

# NOUVEAUX LA DATATION MAYA RUIZ-PICASSO CHEFS-D'ŒUVRE

EXPOSITION DU 16 AVRIL AU 31 DÉCEMBRE 2022



Dossier documentaire

PICASSO  
SSG

Musée Picasso Paris

# SOMMAIRE

<b>Présentation de l'exposition</b>	3
SALLE 0.1 <i>Don José Ruiz, le père de l'artiste</i>	4
SALLE 0.2 <i>Tiki des îles Marquises</i>	4
SALLE 0.3 <i>L'Enfant à la sucette sous une chaise</i> <i>Émilie Marguerite Walter (dite «Mémé»)</i>	5
SALLE 0.4 <i>La Vénus du gaz</i>	5
SALLE 0.5 <i>El Bobo, Carnet d'études pour</i> <i>Le Déjeuner sur l'herbe</i>	6
SALLE 0.6 <i>Tête d'Homme</i>	7
SALLE 0.7 <i>Étude pour une joueuse de mandoline</i>	8
<b>Focus œuvres</b>	9
<b>Pistes pédagogiques</b>	20
<i>Tradition, héritage et rupture</i>	20
<i>Portrait et figure</i>	25
<i>Objets et matériaux</i>	29
<b>Ressources</b>	33

# PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

## INTRODUCTION

L'exposition célèbre l'entrée dans les collections nationales de neuf chefs-d'œuvre – six peintures, deux sculptures et un carnet de dessins – par le dispositif de la dation en paiement. Promulguée le 31 décembre 1968, la loi sur la dation permet le règlement en nature des droits de succession. Cette modalité d'acquisition exceptionnelle est au cœur de l'identité même du Musée Picasso, spécifiquement créée pour abriter la dation Pablo Picasso de 1979 consentie par ses héritiers après sa mort en 1973.

Acceptée par l'État en 2021, la dation Maya Ruiz-Picasso, du nom de la fille aînée de l'artiste née en 1935 de son union avec Marie-Thérèse Walter, s'inscrit dans cette histoire fondatrice du musée et en prolonge l'esprit. Pluridisciplinaire et couvrant une longue période, de 1895 à 1971, elle constitue un enrichissement majeur pour le patrimoine français et un événement de premier ordre pour le musée.

Organisé chronologiquement, le parcours s'articule autour de ces neuf chefs-d'œuvre conservés par la fille de l'artiste depuis la succession. Il propose un dialogue fécond entre art extra-occidental, art ancien et art moderne à travers un ensemble d'œuvres de Picasso, de pièces issues de sa collection et une sélection de prêts remarquables.



**Pablo Picasso, Don José Ruiz, père de l'artiste, La Corogne, 1895, huile sur toile, 52.2 x 32.3 cm, Musée national Picasso-Paris, MP2021-2**  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Rachel Prat © Succession Picasso 2022

## **SALLE 0.1 DON JOSÉ RUIZ, LE PÈRE DE L'ARTISTE, LA COROGNE, 1895**

Peinte à l'âge de quatorze ans, la toile est l'un des premiers portraits du père connus et démontre la précocité de Picasso dans la maîtrise du rendu des modelés par l'usage du clair-obscur. Né à Malaga en 1840, le père de l'artiste mène une carrière de professeur et de peintre, d'abord dans sa ville natale, puis à La Corogne et enfin à Barcelone. Il épouse en 1880 María Picasso-López, avec laquelle il aura trois enfants. Don José joue un rôle essentiel dans la vocation et la formation de son fils. À La Corogne, Pablo suit des cours de dessin académique et s'initie à l'art du portrait sous sa conduite. Une douzaine de tableaux, parmi lesquels *L'Homme à la casquette*, datent de cette période, tous dans la veine du réalisme espagnol.

L'environnement familial, notamment la mère de l'artiste et sa sœur Lola, fournit également le sujet de dessins tendres qui captent des instants d'intimité.

## **SALLE 0.2 TIKI DES ÎLES MARQUISES, XIX<sup>e</sup> SIÈCLE**

C'est peu de temps après avoir achevé les *Demaiselles d'Avignon* (1907, The Museum of Modern Art, New York), que Picasso inaugure sa collection d'art africain et océanien dont la sculpture tiki des îles Marquises constitue l'une des toutes premières pièces. Cette acquisition révèle la fascination de l'artiste pour la sculpture sur bois extra-occidentale qui est à l'origine d'une réinvention visuelle inédite. Figure typique de la culture polynésienne,



**Tiki, îles Marquises, XIX<sup>e</sup> siècle, bois, traces de polychromie, 72x23x16 cm, Musée national Picasso-Paris**  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Rachel Prat

le tiki est la représentation d'un ancêtre divinisé. Ses jambes trapues, ses coudes pliés, ses bras près du corps et ses mains « en pelles » le caractérisent. La tête volumineuse, partie la plus sacrée du corps en Polynésie, évoque la puissance de l'être qu'elle incarne. Cette schématisation du corps entre en résonance avec la production artistique de Picasso dans ces mêmes années.

**SALLE 0.3 L'ENFANT À LA SUCETTE SOUS UNE CHAISE, PARIS OU MOUGINS, 27 JUILLET 1938**

**ÉMILIE MARGUERITE WALTER (DITE « MÉMÉ »), ROYAN, 21 OCTOBRE 1939**

En 1938, le « style araignée » que Picasso met en place joue sur les peurs primitives que sont la claustrophobie et l'arachnophobie. Des compositions saturées de lignes font naître chez le spectateur un sentiment d'angoisse et d'enfermement qui fait écho aux fortes tensions politiques internationales, deux ans après le début de la guerre d'Espagne et à la veille de la Seconde Guerre mondiale. L'année suivante, ce sont ses proches que Picasso prend pour modèles : Émilie Marguerite Walter, la mère de sa compagne Marie-Thérèse, ou encore Dora Maar dans la série des *Tête de femme*. Ces toiles renouvellent alors le genre du portrait. Les nombreux carnets de dessins qu'il remplit à Royan, où il séjourne par intermittence à partir de la fin de l'été 1939, témoignent de l'ébullition créative de l'artiste à cette époque, et notamment de ses explorations morphologiques autour de la figure humaine. À l'automne 1940, Picasso rentre à Paris, où il demeure jusqu'à la fin de la guerre.



Pablo Picasso, *Enfant à la sucette assis sous une chaise*, Paris ou Mougins, 27 juillet 1938, Huile sur toile, 61 x 46 cm, Musée national Picasso-Paris, MP2021-4

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Rachel Prat  
© Succession Picasso 2022

## SALLE 0.4 LA VÉNUS DU GAZ, JANVIER 1945

Créée en 1945, *La Vénus du gaz* est née d'une seule action, celle de dresser verticalement le brûleur d'un fourneau à gaz. Avec ce geste, Picasso transforme un objet utilitaire en une déesse de la fécondité qui évoque par ses formes les statuettes féminines du paléolithique. Marquée par le contexte de la guerre, cette statue constitue ainsi tout autant une évocation du désastre qu'un talisman porteur d'espoir. La métamorphose du quotidien en œuvre d'art s'observe tout au long de la carrière de Picasso. L'historien d'art Werner Spies parle du « regard divinatoire » de l'artiste, qui parvient à extraire l'objet de sa fonction pour en révéler uniquement la forme esthétique. En témoigne également la *Tête de taureau*, née de l'assemblage au printemps 1942, d'une selle et d'un guidon de bicyclette. Toutefois, *La Vénus du gaz* est la seule œuvre de Picasso produite par le détournement d'un unique objet. Elle relève en ce sens des *ready-made* de Marcel Duchamp – à l'instar de l'iconique *Fontaine* –, ces objets manufacturés élevés avec provocation au rang d'œuvre par la seule décision de l'artiste.

## SALLE 0.5 EL BOBO, VAUVENARGUES, 14-15 AVRIL 1959

### CARNET D'ÉTUDES POUR LE DÉJEUNER SUR L'HERBE, MOUGINS, 15 - 17 JUIN 1962

Entre janvier 1959 et 1962, Picasso effectue plusieurs séjours au château de Vauvenargues, imposante demeure seigneuriale située au pied de la montagne Sainte-Victoire près d'Aix-en-Provence. Les paysages environnants, rendus célèbres par Paul Cézanne,



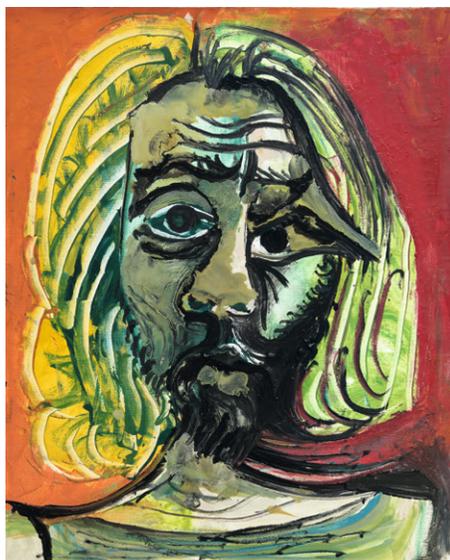
Pablo Picasso, *Le Déjeuner sur l'herbe d'après Manet*, Vauvenargues, 3 mars-20 août 1960, huile sur toile, 130 x 195 cm. Musée national Picasso-Paris. Dation Pablo Picasso, 1979. MP215

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau © Succession Picasso 2022

lui apparaissent comme une cadre propice à la création. Ce contexte favorise la poursuite d'un travail d'après les maîtres dont témoignent *El Bobo* ou le carnet d'études consacré au *Déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet. Cette « période Vauvenargues » est marquée, selon les mots de l'historien d'art Maurice Jardot, par le retour à « une Espagne toute intérieure, ardente, grave, simple et franche » dont « le ton, le timbre, le port de voix sont sans exemple dans l'œuvre ». La palette de Picasso se compose alors aux couleurs de son pays natal où les rouges, les jaunes, le vert bouteille et le noir dominant.

### **SALLE 0.6 TÊTE D'HOMME, MOUGINS, 31 JUILLET 1971**

Le 23 mai 1973, quelques semaines après le décès de Picasso, est inaugurée l'exposition « Picasso 1970- 1972 » au Palais des Papes à Avignon, où sont exposées 201 toiles réalisées par l'artiste depuis septembre 1970. Cet accrochage insolite d'œuvres sans cadres, installées sur plusieurs rangs aux murs de la chapelle, rend tangible l'extraordinaire créativité du peintre au cours de ses dernières années. Il suscite également une grande incompréhension parmi le public : la simplicité des compositions, l'exubérance de la couleur, la rapidité du trait déroutent jusqu'aux fidèles de Picasso. Son ami historien de l'art Douglas Cooper va même jusqu'à parler de « gribouillages incohérents exécutés par un vieillard frénétique dans l'antichambre de la mort ». Il faut attendre plus de dix ans pour que l'importance de cette période tardive commence à être réévaluée. Choisie pour figurer sur la couverture du catalogue de l'exposition de 1973, *Tête d'homme* incarne ainsi à elle seule l'intensité de cette ultime phase de création.



Pablo Picasso, *Tête d'homme*, Mougins, 31 juillet 1971, huile sur toile, 73 x 60 cm, Musée national Picasso-Paris MP2021-7 © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Rachel Prat © Succession Picasso 2022

## **SALLE 0.7 ÉTUDE POUR UNE JOUEUSE DE MANDOLINE, PARIS, 2 FÉVRIER 1932**

*Étude pour une joueuse de mandoline* est l'une des cent-onze toiles peintes par Picasso en 1932, année durant laquelle la figure de Marie-Thérèse Walter, jeune amante de l'artiste rencontrée en 1927, envahit chacune de ses peintures. Le tableau, reprenant le motif de la mandoline représenté par le peintre lors de la période cubiste, se distingue des autres toiles par son apparence inachevée et par la présence d'annotations de couleurs dévoilant le processus créatif de l'artiste. Si ces indications peuvent également être observées dans de nombreux dessins et carnets de Picasso, il s'agit à ce jour du seul cas connu en peinture, peut-être destiné à un projet de tapisserie. Bien que le fond soit entièrement recouvert, un simple trait de contour au fusain sert à dessiner les courbes de la figure féminine et les lignes droites du fauteuil sur un support laissé vierge. Par sa composition, la toile se rapproche formellement de la *Femme assise dans un fauteuil rouge*, créée trois jours plus tôt, le 31 janvier.

# FOCUS ŒUVRES

## Focus 1

Pablo Picasso, *L'homme à la casquette*, début 1895, La Corogne, huile sur toile, 72,5 x 50 cm, dation Pablo Picasso, 1979, Musée national Picasso-Paris, MPI.



© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)  
/ Adrien Didierjean / Mathieu Rabeau  
© Succession Picasso 2022

- Que représente ce tableau ?
- Quelles sont les caractéristiques plastiques de ce portrait ?
- En quoi est-il significatif dans l'œuvre de Picasso ?

Pablo Picasso réalise ce tableau à l'âge de 14 ans alors qu'il poursuit sa formation artistique sous la direction de son père. Originaire de Málaga, la famille a quitté l'Andalousie pour la Galice en s'installant à La Corogne, au nord-ouest de l'Espagne, où José Ruiz Blasco travaille comme professeur de dessin. Artiste lui-même, ce dernier transmet à son fils les principes de l'art académique. Il joue aussi le rôle de passeur d'une tradition picturale: le réalisme espagnol. La salle 0.1 consacrée à la figure paternelle souligne ainsi l'importance de la relation filiale durant les années de formation du jeune Picasso.

Dans *L'Homme à la casquette*, le modèle est saisi dans la pose d'un mendiant, main gauche tendue et bouche entrouverte, main droite agrippant un bâton et regard fixe. Le visage et les mains, supports de l'expression, sont particulièrement travaillés. On note ainsi la différence de traitement entre la rudesse de la main droite et la finesse avec laquelle se déploie la main gauche. Cet apparent décalage pourrait faire penser à une maladresse de jeunesse, elle pourrait aussi résulter d'un parti-pris esthétique qui dissocie l'expression de chaque geste, se détachant d'un certain souci réaliste. La palette mêle les tons gris aux teintes terreuses pour mieux jouer de l'effet de clair-obscur dans le traitement du visage. Ce dernier se détache nettement de la masse sombre de la barbe et de la casquette, se démarquant eux-mêmes d'un fond plus clair. Picasso se conforme ici au genre du portrait tout en démontrant sa grande maîtrise technique. On peut y déceler l'influence de grands maîtres de la peinture espagnole comme Bartolomé Esteban Murillo ou Diego Velázquez chez qui la représentation des humbles et des mendiants est chose fréquente. Ce tableau révèle ainsi le lien essentiel à la tradition que l'artiste ne cessera d'interroger pour façonner de nouvelles formes.

Les œuvres de jeunesse réalisées la même année comme le dessin *A la Escuela: Lola, sœur de l'artiste* (MP406), témoignent de l'atmosphère familiale dans laquelle Picasso grandit. Il s'initie à l'art en prenant pour modèles ses proches qu'il met en scène dans ses œuvres. Ainsi, la création se confond déjà avec le cadre intime de la vie. Ce portrait d'homme en mendiant, inspiré par la figure du père, révèle l'attachement primordial au genre du portrait et Picasso lui-même déclare des années plus tard: «Chaque fois que je dessine un homme, involontairement, c'est à mon père que je pense... Pour moi, l'homme, c'est «don José», et ça le restera toute ma vie...»<sup>1</sup>

1. Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1997, p. 84.

## Focus 2

Autour du *Tiki* des îles Marquises, salle 0.2

- Quelles sont les caractéristiques de ces deux têtes ?
- Pour quelles raisons nous surprennent-elles ?
- Quelles sont les sources d'inspiration de Picasso ? De quelle façon se les approprie-t-il ?



Pablo Picasso, *Portrait de Guillaume Apollinaire*, moitié supérieure, printemps 1908, Paris, fusain sur papier vélin, 24,8 x 31,6 cm, Musée national Picasso-Paris, MP575(v).  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau  
© Succession Picasso 2022



Pablo Picasso, *Étude pour une sculpture: tête*, 1907, crayon graphite sur papier à dessin vélin, 49 x 64 cm, Musée national Picasso-Paris, datation en 1990, MP1990-57.  
Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Adrien Didierjean  
© Succession Picasso 2022

Dès 1905, Picasso comme Georges Braque, André Derain ou Henri Matisse, s'intéressent aux objets extra-occidentaux. Ils proviennent principalement d'Afrique et d'Océanie. Toutefois Picasso n'effectuera sa première visite au musée d'ethnographie, et plus particulièrement dans la section africaine<sup>2</sup>, qu'en 1907. *L'Autoportrait* réalisé à l'automne 1906 (MP 8) et présenté dans cette salle témoigne du renouvellement des formes que l'artiste opère sous l'influence croisée de ces figures « primitives » : masques africains, statuaires océaniques ou encore art ibérique. Pendant l'été 1907, il peint *Les Demoiselles d'Avignon* (333.1939, New York, Museum of Modern Art). La même année, il commence sa collection d'arts africain et océanien en acquérant une pièce de bois sculptée représentant un tiki, une divinité des îles Marquises (Polynésie française), Cette dernière apparaît sur plusieurs photographies, et notamment aux côtés de son ami poète Guillaume Apollinaire sur un cliché pris dans l'atelier du peintre, boulevard Clichy, en 1910. (MP1998-239). Comme Paul Gauguin dont il observe le travail en 1906, Picasso est fasciné par la force esthétique et symbolique de ces objets<sup>3</sup>. Il est également sensible à la dimension magique de ces fétiches, qui sont habités d'une âme et remplissent une fonction rituelle.

Le *Portrait de Guillaume Apollinaire* incarne ce penchant archaïque que l'on retrouve dans les productions extra-occidentales : géométrisation des volumes et accentuation des lignes au détriment des proportions académiques. Ce portrait prend l'allure d'un hommage en présentant la tête du poète, à la manière du Tiki, comme la partie sacrée du corps. Théoricien du cubisme et fervent défenseur de Picasso, Apollinaire prône une nouvelle esthétique comme le rappellent les vers du long poème « Zone » qui ouvre le recueil *A/cool's* (1913) : « Tu marches vers Auteuil et tu veux aller chez toi à pied  
Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée  
Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance  
Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances »<sup>4</sup>.

Le traitement des volumes est marqué par une simplification des formes. Les lignes tracées au fusain délimitent nettement les contours des sourcils, les arêtes du nez et l'ovale de la bouche. L'artiste rompt avec le souci mimétique que la tradition occidentale a imposé dans la représentation, pour expérimenter une nouvelle expressivité par l'épure.

2. Voir « Clé 2 – Renouveler le répertoire des formes grâce aux arts extra-occidentaux », dossier pédagogique *Picasso. Tableaux magiques*, p. 17-25. Dossier disponible en ligne : [https://www.museepicassoparis.fr/sites/default/files/2020-10/DossierPedagogique\\_PICASSO\\_TABLEAUX\\_MAGIQUES\\_.pdf](https://www.museepicassoparis.fr/sites/default/files/2020-10/DossierPedagogique_PICASSO_TABLEAUX_MAGIQUES_.pdf)

3. Voir « Clé 4 – L'inspiration, la collection : regarder ailleurs », dossier pédagogique *Picasso-Rodin*, p. 30-31. Dossier disponible en ligne : <https://www.museepicassoparis.fr/sites/default/files/2021-09/210625%20MR%20PR%20DOSSIER%20P%C3%89DAGOGIQUE%20V1.pdf>

4. Guillaume Apollinaire, « Zone », *Alcool's*, Paris, Gallimard, 1984 (1920), p. 7-14.

*Étude pour une sculpture: tête* témoigne de façon spectaculaire du dialogue entre bi-dimensionnalité et tri-dimensionnalité. Le visage de profil s'apparente à un masque et la tête prend forme dans la combinaison d'éléments géométrisés. Le dessin traduit sur le papier le traitement des volumes propre à la sculpture jusqu'aux stries du crayon qui pourraient rappeler les traces de la taille du bois.

L'aspect rude de la figure qui semble dépourvue d'expression: regard apparemment vide stylisé par deux yeux en amande, bouche limitée à la ligne des lèvres, long nez busqué, donnent au contraire une présence hiératique à ce visage d'un genre nouveau. Des années plus tard, Picasso fait le récit de sa découverte du musée d'ethnographie à André Malraux et considère les objets qu'il y a découverts comme des «outils<sup>5</sup>», comme si le caractère magique des fétiches se confondait avec le pouvoir que l'artiste leur donne pour se libérer des règles académiques.

Ces dessins illustrent la manière dont les arts extra-occidentaux ont marqué le processus de création de Picasso. Il y puise des caractéristiques plastiques qui transforment les principes de composition et de représentation. Cette confrontation est fondatrice du cubisme dans ses différentes étapes: rupture avec l'illusion du mimétisme, traitement géométrique des volumes, représentation d'une forme telle qu'on la pense et non telle qu'on la voit. La fascination de l'artiste pour ces objets perdure au-delà des années 1910, et s'exprime plus particulièrement au début des années 1930, dans l'intense travail de sculpture qu'il mène à Boisgeloup, dont *Tête de femme* (1931-1932, MP301) est un exemple. Le mouvement surréaliste dont il se rapproche alors, accorde aussi un rôle considérable aux arts extra-occidentaux.

5. André Malraux, *La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, p. 18.

## Focus 3

Pablo Picasso, *La Vénus du gaz*, janvier 1945, brûleur de cuisinière, 25x9x4 cm 25 x 9 x 4 cm, Musée national Picasso-Paris, MP2021-8



© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Rachel Prat  
© Succession Picasso 2022

- **Que voit-on ? Que reconnaît-on dans cette œuvre ?**
- **Quelle technique l'artiste a-t-il utilisée pour réaliser cette œuvre ?**
- **Que nous révèle-t-elle du processus de création de Picasso ?**

À première vue, cette sculpture de métal laisse penser à une figure étrangement simplifiée : petite tête géométrique au sommet d'un long cou s'étirant d'un abdomen à la forme circulaire, lui-même posé sur deux courtes jambes. Ces formes rappellent comment Picasso joue avec la représentation anthropomorphe en traitant les membres comme de purs éléments plastiques. Au cours des années 1930, il réalise des séries de dessins où le corps fait l'objet de nombreuses variations où apparaissent déformation, étirement ou disproportion de l'anatomie. Mais ici, la création n'est plus seulement le résultat de la main de l'artiste, elle découle uniquement de son regard : en reconnaissant une silhouette dans un objet du quotidien, il donne à voir autre chose que ce qu'il est.

Françoise Gilot rappelle la genèse de cette sculpture : « Quelquefois, Pablo trouvait des objets qui ne nécessitaient aucune intervention de sa part. Il les nommait ses ready-made, à l'instar de Marcel Duchamp. Un des meilleurs exemples en est *La Vénus du gaz*. Dans les vieux fourneaux à gaz, il y avait un brûleur qui ressemble à une sculpture de femme par Picasso. Pour rendre la chose plus évidente, Pablo en monta un sur un socle en bois et le baptisa *La Vénus du gaz*.<sup>6</sup> » Comme Duchamp avec *Roue de bicyclette* (1913-1964, AM1986-286), *Porte-bouteilles* (1914-1964, AM1986-288), ou encore l'urinoir intitulée *Fontaine* en 1917 (AM1986-295), présenté dans cette salle, Picasso rompt avec la tradition qui associe génie créateur et maîtrise technique dans la réalisation de l'œuvre. Il le cite en empruntant le terme ready-made (tout fait) pour désigner un objet détourné de sa fonction utilitaire et défini comme œuvre par la simple volonté de l'artiste.

Depuis la période cubiste, Picasso questionne la matérialité de l'œuvre. Il pratique la technique du collage et de l'assemblage. Au printemps 1912, il colle directement sur la toile un fragment de toile cirée qui s'intègre à la composition picturale encadrée par une corde et intitulée *Nature morte à la chaise cannée* (MP36). En 1914,

6. Françoise Gilot et Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris, 10/18, 2006, p. 319.

il place une véritable cuillère dans la sculpture *Verre d'absinthe* (AM1984-629, Paris, musée national d'art moderne). Durant les années 1930, il poursuit ces expérimentations en associant divers matériaux dans son «laboratoire» qu'est l'atelier de Boisgeloup à travers des œuvres comme *Composition au papillon* (1932, MP1982-169). Enfin, avec *Tête de taureau* (MP330) réalisé en 1942, Picasso emploie l'assemblage: guidon et selle de vélo donnent forme à une tête stylisée de l'animal à la manière d'un «poème-objet» cher aux surréalistes.

Avec *La Vénus du gaz*, l'artiste questionne plusieurs aspects du processus de création. Proche du groupe surréaliste, il n'est pas sans ignorer le principe de «hasard objectif» théorisé par André Breton<sup>7</sup>: trouver dans les objets du quotidien une forme que notre inconscient reconnaît. Trouvailles, assemblages ou détournement d'objets permettent de révéler des filiations inattendues comme d'inscrire, avec humour, un brûleur de cuisinière dans une tradition iconographique millénaire, celle des déesses de fécondité. Picasso reconnaît en effet dans cette pièce le jeu de formes stylisées des Vénus de la préhistoire. Celles-ci ont inspiré son travail comme en témoigne le moulage de la Vénus de Lespugue qu'il acquiert à la fin des années 1920. *La Vénus du gaz* trouve ainsi sa place dans son «musée imaginaire». Enfin comme il l'explique lui-même, «un tableau ne devrait pas être un trompe-l'œil mais un trompe l'esprit. Il en est de même pour la sculpture.»<sup>8</sup>

7. André Breton, «On finira bien par admettre, en effet, que tout fait image et que le moindre objet, auquel n'est pas assigné un rôle symbolique particulier, est susceptible de figurer n'importe quoi. L'esprit est d'une merveilleuse promptitude à saisir le plus faible rapport qui peut exister entre deux objets pris au hasard et les poètes savent qu'ils peuvent toujours, sans crainte de se tromper, dire de l'un qu'il est comme l'autre: la seule hiérarchie qu'on puisse établir des poètes ne peut même reposer que sur le plus ou moins de liberté dont ils ont fait preuve à cet égard.», *Les vases communicants*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1996 (1932), p. 129.

8. Françoise Gilot et Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris 10/18, 2006, p. 318.

## Focus 4

Pablo Picasso, *El bobo*, Vauvenargues, 14-15 avril 1959, huile et émail sur toile, 92 x 73 cm, Musée national Picasso-Paris, MP2021-6



Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Rachel Prat  
© Succession Picasso 2022

- Quelles sont les particularités plastiques de ce portrait ?
- Qu'a-t-il d'intrigant ?
- Dans quelle tradition esthétique s'inscrit ce personnage ?

À la fin de l'année 1958, Picasso acquiert le château de Vauvenargues, imposante demeure provençale située sur le versant nord de la montagne Sainte-Victoire. Picasso a alors 78 ans et se rapproche de l'un de ses maîtres, Paul Cézanne, dont la peinture a nourri les recherches du jeune artiste espagnol dans les premières phases du cubisme. Au sein de cette vaste demeure, Picasso réaffirme ses racines espagnoles, aussi bien dans ses œuvres plastiques que dans ses écrits<sup>1</sup> : il vient notamment d'achever sa pièce *L'enterrement du comte d'Orgaz*, en référence à la peinture monumentale du Greco et de composer en espagnol le poème *Trazo de piel*. Le critique d'art Pierre Daix n'hésite d'ailleurs pas à comparer la demeure à l'austérité de San Lorenzo del Escorial, palais de la monarchie espagnole, isolé dans les montagnes au nord de la Castille.

Dès les premiers séjours à Vauvenargues, *El bobo* s'impose comme un hommage aux maîtres du Siècle d'or (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles). Déjà en 1957, la série des *Ménines* signait, avec puissance, la persistance d'un dialogue ininterrompu avec la tradition espagnole à travers l'une de ses figures illustres : Diego Velázquez. Avec *El bobo* (L'idiot), Picasso renoue avec des œuvres qui très tôt l'ont marqué. Lorsqu'il visita pour la première fois le musée du Prado avec son père durant l'été 1895, il réalisa de rapides esquisses des portraits de Velázquez : *El bobo de Coria* ou *El bufón Calabacillas* (1635-39, Madrid, museo del Prado) et *Francisco Lezcano, El niño de Vallecas* (1635-45, Madrid, museo del Prado). Ces portraits caractérisés par le traitement réaliste de l'infirmité ressurgissent dans la mise en scène de ce personnage. Il reprend le principe du disgracieux traité avec noblesse à la manière de Velázquez. On retrouve dans la posture du personnage un écho aux toiles du maître : la position des pieds qui rappelle celle de Francisco Lezcano ou le sourire qui fait écho à celui du bouffon Calabacillas. D'autres détails peuvent être lus comme des indices renvoyant aux œuvres du maître : la poêle contenant les œufs évoquant le tableau *Vieille faisant frire des œufs* (1618, Edimbourg, National Galleries of Scotland). Le rapprochement avec l'œuvre de Ribera *Le Pied-bot* (1642, Paris, musée du Louvre, M.I.893), présenté dans cette salle, est aussi saisissant : le sourire du personnage et son regard tourné vers le spectateur l'invite à sourire de la farce qu'il semble jouer en portant son bâton comme un soldat son arme. Ici, l'étrange chapeau dont Picasso affuble *El Bobo* semble jouer avec le même sens de la dérision : le tricorne prend un aspect japonisant en rappelant l'architecture des toits en pagode.

1. Pierre Daix, *Picasso*, Paris, Pluriel, 2009, p. 503.

Picasso use d'une palette elle aussi caractéristique de la peinture espagnole. Le noir dont il cerne la figure, le corps et le drapé, et qui imprègne même le ciel gris foncé. Des contrastes forts marquent la toile : le vert bouteille du paysage à l'arrière-plan avec lequel tranchent le rouge brique du sol et la carnation du personnage. Le traitement du visage par la souplesse des courbes accentue l'aspect difforme de la figure et la pose sans pudeur du personnage, à moitié nu, lui donne une allure grotesque. Le bras droit levant une bouteille et le bras gauche présentant la poêle achèvent la dimension théâtrale de la scène. Non sans humour, Picasso prête à ce jeune homme jovial l'allure d'un faune au sexe faussement caché, dont se dégage une grande vitalité à l'image de celle du peintre se confrontant aux maîtres.

# PISTES PÉDAGOGIQUES

Organisée chronologiquement, et couvrant une large période allant de 1895 à 1971, l'exposition aborde en profondeur quelques moments charnières de l'œuvre de Picasso à travers les neuf pièces (six peintures, une sculpture, un carnet de dessin et une œuvre ethnographique) de la donation Maya Ruiz-Picasso qui vient enrichir les collections du Musée national Picasso-Paris. Chacune de ces pièces permet de questionner les grands principes de son œuvre tels que son rapport à la tradition, au genre du portrait, ou encore son rapport à l'objet et au matériau dans le processus créatif.

## TRADITION, HÉRITAGE ET RUPTURE

### LES ANNÉES DE FORMATION

Dès la première salle, le rapport à la tradition peut être interrogé à travers la figure du père de Picasso qui lui transmet les principes de la peinture académique. Peintre, professeur de dessin, conservateur du musée de Málaga, il incarne le respect de la tradition. Picasso suit son enseignement et le prend pour modèle, comme d'autres membres du cercle familial, afin de réaliser ses premiers portraits. On peut ainsi aborder les années de formation de l'artiste et observer comment il adopte le style académique pour mieux s'en détacher par la suite. Dessins et portraits témoignent de sa maîtrise des techniques picturales et de sa précocité. Cet ancrage permet de mieux mettre en perspective les ruptures que Picasso expérimente durant toute sa vie tout en percevant les liens qu'il maintient avec ses années de formation : l'attachement à la figure, le renouvellement d'un genre, le portrait.

## LES ARTS EXTRA-OCCIDENTAUX

La notion de tradition prend un sens complexe dans l'œuvre de Picasso car il brise à la fois les repères historiques et géographiques que celle-ci implique. Les œuvres présentées dans la salle 2 autour du *Tiki* des îles Marquises soulignent un moment essentiel dans la carrière de Picasso : sa découverte des objets africains et océaniques. Cette rencontre bouleverse le regard et l'imaginaire de l'artiste.

L'*Autoportrait* (MP8) réalisé à l'automne 1906 permet de s'interroger sur l'appropriation de ces formes nouvelles par le biais desquelles il redéfinit les critères de la représentation pour atteindre une forme d'archétype : géométrisation des volumes, découpes acérées des traits du visage, massivité du corps à l'image des statues, etc. En tournant son regard vers ces objets, statues ou masques, Picasso opère une rupture qui renouvelle son processus créatif et contribue à façonner les principes du cubisme. À la suite de la leçon de Cézanne qui chercha « à traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective<sup>1</sup> », Picasso compose un nouveau dispositif de création qui consiste à déconstruire et reconstruire l'anatomie en la réduisant à un répertoire de formes essentielles.

La collection qu'il débute peu après la réalisation des *Demoiselles d'Avignon* (333.1939, New York, Museum of Modern Art) lui permet de constituer un nouveau vocabulaire formel comme en témoignent le duo de sculptures provenant de Nouvelle-Calédonie, *Statue à planter féminine* (MP3644) et *Statue à planter masculine* (MP3643) que l'on peut mettre en relation avec ses sculptures comme *Figure* (1908, MP238) ou peintures comme *Nu assis* (printemps 1908 ; MP572). La fascination pour ces objets invite aussi à déceler comment ce traitement des volumes imprègne autant le dessin et la peinture que la sculpture. Ce va-et-vient entre bi-dimensionnalité et tri-dimensionnalité nourrira tout l'œuvre par la suite comme on le remarque avec deux toiles de 1932 reproduites dans le vestibule : *Femme au fauteuil rouge* (MP318) et *Femme assise dans un fauteuil rouge* (MP319).



Pablo Picasso, *Nu assis*, printemps 1908, encre de Chine, fusain et gouache sur papier, 62,8 x 48,5 cm, MP572  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Adrien Didierjean © Succession Picasso 2022

1. Lettre de Cézanne à Émile Bernard, 1904.

Enfin, on peut mettre en relation ce tournant esthétique avec l'œuvre d'autres artistes associés au «primitivisme» comme Henri Matisse ou André Derain en France ou encore Emil Nolde ou Ernst Ludwig Kirchner avec le mouvement expressionniste *Die Brücke* en Allemagne. Le dialogue avec le poète, critique d'art et ami cher de Picasso, Guillaume Apollinaire permet d'appréhender cette rupture esthétique par les textes qui font écho aux œuvres et les inscrivent comme des repères de la modernité.

## LES MAÎTRES

La salle 5 montre le travail de relecture des maîtres du passé mené par Picasso. Autour du tableau *El bobo* réalisé en avril 1959, une constellation de références apparaît : Ribera, Murillo, Velázquez. On peut penser à la série des *Ménines* réalisée en 1957 dans laquelle Picasso questionne l'œuvre en proposant des variations sur ce «tableau dans le tableau». En effet, il ne se contente pas de citer les grandes figures du Siècle d'or, il les envisage comme un moyen de questionner la tradition de la peinture occidentale et la représentation à travers un traitement plastique qui lui est propre. Comme lorsqu'il réinterpréta la peinture du Greco dans sa jeunesse dans *L'Enterrement de Casagemas* (1901, Paris, musée d'art moderne de la ville de Paris) ou divers portraits de la période bleue, Picasso relit l'œuvre des «phares» de la peinture espagnole pour jouer avec ses codes, en les affirmant tout en les détournant. L'artiste compose sa toile en combinant les emprunts au motif, à l'atmosphère mais aussi à la palette, au traitement plastique des maîtres pour en donner sa propre vision.

D'autres maîtres sont conviés au dialogue que Picasso orchestre dans sa peinture. Au début des années 1960, l'œuvre d'Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863, Paris, musée d'Orsay), retient profondément son attention et il l'aborde à travers la peinture, le dessin, la gravure ou encore la sculpture monumentale pour laquelle il exécute des maquettes en carton découpé et plié qui lui permettent de fragmenter l'œuvre et de traiter individuellement les personnages. Le carnet d'études pour *Le Déjeuner sur l'herbe* datant du 15-17 juin 1962 permet d'observer l'intense recherche menée par Picasso à partir de l'œuvre originale qui fit scandale, dans un jeu complexe d'observation et de re-création. Il opère des variations comme à partir d'une partition sur la place, la posture des personnages et sur l'équilibre de la composition. Il s'en écarte aussi quelque peu en dénudant les hommes, rendant clairement visibles les inavouables sous-entendus du tableau de Manet.

## Arts plastiques

- Quel « dispositif » Picasso élabore-t-il pour créer ses œuvres ? Quels sont les éléments qui composent ce « dispositif » ?
- Quel rôle Picasso attribue-t-il aux Maîtres dans son œuvre ? Comment Picasso envisage-t-il la tradition/les traditions ?
- Comment la découverte des objets extra-occidentaux transforme-t-elle le regard de l'artiste ?

### Niveau : Cycle 2

Programme : La représentation du monde

### Niveau : Cycle 3

Programme : La représentation plastique et les dispositifs de présentation

## Histoire des arts

- Comment Picasso interroge-t-il son époque à travers son approche de la tradition ?
- Comment l'artiste élabore-t-il de nouvelles formes par la rupture avec l'académisme ?
- À quelle révolution esthétique Picasso participe-t-il au début du XX<sup>e</sup> siècle ?

### Niveau : Cycle 3

Compétence : Situer - Relier des caractéristiques d'une œuvre d'art à des usages ainsi qu'au contexte historique et culturel de sa création.

### Niveau : Cycle 4

Programme : De la Belle Époque aux « années folles » : l'ère des avant-gardes (1870-1930)

## Français

- Comment l'artiste nourrit-il son imagination? Où puise-t-il ses sources d'inspiration?
- Quelles possibilités créatrices offrent la vaste culture visuelle de Picasso?
- Que s'apportent mutuellement l'artiste Picasso et le poète Apollinaire? Quelle relation entretiennent la poésie et la critique d'art?

### Niveau : Cycle 4 – 5<sup>e</sup>

Programme : Imaginer des univers nouveaux

### Niveau : CAP

Programme : Rêver, imaginer, créer

### Niveau : 2<sup>de</sup>

Programme : La littérature d'idées et la presse du XIX<sup>e</sup> siècle au XXI<sup>e</sup> siècle

## Espagnol

- Qui sont les Maîtres auxquels Picasso « se confronte »?
- Avec quelles œuvres emblématiques fait-il dialoguer sa peinture?
- Quelle relecture de ces œuvres propose-t-il?
- En quoi cette approche de la tradition permet-elle de comprendre l'hispanité de Picasso?

### Niveau : Cycle 4

Programme : Rencontre avec d'autres cultures

### Niveau : Lycée

# PORTRAIT ET FIGURE

En embrassant la carrière de Picasso, des années de formation aux dernières toiles, l'exposition met en évidence la présence continue de la figure humaine dans son œuvre. Le traitement du portrait et les expérimentations auxquelles il donne lieu sont au cœur de la salle 3. *L'Enfant à la sucette sous une chaise* daté du 27 juillet 1938, replacé dans un ensemble d'œuvres, témoigne des liens étroits et essentiels entre le processus de création et la vie de l'artiste. Dans quel contexte réalise-t-il ce portrait ? Un an après la réalisation de *Guernica* (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) dont il semble reprendre en partie la palette, deux ans après le début de la Guerre civile espagnole, Picasso ne peut qu'assister à la montée des tensions qui agitent l'Europe. Qui représente-t-il sous les traits de cet enfant ? Sa fille Maya, alors âgée de 3 ans ? Lui-même, dans sa vulnérabilité ? Ou une allégorie de l'innocence face à un environnement anxiogène ? Réfugié sous une chaise monumentale à l'image d'un monde écrasant, l'enfant paraît emprisonné. Ce moment de répit a priori léger est empreint d'une angoisse sourde : la sucette à la main, il n'en fixe pas moins le spectateur de son regard pénétrant. Observons le dessin à l'encre intitulé *Femme, chat sur une chaise et enfant sous la chaise* réalisé le 5 août 1938 (MP1209) : l'espace saturé de lignes correspond au « style araignée » qui traduit l'angoisse de ne pouvoir échapper au piège. Ces œuvres sont caractéristiques de cette période durant laquelle Picasso explore de nouvelles formes en rompant avec les courbes du biomorphisme qui ont marqué la création des années 1930 pour leur préférer des lignes plus acérées et anguleuses,

donnant parfois aux figures un air menaçant. Pensons aux portraits de Dora Maar qu'il réalise à la même période et dont se dégagent une tension similaire



**Pablo Picasso, *Femme, chat sur une chaise et enfant sous la chaise*, 5 août 1938, dessin à la plume et encre de Chine sur papier, 45 x 67,7 cm, MP1209**

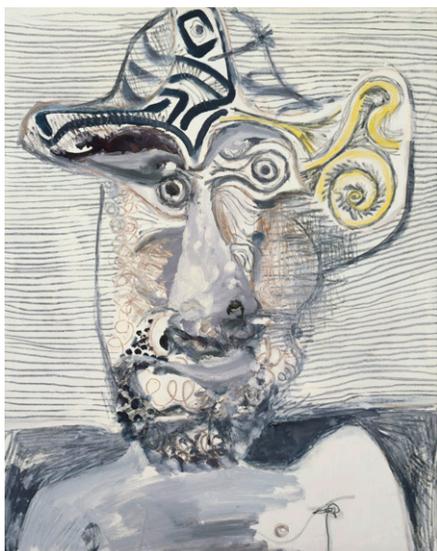
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabreau  
© Succession Picasso 2022

entre calme et tourment, une « inquiétante étrangeté » selon la formule chère aux surréalistes. Ce caractère dramatique s'accroît avec la série de *Femme qui pleure* toujours à la même période.

Le *Portrait d'Emilie Marguerite Walter (dite « Mémé »)*, réalisé à Royan le 21 octobre 1939, permet de prolonger la réflexion sur le renouvellement des formes permanent chez Picasso. La ligne courbe et ses sinuosités (spirale du chignon, nez et oreilles en huit, lunettes), la douceur de la palette de tons clairs, la bouche qui dessine un sourire bienveillant témoignent d'une vision plus apaisée au regard des lignes acérées qui caractérisent les portraits évoqués précédemment. Les rondeurs et les formes pleines du visage lui donnent une consistance onctueuse comme s'il avait été modelé dans la terre ou étiré dans une pâte. Ce portrait d'Émilie Marguerite Walter trouve son pendant dans le tableau que Picasso peint le lendemain pour saisir Jaime Sabartés sous les traits d'un hidalgo à la manière du Greco : *Jaime Sabartés à la fraise et au chapeau* (1939, Barcelone, museu Picasso, MPB70.241). La série des *Tête de femme* inspirée par Dora Maar et dont quelques exemples sont présentés dans cette salle montre l'intensité d'une recherche ininterrompue à partir de la figure comme si aucune résolution définitive n'était trouvée face à une énigme. Il expérimente de multiples combinaisons plastiques pour interroger la construction, l'expression, la matérialité de ce motif. Pensons à *Tête de femme* du 4 octobre 1939 (MP182) qui semble sculptée dans la pierre ou le ciment, dont les puissants volumes géométriques imposent une monumentalité et à qui la palette de gris et de bleu apporte une certaine austérité.

Jusqu'à la fin de sa vie, la figure s'impose comme le sujet d'une recherche constante. La salle 6 organisée autour de *Tête d'Homme* réalisé le 31 juillet 1971 offre la possibilité d'observer l'intense créativité des dernières années. On peut mettre en relation certains de ces portraits avec ceux qui s'inspirent de la figure du père, réalisés dans sa jeunesse et présentés dans la salle 1, pour s'interroger sur la permanence de ce motif et l'attachement à la figure de Don José qui habite l'œuvre. Référence à l'iconographie religieuse à travers la figure du Christ ? à la tradition espagnole du portrait des mousquetaires ? Là encore, le personnage que l'artiste représente peut endosser plusieurs rôles. L'exposition qui eut lieu en mai 1973 au Palais des Papes d'Avignon, et à laquelle cette salle rend hommage, réunissait un cortège foisonnant de personnages évoquant tout autant les hidalgos que les familles royales, les jeunes filles princières que les peintres anonymes. Observons *Buste d'homme au chapeau* daté du 12 février 1972 (MP1990-48) et *Le Jeune Peintre*, une des dernières

toiles de Picasso, datée du 14 avril 1972. Marqués par une palette claire, ses deux toiles tranchent avec les couleurs chatoyantes de l'ensemble. Les personnages fixent le spectateur et esquissent un sourire. Les lignes qui dessinent le chapeau donnent un air fantaisiste à l'homme d'âge mûr, renforcé par le caractère enfantin du trait. Étrangement, le regard du *Jeune Peintre* est empreint de sérieux malgré sa douceur juvénile. S'agit-il de portraits ou d'autoportraits? Combien de figures se confondent pour en former une seule? Ainsi réunies, elles déjouent le passage du temps.



**Pablo Picasso, *Buste d'homme au chapeau*, 12 février 1972, huile sur toile, 1 x 0,81 m, Dation Jacqueline Picasso, Musée national Picasso-Paris, MP1990**  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Gérard Blot © Succession Picasso 2022



**Pablo Picasso, *Le Jeune Peintre*, 14 avril 1972, huile sur toile, 91 x 72,5 cm, MP228**  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau © Succession Picasso 2022

## Arts plastiques

- Pour quelles raisons l'œuvre me touche-t-elle ? Quels éléments déclenchent une émotion ?
- Comment Picasso aborde-t-il le genre du portrait ? Comment renouvelle-t-il ce genre ?
- Quelles sont les caractéristiques plastiques des portraits de Picasso ? Quelles « transformations » imagine-t-il ?

### Niveau : Cycle 2

Programme : La narration et le témoignage par les images ; L'expression des émotions

### Niveau : Cycle 3

Programme : La représentation ; les images, la réalité et la fiction

## Français

- Comment l'œuvre raconte-t-elle une histoire ?
- Quel récit l'artiste propose-t-il à travers un parti pris de représentation ?
- Quelle galerie de personnages Picasso met-il en scène ? Qui sont les personnes ou les événements qui l'inspirent ?
- Comment Picasso brouille-t-il la frontière entre portrait et autoportrait ?

### Niveau : Cycle 4 – 4<sup>e</sup>

Programme : La fiction pour interroger le réel

### Niveau : Cycle 4 – 3<sup>e</sup>

Programme : Rêver, imaginer, créer

### Niveau : Lycée – 2<sup>de</sup> professionnelle

Programme : Devenir soi – écritures autobiographiques

### Niveau : Lycée – 1<sup>re</sup> professionnelle

Programme : Lire et suivre un personnage : itinéraires romanesques

# OBJETS ET MATÉRIAUX

Enfin, l'exposition permet d'observer la place de l'objet comme fil conducteur dans l'œuvre de Picasso. D'abord autour du **Tiki**, la salle 2 montre le rôle joué par ces pièces ethnographiques après 1905 dans la peinture comme dans la sculpture. Formes et matériaux qui caractérisent ce qu'on nomme alors «art nègre» participent activement au renouvellement du traitement plastique de la figure, du corps mais aussi du rapport à l'espace dans le dialogue qui s'amorce entre peinture et sculpture. Les techniques comme la taille du bois et le polissage imprègnent le dessin et la peinture dans le trait et la touche comme dans le traitement des volumes. Picasso constitue sa collection d'objets extra-occidentaux non seulement comme un répertoire où puiser l'inspiration mais aussi comme un compagnonnage qui le guide dans son apprentissage: les photographies qui mettent en scène l'artiste et ses œuvres sous le regard de ces objets rappellent la force de leur présence dans l'atelier.

La place de l'objet et le questionnement sur l'usage des matériaux occupent une place considérable durant toute la période cubiste (voir focus 3 - *La Vénus du gaz*). La salle 4 montre comment l'objet transfiguré par le regard de l'artiste devient œuvre. Comme les objets extra-occidentaux invitaient à voir une pure forme au-delà de leur fonction rituelle ou utilitaire, un brûleur à gaz est détourné de son usage pour changer de valeur. Inévitablement, ce geste renvoie aussi à celui de Marcel Duchamp et ses ready-made qui s'inscrivent dans le contexte des avant-gardes. Toutefois, *La Vénus du gaz* que Picasso qualifie lui-même de «ready-made» trouve sa place dans la relation que Picasso noue avec le mouvement surréaliste et l'amitié d'un poète comme André Breton. Comment regarder le réel quand il intervient directement dans l'œuvre? quand l'objet s'élève-t-il au rang de l'art? Créée pendant la guerre, cette sculpture établit un lien entre les idoles préhistoriques associées à la fécondité et la chaleur qui manqua cruellement durant cette période en raison des pénuries de gaz et de charbon. Contrairement au geste de Duchamp, celui de Picasso ne se veut pas subversif, il engage plutôt à reconnaître la poésie dans les formes qui nous entourent. Dès 1932, Picasso déclarait ainsi: «L'œuvre qu'on fait est une manière de tenir son journal.» À ce titre, l'assemblage *Tête de Taureau* réalisé en 1942 est particulièrement éclairant. Une selle de vélo en cuir et un guidon trouvés dans la rue sont assemblés pour donner forme à la tête de l'animal qui occupe une place de choix dans l'œuvre de Picasso. Perception et émotion

ont le pouvoir de métamorphoser les objets familiers ou les plus rudimentaires : le regard sensible opère des rapprochements, des combinaisons qui permettent de voir au-delà de ce qui est visible. Ainsi, Picasso poursuit le récit à la manière d'un poème de Prévert à propos de *Tête de taureau* : « Ce n'est pas mal, hein ? ça me plaît. Voilà ce qu'il faudrait : je jetterais le taureau par la fenêtre. Les gosses qui jouent en bas le ramasseraient. Un gosse n'aurait pas de selle, pas de guidon. Il compléterait son vélo. Quand je descendrais, le taureau serait redevenu un vélo. »

Le dialogue fécond que Picasso établit entre bi-dimensionnalité et tri-dimensionnalité, déjà évoqué dans ce dossier, peut être observé de façon plus directe dans le vestibule autour de l'*Étude pour une joueuse de mandoline*. Réalisée le 2 février 1932, l'œuvre s'inscrit dans le contexte d'une année de création spectaculaire<sup>2</sup>. Plusieurs éléments retiennent

l'attention. D'abord, on remarque que les traits de fusain qui se détachent du fond marron peint à l'huile laissent l'œuvre inachevée. Le *non finito* interroge déjà la matérialité de l'œuvre en laissant visible le trait sur la toile nue comme pour mieux accentuer le caractère sculptural des volumes dessinés. Les indications de couleurs annotées sur la toile surprennent : l'œuvre est-elle restée à l'état de projet comme le carton d'une tapisserie ou bien faut-il y voir la couleur comme dans un poème dessiné ? Ce qui étonne ce sont le galbe des volumes et la blancheur qui pourrait rappeler le plâtre avec lequel il sculpte à la même époque. Les formes pleines et contorsionnées font écho aux nombreux



Pablo Picasso, *Femme assise dans un fauteuil rouge*, 1932, huile sur toile, 1,3 x 0,97 m, MP139  
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau © Succession Picasso 2022

2. Voir le dossier pédagogique consacré à l'exposition *Picasso 1932*, disponible en ligne : [https://www.museepicassoparis.fr/sites/default/files/2020-01/DossierPdagogique\\_Picasso1932\\_portrait\\_web.pdf](https://www.museepicassoparis.fr/sites/default/files/2020-01/DossierPdagogique_Picasso1932_portrait_web.pdf)

dessins et tableaux qui prennent pour modèle Marie-Thérèse Walter. Le traitement plastique de la masse donne l'illusion d'une forme qui se déploierait dans l'espace. Cet aspect surnaturel apparaît clairement avec *Femme assise dans un fauteuil rouge* (MP139) réalisé la même année: les éléments anatomiques sous la forme de sphères ou de masses modelées semblent suspendus comme s'ils échappaient aux lois de la gravité. Ainsi peinture et sculpture explorent et croisent les frontières du rapport à l'espace. Le peintre aborde le traitement de l'anatomie comme s'il assemblait des volumes sur un socle.

## Arts plastiques

- Peut-on faire œuvre de tout ?
- Quels effets associés aux matériaux ? Quels pouvoirs peut leur donner l'artiste ?
- Comment l'artiste crée-t-il du sens par la combinaison des matériaux ?
- Comment l'œuvre nous permet-elle de regarder le monde autrement ?

### Niveau: Cycle 2

Programme: L'expression des émotions

### Niveau: Cycle 3

Programme: La matérialité de la production plastique et la sensibilité aux constituants de l'œuvre

### Niveau: Cycle 4

Programme: La matérialité de l'œuvre; l'objet et l'œuvre

## Histoire des arts

- Pour quelles raisons les œuvres de Picasso interrogent-elles notre regard ?
- Comment nous obligent-elles à renouveler notre manière d'observer un tableau ou une sculpture ?

### Niveau: Cycle 3

Programme: Analyser - Dégager d'une œuvre d'art, par l'observation ou l'écoute, ses principales caractéristiques techniques et formelles.

## Français

- Avec quels matériaux Picasso aborde-t-il la sculpture ?
- Quel rôle poétique attribue-t-il à l'objet ? Quels sont les poètes avec lesquels Picasso partage cet intérêt ?
- En quoi son processus de création se rapproche-t-il du surréalisme ?
- Comment l'artiste nous propose-t-il de voir autrement le réel ?

### Niveau: Cycle 4 - 5°

Programme: Imaginer des univers nouveaux

### Niveau: Cycle 4 - 3°

Programme: Visions poétiques du monde

### Niveau: CAP

Programme: Rêver, imaginer, créer

### Niveau: Lycée - 1<sup>re</sup>

Programme: La poésie du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle

### Niveau: Lycée - 1<sup>re</sup> professionnelle

Programme: Créer, fabriquer: l'invention et l'imaginaire

# RESSOURCES

## Bibliographie

### Catalogues d'exposition et monographies

*Nouveaux chefs d'œuvre. La datation Maya Ruiz-Picasso*, Paris, Skira/musée national Picasso-Paris, 2022.

*Picasso : une nouvelle datation*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990.

*Musée Picasso, catalogue sommaire des collections, tome I : peintures, papiers collés, tableaux-reliefs, sculptures, céramiques*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985

*Musée Picasso, catalogue sommaire des collections, tome II : dessins, aquarelles, gouaches, pastels*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987.

*Picasso. Sculptures*, Paris, musée national Picasso-Paris/Bozar Book/Somogy éditions d'art, 2016.

*Picasso sculpteur*, sous la direction de W. Spies, Paris, musée national d'art moderne, 2000.

*Picasso's Collection of African and Oceanic Arts. Masters of Metamorphosis*, Munich, Berlin, Londres et New York, Prestel, 2006.

*Picasso collectionneur*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998.

*Picasso et les maîtres*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2008.

### Biographie

Pierre Daix, *Picasso*, Paris, Hachette, 2009.

### Sitographie

Collection en ligne du musée national Picasso-Paris :

<https://www.navigart.fr/picassoparis/artworks>

# INFORMATIONS PRATIQUES



## Accès

5 rue de Thorigny 75003 Paris

## Métro

- 1 Saint Paul
- 8 Saint Sébastien Froissart ou Chemin Vert

## Bus

- 20 Arrêt: Saint Claude ou Saint Gilles Chemin Vert
- 29 Arrêt: Rue Vieille du Temple
- 65 Arrêt: Saint Claude ou Saint Gilles Chemin Vert
- 75 Arrêt: Archives Rambuteau
- 69 Arrêt: Rue Vieille du Temple Mairie 4<sup>e</sup>
- 96 Arrêt: Bretagne

## Coordonnées

01 85 56 00 36  
contact@museepicassoparis.fr  
education@museepicassoparis.fr

## Horaires

Fermé le lundi, le 25 décembre, le 1<sup>er</sup> janvier et le 1<sup>er</sup> mai.  
Du mardi au vendredi, de 10h30 à 18h.  
Samedi et dimanche, de 9h30 à 18h.

En période de vacances scolaires de la zone C,  
tous les jours de 9h30 à 18h.

## Services

Toilettes, vestiaires, café, boutique.  
Prêt gratuit de sièges-cannes, de fauteuils roulants  
et de poussettes cannes.



[www.museepicassoparis.fr](http://www.museepicassoparis.fr)