JULIO GONZALEZ (1876-1942)

Masque d'adolescent

Épreuve en bronze, n°1/8
Fonte à la cire perdue Claude Valsuani, mars 1970 (d'après l'original en fer)
Signé : GONZALEZ ©
H. 32 ; W. 17 ; D. 3,5 cm

N°106 catalogue raisonné – Electa 1987
Original en fer : IVAM, Valencia

Provenance

- Galerie de France, Paris
- Collection particulière française, acquis en 1987

Sources

- Archives de la galerie de France, IMEC

Bibliographie

- Descargues, Pierre, « Gonzalez, sculpteur du fer », *XXème siècle*, n°35, décembre 1970, p.151.
- *Julio Gonzalez (1876-1942), les matériaux de son expression*, vol. I & II, Edition Galerie de France, Paris, 1970, n°58, vol.II (fer reproduit…).
- *Donacion Gonzalez*, Ayuntamiento de Barcelona, Museo de Arte Moderno, 1974, n°18 (bronze MAM, Barcelona, non reproduit).
- Gibert, Josette, *Catalogue raisonné des dessins de Julio Gonzalez,* volume 2 *: Projets pour sculptures, figures*, Editions Carmen Martinez, Paris,

1975.

- Merkert, Jörn, Julio Gonzalez, catalogue raisonné des sculptures, Electa, 1987, n°106, p.89 (fer reproduit).
- *Julio Gonzalez dans la collection de l'IVAM*, Fondation Dina Vierny-musée Maillol, Paris, 17 novembre 2004-21 février 2005, Hazan, 2004, p.47 (fer reproduit).
- Mercè Donate, *Julio Gonzalez retrospectiva*, Barcelona, Musée National d'Art de Catalogne, 25 octobre 2008 – 25 janvier 2009 ; Madrid, Musée National Centre d'Art Reine Sofia, 10 mars – 1er juin 2009, n°101, p.80 (bronze MAM, Barcelona reproduit).

Ce *Masque d'Adolescent* est une fonte en bronze éditée à partir de l'original en fer du modèle, conservé à l'IVAM (Institut Valencià d'Art Modern), à Valencia en Espagne.

Cette fonte date de mars 1970 et est le premier numéro d'une édition décidée et supervisée par Roberta Gonzalez, la fille de l'artiste. D'excellente qualité, elle a été réalisée par la fonderie Claude Valsuani et présente une patine brun-rouge nuancée, évoquant l'original en fer.

Le contexte de l'édition du *Masque d'adolescent*

En 1969, la Galerie de France, qui expose et soutient l'œuvre de Julio Gonzalez depuis quarante ans[1], organise avec la fille de l'artiste, Roberta, l'édition de quelques modèles de sculptures en fer, « afin de réaliser les désirs exprimés par mon père. »[2] Ces œuvres en bronze sont alors incluses dans un projet d'exposition itinérante de grande ampleur : *Julio Gonzalez, les matériaux de son expression*. Le catalogue qui accompagne l'exposition présente une liste des œuvres en bronze éditées d'après un fer original[3]. Le *Masque d'adolescent* y figure sous le numéro 58. Parmi ces bronzes édités d'après un fer, certains l'ont été par la fille de l'artiste, d'autres par Julio Gonzalez lui-même. L'artiste a donc fondu en bronze certaines de ses sculptures et parfois d'après un original fer comme c'est le cas pour notre sculpture. Le catalogue met l'accent sur le fait que l'artiste s'est exprimé dans différents matériaux. La vision très répandue qui consiste à l'associer uniquement au travail du fer est réductrice[4]. Par ailleurs, l'artiste vivait très simplement et ne pouvait assumer le coût de la fonte de ses œuvres. Roberta rapporte ces paroles de son père : « Si j'en avais les moyens, j'exécuterais des sculptures en différents métaux, comme l'or, l'argent, le bronze. »[5] Ces matériaux assurent en effet une plus grande pérennité à l'œuvre. Hans Hartung, qui a bien connu Julio Gonzalez et fut le mari de Roberta est aussi formel sur ce point : « Par nécessité, il a été obligé de se rabattre sur le fer, matériau qui ne coûtait presque rien, mais qu'il a su

rendre magnifique. »[6]

En faisant travailler Claude Valsuani, Roberta Gonzalez fait appel à l'un des meilleurs fondeurs à cette époque mais aussi à celui qui travaillait déjà avec l'artiste de son vivant. Et elle ne choisit d'éditer que des modèles qui se prêtent bien à la technique de la fonte, comme c'est le cas pour le *Masque d'adolescent* avec sa forme pleine.

Il s'agit d'un tirage numéroté sur 8 auquel s'ajoute quatre fontes marquées 0, 00, EA (épreuve d'artiste), HC (hors commerce) et une fonte pour la donation Gonzalez, marquée MAM, Barcelona, conservée au Museu Nacional d'Art de Catalunya, à Barcelone. Les épreuves numérotées de 1 à 5 et MAM, Barcelona ont été fondues par Valsuani vers 1970 tandis que les autres épreuves sont plus tardives[7] et sont des fontes Godard. L'épreuve qui nous intéresse ici, numérotée 1 sur 8 est donc l'une des 6 épreuves fondues sous la direction de Roberta Gonzalez. Et elle nous parvient très directement puisqu'elle a été acquise auprès de la Galerie de France en 1987 par un particulier français qui l'a ensuite conservée dans sa collection jusqu'à aujourd'hui. En 1981-82, l'œuvre a été présentée dans l'exposition *Julio Gonzalez, dibujos y esculturas*, à Madrid en Espagne, et à Monterrey au Mexique.

Grâce à cette politique d'édition sérieuse, transparente et de grande qualité, Roberta Gonzalez et la Galerie de France ont œuvré pour la postérité de l'artiste en permettant une meilleure diffusion et donc une plus grande connaissance du travail de cet artiste précurseur. « Tant que Roberta n'avait pas édité certaines sculptures de son père qui se prêtaient à la répétition, l'œuvre de Gonzalez ne pouvait espérer la diffusion mondiale qui est la sienne aujourd'hui. »[8]

Le contexte de la création du *Masque d'adolescent*

L'artiste ne crée en effet que peu de sculptures puisqu'il découvre cette vocation vers l'âge de cinquante ans. Issu d'une famille d'orfèvres et ferronniers catalans, il travaille d'abord dans l'atelier familial. A Paris, où il s'installe dès 1900, il continue de créer des bijoux et parallèlement, il dessine et peint. Ce n'est qu'en 1927 qu'il réalise ses premières sculptures expérimentales en fer forgé et, en 1929, qu'il passe, dans les Salons, de la section « Arts Décoratifs » à la section « Sculpture ». Il adopte naturellement le fer comme moyen d'expression car c'est un matériau qu'il manie déjà parfaitement et qu'il se procure facilement. Sa dextérité et ses compétences techniques en font une figure centrale pour ses compatriotes artistes installés comme lui à Paris. Ainsi, il collabore régulièrement avec Pablo Gargallo qui le sollicite pour des problèmes techniques tandis que Pablo Picasso lui demande, en 1928, de l'aider à réaliser des sculptures en fer et de le former à la soudure oxyacétylénique.

« Tu travailles le métal comme une motte de beurre » dit Picasso à Gonzalez[9]. Cette collaboration avec Picasso est déterminante pour le développement de l'œuvre sculpté de Gonzalez. Au contact de son ami, ses intuitions créatrices se libèrent et il s'engage dans la construction d'un œuvre sculpté qui marquera profondément l'art du XXème siècle en bouleversant le rapport de la sculpture à l'espace, de la matière au vide.

Le *Masque d'adolescent* voit le jour dans ce contexte d'effervescence créatrice. Le thème des têtes est récurrent à cette période et c'est à travers ce motif que l'artiste fait évoluer son langage plastique et qu'il questionne les problèmes de volume.

La plaque de métal comme une feuille de papier

Ce visage rude et rugueux aux arêtes acérées surgit de la plaque de fer découpée et pliée à chaud. A l'instar des papiers découpés de Matisse, ces formes découpées dans la plaque de métal procèdent directement du dessin, de la ligne. Créée à la même période, *La Femme à l'amphore II[10]* est un autre exemple de figure conçue comme une silhouette plate en métal découpé. C'est la forme qui prévaut, la forme essentielle, signifiante, telle que les Égyptiens de l'Antiquité la recherchaient. « A partir d'un dessin préliminaire, Gonzalez trace les lignes sur la plaque de fer, la découpe avec grande précision, sépare la silhouette du fond pour créer le relief et plie les bords (…) ; puis il incise pour créer des jeux de lumière et d'ombre. »[11] Comme le rappelle Margit Rowell : « (…) la vision de Gonzalez s'appuyait sur le dessin à plat et non sur une quelconque pratique antérieure de la sculpture. »[12] La notion de volume est absente de cette sculpture.

Petit à petit Gonzalez fait évoluer son travail du métal et emmène le dessin dans l'espace. Au début de ses expérimentations, vers 1927, il crée des reliefs, en repoussant le métal et en laissant la feuille pleine. Puis, vient la période des plaques découpées où, comme dans le *Masque d'adolescent*, la plaque est travaillée comme une feuille de papier. Ici, une simple pliure de la plaque donne un décalage de plan et une légère profondeur au visage ; ici, il n'y a pas de soudure pour créer un volume par des plans parallèles successifs comme c'est le cas pour plusieurs autres masques de cette période. Le *Masque d'adolescent* est synthétique à l'extrême : une ligne simple dessine le profil, une incision orthogonale et une pliure forment l'orbite de l'œil.

Aucune physionomie particulière n'est décrite. C'est un masque. La distance avec un visage réel est d'emblée affirmée. Il s'agit de la représentation d'un visage. Un visage fait de signes, dont la structure est juste suggérée, mais suffisamment pour que ce langage abstrait définisse encore des formes figuratives. Gonzalez naviguera par la suite dans les eaux de l'abstraction, mais

il restera toujours attaché, de près ou de loin, au motif figuratif, aux formes du réel. Ici, il affirme cette posture en donnant à l'œuvre un titre descriptif : *Masque d'adolescent*. Cependant, si dans le *Masque acéré*[13] ou le *Masque d'adolescent*, les différents éléments anatomiques du visage sont à leur « juste » place, dès 1930, l'artiste s'engage vers la création de masques dans lesquels le langage plastique prévaut de plus en plus, avec le *Masque « Ombre et lumière »*[14] ou le *Masque aigu*[15] : le visage humain n'y est alors plus qu'une réminiscence laissant place aux jeux de lumière sur la matière. Son ami Brancusi explore concomitamment une vision abstraite et synthétique de la forme naturelle.

Gonzalez est sensible aux avant-gardes, aux récentes formes d'expression, au cubisme. Le *Masque d'adolescent* laisse transparaître une affinité avec ce mouvement - alors révolu - par ses formes anguleuses ainsi que par la multiplicité des angles de vues sur le même plan (profil et face). Mais le *Masque d'adolescent* est surtout, et plus précisément, l'héritier des *Demoiselles d'Avignon*[16] de Picasso. Le tableau marque l'introduction dans l'art moderne du masque se substituant au visage. « Pour toute cette génération de sculpteurs, le passage du visage au masque marque la rupture. Ruptures avec Rodin, avec le modèle, la psychologie, le modelage (…). »[17]L'art africain en particulier fait désormais référence pour les artistes. Comme dans les masques africains, les orbites sont vides, les éléments du visage, traités avec des lignes géométriques. Enfin, à l'instar d'Henri Laurens dans sa période cubiste (vers 1920), Gonzalez élabore un répertoire de signes pour désigner les différentes parties de l'anatomie : on retrouve les incisions triangulaires dans *Masque acéré* et *Tête aigüe*.

Dès 1910, soit 3 ans après *Les Demoiselles d'Avignon*, Gonzalez dessine de nombreux masques. Vers 1929-1930, ses dessins, toujours abondants, sont des projets pour les têtes en fer découpé. Un *Visage de jeune fille* au crayon noir sur papier blanc reproduit dans le catalogue raisonné des dessins[18], présente une structure et des formes proches de celles que l'on observe dans le *Masque d'adolescent*. « Le lavis est utilisé pour souligner les parties d'ombres, celles-là même qui seront supprimées dans les sculptures. »[19] Et c'est bien le vide qui donne vie au *Masque d'adolescent*, ainsi que les jeux d'ombre et de lumière.

Plastique et métaphysique

Dans un incessant changement, les ombres et les lumières composent et recomposent le visage en se fondant ou se réfractant sur les différentes inclinaisons de la plaque de métal. La rugosité du fer et sa teinte rouille – des aspects que l'on retrouve dans notre bronze grâce à la finesse de la fonte et aux subtiles nuances de la patine – donnent à ces jeux de lumière une chaleur et une expressivité. Cette recherche sur la complémentarité de l'ombre et de la

lumière est explicitement formulée avec le *Masque « ombre et lumière »*.

Dans le *Masque d'adolescent*, sculpture « presque plate », c'est le vide qui confère la profondeur et donc la tridimensionnalité. En 1934, lors d'une exposition à la galerie Percier, Maurice Raynal qualifie Gonzalez de « plasticien du vide ». C'est une expérience du rapport de la matière et de la forme à son environnement qui nous est proposée par l'artiste. C'est une expérience non seulement plastique mais aussi physique : le métal froid a pris forme grâce à la chaleur du feu. Et les formes acérées et affutées du *Masque d'adolescent* rappellent la violence de ce processus de fusion de la matière : « Les plaques métalliques figurant les *Masques* des années 1930 sont tordues par le feu et le marteau, déchirées et découpées par la flamme du gaz qui permet aussi aux différents aciers de s'assembler par fusion. Portés par une mince tige, ces masques font écran, déchirent la lumière, blessent l'espace de leurs profils affûtés. »[20]

Les notions opposées et complémentaires d'ombre et de lumière, de froid et de chaud, de vide et de plein, contenues dans cette sculpture, font écho à l'idée de dualité créatrice universelle qui sous-tend les spiritualités humaines : du principe de dualité dans la mythologie aztèque à la philosophie chinoise du yin et du yang en passant par le dualisme cartésien de l'âme et du corps…

Ici, l'expérience plastique qui passe par un langage synthétique, minimal et austère, mène à une perception métaphysique de l'œuvre d'art. Cette approche sera ensuite travaillée par plusieurs sculpteurs au XXe siècle, notamment par Richard Serra avec ses plaques d'acier qui questionnent le rapport de la matière à son environnement, à l'échelle monumentale.

« Ce sont ces *points* dans l'infini qui ont été les indicateurs de cet *art nouveau* : *dessiner dans l'espace*… Le vrai problème à résoudre, ce n'est pas seulement de faire une œuvre harmonieuse, d'un bel ensemble, bien équilibrée… Non ! Mais de l'obtenir par le mariage de la matière et de l'espace, par celui des formes réelles avec des formes obtenues ou suggérées par des points établis, ou des perforations, et telle la loi naturelle par l'amour les confondre et rendre inséparables l'un de l'autre, le corps et l'esprit. »[21]

[1] Le premier contrat avec l'artiste date de 1930.

[2] Roberta Gonzalez in « Les matériaux de son expression », vol.I, 1970.

[3] « Les matériaux de son expression », vol.II, 1970.

[4] Notons qu'il ne se limite pas non plus au travail du métal et qu'il crée aussi des sculptures en bois, en plâtre.

[5] Roberta Gonzalez in « Les matériaux de son expression », vol.I, 1970.

[6] Hans Hartung in « Les matériaux de son expression », vol.I, 1970. Et aussi : « …j'avais bien souvent entendu Gonzalez se lamenter de n'avoir pas assez d'argent et de ne pouvoir faire exécuter les fontes qu'il aurait voulues. »

[7] Elles datent d'après le décès de Roberta Gonzalez en 1976.

[8] Descargues, 1970.

[9] Jean-Luc Daval in Julio Gonzalez dans la collection de l'IVAM, 2004, p 25.

[10] 1929-1930, bronze découpé, 35,2 x 10,2 x 0,17 cm, IVAM, Institut Valencià d' Art Modern, Generalitat.

[11] Doñate, 2008, p.20.

[12] Merkert, 1987, p.11.

[13] Vers 1929-1930, fer forgé, coupé, courbé, soudé, 26 x 17,5 x 4,3 cm (Merkert, 1987, n°105).

[14] Vers 1930, Fer forgé, coupé, soudé, 24,8 x 10,5 x 5,5 cm (Merkert, 1987, n°107).

[15] Vers 1930, Fer coupé, courbé, forgé, soudé, 25,5 x 16,2 x 11,5 cm (Merkert, 1987, n°113).

[16] 1907, huile sur toile, 243,9 x 233,7 cm, Museum of Modern Art, New York City.

[17] Brigitte Léal in *Masques de Carpeaux à Picasso*, Musée d'Orsay, Hazan, Paris, 2008, p.211.

[18] Gibert, 1975, vol.2, p.9 ?

[19] Gibert, 1975.

[20] Jean-Luc Daval in Julio Gonzalez dans la collection de l'IVAM, 2004, p 25.

[21] Extrait du texte de Julio Gonzalez sur Picasso « Picasso et les cathédrales, Picasso sculpteur » (vers 1931-1932), manuscrit conservé à l'IVAM, cité in Julio Gonzalez dans la collection de l'IVAM, 2004, p 29.