sur un même plan, un dispositif qui témoigne encore des recherches que Picasso mène depuis la période cubiste pour rendre des «reliefs réalisés par les moyens de la peinture».



Alexander Calder, *Impartial Forms*, 1946, huile sur toile, 122 x 152 cm, Calder Foundation, New York, A01240

© 2019 Calder Foundation New York/ADAGP, Paris

Les mêmes préoccupations se retrouvent dans l'œuvre de Calder, qui explore les rapports entre ligne et volume à la fois en dessin (*Untitled*, 1932 et *In Perspective*, vers 1931, salle 2) et en sculpture. *Croisière* (1931, salle 2) met ainsi en tension des lignes tracées au fil de fer et la surface invisible d'un volume auquel elles donnent forme. En deux comme en trois dimensions, l'enjeu est celui de la mise en espace des formes. La manière dont le volume se déploie dans l'espace est ainsi un axe fort du travail de Calder, comme en témoigne *Helmet with eyes* (1946, salle 8) dont le relief sculptural surgit de la toile. Plus frappant encore, l'écho entre les grands mobiles comme *Red Lily Pads* (1956, salle 8) et *Impartial Forms* (1946, salle 8) dans lesquels les masses colorées se répartissent harmonieusement dans l'espace, qu'il soit bi ou tri-dimensionnel.

On trouve ainsi rassemblés dans ces médias divers, les grands enjeux des recherches plastiques et picturales des deux artistes : les rapports entre l'œuvre et l'espace, la ligne et le volume, le vide et le plein.



Alexander Calder, *Red Lily Pads*, 1956, tôle, fil de fer, tiges et peinture, 107 x 510 x 277 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 65.1737

© The Solomon R. Guggenheim Foundation/Art Resource, NY, Dist. RMN-Grand Palais
© 2019 Calder Foundation New York/ADAGP, Paris

B. Le dessin de l'espace



Alexander Calder,
Le lanceur de poids, 1929,
fil de fer, 82 x 73 x 13,3 cm
Centre Pompidou,
Musée national d'art
moderne, Paris, Don de
l'artiste, 1966, AM1515S

© Centre Pompidou,
MNAM-CCI, Dist. RMN-
Grand Palais/Adam Rzepka
© 2019 Calder Foundation
New York/ADAGP, Paris

L'Acrobate (MP120, salle 3) peint par Picasso en janvier 1930 représente la torsion extraordinaire d'un corps métamorphosé par le mouvement. Fasciné depuis les années 1900 par les prouesses des circassiens, l'artiste capte le mouvement des membres que l'acrobate déploie dans l'espace. La ligne qui cerne le corps de l'acrobate en étire la forme, en accentue l'élasticité, ainsi elle ne s'applique pas seulement à tracer le contour de la figure mais bien à lui donner forme. Comment définir la ligne selon les divers usages que ces deux artistes proposent ? Sert-elle à délimiter une forme par le contour ou bien peut-elle être elle-même une forme ? *Le lanceur de poids*, sculpture en fil de fer réalisée par Calder en 1929 (A00843-AM1515S, salle 3) interroge lui aussi les possibilités de cette ligne matérialisée par le fil de fer. C'est d'abord l'expression liée au mouvement qui intéresse Calder

comme le souligne Arnauld Pierre en évoquant « l'interdépendance » entre réalité et mouvement. Renversant les principes de la sculpture traditionnelle, Calder sculpte non pas des surfaces mais des lignes d'où l'expression du critique Paul Fierens qui propose la même année la notion de « dessin dans l'espace » pour qualifier ce travail.

Cette expression est une des clés permettant de saisir la démarche respective des deux artistes. Expression reprise par la critique pour désigner leurs travaux, elle caractérise une volonté forgée depuis le début du XX^e siècle par les mouvements d'avant-garde comme le cubisme et le futurisme. En effet la démultiplication des points de vue qui éclate la composition cubiste ou le déploiement d'une forme en mouvement selon les principes futuristes ont redéfini le pouvoir de la ligne dans l'espace.



Pablo Picasso, *Figure (Projet pour un monument à Guillaume Apollinaire)*, automne 1928, fil de fer et tôle, 50 x 18,5 x 40,8 cm, Musée national Picasso-Paris, Dation 1979, MP264

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/
Béatrice Hatala
© Succession Picasso 2019

La sculpture de Picasso présentée dans la première salle, *Figure : projet pour un monument à Apollinaire* (MP264, salle 1), permet de saisir les étapes de ce processus plastique durant la décennie des années 1920. C'est en 1921 que Picasso reçoit la commande d'un monument en mémoire de son ami poète Guillaume Apollinaire. Durant cette période, il travaille pour les arts de la scène notamment pour le ballet *Mercury* (juin 1924) d'Erik Satie et Léonide Massine en dessinant costumes, décors et rideau de scène marqués par un style « calligraphique ». En parallèle et dès

1923, il a débuté une série de dessins à partir de la nouvelle de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, prolongeant le style de la ligne ingresque d'avant 1920. Enfin une série de dessins réalisés durant l'été 1924 dont *Compotier, guitare et partition sur une table; étude de guitare* (MP1869 16v) marque une nouvelle étape dans ses recherches sur la ligne. Picasso compose à partir de points qui définissent les axes de lignes droites ou courbes, des partitions abstraites. Des sculptures mobiles réalisées pour *Mercury* aux compositions géométriques, Picasso déploie, étire, trace des lignes dans l'espace. Ce sont ces compositions, inspirées – selon les dires de Picasso lui-même¹ – des cartes célestes, qui constituent la genèse du monument à Apollinaire achevé quatre années plus tard.

1. Propos de Pablo Picasso rapporté dans le magazine *Ogonek* (n°20, Moscou)

Ce passage s'opère ainsi à travers la collaboration entre Picasso et le sculpteur espagnol Julio González. De 1928 à 1932, les deux artistes travaillent ensemble le fer. Picasso expérimente une forme de sculpture dessinée au fil de fer; de petites structures simplifiées à de «pures lignes de contour» que Kahnweiler qualifiera lui aussi de «dessins dans l'espace». D'autre part, voulant transposer dans l'espace la série de dessins faits de lignes et de points, Picasso réalise des «maquettes» en fer avec l'aide de González. Ces structures qui mettent en tension des points de jonction entre des lignes interrogent les spécificités de la sculpture en dessinant dans l'espace des plans invisibles. La relation féconde de ces deux artistes leur permet d'explorer de nouvelles voies (voir «D. Les matériaux», page 31 et «E. Le vide comme matériau de création», page 33).



Alexander Calder,
Joséphine Baker IV, vers 1928,
fil d'acier, 100,5 x 84 x 21 cm,
Centre Pompidou, Musée national
d'art moderne, Paris, Don de
l'artiste, 1966, AM15185

© Centre Pompidou,
MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand
Palais/Georges Meguerditchian
© 2019 Calder Foundation
New York/ADAGP, Paris

La première rencontre entre Picasso et Calder a lieu le 27 avril 1931 à la galerie Percier à l'occasion de l'exposition des œuvres de Calder intitulée «Volumes - Vecteurs - Densités/Dessins - Portraits». Il s'agit de la première présentation des sculptures en tôle, bois et fil de fer de Calder. La critique y relève des correspondances entre les deux œuvres : «Les ombres de ces petites constructions linéaires tracent une sorte de dessin sur le mur blanc à la manière de Picasso²». La ligne modelée par Calder rappelle ainsi le trait de Picasso et c'est dans l'espace que cette correspondance est identifiable. Le fil dessine une forme dont l'ombre projetée rappelle la ligne de Picasso. Les jeux d'ombre participent ainsi à la composition puisqu'ils sont le résultat d'une projection de ce «dessin dans l'espace». La série de sculptures représentant la célèbre danseuse afro-américaine Josephine Baker traduit les mouvements d'un corps dont les membres s'étirent et vibrent dans l'espace. L'effet de volume produit par les cercles convexes et en spirale des seins et du ventre de la danseuse mais aussi la courbe élancée des bras et des mains contribuent à traduire l'énergie de la danse comme on peut le voir avec *Josephine Baker IV* (A00252-AM15185, salle 3).

2. Pierre Berthelot, «Calder», *Beaux-Arts*, mai 1931.

C. Le plan dans l'espace

Surface bidimensionnelle, le plan ne se limite pourtant pas chez Calder comme chez Picasso aux œuvres en deux dimensions. Picasso en joue très tôt, dès l'époque cubiste et les expérimentations qu'il mène alors laissent des traces dans ses productions postérieures, comme dans *Le chapeau de paille au feuillage bleu* (MP155, salle 4), tableau de 1936 aux accents surréalistes. Des aplats de couleurs se superposent pour donner forme à la représentation mais leur dislocation perturbe la reconnaissance d'un visage qu'on pourrait confondre avec une nature morte. Les plans de la représentation semblent se décomposer alors que Picasso joue sur leur agencement dans l'espace pictural. Cette structure rappelle la technique des papiers collés, invention cruciale du cubisme, qui consiste à intégrer des fragments de matériaux (papier journal, papier peint, tapisserie, etc.) sur la toile. Chaque morceau devient alors un fragment dans la composition bouleversant la forme traditionnelle de la représentation bidimensionnelle. L'artiste abandonne ainsi toute figuration illusionniste de l'espace en trois dimensions, laissant de côté la perspective et autres artifices permettant de figurer l'éloignement. Dans les œuvres cubistes, la superposition des papiers collés (ou de leur imitation peinte) semble rendre compte d'un espace en profondeur ramené sur l'espace bidimensionnel de la toile : les différents plans y sont comme écrasés.

L'emploi du collage ouvre ainsi la voie à une création utilisant des matériaux du quotidien. Les papiers collés se transforment rapidement en morceaux de bois ou de fer blanc, donnant naissance à une nouvelle catégorie artistique à mi-chemin entre peinture et sculpture, les tableaux-reliefs. Les plans se mettent à surgir des supports pour reconquérir la 3^e dimension sans retrouver pour autant leur fonction illusionniste.

Calder aussi fait jouer la notion de plans dans des réalisations à la frontière entre peinture et sculpture. La série *Panel*, dont certaines réalisations non présentées dans l'exposition sont motorisées, réunit des assemblages où les formes suspendues évoluent devant un fond monochrome. Certaines de ces œuvres détournent la forme tableau en maintenant l'idée de plan comme espace de la composition, mais en y ajoutant un premier plan mobile. À un plan fixe est ainsi associée la suspension qui permet le mouvement dans l'espace, comme dans *Red Panel* (A21916, salle 5). La couleur rouge appliquée sur le panneau de contreplaqué constitue un principe dynamique de l'œuvre car elle accentue la manière dont les figures colorées se détachent totalement au premier plan. Comme sur un fond de scène, les ombres de ces figures évoluent selon leur mouvement. L'assemblage, la diversité des matériaux et la combinaison technique de ce dispositif contribuent à questionner la valeur du plan, élément bidimensionnel, dans une œuvre tridimensionnelle.



Alexander Calder, *Red Panel*, 1936, Contreplaqué, tôle, bois, tiges, ficelle, et peinture, 122 x 77 x 61 cm, Calder Foundation, New York, A21916

© 2019 Calder Foundation New York/ADAGP, Paris

La mise en jeu du plan dans l'espace s'appréhende aussi dans la sculpture en ronde bosse. La série des *Baigneurs* (de MP352 à MP357, salle 8) que Picasso réalise d'abord en bois et dont une partie de la version en bronze est présentée ici, adopte un rapport au plan qui pourrait être celui des figures qui se détachent sur une toile. Picasso a soigneusement travaillé la disposition de chacun de ces baigneurs dans l'espace, calant d'abord leur configuration dans ses carnets avant de réaliser cette scène monumentale qui rappelle l'organisation plastique de certaines toiles de grand format. Chaque baigneur constitue ainsi un plan du groupe sculpté, mais tout en étant lui-même constitué d'une combinaison de plans. En effet, Picasso utilise des matériaux détournés comme des cadres de tableaux, des pieds de lit ou des planches, dans un travail d'assemblage de surfaces planes. Cet ensemble constitue une réflexion sur le plan dans l'espace, prolongeant ainsi les recherches engagées dans ses œuvres cubistes des années 1910.

Ces exemples de juxtaposition de plans parallèles les uns aux autres sont complétés par d'autres formes de déploiement du plan dans l'espace, illustré par les travaux en tôle de Calder, comme de Picasso. Les œuvres de la salle 11 témoignent de cette seconde voie de recherche. *La Tête de femme* de Picasso (MP366) peut être rapprochée de son pendant en papier exécuté la même année, *Tête de femme* (MP1850), pour mieux comprendre le processus créatif de l'artiste. Picasso élabore dans un premier temps les maquettes en papier ou en carton d'œuvres ensuite réalisées en tôle découpée, pliée et peinte. Calder explore également la malléabilité du plan dans ses stables à petite ou grande échelle (*La Grande Vitesse*, A01443, salle 12 et *Untitled*, exposé dans le jardin), qui démontrent combien le plan n'est pas une surface rigide mais au contraire un espace qui peut être plié, découpé, traversé.



Pablo Picasso, *Tête de femme*, 4 décembre 1962, crayon graphite sur papier à dessin vélin découpé et plié d'une feuille d'album, 42 x 26,5 cm, Musée national Picasso-Paris, MP1850

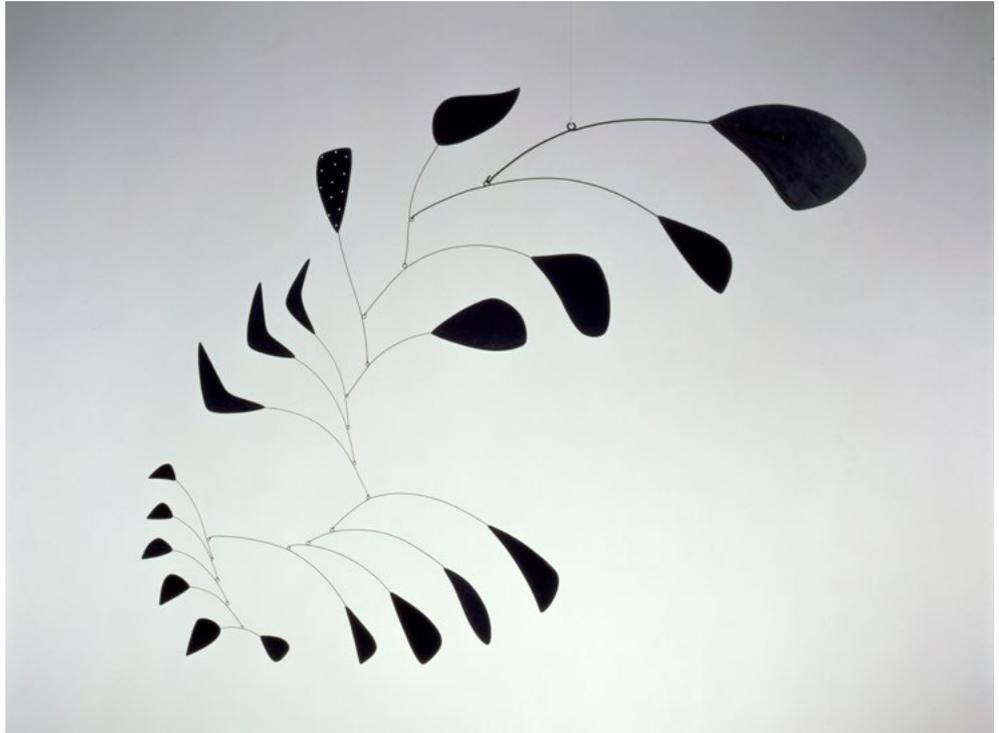
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/
Béatrice Hatala
© Succession Picasso 2019



Pablo Picasso, *Tête de femme*, fin 1962, tôle découpée, pliée et fil de fer peints polychromes, 32 x 24 x 16 cm, Musée national Picasso-Paris, MP366

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/
Adrien Didierjean/Mathieu Rabeau
© Succession Picasso 2019

D. Les matériaux



Alexander Calder, *Vertical Foliage*, 1941, tôle, fil de fer et peinture, 140 x 167,6 cm, Calder Foundation, New York, A15493

© 2019 Calder Foundation New York/ADAGP, Paris

Le choix et la combinaison des matériaux occupent une place prépondérante dans le processus créatif des deux artistes. Calder comme Picasso utilisent par exemple le fer et son alliage, l'acier, c'est-à-dire des matériaux d'ingénieur qui ont ouvert de nouvelles possibilités plastiques dans la sculpture du XX^e siècle. La formation d'ingénieur qu'Alexander Calder reçoit au Stevens Institute laisse ainsi une empreinte dans sa pratique artistique. Cités par Arnauld Pierre, les écrits de l'ingénieur John Perry dans son livre *Applied Mechanics* (ouvrage recommandé aux élèves du Stevens Institute) mettent en évidence l'emprise des matériaux sur la création : « les jeunes techniciens doivent couper et limer les métaux, tailler et raboter le bois. Rien qu'en apprenant comment on tient un ciseau ou comment on redresse un fer, on est porté à réfléchir sur les propriétés des matériaux et sur les effets des forces ». Les notions d'équilibre, de tension, de mouvement qui caractérisent la sculpture de Calder découlent ainsi d'une connaissance concrète et d'une manipulation des matériaux. Le mobile *Vertical Foliage* (A15493, salle 5) déjoue la représentation attendue d'une tige végétale dont la légèreté des feuilles est contrebalancée par la tôle et la souplesse du branchage par la rigidité du fil de fer ; un matériau lourd pour figurer la fragilité du végétal. Ce principe d'inversion des valeurs guide l'assemblage de cette structure aérienne qui figure ainsi poétiquement un élément naturel et l'âme.

L'usage du fil de fer préside lui aussi au dessin dans l'espace. Comment tracer dans le vide sans l'usage d'une « ligne matérielle ». Le fil ne sert plus à maintenir ou lier, il devient ligne et cette propriété plastique

le détourne de sa fonction première. La sculpture *Ball Player* (A03709, salle 3) saisit l'étirement et la tension du corps par le tracé d'une ligne dans l'espace auquel s'ajoute une certaine flexibilité. Le mouvement est figé mais son dessin bouge encore. Le fil de fer permet de traduire l'expression prise sur le vif comme la série de portraits conçus à la même époque par Calder le montre; réalisés sans esquisse préalable, les portraits sont « modelés » au fil de fer et exploitent la malléabilité du matériau.

Picasso utilise le fer dès la période cubiste, on peut penser aux instruments sculptés à partir de tôles ou de fer-blanc. Il renouvelle profondément cette pratique à travers un compagnonnage artistique qui débute en 1928 avec le sculpteur espagnol Julio González. Ce dernier a été ouvrier chez Renault, c'est là qu'il a appris la soudure autogène c'est-à-dire à la flamme. Sa connaissance technique du matériau et des possibilités plastiques de la soudure ouvre un large champ créatif aux deux sculpteurs. À la tâche industrielle et au façonnage de l'artisan, ils associent l'expérimentation artistique. Observons *La Femme au jardin* (MP267, salle 2) qui réunit divers matériaux gardant visible leur nature non artistique. La découpe acérée des pièces qui composent cet ensemble lui donne un aspect hérissé. Chaque élément se détache nettement comme pour mieux souligner le rythme de cet assemblage soudé, des tiges aux plaques de différents formats. L'aspect brut

des matériaux est adouci par la peinture qui contribue à l'équilibre de l'ensemble mais les matériaux conservent volontairement la trace de l'outil, la boursouffure de la soudure. Le caractère massif du fer entre aussi en tension avec la légèreté de la scène représentée.

Un autre aspect de la sculpture apparaît dans le détournement ou l'emploi de matériaux non artistiques : objets trouvés, ustensiles de cuisine, déchets, etc. Le caractère protéiforme de ce répertoire plastique nourrit les assemblages de Picasso. La technique du collage puis des papiers collés qui superposaient un fragment de la réalité à sa représentation a défini les bases d'un nouvel usage des matériaux. L'esthétique du collage et de l'assemblage, chère au surréalisme, ouvre différentes voies à la sculpture. L'articulation d'objets empruntés au réel associés à d'autres matériaux est particulièrement claire avec la *Petite fille sautant à la corde* (MP336, salle 10). Le plâtre original permet de saisir la créativité de Picasso dans sa manière de réorchestrer cette partition : panier d'osier, moule à gâteaux, chaussures auxquels s'ajoutent bois, fer et plâtre. L'objet pour sa seule forme peut être le matériau même de l'œuvre. Pensons à la *Tête de taureau* (MP130, salle 6), assemblage d'une selle de cuir et d'un guidon de métal qui figure la tête de l'animal. L'objet est alors pensé comme une forme pure qui peut être détournée, combinée à d'autres éléments avec lesquels elle entre en scène.



Pablo Picasso, *Petite Fille sautant à la corde*, 1950, plâtre original : panier d'osier, moule à gâteaux, chaussures, bois, fer, céramique et plâtre, 152 x 65 x 66 cm, Musée national Picasso-Paris, Dation 1979, MP336
© RMN-Grand Palais/Adrien Didierjean
© Succession Picasso 2019

Évoqué dans la partie intitulée «le dessin dans l'espace», le *Monument à Apollinaire* (MP264, salle 1) questionne lui aussi la valeur du matériau. La collaboration entre González et Picasso débute en 1928, lorsque ce dernier a déjà reçu la commande d'un monument en hommage au poète. Les lignes dessinées sont ainsi assemblées et soudées dans l'espace. L'ensemble semi-abstrait exploite un matériau inattendu pour une sculpture : le vide. Picasso s'inspire ainsi du recueil de contes *Le Poète assassiné* pour créer sa sculpture. L'un des personnages alter ego de Picasso, l'Oiseau du Bénin, y déclare vouloir ériger «une profonde statue en rien, comme la poésie et la gloire», c'est la réponse de Tristouse qui déjoue l'idée même de sculpture au-delà du choix des matériaux : «une statue en rien, en vide, c'est magnifique».

E. Le vide comme matériau de création

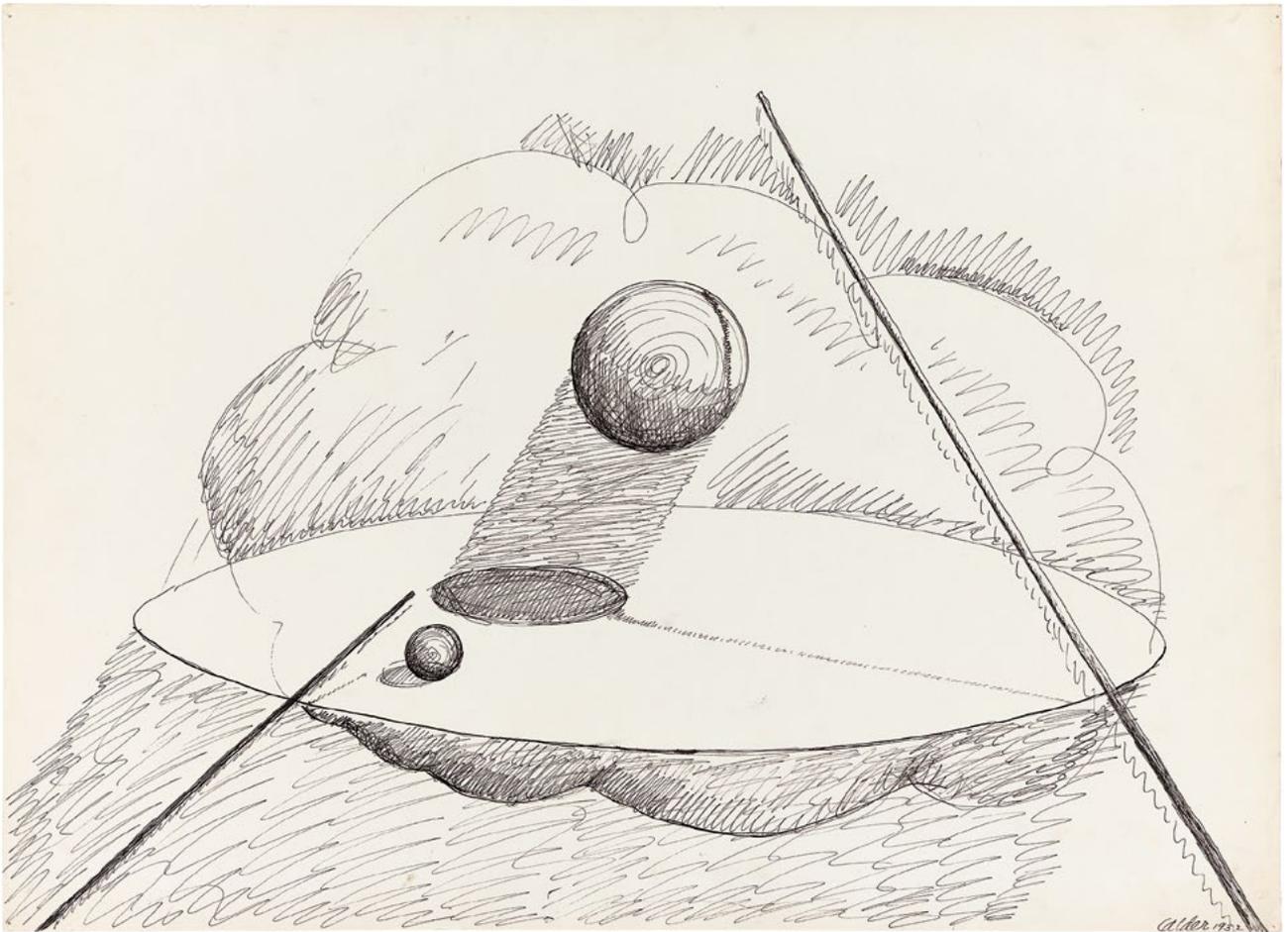
Comment le vide, non matière par excellence, peut-il être envisagé comme un matériau? Comment l'intégrer comme élément de la composition? En considérant l'espace lui-même comme un matériau avec lequel l'œuvre dialogue, voire qu'elle transforme, les questions autour du vide prennent une autre tournure. Observons *Croisière* (A00272, salle 2), une sculpture en fil de fer réalisée par Alexander Calder. Une ligne traverse un globe invisible formé par deux cercles qui en définissent la courbe. Au sommet de celui-ci, deux sphères sont en vis-à-vis et se dressent au-dessus d'un ensemble vibrant dans l'espace en raison de la légèreté du métal. Ainsi la



sculpture met en tension des lignes tracées au fil de fer et la surface invisible d'un volume auquel elles donnent forme. La ligne enserre le vide et l'intègre dans la représentation. Si l'on rapproche celle-ci des compositions géométriques à l'encre comme *Untitled* (A26214, salle 2) datant de 1932, on note que ces différents travaux suivent des principes communs de mise en espace des formes, de «délimitation du vide».

Alexander Calder, *Croisière*, 1931, fil de fer, tôle et peinture, 94 x 58,4 x 58,4 cm, Calder Foundation, New York, A00272

© 2019 Calder Foundation
New York/ADAGP, Paris



Alexander Calder, *Untitled (double-sided drawing)*, 1932, encre sur Papier, 57 cm x 76 cm, Calder Foundation, New York, A26214
 © 2019 Calder Foundation New York/ADAGP, Paris

Calder renverse la définition de la sculpture classique : détachée de son socle, la sculpture est suspendue dans l'espace. Elle n'est plus fixe mais en mouvement. Enfin les matériaux employés contribuent par leur légèreté à donner l'impression de flottement en apesanteur. Le mobile *Untitled* (A01123, salle 4) crée cette illusion grâce à la structure en fil de fer qui semble déployer de manière aléatoire les plaques de tôle peintes dans l'espace. Celles-ci nous surplombent et dirigent notre regard au gré des poussées de l'air. Le vide révèle ainsi sa réalité physique par le contact du souffle qui anime le métal; les mobiles «se nourrissent de l'air, ils respirent, ils empruntent leur vie à la vie vague de l'atmosphère» selon les mots du philosophe Jean-Paul Sartre en 1946.

Comment articuler plein et vide? En exploitant par exemple les propriétés physiques des matériaux et le principe de la gravitation/ gravité, comme le montre le mobile *Untitled* (A07350 - A-1992-47, salle 1) présenté dans la première salle. La structure du mobile met en tension pesanteur et gravité selon les matériaux utilisés : bois, tôle, fil de fer, ficelle, créant ainsi un rythme à travers le mouvement de cette structure dans l'espace. Son instabilité établit un rapport poétique entre l'assemblage des figures géométriques et leur danse qui sculpte l'espace. Malgré sa fixité, un principe dynamique anime aussi la forme tridimensionnelle du stable, comme le donne à voir l'œuvre intitulée *Sabot* (A00341) qui accueille les visiteurs dans la cour d'honneur du musée. La sculpture d'acier, qui semble agrippée au sol, associe

les saillies aériennes des découpes à la massivité des plaques de tôle boulonnées. Les percées dessinées dans l'espace par les pointes, à la base comme au sommet, redéfinissent de façon graphique tout l'environnement qui l'entoure, il suffit pour le constater de marcher autour de l'œuvre.

Le vide tient également une place essentielle dans l'œuvre de Picasso. *Figure* (MP316, salle 3) est un assemblage d'objets détournés, de bois, de ficelle et de clous. Picasso rend visible le vide grâce la structure arachnéenne des fils qui l'enserrent. Le creux de la louche qui sert de tête à cette figure montre lui aussi comment l'espace est envisagé comme un matériau. Alors que l'équilibre de cet assemblage de fils et de bois paraît précaire, il entre en tension avec la rigidité métallique de la louche et des griffes. Le choix des matériaux charpente cet assemblage qui semble « agripper l'espace ». La complémentarité issue des allers-retours entre 2D et 3D, nourrit elle aussi cette sculpture de l'espace; Picasso déclarait ainsi : « Je ne peins pas de bouteilles, je peins l'espace entre elles ». Comment le vide laissé visible entre des figures parvient-il à occuper l'espace? Cerner le contour d'une figure ne la détache pas d'un ensemble mais établit au contraire un rapport dynamique entre elle et le plan. L'œuvre intitulée *Tête de femme* (MP100, salle 2) semble exécutée d'un seul trait et englobe vide et plein dans la composition. La ligne de la bouche laisse place à un vide où se confondent la forme et le fond, sur un même plan. Pourtant bidimensionnelle, l'œuvre met aussi en évidence le caractère sculptural de la peinture associé au sable sur la toile. Réalisée peu de temps après, la sculpture *Tête de femme* (MP270, salle 2) réunit différents objets et matériaux qui prennent place dans cet assemblage selon une dynamique du plein et du vide.



Pablo Picasso, *Figure*, 1935, louche, griffes, bois, ficelle et clous, 112 x 61,5 x 29,8 cm, Musée national Picasso-Paris, MP316

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/ Adrien Didierjean/Mathieu Rabeau
© Succession Picasso 2019



Pablo Picasso, *Tête de femme*, 1927-1928, huile et sable sur toile, 55 x 55 cm, Musée national Picasso-Paris, MP100

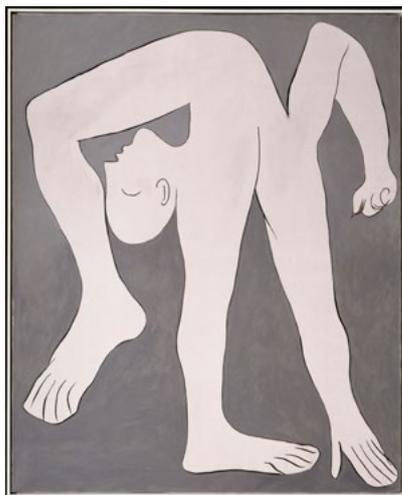
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Adrien Didierjean/ Mathieu Rabeau
© Succession Picasso 2019

F. Mettre en mouvement

Les deux artistes ont abordé la sculpture en rupture avec le modèle défini par la tradition classique : une forme sculptée d'après le vivant, qui vise à en figer le mouvement par la taille d'une figure dans un matériau noble comme le marbre ou le modelage d'une forme ensuite coulée en bronze. Fixée sur un socle, la sculpture classique se caractérise aussi par la force dramatique de l'illusion d'un instant saisi. Les avant-gardes ont profondément renouvelé ce modèle voire rompu avec lui. Pour leur part, Picasso et Calder envisagent la sculpture comme un art du renversement et de la transformation. La place qu'ils accordent tous deux au vide comme partie intégrante de l'œuvre est un autre indice de ce renouvellement plastique. Comment figurer le mouvement voire même l'intégrer dans l'œuvre ? Deux voies sont en effet possibles : inclure des principes dynamiques dans la composition qui incitent le regardeur à recréer le mouvement comme le cubisme l'a expérimenté ou bien présenter un mouvement qui n'est pas traduit de façon plastique mais en acte. Dans les deux cas, c'est le propre mouvement du regardeur qui est lui aussi sollicité à travers son rapport à l'œuvre.

— FIGURER LE MOUVEMENT

Une passion commune anime les deux artistes durant ce début de XX^e siècle : le cirque. Picasso y puise certains thèmes et motifs qu'il présente dans des œuvres comme *L'Acrobate* (MP120, salle 3) où la torsion du corps exprime le dynamisme de la figure acrobatique. Le mouvement est traduit par l'étirement, le tohu-bohu des membres en tension. L'étrangeté de cette représentation obéit à un certain réalisme qui consiste à reproduire plastiquement la manière dont le mouvement transforme le corps. Avec la sculpture en fil de fer *Acrobats* (A00842, salle 3), Calder met en scène la tension qui caractérise la figure effectuée par les voltigeurs. Le porteur arc-bouté sur le sol soutient la voltigeuse



Pablo Picasso, *L'Acrobate*, 18 janvier 1930, huile sur toile, 162 x 130 cm, Musée national Picasso-Paris, MP120

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Adrien Didierjean
© Succession Picasso 2019



Alexander Calder, *Acrobats*, 1929, fil de fer et tiges, 81 x 90 x 30 cm, Calder Foundation, New York, A00842

© 2019 Calder Foundation New York/ADAGP, Paris

en équilibre. Le mouvement potentiel, en suspens, est aussi exprimé dans l'œuvre *Untitled (Dancer)* (A19737, salle 3). Calder saisit l'effet du pas de danse et l'instant de déséquilibre qu'il provoque. Le corps penché en arrière ne traduit pas seulement le basculement mais aussi le rythme qui gagne l'ensemble du corps. Qu'il s'agisse de peinture ou de sculpture, les deux artistes utilisent des moyens plastiques afin de figurer un état du mouvement.

— MOUVEMENT RÉEL

Durant l'année 1929, Calder constitue l'ensemble presque achevé de son cirque et en propose des représentations. Il anime lui-même ses figures en fil de fer et réalise plusieurs performances où il entre en scène pour donner vie à ses circassiens. L'artiste met en mouvement un ensemble sculpté, propulse et maintient ses personnages dans l'espace grâce à différents types de structures métalliques. On peut sans doute y lire les prémices de ses sculptures mobiles conçues peu de temps après. Ainsi nommés par Marcel Duchamp, les mobiles intègrent le mouvement dans la sculpture : suspendue, la structure se meut et cette caractéristique la rend changeante, transforme son aspect sous l'action de l'air. Pour Sartre, Calder « ne suggère pas le mouvement » mais « le capte » offrant à la sculpture une destinée aléatoire : « c'est l'heure, le soleil, la chaleur, le vent qui décideront de chaque danse particulière ». Mouvement réel mais limité à la structure qui le régit, il s'impose comme un principe de l'œuvre sans être totalement libéré et alterne ainsi entre le « mécanique » et le « vivant ».



Alexander Calder, *Triple Gong*, vers 1948, laiton, tôle, fil de fer et peinture, 100 x 190,5 x 7 cm, Calder Foundation, New York, A15492

© 2019 Calder Foundation New York/ADAGP, Paris

— LA PLACE DU REGARDEUR



Alexander Calder, *Sabot*, 1963, tôle, boulons et peinture, 445 x 400 x 236 cm, Calder Foundation, New York, A00341
© 2019 Calder Foundation New York/ADAGP, Paris

Comment le corps du regardeur est-il mobilisé dans l'espace ? La réalité physique de la sculpture, des matériaux que l'artiste associe et assemble, s'impose au regardeur comme un espace à parcourir. Formes fixes et massives, les stables, ainsi nommés par Jan Arp, définissent comme un chemin de ronde autour de la sculpture : pourtant immobile, l'œuvre n'intègre pas moins un rythme entre percées et saillies des plaques métalliques qui incite le regardeur à l'envisager sous différents angles. C'est ce mouvement qu'implique *Sabot* (A00341, cour du musée) en permettant au regardeur de contourner voire de traverser l'œuvre ou encore *Morning Cobweb* (A09269, salle 11) en modifiant sa perception de l'espace dans et autour de la sculpture, en proposant de nouveaux angles, de nouveaux cadres à travers cette toile d'araignée qui se mêle au corps de l'arachnide. La sculpture est alors envisagée comme un flux et non plus dans sa fixité car elle démultiplie les points de vue.

Elle invite aussi à changer de points de vue en adoptant un rythme défini par les matériaux eux-mêmes. Ceux-ci peuvent brouiller les pistes

et être les instruments d'un jeu de retournement de sens qui s'opère au fil de l'observation. Picasso utilise une diversité d'objets pour figurer une tête, des cheveux, une bouche, etc. qui s'agencent dans la représentation selon « l'enquête » menée par le regardeur. Tourner autour de *Tête de femme* ou *Tête d'homme* (MP270 et MP269, salle 2) permet de saisir les chemins possibles pour le visiteur : l'artiste combine un assemblage de lignes et de formes autonomes à des objets figuratifs et c'est selon l'angle de perception que nous adoptons dans l'espace que la figure apparaît. Le cheminement est donc double pour appréhender ces figures car la marche du regardeur entraîne celle de son imaginaire.



Pablo Picasso, *Tête de femme*, 1929-1930, fer, tôle, ressorts et passeroies peints, 100 x 37 x 59 cm, Musée national Picasso-Paris, MP270

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Mathieu Rabeau
© Succession Picasso 2019

G. L'équilibre

La réponse de Calder au questionnaire intitulé « Comment réaliser l'art ? », publié dans la revue d'avant-garde *Abstraction-Création* en 1932 pourrait définir à elle seule la place essentielle de la notion d'équilibre dans son travail : « Des masses, des directions, des espaces limités dans le grand espace, l'univers / Des masses différentes, légères, lourdes, moyennes, - indiquées par des variations de grandeur ou de couleur - des directions - vecteurs représentant vitesses, vélocités, accélérations, forces, etc. - ces directions faisant entre elles des angles significatifs, et des sens, définissant ensemble une grande résultante ou plusieurs. / Des espaces, des volumes, suggérés par les moindres moyens opposés à leur masse, ou même les contenant, juxtaposés, percés par des vecteurs, traversés par des vitesses. / Rien de tout ça fixe. / Chaque élément pouvant bouger, remuer, osciller, aller et venir dans ses relations avec les autres éléments de son univers. ». L'exposition qui a lieu au début de l'année 1931 à Paris réunit des œuvres comme *Croisière* (A00272, salle 2) ou *Sphérique I* (A00267, salle 2) évoquant dans le vocabulaire employé comme dans le rendu des sculptures une influence de la formation d'ingénieur de Calder. Son approche scientifique des volumes et des masses dans l'espace donne à l'exposition de ces travaux l'aspect d'un laboratoire où le physicien chercherait à fixer les champs de force qui animent



Alexander Calder, *Untitled*, vers 1942, tôle, fil de fer et peinture, 116 x 140 x 48,3 cm, Calder Foundation, New York, A01114

© 2019 Calder Foundation New York/ADAGP, Paris

l'univers. Volumes en tension avec les lignes qui les maintiennent, les sphères de *Croisière* ou *Sphérique I* donnent l'illusion de la suspension dans le vide comme la série des constellations.

Les principes d'équilibre et d'harmonie s'accordent aussi avec les matériaux choisis selon leur nature, leur taille, leur épaisseur et leur disposition. La structure d'*Untitled* (A01114, salle 6) associe une base qui préfigure les stables à l'agencement linéaire et aérien des mobiles. Formes colorées et structure défient l'équilibre de la composition en laissant le mouvement des masses transformer la partie supérieure au gré des ondulations. Les lignes dessinées dans l'espace alternent courbes et droites pour donner l'impulsion à différentes formes qui se déplacent comme des aplats de couleur. Quant au mobile *Triple Gong* (A15492, salle 10), il joue sur un rapport de mouvement et de couleurs pris dans une course qui empêche la percussion. Le rythme est donné par l'équilibre sans cesse déstabilisé de l'ensemble qui semble obéir à une partition de couleurs entre trois disques peints en noir et leurs contrepoints colorés.

À la maîtrise technique de l'ingénieur fasciné par les phénomènes physiques et cosmiques, s'associe un imaginaire profondément marqué par l'équilibre tel qu'il caractérise l'univers du cirque. Comment cette notion d'équilibre entre-t-elle en jeu selon les matériaux utilisés? Comment traduit-elle un instant de tension, une force? Les sculptures *Ball Player* (A03709, salle 3) et *Dancer* (A00788, salle 10) représentent toutes deux un point d'équilibre, elles figurent un mouvement arrêté qui met le corps en tension. Alors que le fil de fer souligne l'élan de cet instant, le bronze contribue davantage à figer la densité et l'équilibre des masses. Picasso exploite lui aussi la nature des matériaux pour accorder la combinaison des formes comme on peut le voir avec la sculpture *Femme enceinte* (MP334, salle 10) dont l'étirement et l'enchaînement des masses semble perturber la stabilité. Sans doute de façon encore plus évidente, la *Petite fille sautant à la corde* (MP336, salle 10) recrée l'équilibre du saut en donnant l'illusion d'un corps en suspendu par la base. Ce rapport contribue à rendre



Pablo Picasso, *Femme au fauteuil rouge*, 27 janvier 1932, huile sur toile, 130,2 x 97 cm, Musée national Picasso-Paris, MP138

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Mathieu Rabeau
© Succession Picasso 2019



Pablo Picasso, *Tête de femme*, 1931, plâtre original, 71,5 x 41 x 33 cm, Musée national Picasso-Paris, MP291

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Béatrice Hatala
© Succession Picasso 2019

plus vraisemblable cet instant d'équilibre puisque la fillette se détachant du socle se trouve ainsi réellement en l'air au moment où la corde passe sous ses pieds.

Pour Picasso, les allers retours entre peinture et sculpture permettent une expérimentation du traitement des volumes et de leur mise en scène. *La Femme au fauteuil rouge* (MP138) ainsi que la sculpture *Tête de femme* (MP291) présentées dans la salle 4 montrent comment le travail du plâtre qui réunit des masses sculptées imprègne la composition picturale. L'assemblage des membres comme disloqués, en équilibre les uns sur les autres, menace de s'écrouler. Le traitement sculptural des volumes dans la toile donne l'illusion du relief ce qui accentue le caractère dramatique du tableau : un équilibre entre masse et vide. La couleur joue aussi un rôle dans cette articulation des volumes empruntée à la sculpture. Le *Nu couché* (MP142, salle 2) rassemble des formes dont le dynamisme est en partie impulsé par les couleurs, formes qui s'ajustent selon la position donnée au corps sur la toile. Les aplats et les cernes colorés soulignent et distinguent les membres d'un corps contorsionné et comme débordant.

H. Abstraction/Figuration



Alexander Calder, *Requin et baleine*, vers 1933, bois exotique peint, 86,5 x 102 x 16 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, datation 1983, AM1983-54

© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/
Georges Meguerditchian
© 2019 Calder Foundation New York/ADAGP, Paris

Associer ces deux notions implique, pour mieux en saisir l'usage, de les définir. Les œuvres figuratives utilisent le monde sensible et objectif pour sujet (un objet, un visage, un paysage, etc.) en le représentant tel qu'il se présente ou en le réinventant ; les œuvres abstraites, elles, ne font plus référence à des sujets du réel, mais jouent essentiellement sur les formes, les couleurs, la perception subjective et l'imagination. De cette association peuvent naître diverses expressions qui ne se situent ni tout à fait d'un côté ni tout à fait de l'autre. En effet si une œuvre abstraite ne figure rien a priori, elle peut en revanche s'inspirer d'une forme ou d'un objet qui eux existent dans notre monde sensible. Ainsi le titre de l'œuvre court-circuite parfois l'image qui s'offre au spectateur. L'assemblage de Calder intitulé *Requin et Baleine* (A09290, salle 4) met en équilibre deux éléments de bois exotique peints et rappelle la poétique surréaliste des objets trouvés, du pouvoir suggestif d'une association de formes. Les deux éléments constituent à première vue une composition abstraite mais le titre donne à voir autre chose, au-delà de la forme première. Une vision est ainsi traduite par le titre qui invite le regardeur à voir autrement.

Quel espace le titre laisse-t-il à l'œuvre pour être appréhendée en tant que forme par le regardeur ? Le choix de l'abstraction pour Calder relève d'un rapport particulier entre la forme colorée et l'espace. L'artiste a expliqué la genèse de cette étape esthétique à la suite d'une visite dans l'atelier du peintre Mondrian en 1930 où la vision des «cartons peints en jaune, rouge, bleu, noir, et une variété de blancs» contre le mur suggère à Calder l'idée de les faire «osciller» dans l'espace. La perception d'un ensemble plastique structuré à partir de la couleur prenait un sens nouveau en se projetant dans l'espace. *Red Sticks* (A01120, salle 6) ou encore *Big Red* (A07540, escalier d'honneur), deux mobiles de Calder, utilisent la couleur comme principe autonome de l'œuvre et il s'agit en effet d'observer le mouvement singulier du rouge dans l'espace, son interaction avec l'environnement dans lequel il est suspendu. Le bois ou la tôle, peints en rouge, sont le support d'une structure qui anime la couleur selon un axe vertical ou horizontal. *La Grande Vitesse* (A01443, salle 12), stable qui déploie des aplats monumentaux dans l'espace, adopte aussi le rouge pour l'associer par le titre de l'œuvre à la notion de vitesse. La structure constituée de tôles boulonnées, massive, fixe, solidement amarrée au sol, est une évocation poétique d'un phénomène physique. Enfin *Red Lily Pads* (A01163, salle 8), mobile à l'envergure spectaculaire, représentent des nénuphars rouges. Au lieu d'observer l'ondoiement du végétal



Alexander Calder, *La Grande vitesse* (1:5 maquette intermédiaire), 1969, tôle, boulons et peinture, 260 x 343 x 237 cm, Calder Foundation, New York, A01443
© 2019 Calder Foundation New York/ADAGP, Paris



Pablo Picasso, *Tête de taureau*, printemps 1942, original : selle et guidon (cuir et métal), 33,5 x 43,5 x 19 cm, Musée national Picasso-Paris, MP330

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Béatrice Hatala
© Succession Picasso 2019

à la surface de l'eau nous levons la tête pour regarder la danse des plaques de métal. On peut penser à la conclusion de Calder au questionnaire intitulé « Comment réaliser l'art ? » publié dans la revue *Abstraction-Création* en 1932 : « Pas d'extractions, Des abstractions/Des abstractions qui ne ressemblent à rien de la vie sauf par leur manière de réagir ».

Manipuler la forme, l'étirer, l'évider, la déformer, en saisir la structure. Plus la forme paraît simple plus elle résulte d'un processus complexe comme le montre la série de lavis réalisés par Picasso à partir de la représentation d'un taureau (MP3332 à MP3342, salle 9). Débarrasser la figure de la matière des détails pour en faire émerger la structure élémentaire, abstraire la forme pour en saisir les lignes essentielles correspond une fois encore au va-et-vient entre peinture et sculpture qui alimente son travail. Pensons à la *Tête de taureau* (MP330, salle 6) qui figure la tête de l'animal à partir du détournement puis de l'assemblage de deux objets. On retrouve ici un des principes du cubisme défini par Roger Fry à propos des œuvres de Braque et Picasso qui « ne cherchent pas à imiter la forme, mais à la créer ; pas à imiter la vie, mais à en trouver un équivalent... ». Chercher un équivalent plastique pour construire la représentation, partir de l'observation des formes visibles pour les transformer, les métamorphoser est une démarche qui caractérise l'esprit surréaliste dont Picasso est proche durant les années 1930 mais qui peut correspondre de façon beaucoup plus large à l'ensemble de son travail. L'œuvre s'inscrit dans un processus de questionnement plastique de la figure comme le montrent les dessins et peintures réalisés par Picasso en juin 1946 autour d'un thème commun. *Femme* (13086, salle 5) est une composition, abstraite à première vue, d'aplats de couleurs cernés de noir qui peut renvoyer à la série de nus réalisée quelques jours plus tard (MP1360, MP1363, MP1365, salle 8). Les dessins témoignent d'une géométrisation des formes où triangles et cercles structurent la figure humaine sur un axe vertical. Ces étapes montrent sans doute comment le rapport abstraction/figuration ne consiste pas à classer les œuvres en deux types de représentations distinctes mais plutôt à les enrichir selon le principe dynamique de vases communicants. La relation du titre à l'œuvre est d'autant plus problématique dans le cas de Picasso puisqu'il n'a lui-même intitulé que très peu d'œuvres, nombre d'entre elles l'ont été a posteriori. Ce réseau de sens ainsi brouillé invite finalement à s'interroger de façon directe et personnelle face à l'œuvre : qu'est-ce qui est donné à voir ? qu'est-ce que cela représente ? et qu'est-ce que je vois ?

FÉVRIER 2019

Dossier réalisé en collaboration avec Sophie Triquet, professeur-relais de l'Académie de Créteil
© Musée national Picasso-Paris, Paris 2019.

PICASSO

MuséePicassoParis