

DOSSIER  
PÉDAGOGIQUE

# PICASSO. CHEFS-D'ŒUVRE!

Exposition du 4 septembre 2018 au 13 janvier 2019



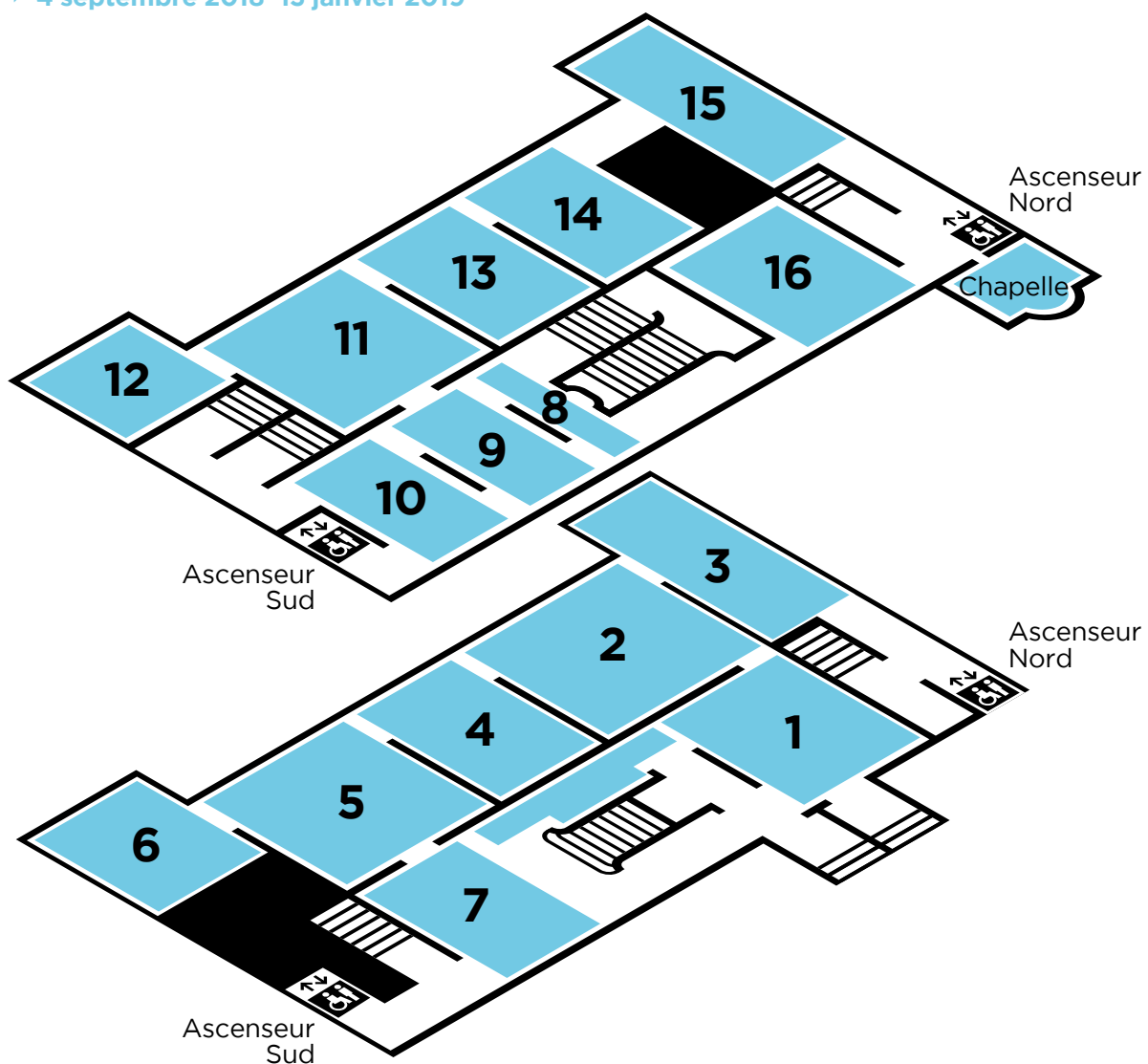
**PICASSO  
COMME VOUS  
NE L'AVEZ  
JAMAIS VU!**

Musée Picasso Paris

## Niveaux 1 et 0

Picasso. Chefs-d'œuvre!

› 4 septembre 2018-13 janvier 2019



---

# Sommaire

1	Le chef-d'œuvre picassien dans la lignée de la tradition	p. 4
	A. Le chef-d'œuvre académique	p. 6
	B. Des chefs-d'œuvre picassiens inscrits dans la tradition occidentale	p. 10

2	Vers une redéfinition de la notion de chef-d'œuvre	p. 16
	A. Le chef-d'œuvre est-il unique ?	p. 18
	B. La remise en cause de la dimension technique du chef-d'œuvre	p. 21
	C. Quand l'innovation stylistique fait chef-d'œuvre	p. 23

3	Qui fabrique le chef-d'œuvre ?	p. 26
	A. Picasso, premier promoteur de son œuvre	p. 28
	B. Des historiens de l'art au public : une évaluation collective du chef-d'œuvre	p. 30
	C. Le travail du temps	p. 34

# DOSSIER PÉDAGOGIQUE

## Partie 1

# 1 Le chef- d'œuvre picassien dans la lignée de la tradition

---

## A. Le chef-d'œuvre académique

À l'époque médiévale, le chef-d'œuvre désigne la pièce capitale qui marque l'achèvement de la formation d'un artisan et témoigne de son excellence pour passer du statut de compagnon à celui de maître dans sa corporation.

C'est seulement à l'époque classique, au XVIII<sup>e</sup> siècle, que le terme commence à désigner le caractère unique des pièces produites par un artiste, et non plus seulement celles d'un artisan. En France, un acteur important de cette tradition est l'Académie royale de peinture et de sculpture. Celle-ci valide l'entrée d'un artiste en son sein par la présentation d'un « morceau de réception » qui tient le rôle d'un chef-d'œuvre tout en différenciant cette institution des corporations artisanales jugées moins nobles.



Jacques Louis David,  
*La douleur et les regrets  
d'Andromaque sur le  
corps d'Hector son mari*,  
morceau de réception  
en 1783, huile sur toile,  
275 x 203 cm, Paris, Musée  
du Louvre. Inv. DL 1969-1

© RMN-Grand Palais  
(musée du Louvre)/  
René-Gabriel Ojéda

Avec le développement des musées – dont celui du Louvre en 1793 – et de la critique artistique, l'expression « chef-d'œuvre » se met peu à peu à exprimer l'admiration à l'égard d'une œuvre et son élévation au-dessus des autres. Le chef-d'œuvre devient un modèle d'excellence. Si l'essor de la littérature critique peut donner l'impression que cette évaluation repose sur des critères objectifs, ceux-ci n'en restent pas moins liés au goût et à ses évolutions.

Le travail de l'Académie se poursuit encore au XIX<sup>e</sup> siècle où il aboutit à la définition de règles esthétiques strictes. Ces conventions académiques servent de guide aux artistes et leur respect conditionne la bonne réception des œuvres. Parallèlement se met en place un calendrier artistique rythmé par les Salons organisés par l'Académie, lieux d'exposition officiels où se font et se défont les réputations.

Né d'un père professeur de peinture, Pablo Picasso suit très tôt le cursus artistique classique. Dès les premières années de son travail, il manifeste l'intention de briller au sein du milieu académique espagnol. Bien avant de découvrir Paris et d'y affirmer des ambitions modernistes, le jeune artiste se lance dans la réalisation d'un « chef-d'œuvre » qui réponde pleinement aux exigences académiques institutionnelles : *Science et Charité* (salle 2).

Datée de 1887 et exécutée alors que Picasso n'a que 16 ans, la toile constitue un véritable défi pour un peintre en formation. Envoyée à l'Exposition générale des Beaux-Arts de Madrid, selon le souhait de son père, elle obtient une mention honorable avant de remporter la médaille d'or de l'Exposition provinciale de Malaga. Cette validation institutionnelle témoigne de la grande maîtrise technique du jeune artiste et des codes picturaux alors en vigueur. Suivant les conseils paternels, Picasso décide de représenter à la fois les avancées de la médecine



Pablo Picasso, *Science et Charité*, 1897, huile sur toile, 197 x 249 cm, Barcelone, Museu Picasso  
© Succession Picasso, 2018

moderne et l'apport de soins désintéressés. Le sujet (une visite à l'hôpital), est ainsi un sous-genre du réalisme social particulièrement populaire dans les années 1880-1890, et fait écho aux préoccupations de la société : la pauvreté, la maladie et l'hygiène. Le traitement réaliste est également conforme au goût de l'époque, et les dimensions de l'œuvre (197 x 249 cm) sont semblables aux peintures habituellement envoyées aux Salons. Picasso se conforme aux règles du jeu de son époque et livre ainsi l'œuvre la plus importante de sa production d'alors – un de ses premiers chefs-d'œuvre.

Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'édifice académique subit de multiples secousses infligées tour à tour par Gustave Courbet, Edouard Manet, les peintres impressionnistes, Vincent Van Gogh, etc. L'institution reste toutefois suffisamment puissante pour que ses règles continuent à être appliquées strictement à la commande publique et à forger le goût du grand public qui visite les expositions d'art. Paris devient alors le temple de cet art moderne qui remet en cause les conventions et fait scandale. C'est le point de passage obligé de tous les jeunes artistes qui souhaitent renouveler l'art de leur temps et Picasso ne fait pas exception à la règle.

## Pistes pédagogiques

### PRIMAIRE – CYCLE 2

*Grand ou petit : tous des chefs-d'œuvre!*



Johannes Vermeer, *La Jeune Fille à la perle*, vers 1665, huile sur toile, 44 x 36 cm, La Haye, Mauristhuis, Inv. 670

© Mauristhuis, La Haye

L'enseignant peut mettre en regard un format de chef-d'œuvre picassien comme *Science et Charité* (197 x 249 cm) avec une scène similaire dans un format plus petit pour questionner les élèves sur ce qu'ils associent le plus volontiers au chef-d'œuvre. Un autre exercice peut être envisagé : l'enseignant peut projeter des œuvres et demander aux élèves s'ils pensent qu'il s'agit d'une œuvre de grande ou de petite dimension. Ensuite, les élèves sont invités à prendre conscience de la taille de l'œuvre, en observant son environnement. Par exemple, *La Joconde* de Léonard de Vinci (vers 1503-1519, Musée du Louvre), peut tromper les élèves : toile très célèbre, elle est en réalité de petite taille et paraît minuscule dans la salle, face aux visiteurs.

Le chef-d'œuvre est spontanément associé au grand format, mais cette équivalence doit être remise en question. Certains chefs-d'œuvre sont de taille modeste, comme *La Joconde* ou encore certaines toiles hollandaises, telles que *La Jeune fille à la perle* de Johannes Vermeer, vers 1665.



## COLLÈGE - HISTOIRE / ARTS PLASTIQUES, 4<sup>e</sup>

### *Chefs-d'œuvre académiques du XIX<sup>e</sup> siècle*

Pour faire découvrir aux élèves de façon concrète les attentes et règles académiques, l'enseignant peut choisir plusieurs morceaux de réception ou toiles acceptées lors des Salons de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pour en faire ressortir les caractéristiques : le soin du dessin, l'extrême souci du détail, l'invisibilité de la touche, associés à des sujets tirés de l'histoire, de la mythologie ou des textes religieux. Plusieurs œuvres peuvent servir à dégager les caractéristiques d'un chef-d'œuvre académique.



Alexandre Cabanel, *La Naissance de Vénus*, 1863, huile sur toile, 130 x 225 cm, Paris, Musée d'Orsay  
© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay)/Hervé Lewandowski



Henri Geoffroy, *Le Jour de la visite à l'hôpital*, 1889, huile sur toile, 120 x 95 cm, Paris, musée d'Orsay. Inv. RF622

© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay)/  
Martine Beck-Coppola

*La Naissance de Vénus* d'Alexandre Cabanel en 1863 est souvent présentée comme un des chefs-d'œuvre de l'académisme : le nu mythologique remplit toutes les conditions imposées par l'Académie des Beaux-arts. La toile est aussitôt achetée par Napoléon III.

Mais on peut aussi rapprocher le chef-d'œuvre académique de Picasso, *Science et Charité*, d'une toile traitant le même sujet et conservée au musée d'Orsay : *Le Jour de visite à l'hôpital*, d'Henri Geoffroy, acceptée au Salon de 1889. La toile est ainsi acquise par l'État avant de faire son entrée au musée du Luxembourg, où l'on expose alors les artistes vivants.

Pour en savoir plus, une fiche pédagogique du musée d'Orsay est consacrée au thème : «Les peintres, le Salon, la critique 1848-1870»

---

## B. Des chefs-d'œuvre picassiens inscrits dans la tradition occidentale

Aujourd'hui considéré comme l'un des artistes les plus novateurs du XX<sup>e</sup> siècle, Picasso n'a pour autant jamais renié sa formation classique ni son goût pour l'histoire de l'art. Ainsi, il s'inscrit à bien des titres dans la lignée des œuvres réalisées par les maîtres anciens entre le XVI<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècles et considérées, dès son époque et jusqu'à nos jours, comme des œuvres incontournables.

*« Je ne crois qu'au travail. Il n'y a d'art qu'avec un grand travail, un travail matériel tout autant qu'un travail cérébral. »*

Pablo Picasso in *Picasso/Apollinaire, Correspondance*, Paris, Gallimard, 1992

En tant qu'aboutissement d'une formation artisanale ou artistique, le chef-d'œuvre est le fruit d'un projet de longue haleine. Sa réalisation peut prendre des années! Tout au long de la carrière de Picasso, on observe qu'il consacre à certaines œuvres un temps et une attention considérables. L'exposition permet de souligner, pour certaines œuvres, l'important travail préparatoire mené par l'artiste dans son atelier, au travers d'archives, d'études et d'esquisses.



Pablo Picasso, *Buste d'homme (étude pour les Demoiselles d'Avignon)*, printemps 1907, huile sur toile, 56 x 46,5 cm, Musée national Picasso-Paris, Inv. MP14

© RMN-Grand Palais/René-Gabriel Ojéda  
© Succession Picasso, 2018



Pablo Picasso, *Buste de femme ou de marin (étude pour les Demoiselles d'Avignon)*, printemps 1907, huile sur carton, 58,5 x 46,5 cm, Musée national Picasso-Paris, Inv. MP15

© RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda  
© Succession Picasso, 2018



Pablo Picasso, *Femmes à leur toilette*, Paris, 1938, papiers peints collés et gouache sur papier marouflé, 299 x 448 cm, Musée national Picasso-Paris, dation Pablo Picasso, 1979. Inv. MP176.

© Succession Picasso, 2018

© RMN-Grand Palais/Béatrice Hatala

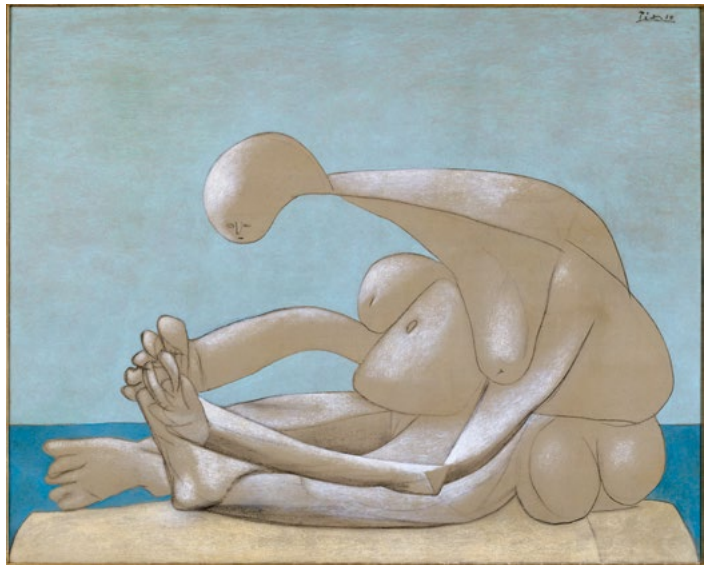
La salle 3, consacrée aux études pour les *Demoiselles d'Avignon* (1907, New York, MoMA), nous plonge ainsi au plus près du processus créatif qui a donné naissance à l'un des chefs-d'œuvre les plus connus de l'art du XX<sup>e</sup> siècle. Au cours d'une longue gestation, Picasso réalise de multiples études et quelques 700 dessins dans des carnets. Il aboutit ainsi à une première version de la toile au début de l'année 1907. Malgré ce travail initial, Picasso repense à nouveau la composition du tableau au mois de juin suite à une visite du musée d'ethnographie du Trocadéro. «*Les Demoiselles d'Avignon ont dû arriver ce jour-là, mais pas du tout à cause des formes : parce que c'était ma première toile d'exorcisme, oui!*» (Picasso cité par Malraux, 1974). Les personnages de droite sont remaniés et leurs visages transformés.

La question du sujet joue également un rôle central dans l'histoire de la notion de chef-d'œuvre. Certains thèmes, constamment retravaillés par les peintres depuis la Renaissance, se retrouvent régulièrement dans les œuvres de Picasso. La représentation de baigneuses comme le thème de la toilette féminine constituent ainsi de véritables fils rouges dans l'histoire de la peinture occidentale, et sont l'objet de toutes les variations de la part de l'artiste espagnol.

*Femmes à leur toilette* (MP176) ou les *Baigneuses* de la salle 5, reprennent ainsi ce motif classique de l'histoire de l'art, en faisant écho aux toilettes de Diane et de Vénus (Titien, François Boucher, etc.) et aux bains de Bethsabée, autant qu'aux baigneuses profanes de Paul Cézanne ou Auguste Renoir.



Rembrandt Harmensz van Rijn, *Bethsabée au bain*, 1654, huile sur toile, 142 x 142 cm, Paris, musée du Louvre. Inv. MI957  
© RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Mathieu Rabeau



Pablo Picasso, *Femme assise sur la plage*, 10 février 1937, pastel, 131 x 163,5 cm, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Inv. 1997-45. Collection Delubac.

© RMN-Grand Palais/René-Gabriel Ojéda/Thierry Le Mage  
© Succession Picasso, 2018



Rembrandt Harmensz van Rijn, *Portrait de l'artiste au chevalet*, XVII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 110 x 90 cm, Paris, musée du Louvre. Inv. INV1747

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Tony Querrec

Qui dit peinture d'histoire, dit également, selon les conventions usuelles, grand format. Ces œuvres n'échappent pas à la règle, *Femmes à leur toilette* atteignant même des dimensions monumentales (2,99 x 4,48 m).

Picasso ne se contente pas de reprendre certaines caractéristiques formelles de la notion de chef-d'œuvre : il multiplie dans ses œuvres les références aux artistes qu'il admire. Visiteur assidu des musées, et en particulier du Louvre, Picasso développe des affinités avec certains maîtres anciens, dont Rembrandt (1606-1669). La « vieille intimité » (Pierre Daix) qu'il entretient avec l'artiste hollandais irrigue ses recherches dans le domaine de la gravure, nourrit sa réflexion sur l'autoportrait et donne naissance aux mousquetaires qui peuplent les œuvres de sa dernière période.

Dans les années 1950 et 1960, Picasso engage aussi un travail intensif en séries autour d'œuvres aussi fameuses que *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet (1862-1863, Musée d'Orsay), *Les Ménines* de Vélasquez (1656, Madrid, Musée du Prado) ou *Les Femmes d'Alger* de Delacroix (1833, Musée du Louvre). Ces innombrables réinterprétations constituent autant de variantes formelles et techniques, devenant, à leur tour, des chefs-d'œuvre.

On ne saurait toutefois limiter l'usage que Picasso fait de l'histoire de l'art à ces exemples les plus connus. L'artiste espagnol s'aventure aussi hors des sentiers battus pour puiser son inspiration dans les arts extra-occidentaux ou la statuaire ibérique. Ces sources multiples se conjuguent dans sa création et nourrissent chez lui les innovations les plus spectaculaires, menant inévitablement à une redéfinition de la notion de chef-d'œuvre.



Pablo Picasso,  
*Le Déjeuner sur  
 l'herbe d'après Manet*,  
 12 juillet 1961, huile  
 sur toile, 81 x 99,8 cm,  
 Musée national  
 Picasso-Paris, inv. MP216

© Succession Picasso, 2018  
 © RMN-Grand Palais/  
 Jean-Gilles Berizzi



Edouard Manet,  
*Le Déjeuner sur l'herbe*,  
 1863, huile sur toile,  
 208 x 264,5 cm,  
 Paris, musée d'Orsay.  
 Inv. RF1668

© RMN-Grand Palais  
 (musée d'Orsay)/Benoît  
 Touchard/Mathieu Rabeau

## Pistes pédagogiques

### COLLÈGE - HISTOIRE DES ARTS / ARTS PLASTIQUES

#### *Pudeur et impudeur des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art*



Edouard Manet, *Olympia*,  
1863, huile sur toile,  
130,5 x 190 cm, Paris,  
musée d'Orsay. Inv. RF644  
© RMN-Grand Palais  
(musée d'Orsay)/  
Patrice Schmidt

En s'appuyant sur l'exemple des Baigneuses et de la toilette, thèmes récurrents dans l'histoire de l'art occidental, l'enseignant peut montrer l'importance du nu dans les représentations artistiques. Loin d'être jugé impudique, celui-ci doit toutefois, pour être acceptable, répondre à un certain nombre d'exigences : assimilation à une scène mythologique, idéalisation du corps, dissimulation plus ou moins importante du sexe, etc. L'examen d'exemples de nus dans l'art ancien permet de souligner ces principes et par contraste, de mieux faire comprendre le scandale causé par d'autres nus, comme l'*Olympia* (1863, Musée d'Orsay) ou *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet.

### LYCÉE - LETTRES/PHILOSOPHIE

#### *Les pré-requis pour identifier le Beau dans l'art de l'Antiquité à nos jours*

« C'est un fait frappant que nous ne pouvons pas caractériser une œuvre d'art sans en même temps la juger. Le langage de la description esthétique et celui de l'évaluation ne font qu'un. », Arthur Coleman Danto, 1980

L'enseignant peut questionner les élèves dans le cadre d'une composition qui suivrait la découverte de l'exposition autour de la question « Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ? ».

Le travail peut s'appuyer sur un dossier documentaire qui reprendrait les extraits de textes très célèbres qui, du Beau chez Platon et Aristote à la *Critique du jugement* chez Kant, permettent de révéler la contingence

de la notion de goût. En tenant compte des règles et codes qui régissent la réalisation d'une œuvre d'art, de la fusion presque inévitable des vocabulaires descriptifs et évaluatifs, des contraintes sociales et culturelles (voir Pierre Bourdieu), l'enseignant pourra guider la réflexion afin de suggérer que le chef-d'œuvre est construit socialement ce qui n'empêche pas que le néophyte éprouve de lui-même un plaisir esthétique et de l'admiration face à un chef-d'œuvre.

---

## COLLÈGE – LETTRES (3<sup>e</sup>)

### *L'artiste en son atelier*

L'enseignant peut insister sur l'importance du travail en atelier dans le processus créatif d'une œuvre, en s'appuyant sur une diversité de sources : œuvres réalisées dans l'atelier (esquisses ou œuvres achevées), photographies, films, textes, etc.

On peut penser à des vues d'ateliers (Picasso en a livré un certain nombre), mais aussi aux très nombreuses photographies d'ateliers d'artistes du XX<sup>e</sup> siècle. On trouve aussi en littérature des témoignages et descriptions, comme celui de Brassai pour Picasso, ou *L'Atelier d'Alberto Giacometti* de Jean Genet. Cette approche peut être complétée par la visite d'un atelier d'artiste, comme celui de Brancusi, de Delacroix ou encore de Rodin (à Meudon).

La comparaison de ces différentes sources peut nourrir un travail d'écriture d'un texte d'imagination sur le travail de Picasso dans l'un de ses ateliers.

André Gomes, Pablo Picasso  
présentant « Passe de cape »,  
« Jacqueline en costume  
turc », « Femme dans  
un rocking-chair », « Femme  
nue allongée » et « Corrida »  
dans l'atelier de la Californie,  
Cannes, en 1956, Tirage  
non daté, épreuve gélatino-  
argentique, 17,7 x 17,3 cm,  
Musée national Picasso-  
Paris. Documentation.  
Inv. MPPH999

© RMN-Grand Palais/  
Michèle Bellot  
© Droits réservés  
© Succession Picasso, 2018





DOSSIER  
PÉDAGOGIQUE  
Partie 2



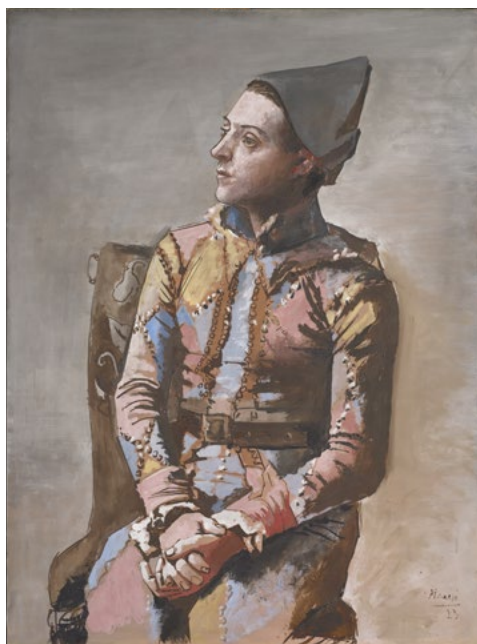
# 2

## Vers une redéfinition de la notion de chef-d'œuvre

Par ses explorations techniques et son audace formelle, Picasso remet en cause la définition classique, et plus encore académique, du chef-d'œuvre.

## A. Le chef-d'œuvre est-il unique ?

La vision canonique impose l'œuvre d'art, et plus encore le chef-d'œuvre, comme *unicum*. Pourtant, le travail en série de Picasso peine à s'y plier : toute sa vie, l'artiste multiplie les initiatives qui viennent questionner l'unicité du chef-d'œuvre.



Pablo Picasso, *Arlequin assis*, 1923, huile sur toile, 130,2 x 97,1 cm, Bâle, Kunstmuseum Basel

© Succession Picasso, 2018 © Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler

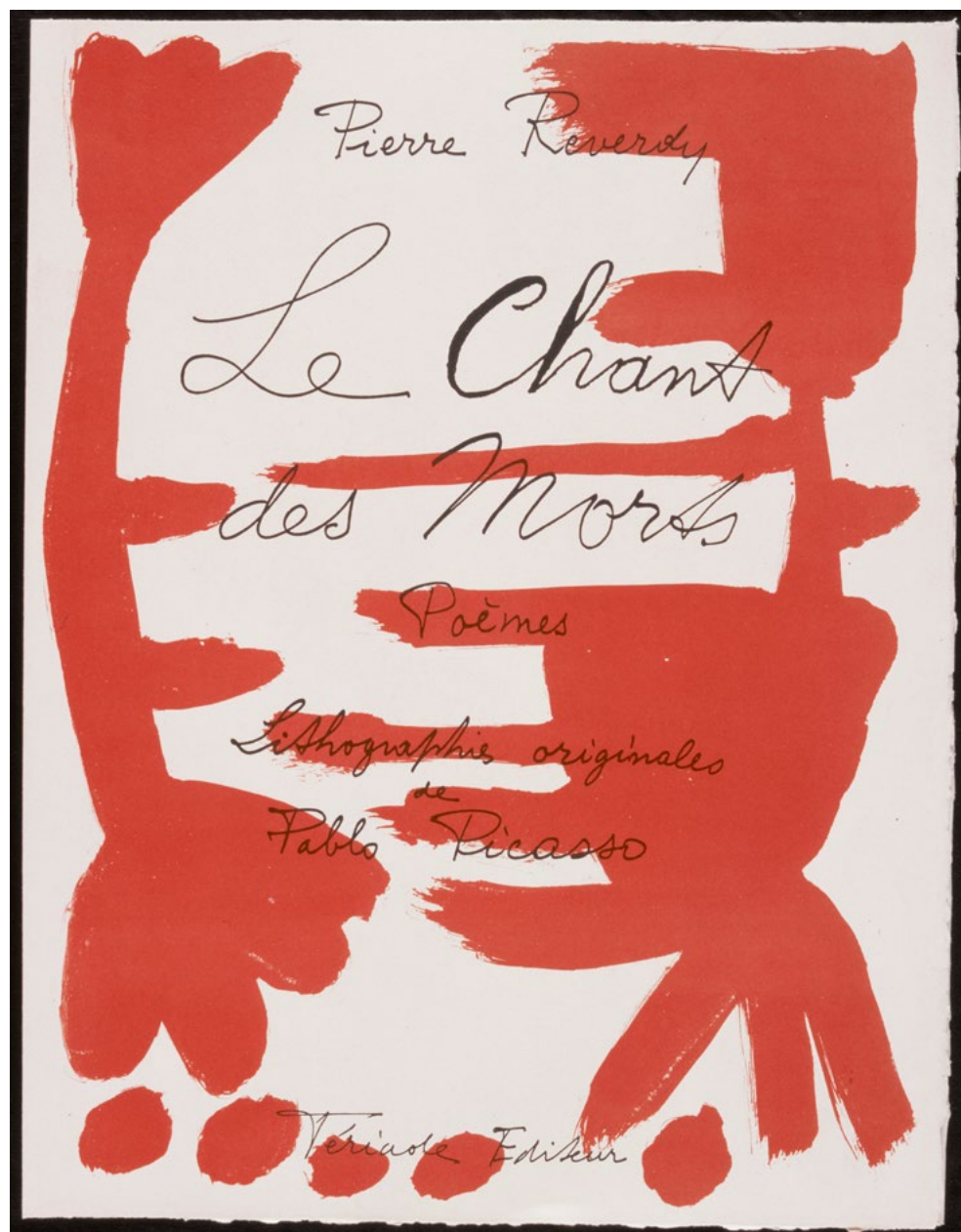


Pablo Picasso, *Arlequin ou Le peintre Salvado en Arlequin*, 1923, huile sur toile, 130 x 87 cm, Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne

© Succession Picasso, 2018 © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Adam Rzepka

Ainsi, deux séries emblématiques présentées dans l'exposition (salles 4 et 5), les Arlequins de 1923 et les Baigneuses de 1937, sont aujourd'hui considérées comme des ensembles faisant chef-d'œuvre. Conservées dans différents musées et collections privées, ces œuvres sont ici réunies dans des salles reconstituant l'unité des deux séries. Figure classique de l'art picassien, Arlequin prend ici les traits d'un ami de l'artiste, le peintre espagnol Jacinto Salvado (1892-1983). D'une toile à l'autre, les échos sont nombreux – en terme de sujet, de palette, de format – et témoignent du goût de Picasso pour le travail par reprises, à partir d'un même motif...

Autre exemple qui met à mal la définition du chef-d'œuvre comme tour de force unique : la lithographie. Initialement perçue comme un moyen de reproduction et de diffusion d'images, elle devient un moyen d'expression artistique à part entière, dont Picasso se saisit. Il débute en 1945 à Paris sa collaboration avec le lithographe Fernand Mourlot.



Pierre Reverdy et Pablo Picasso, *Le Chant des morts*, 1948, Exemplaire n°1 sur papier vélin d'Arches avec 125 lithographies en rouge, Musée national Picasso-Paris, Dation Pablo Picasso, 1979. Inv. MP3583

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Hervé Lewandowski  
© Succession Picasso, 2018  
© Droits réservés

Passant un temps considérable dans l'atelier de l'imprimeur, décrit comme un travailleur acharné, Picasso s'attache à comprendre chaque aspect de la technique pour en exploiter toutes les possibilités. En 1948, Mourlot réalise pour Picasso l'impression des 215 planches pour *Le Chant des morts* de Pierre Reverdy, chef-d'œuvre du livre illustré exposé en salle 13. La fameuse Colombe, choisie en 1949 par le poète Louis Aragon pour illustrer l'affiche du Congrès mondial des partisans de la Paix, naît aussi chez Mourlot avant de devenir un symbole de paix diffusé dans le monde entier.

Le domaine de l'estampe constitue d'abord un précieux témoignage sur les processus créatifs déployés par l'artiste et sur son goût constant pour les arts du multiple. Mais la virtuosité des recherches de Picasso, en lien étroit avec les imprimeurs dont il s'attache à découvrir aussi bien les méthodes de travail que les ateliers, font de ces réalisations de véritables chefs-d'œuvre, entre prouesse technique et images devenues, pour certaines, iconiques.

## Pistes pédagogiques

### PRIMAIRE - CYCLE 3

#### *Le chef-d'œuvre, à l'épreuve du multiple*

L'exemple de la technique lithographique permet de souligner les enjeux du recours à une technique d'imprimerie pour multiplier une œuvre originale. L'enseignant peut inviter les élèves à découvrir les étapes de cette technique, ce qui constitue une occasion de manipuler les termes d'unique et de multiple.

Lors de la visite de l'exposition, les élèves peuvent avoir pour consigne de repérer et répertorier les techniques de gravure représentées (eau-forte, lithographie). Par le biais d'autres œuvres d'art plus anciennes ou plus récentes (xylographie, linogravure, sérigraphie), on peut souligner la possibilité du multiple dans l'art. La fabrication de tampons (en pomme, pomme de terre, sur des morceaux de polystyrène, etc.) peut compléter cette approche en rendant sensible les principales caractéristiques de la gravure (inversion de l'image, jeux de creux et de relief, etc.).

### COLLÈGE - ARTS PLASTIQUES (5<sup>e</sup> À 3<sup>e</sup>)

#### *La copie d'un chef-d'œuvre : l'exemple de la tapisserie*



L'exemple des tapisseries tissées d'après des œuvres de Picasso (et avec l'accord de l'artiste) peut permettre à l'enseignant d'interroger le statut de la copie. Plusieurs de ces œuvres ont ainsi été transposées dans une autre technique par les manufactures d'Aubusson et des Gobelins : *Guernica*, *Femmes à leur toilette*, *Les Demoiselles d'Avignon*... La salle 3 de l'exposition présente la tapisserie réalisée pour ces dernières par Jacqueline de La Baume-Dürbach, ainsi que des archives montrant l'enthousiasme de Picasso pour cette création.

Pour l'enseignant, cet exemple permet d'amener les élèves à découvrir

René et Jacqueline Dürbach, d'après Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, 1958, tapisserie en laine, 272 x 206 cm, Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte

© Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte © Succession Picasso 2018

une production aujourd'hui méconnue : qu'est-ce qu'une tapisserie ? à quoi cette technique sert-elle ? comment la fabrique-t-on ? Le processus de création d'une tapisserie peut être étudié et notamment l'importance du carton, cette image à échelle 1 qui guide le travail de tissage. Il existe encore en France quelques ateliers de production renommés, tels que les manufactures d'Aubusson et des Gobelins. L'enseignant peut s'en rapprocher pour initier une découverte de cette technique avec l'aide d'artisans liciers et ainsi entamer un dialogue avec les élèves dans le cadre du Parcours Avenir pour leur orientation future.

---

## B. La remise en cause de la dimension technique du chef-d'œuvre

Longtemps considérée comme l'aboutissement de l'apprentissage d'un savoir-faire technique, la notion de chef-d'œuvre connaît avec Picasso d'innombrables rebondissements : au-delà de la pratique sérielle, l'artiste investit des matériaux triviaux et des techniques relevant davantage de l'artisanat, voire du bricolage, qui remettent en question la dimension technique du chef-d'œuvre.

Si la formation picturale de Picasso est académique, sa découverte de la sculpture est beaucoup plus expérimentale et intime. Il se forge au contact d'amis sculpteurs une pratique libre et personnelle longtemps

restée confidentielle (cf. dossier pédagogique de l'exposition *Picasso. Sculptures*). Si ses sculptures avaient déjà été présentées dans des expositions d'importance, elles y restaient marginales jusqu'à l'exposition « Hommage à Pablo Picasso » organisée au Grand et au Petit Palais en 1966. Le public y découvre 196 sculptures de toutes sortes qui suscitent l'enthousiasme au point d'être immédiatement considérées comme chef-d'œuvre.

Parmi elles, le *Faucheur* (MP1990-52) est un exemple emblématique du travail d'assemblage de Picasso. Le tirage en bronze garde la trace de l'empreinte du moule à pâte de sable utilisé pour figurer le visage dans la version en plâtre. L'importance ainsi accordée à un objet du quotidien n'empêche pas André Malraux d'y voir l'incarnation du « geste de la mort » et un authentique chef-d'œuvre ! La banalité du matériau ne semble alors plus discriminante dans l'évaluation de la qualité artistique d'une œuvre.

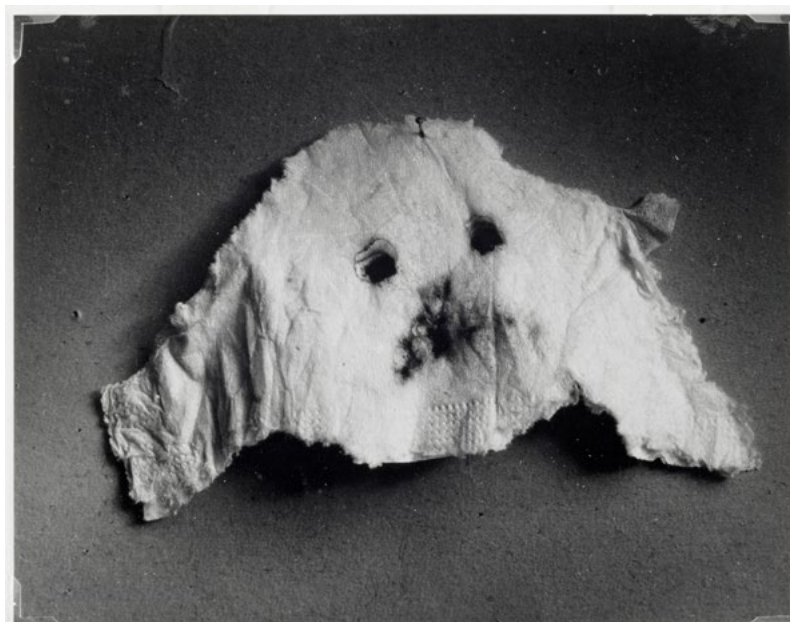


Pablo Picasso, *Le Faucheur*, 1943, bronze, 51 cm de haut, Musée national Picasso-Paris, Inv. MP1990-52, Dation Jacqueline Picasso, 1990.

© RMN-Grand Palais/image RMN-GP © Succession Picasso, 2018

Pablo Picasso, *Le bichon blanc : Tête de chien*, 1943, papier découpé, 10 cm de haut, Musée national Picasso-Paris. Inv. MP1998-7.

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Thierry Le Mage © Succession Picasso, 2018



Exemple plus marquant encore, les objets présentés en salle 9, issus pour beaucoup de la collection Dora Maar, permettent de prendre la mesure du nouveau regard de l'artiste qui utilise pour créer des objets du quotidien aussi bien que des matériaux traditionnels : papiers découpés, fils de fer ou capsules d'eau minérale deviennent autant de supports nouveaux d'une pratique artistique. Loin d'un jeu anodin, ces créations prennent un statut d'œuvres d'art lorsque Daniel-Henry Kahnweiler les intègre en 1949 à son ouvrage *Les sculptures de Picasso*. C'est ensuite en 1998 lors de la vente publique de la collection Dora Maar dont ils font partie, que ces objets deviennent iconiques, amenant à reconsidérer encore une fois la notion de chef-d'œuvre.

## Pistes pédagogiques

### PRIMAIRE - CYCLES 2 ET 3

#### *Le chef-d'œuvre à l'heure du recyclage*

L'exposition présente de multiples exemples d'œuvres réalisées à partir d'objets quotidiens ou de récupération (*Le Faucheur* en salle 8, *La Vénus du gaz* en salle 9, etc.). L'enseignant peut s'appuyer sur une sélection pour amener les élèves à identifier les différents matériaux employés par Picasso. Un temps de mise en commun peut permettre d'échanger sur leur caractère attendu ou inattendu au sein de productions artistiques aujourd'hui considérées comme des chefs-d'œuvre. Pour les aider à mieux saisir les enjeux de ces détournements d'objets, l'enseignant peut à son tour proposer aux élèves de collecter des matériaux avant de constituer en classe leurs assemblages, individuels ou collectifs.

---

## LYCÉE - LETTRES

### Poésie du quotidien

La salle 9 de l'exposition se concentre sur des objets banals, utilisés quotidiennement, dont Picasso s'est servi pour réaliser de véritables œuvres d'art. D'autres formes artistiques, comme la poésie, ont également accordé de l'importance à ce type d'objets. L'enseignant peut, avec sa classe, travailler sur le recueil *Le Parti pris des choses* (1942) de Francis Ponge (1899-1988). Le poète nous invite à apprécier la beauté d'objets du quotidien, en apparence ordinaires (un cageot, une huître, le pain...), et les décrit précisément. Sous la plume de Francis Ponge, ces objets retrouvent l'importance qui leur est due. A leur tour, les élèves peuvent écrire un poème sur un objet du quotidien, afin de vanter ses qualités et l'extraire de son contexte habituel pour y apporter un regard neuf.

---

## C. Quand l'innovation stylistique fait chef-d'œuvre

« Chaque nouvelle œuvre de Picasso scandalise, jusqu'au jour où l'admiration succède à l'étonnement. », Ambroise Vollard. *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris : Club des Libraires de France, 1957.

Si Picasso est aujourd'hui largement considéré comme le génie du XX<sup>e</sup> siècle et l'auteur d'un grand nombre de chefs-d'œuvre, cette reconnaissance est loin d'avoir été immédiate. Engagé dans une recherche formelle constante, cherchant sans cesse à renouveler sa pratique et plus largement l'art de son temps, il s'est livré à des expérimentations qui ont pu susciter des incompréhensions, voire du rejet et des moqueries.

Les œuvres exposées en 1970 au Palais des Papes d'Avignon (et présentées dans la salle 14) ont à l'époque fait l'objet de critiques virulentes : on moque les « gribouillages » d'un artiste âgé, d'autant plus que l'érotisme franc des toiles exposées dans l'ancien Palais des Papes, autrefois lieu de culte, suscite l'incompréhension.

Presque 70 ans plus tôt, le choc et le scandale étaient déjà associés à Picasso : en 1907, le geste radical des *Demoiselles d'Avignon* provoque la stupéfaction dans l'entourage immédiat de l'artiste, pourtant acquis à la cause de l'art moderne. Georges Braque aura ces mots : « *Ta peinture, c'est comme si tu voulais nous faire manger de l'étoffe ou boire du pétrole* ».

Les choix de l'artiste pour cette toile sont si novateurs qu'ils choquent et sont difficiles à accepter. Ce n'est alors pas tant le sujet, une scène de bordel, qui choque, mais le traitement qui en est fait. Picasso enfonce toutes les règles de la peinture traditionnelle occidentale : absence de perspective, refus du modelé, géométrisation des formes, et bien sûr ces visages-masques qui doivent tant aux arts extra-occidentaux.



Pablo Picasso,  
*Les Femmes d'Alger (O. J.)*,  
1907, huile sur toile,  
243,9 x 233,7 cm, New York,  
The Museum of Modern Art.  
Acquis par le legs de Lillie  
P. Bliss. Inv. 333.1939.

© 2018. Digital image,  
The Museum of Modern Art,  
New York/Scala, Florence  
© Succession Picasso, 2018

En 1906, Matisse présente au Salon des Indépendants son *Bonheur de vivre* (Philadelphie, Fondation Barnes) qui défraie la chronique. Ce n'est sans doute pas un hasard si quelques mois plus tard Picasso s'attelle avec acharnement à la préparation d'une œuvre qui fasse elle aussi date dans l'histoire de l'art. Si *Les Femmes d'Alger* mettent des années à quitter l'atelier de Picasso pour être exposées, elles n'en sont pas moins un manifeste choquant et incompris de la modernité picassienne. Près de 20 ans après leur création, André Breton est encore l'un des seuls à voir en elles un jalon dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle, pour ne pas dire un chef-d'œuvre. Son acquisition par le MoMA en 1937 vient parachever sa reconnaissance institutionnelle et assied sa réputation d'icône fondatrice de l'art moderne.

*Les Femmes d'Alger* ne sont pas un exemple isolé, et on pourrait pour nombre de chefs-d'œuvre reconstituer le même enchaînement :



scandale, compréhension progressive et reconnaissance. Comment s'opère alors ce processus de réévaluation? Différents acteurs entrent en jeu dans la fabrique du chef-d'œuvre...



## Pistes pédagogiques

---

### COLLÈGE - ARTS PLASTIQUES / HISTOIRE DES ARTS (3<sup>e</sup>)

#### *Le choc des Demoiselles d'Avignon*

L'enseignant peut sélectionner plusieurs œuvres d'autres artistes datant de 1906-1907 et inviter les élèves à les comparer aux *Demoiselles d'Avignon* pour leur permettre de mieux saisir la radicalité de la toile de Picasso. L'enseignant peut surtout s'appuyer sur la présentation du *Bonheur de vivre* d'Henri Matisse. Peinte entre 1905 et 1906, l'œuvre suscite la critique de Picasso et l'incite à se lancer dans un long travail sur les *Demoiselles d'Avignon*. L'enseignant peut reconstituer le récit de cette réalisation pour montrer le défi que le jeune artiste espagnol se lance vis-à-vis d'un artiste contemporain, mais aussi de son propre travail.

L'enseignant peut inviter à relever les différences aussi bien sur le thème (des baigneuses de Matisse jusqu'au sujet plus trivial de la maison close), que sur les techniques de peinture (à un moment où les principes du cubisme ne sont pas encore posés). Grâce aux esquisses et aux nombreux dessins présents dans l'exposition, l'enseignant peut aider les élèves à reconstituer les étapes de réalisation du chef-d'œuvre au gré des changements et des corrections. L'objectif est de mieux souligner la recherche d'innovation par le travail d'esquisse qui se traduit jusque dans les moindres détails de la toile finale.



DOSSIER  
PÉDAGOGIQUE  
Partie 3

# 3 Qui fabrique le chef-d'œuvre ?

Une toile ne naît pas  
chef-d'œuvre, elle le devient...

---

## A. Picasso, premier promoteur de son œuvre

L'auteur de l'œuvre a évidemment un rôle essentiel à jouer, puisqu'une création ne peut devenir chef-d'œuvre qu'en étant présentée aux regards. Le choix d'exposer ou non une œuvre au public est un premier pas déterminant pour sa reconnaissance.

Au cours de sa carrière, Picasso s'implique personnellement dans les choix de vente ou d'exposition de ses œuvres (cf. [dossier pédagogique de l'exposition \*Picasso 1932\*](#)), accordant ainsi davantage de visibilité à certaines.

L'origine même de la collection du Musée national Picasso-Paris témoigne de l'attachement intime de Pablo Picasso à ses œuvres, qu'il conserve pour

la plupart auprès de lui jusqu'à sa mort. Il semble toutefois agir avec méthode et stratégie dans ses relations au monde de l'art. Picasso garde ainsi par-devers lui certaines toiles très demandées comme *Femmes à leur toilette* (salle 6) ou *La Danse* (salle 7) malgré les propositions répétées et insistantes des institutions ou des marchands d'art pour les lui acheter. En 1965, la Tate Gallery de Londres finit par obtenir *La Danse*, à la suite de l'exposition consacrée à l'artiste par l'institution en 1960. Picasso est ainsi le premier juge de l'opportunité ou non de vendre ou d'exposer, ce qui fait de lui à la fois le premier filtre et acteur de la diffusion de chefs-d'œuvre potentiels.

Très vite, Picasso va également prendre conscience des possibilités que lui offre son image publique. Il l'orchestre savamment et joue des médias les plus



Pablo Picasso, *Les Trois Danseuses* ou *La Danse*, 1925, huile sur toile, 215 x 142 cm, Londres, Tate Gallery. Inv. T00729

© Tate, Londres, Dist. RMN-Grand Palais/  
Tate Photography  
© Succession Picasso, 2018

populaires pour la mettre en scène. L'explosion des médias de masse après-guerre et l'intérêt que ceux-ci portent à l'artiste, lui permettent de démultiplier son image et de mettre en scène son propre mythe (cf. dossier pédagogique de «Picasso! L'exposition anniversaire»).

Picasso est aussi extrêmement attentif à la manière dont son œuvre est reçue et collabore étroitement avec les acteurs essentiels de l'évaluation des œuvres d'art que sont les critiques.



## Pistes pédagogiques

### COLLÈGE – ARTS PLASTIQUES 5<sup>e</sup>- 4<sup>e</sup>

#### *La signature fait-elle le chef-d'œuvre ?*

Autour de la découverte des objets et des papiers conservés par Dora Maar, l'enseignant peut réfléchir au rôle joué par la signature de Picasso dans l'acquisition par sa production du statut de chef-d'œuvre. Ces œuvres sont en apparence très simples et non signées. Elles permettent de s'interroger sur ce qui prime dans la reconnaissance d'une œuvre : sa qualité intrinsèque ? la puissance de sa signature ? la renommée de son auteur ?

La question de la signature ne doit pas être prise à la légère et un panorama général doit permettre de poser les jalons d'un cadre historique. Dès la Renaissance, certains artistes prennent conscience des possibilités graphiques ouvertes par la signature et choisissent de signer leurs œuvres en utilisant leurs prénoms (Titien, Léonard, Michel-Ange, Raphaël, etc.). La pratique de la signature participe de l'émergence d'une figure singulière de l'artiste et apparaît au même moment que les premières biographies d'artistes de Giorgio Vasari et Karel Van Mande au XVI<sup>e</sup> siècle. La signature témoigne, en effet, de l'élévation sociale de l'artiste et de la libéralisation du statut de la peinture, comme en témoigne l'émergence de l'idée de «génie». Le développement d'un marché de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle renforce encore l'importance de la signature pour des raisons économiques évidentes. Cependant le XX<sup>e</sup> siècle voit la naissance d'une réflexion d'artistes sur le sujet. La signature devient l'objet d'une démarche. Au-delà de l'anecdote qui veut que Picasso change très souvent de signature tout au long de sa vie, celle-ci prend une valeur marchande considérable dès les années 1930. On peut rappeler que Marcel Duchamp est même allé jusqu'à livrer un autoportrait constitué de sa seule signature. L'artiste confère à son travail un double encodage : une réflexion sur le statut d'œuvre d'art et une démonstration du pouvoir de sa signature.

Le musée Picasso abrite aussi du mobilier de l'artiste Diego Giacometti lequel signait uniquement avec son prénom pour ne pas profiter de la gloire attachée au nom de son frère Alberto.

---

## B. Des historiens de l'art au public : une évaluation collective du chef-d'œuvre

Si l'artiste est effectivement le premier acteur de sa promotion, les critiques et commentateurs ont un rôle essentiel à jouer dans la reconnaissance des œuvres tant contemporaines qu'anciennes. Par exemple, la redécouverte de l'œuvre du hollandais Johannes Vermeer au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle permet de mesurer le poids du travail de critique et de recherche en histoire de l'art dans le regard porté sur une œuvre. Longtemps méprisée, l'œuvre connue du peintre de Delft est relativement réduite (37 tableaux en tout et pour tout). C'est son identification et sa publication par le critique Théophile Thoré-Bürger qui redonne toute sa place à cet artiste, qui suscite ensuite l'admiration de peintres comme Van Gogh, Renoir, Pissaro et Dali.

En fin connaisseur des mécanismes du monde de l'art, Picasso s'entoure très tôt de personnages agissant comme médiateurs de son œuvre. Dès ses années de jeunesse, il trouve un soutien de poids en la personne par exemple de Guillaume Apollinaire. Plus tard, des proches comme Christian Zervos (cf. [dossier pédagogique «Picasso 1932»](#)) ou Josep Palau i Fabre jouent un rôle très actif dans l'élaboration d'outils critiques qui diffusent un discours souvent élogieux autour de son œuvre.

Poète, écrivain, critique catalan et surtout ami de Picasso, Josep Palau i Fabre (1917-2008) lui consacre plusieurs dizaines d'ouvrages, dont *Estimat Picasso («Cher Picasso»)*. L'écrivain collectionne aussi



Pablo Picasso, *Eléments d'un petit théâtre avec ses personnages*, 1940-1, carton, aquarelle, crayon, Caldes d'Estrac, Fundació Palau

© Fundació Palau, Caldes d'Estrac, Barcelone

ses œuvres, aujourd'hui présentées à la Fundació Palau à Caldes d'Estrac. C'est le cas du théâtre de marionnettes réalisé pour Maya Picasso en 1942 (salle 10). La littérature scientifique de Palau I Fabre a transformé Picasso en génie de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, tout en permettant de comprendre son processus créatif quotidien.

Les efforts des proches de Picasso pour valoriser son œuvre n'ont pas toujours été bien reçus. Ainsi, lorsque Zervos expose en 1970 les œuvres récentes de Picasso au Palais des Papes à Avignon, celles-ci sont très mal perçues. Cette production est qualifiée de « barbouillages » obscènes et près de trente années sont nécessaires pour qu'elle soit réhabilitée par la critique.

À ce premier cercle de connaisseurs et spécialistes s'ajoute très vite de nombreux critiques et historiens de l'art qui contribueront par leurs écrits à la renommée de l'artiste et de ses œuvres, tels que Pierre Daix, Philippe Dagen ou Elizabeth Cowling.

D'autres acteurs du monde de l'art ont également contribué à ce processus par leur politique d'achats : marchands d'art, mécènes, mais aussi institutions culturelles. Au XX<sup>e</sup> siècle, ces dernières jouent un rôle décisif pour donner à certaines œuvres de Picasso une célébrité qui rejaillit ensuite sur le prestige du musée concerné. C'est ainsi que l'achat des *Demoiselles d'Avignon* par le Museum of Modern Art (MoMA) de New York en 1939, sous l'impulsion active d'Alfred H. Barr, change le regard sur cette œuvre. Réalisée en 1907, elle ne devient icône de l'art moderne qu'à partir de son achat et de son exposition par le MoMA. Elle était pourtant précédemment la propriété du couturier Jacques Doucet et faisait l'objet d'une réflexion et d'une analyse critique élogieuse chez les surréalistes.

Collectionneurs, critiques, marchands, etc. construisent ainsi peu à peu l'aura d'une œuvre. Leurs écrits, repris par une presse de plus en plus

grand public, contribuent à forger la légende qui accompagne presque inévitablement le chef-d'œuvre au sens moderne du terme.

*La Joconde* est sans doute l'exemple le plus fameux.



Anonyme, *Picasso, œuvres de 1969-1970, Palais des Papes, 1<sup>er</sup> mai-1<sup>er</sup> octobre 1970, 75 x 50 cm, Musée national Picasso-Paris. Inv. 012/00751*

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/ image RMN-GP  
© Droits réservés  
© Succession Picasso, 2018



Anonyme, *Photographie d'identité judiciaire de Vincenzo Peruggia, soupçonné d'avoir volé la Joconde en 1911*

Elle ne faisait l'objet que d'une reconnaissance modeste avant son vol rocambolesque en 1911. Picasso et Apollinaire ont même un temps été soupçonnés (à tort!). Volée le 21 août 1911 par un vitrier italien, la toile a disparu pendant deux ans. L'auteur du vol, Vincenzo Peruggia, souhaitait restituer l'œuvre à l'Italie : celle-ci fut retrouvée dans une valise, dans une chambre d'hôtel à Florence. L'emplacement vacant laissé dans les salles du musée avait accru les attentes et spéculations auprès du grand public, démultipliant la notoriété de l'œuvre.

Neil MacGregor, historien de l'art américain, identifie ainsi les caractéristiques propres au chef-d'œuvre : il doit être universel et susciter les mêmes impressions auprès de chacun, mais se doit aussi d'ouvrir le débat, en permettant au public de se faire une interprétation personnelle de l'œuvre. « Si les deux caractéristiques se rejoignent, on obtient un chef-d'œuvre qui est le résultat d'un consensus public – consensus au sens où tout le monde y trouve ce qu'il recherche – et celui-ci devient une valeur reconnue, un tableau que tout le monde veut voir, quitte à attendre des heures entières dans les files d'attente des musées ou des expositions. »

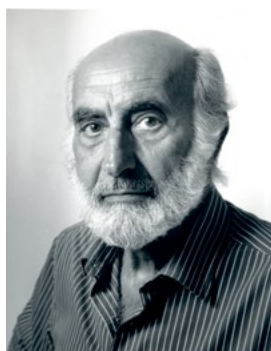
On retrouve ce processus à l'œuvre dans la reconnaissance de *Guernica* comme l'un des principaux chefs-d'œuvre de Picasso (cf. [dossier pédagogique « Guernica »](#)). C'est peut-être aussi ce qui préside à l'évaluation positive que le public réserve à l'œuvre sculptée de Picasso lors de sa première présentation majeure au Petit Palais en 1966. Ce pan jusqu'alors méconnu du travail de l'artiste est immédiatement promu au rang de chef-d'œuvre (salle 11).

Artistes, critiques, marchands, chercheurs, etc. sont ainsi des acteurs traditionnels et essentiels de l'accession d'une création au rang de chef-d'œuvre. Leur importance ne saurait toutefois faire oublier le rôle nouveau du grand public dans ce processus. L'influence de ce dernier va en effet croissante dans une civilisation où l'image circule à une vitesse inédite, au point de devenir omniprésente, voire toute-puissante.

## Pistes pédagogiques

### COLLÈGE - ESPAGNOL 4<sup>e</sup>-3<sup>e</sup>

#### *La biographie d'un passeur de l'art picassien : Josep Palau i Fabre*



Photographie de Josep Palau i Fabre

© Eloi Bonjoch

L'enseignant peut utiliser la figure de Josep Palau i Fabre pour dresser le portrait d'un intellectuel et artiste catalan, exemple de parcours original entre la France et l'Espagne. À travers lui, il s'agit de montrer qu'il existe des « passeurs », des médiateurs pour découvrir l'œuvre d'un artiste. La figure de Palau i Fabre est aussi un bon exemple de la diaspora intellectuelle et artistique catalane vivant entre France et Espagne durant toutes les années de la vie de Picasso : photographies, récits peuvent faire l'objet d'une biographie succincte rédigée ou formulée oralement autour des consignes fixées par l'enseignant d'espagnol.



---

## COLLÈGE - ÉDUCATION MORALE ET CIVIQUE 4<sup>e</sup>-3<sup>e</sup>

### *La critique à l'heure d'internet*

S'il est important de souligner la versatilité de la critique avec les élèves, cela nécessite de poser une question essentielle : que peut-on croire et comment peut-on apprendre à lire une critique avec nuance et discernement ? Favoriser le jugement critique dans des conditions libres et sérieuses est un enjeu crucial dans un monde où internet est devenu un espace d'expression démocratique ouvert à tous.

Il s'agit donc de bâtir une démarche pour indiquer aux élèves comment, dans ces conditions, distinguer le vrai du faux et construire sa propre réflexion critique sur une œuvre, en étant vigilant dans la lecture d'autres commentaires. Pour autant, que faire des critiques les plus véhémentes ? Comment les accepter sans les censurer ? Cela ouvre bien entendu à l'enseignant la possibilité d'évoquer le poids grandissant des réseaux sociaux aujourd'hui, où une critique sérieusement fondée trouve difficilement sa place.

---

## LYCÉE - LETTRES, PREMIÈRE

### *La critique d'art, une tradition littéraire*

Il est important de souligner le rôle de l'écrit comme médiateur de la compréhension d'une œuvre. En tant que passeur, Josep Palau i Fabre s'inscrivait dans la lignée des grands critiques de l'art français : Diderot, Baudelaire, Zola pour n'en citer que quelques-uns qui furent tout à la fois écrivains, poètes et critiques d'art et de peinture en particulier. L'enseignant peut proposer l'analyse des extraits des *Salons* de Diderot et de Baudelaire comme des exemples critiques avec une véritable dimension littéraire et artistique dans la forme même de l'écrit. Le cas de Zola permet de mesurer que les mots suscitaient bien souvent le scandale dans le contexte de l'académisme. On peut évoquer le scandale suscité en 1866 par les critiques de Zola contre l'art académique qui suscitèrent son renvoi du journal *L'Événement*. Zola avait laissé libre cours à son éloquence pour fustiger l'art officiel et faire campagne en faveur des jeunes peintres qui étaient aussi ses amis.

L'enseignant peut souligner le caractère toujours contextuel d'une critique d'art. Il s'agit de montrer qu'il existe un sous-texte aux prises de position d'une critique, le regard sur l'art évoluant au fil du temps.

L'enseignant peut indiquer l'existence par ailleurs d'une critique dans le domaine cinématographique en s'appuyant sur des exemples glorieux de la cinéphilie (André Bazin, François Truffaut, Serge Daney, etc.) qui peuvent faire l'objet de recherches et d'analyses en termes d'argumentation.

---

## C. Le travail du temps

Le travail de reconnaissance opéré par le public et les différents acteurs du monde de l'art ne prend tout son sens que lorsqu'il est associé à une autre dimension cruciale de la promotion au rang de chef-d'œuvre : le temps. Quelle que soit l'importance initiale d'une œuvre ou les efforts déployés pour la faire connaître, seul le temps peut entériner durablement ce statut.

Dans l'histoire de l'art, certaines œuvres très célèbres se distinguent par leurs conditions de réalisation, qui ont contribué à en faire d'emblée des chefs-d'œuvre dans la conscience collective. Commandé par le pape Jules II en 1508, le décor du plafond de la Chapelle Sixtine par Michel-Ange est, dès sa commande, conçu pour être un chef-d'œuvre. Sur une surface gigantesque de plus de 1 100 m<sup>2</sup>, l'artiste ajoute ensuite un *Jugement dernier* au-dessus de l'autel (commande du pape Paul III réalisée entre 1535 et 1541). Par son ambition, sa taille, sa durée d'élaboration, la renommée de l'artiste et du sujet religieux, la Chapelle Sixtine avait tous les atouts pour s'élever au rang de chef-d'œuvre, statut que nul ne lui conteste aujourd'hui.

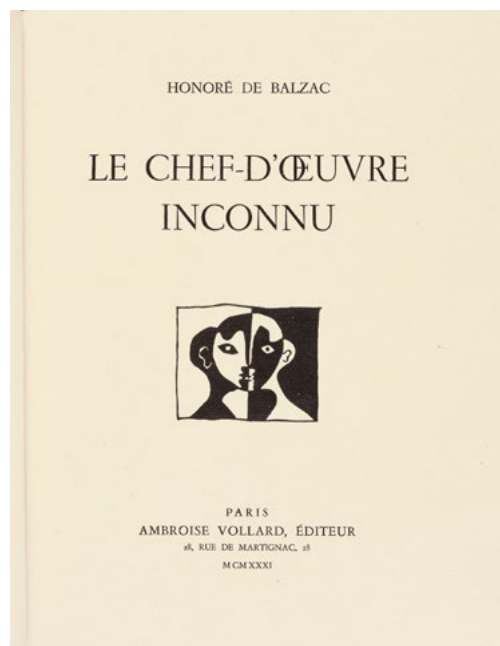


Michel-Ange,  
*Le Jugement dernier*,  
1537-1541, fresque

Vatican, chapelle Sixtine

D'autres chefs-d'œuvre ont connu des parcours plus chaotiques. L'exemple des *Demoiselles d'Avignon* est à ce titre significatif, la toile passant en quelques décennies du statut d'œuvre scandaleuse abritée dans l'atelier de son créateur à celui d'incarnation de la modernité picturale. Devenir chef-d'œuvre impliquerait donc de « laisser le temps au temps », pour un résultat toujours imprévisible. À l'inverse des *Demoiselles*, dont la réception s'est bonifiée avec le temps, les chefs-d'œuvre académiques, bijoux des Salons officiels de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ne jouissent plus aujourd'hui de la même reconnaissance : ils ont été déclassés par l'évolution du goût, soulignant le caractère subjectif et versatile de leur statut.

La nouvelle *Le Chef-d'œuvre inconnu*, publiée par Balzac en 1831 et illustrée par Picasso un siècle plus tard (salle 1), pose une réflexion incontournable sur la notion. Le peintre Frenhofer travaille depuis dix ans, et dans le plus grand secret, à un portrait de femme qui doit être le chef-d'œuvre de sa carrière. Alors qu'il dévoile enfin sa toile achevée à ses visiteurs, ceux-ci ne peuvent cacher leur embarras face à une œuvre profondément déroutante. Réalisant qu'il n'est pas parvenu à la perfection recherchée, Frenhofer met fin à ses jours. Inconstant et subjectif, le chef-d'œuvre ne serait-il qu'une utopie, en réalité inatteignable pour l'artiste ?



Pablo Picasso, Ambroise Vollard éditeur, *Le chef-d'œuvre inconnu* (Honoré de Balzac), 1931, gravure sur bois, Musée national Picasso-Paris. Inv. MP1988-9

© RMN-Grand Palais/Jean-Gilles Berizzi  
© Droits réservés © Succession Picasso, 2018

## Pistes pédagogiques

### COLLÈGE - HISTOIRE DES ARTS (4<sup>e</sup>- 3<sup>e</sup>)

#### *Deux œuvres à l'épreuve du temps*

L'étude en classe peut consister à revenir sur l'évolution de la reconnaissance de deux œuvres de Picasso : *Les Demoiselles d'Avignon* et *Science et Charité*. L'enseignant peut construire une chronologie de l'histoire des deux œuvres après leur création pour montrer que le temps est probablement un critère essentiel permettant de qualifier une œuvre de chef-d'œuvre. Les deux œuvres choisies témoignant de mouvements inverses, il est indispensable de resituer les faits dans la longue durée. Si la première toile, d'abord incomprise même par les soutiens les plus

fidèles de Picasso (Apollinaire, Braque...), devient une icône, la seconde qui avait d'emblée été reconnue et couronnée d'un titre académique montre certes le talent de Picasso pour le dessin mais semble plus difficilement passer l'épreuve du temps d'un point de vue de l'innovation. La toile n'en demeure pas moins un chef-d'œuvre de peinture, ce qui implique pour l'enseignant de poser avec les élèves les bases d'une définition du chef-d'œuvre dans la peinture académique.

---

## COLLÈGE – ARTS PLASTIQUES (5<sup>e</sup>-4<sup>e</sup>)

*Du temps pour renverser la critique : l'œuvre tardive de Picasso*



Mario Atzinger photographie, préface de René Char, *Catalogue d'exposition : Picasso 1970-1972, 201 peintures, du 23 mai au 23 septembre 1973, Palais des Papes, Avignon, 1973, 1973, Photographie, planche 4 du catalogue d'exposition*

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Adrien Didierjean © Droits réservés  
© Droits réservés © Succession Picasso, 2018

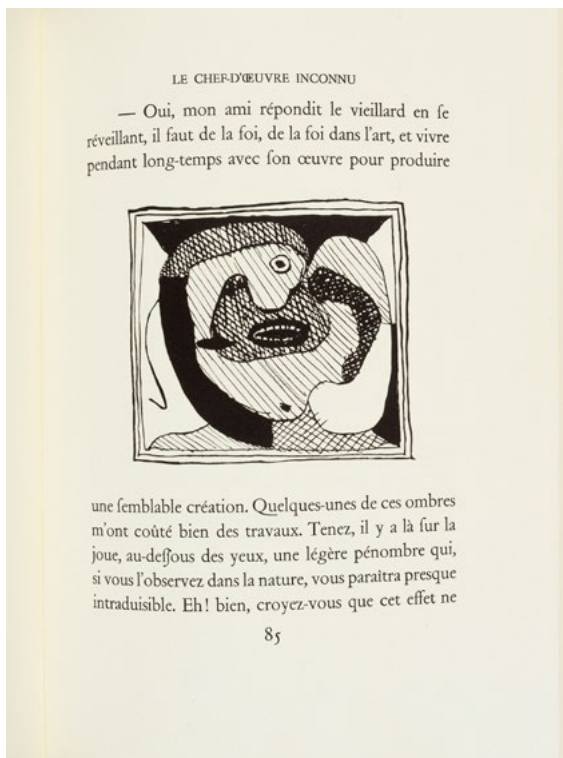
Les expositions «Picasso, œuvres de 1969-1970» et «Picasso 1970-1972, 201 peintures», organisées en 1970 et 1973 au Palais des Papes d'Avignon, peuvent servir d'exemples pour souligner avec les élèves quelques mécanismes du monde de l'art. L'attention portée à une exposition peut se mesurer par l'affluence des visiteurs, mais également par sa réception critique dans des médias plus ou moins spécialisés. L'exemple d'Avignon permet de montrer que, même pour un artiste reconnu, une exposition peut s'avérer un échec. Le critique Robert Hughes ne mâche ainsi pas ses mots après sa visite : «On entre en dévotion et on sort dans l'embarras. [...] La dernière exposition de Picasso est un déprimant commentaire sur l'idée qu'il est mieux de peindre quelque chose plutôt que rien; deux ans de silence auraient mieux conclu cette vie singulière que ces calamiteux barbouillages. [...] À l'inverse de Titien ou de Michel-Ange, Picasso a échoué dans son vieil âge.» (*Time Magazine*, 18 juin 1973).

Les commentateurs attaquent ainsi autant les sujets figurés – souvent érotiques – que leur traitement très libre. Les œuvres des quinze dernières années de sa vie sont ainsi considérées comme des bizarreries à passer sous silence. Si quelques expositions des années 1980 (Bâle, Londres, New York) présentent à nouveau ces créations, elles sont accueillies avec tiédeur et ce n'est qu'en 1988 que débute une véritable réévaluation, avec l'exposition «Le Dernier Picasso 1953-1973» au Centre Pompidou, à Paris. Le renversement d'opinion est finalement consacré en 2001 avec deux expositions d'ampleur à Nantes et Paris<sup>1</sup> : l'œuvre tardive est réhabilitée et les deux expositions d'Avignon (1970 et 1973) élevées au rang de chefs-d'œuvre.

L'enseignant peut par exemple proposer aux élèves d'étudier un petit corpus de textes critiques liés à ces œuvres ou aux expositions qui les ont présentées. L'examen de ces documents permet de rendre sensible, de manière très concrète, l'évolution de la perception des derniers travaux de Picasso, et de souligner le rôle fondamental joué par le temps dans la reconnaissance d'une œuvre – et son accession, peut-être, au rang ultime de chef-d'œuvre.

## LYCÉE - LETTRES (SECONDE)

### *Balzac-Picasso : un couple inattendu*



Pablo Picasso, Ambroise Vollard éditeur, *Le chef-d'œuvre inconnu* (Honoré de Balzac), 1931, gravure sur bois, Musée national Picasso-Paris. Inv. MP1988-9; page 85

© RMN-Grand Palais/Jean-Gilles Berizzi © Droits réservés © Succession Picasso, 2018

L'enseignant de lettres peut s'appuyer sur la première salle de l'exposition, consacrée à l'illustration par Picasso du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Après une lecture intégrale du texte et une première analyse littéraire, les élèves sont invités à comparer la nouvelle aux images de Picasso. Il convient de rappeler les conditions de cette réalisation : si le marchand Ambroise Vollard publie, en 1931, une version du *Chef-d'œuvre inconnu* illustré par Picasso, il est probable que les œuvres n'aient pas été réalisées spécifiquement pour cet usage. Vollard aurait plus probablement utilisé des gravures dont il disposait déjà pour les mettre en regard d'un texte fameux. Cette part de hasard ne peut toutefois pas occulter la proximité entre l'œuvre littéraire et le travail plastique de Picasso, étroitement liés par l'idée d'une quête d'absolu et d'un renouvellement constant du travail de l'artiste, autant que par la récurrence du thème du peintre et son modèle.

L'étude de ce cas permet ainsi aux élèves d'appréhender plus facilement les correspondances existant entre différents domaines artistiques (littérature, peinture, musique, etc.) et leur origine, voulue ou fortuite.

1. « Picasso, la peinture seule 1961-1972 » au Musée des beaux-arts de Nantes et « Picasso érotique » au Jeu de paume.

SEPTEMBRE 2018

Dossier réalisé en collaboration avec Olivier Verhaegen, professeur-relais de l'Académie de Créteil  
© Musée national Picasso-Paris, Paris 2018.

**PICASSO**  
MuséePicassoParis