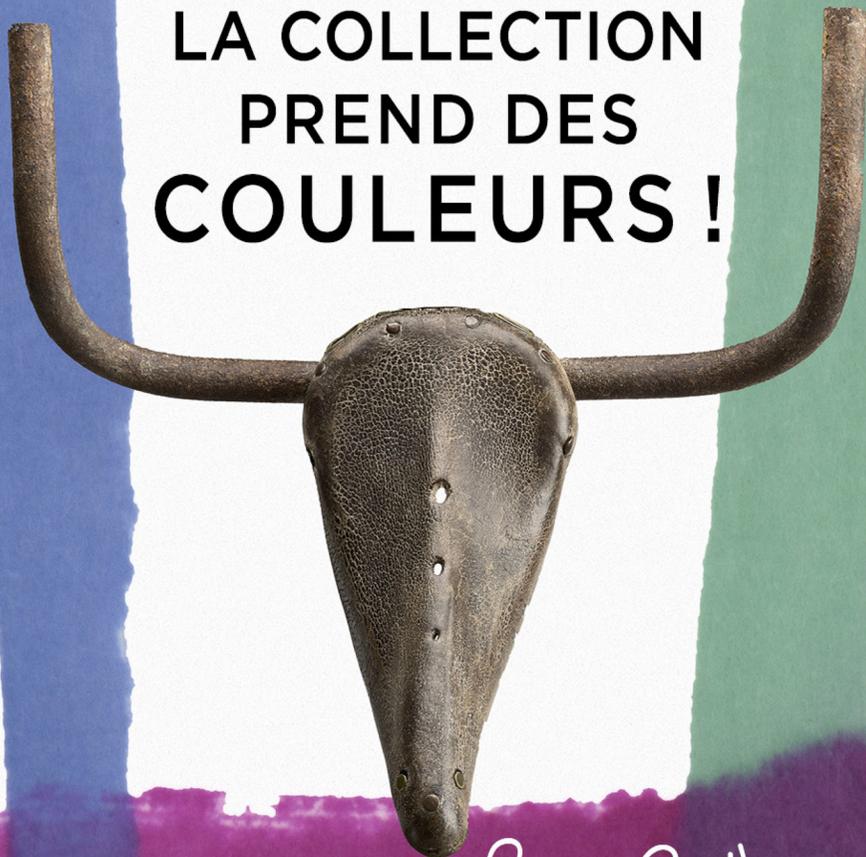


PICASSO
SSG

SOUS LE HAUT PATRONAGE DE
MONSIEUR EMMANUEL MACRON
PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE

Picasso
Célébration
— 1973.2023

CÉLÉBRATION PICASSO,
LA COLLECTION
PREND DES
COULEURS !



Direction artistique : *Paul Smith*

Dossier documentaire

7 MARS-
27 AOÛT 2023

SOMMAIRE

Textes de salles	3
Focus	14
Focus 1 - Le laboratoire cubiste, salle 1.3	14
Focus 2 - Assemblages et collages, salle 1.5	18
Focus 3 - Biomorphisme, salle 2.1	20
Focus 4 - Voyages imaginaires, salle 3.1	23
Focus 5 - Les années 1950, salle 3.3	27
Pistes pédagogiques	30
Mettre en scène les œuvres	31
Confronter les formes pour enrichir le regard	37
Pour aller plus loin	47

TEXTES DE SALLES

CÉLÉBRATION PICASSO, LA COLLECTION PREND DES COULEURS!

Une invitation à Paul Smith

Il y a cinquante ans, le 8 avril 1973, Pablo Picasso disparaissait à Notre-Dame-de-Vie à Mougins, laissant derrière lui une production artistique qui a marqué l'ensemble du XX^e siècle.

À l'occasion de cette année anniversaire, le Musée national Picasso-Paris invite le styliste britannique Paul Smith, connu pour son travail sur la couleur et sur le kitsch, à signer la direction artistique d'un accrochage exceptionnel, mettant à l'honneur la collection du musée.

Sans équivalent dans le monde, celle-ci est constituée de plus de cinq mille œuvres et du fonds des archives personnelles de l'artiste, estimé à près de deux cent mille pièces. Elle présente une grande variété de techniques – peinture, sculpture, dessin, gravure et céramique –, couvrant la presque totalité de la carrière de Picasso et provenant pour l'essentiel directement de ses ateliers, témoignant du lien intime qui unissait l'artiste à certaines de ses pièces.

Cet accrochage conçu avec la complicité de Paul Smith se déploie autour des chefs-d'œuvre de la collection. Le regard décalé que le créateur de mode porte sur les œuvres invite le public à les envisager à travers une lecture plus contemporaine, et souligne le caractère toujours actuel du travail de Picasso. Aussi, les univers des deux créateurs se rencontrent parfois, comme autour d'un amour partagé pour les objets, pour le costume ou la mise en scène, proposant des rapprochements et une mise en espace des œuvres résolument inventive et spectaculaire!

Le parcours est ponctué d'œuvres d'artistes contemporains internationaux. Ainsi, Guillermo Kuitca, Obi Okigbo, Mickalene Thomas et Chéri Samba participent de cette même volonté d'ouvrir

de nouvelles perspectives sur la postérité de l'œuvre de Picasso, en questionnant son image ou en reprenant à leur compte certaines de ses innovations plastiques.

De l'automne 2022 au printemps 2024, le Musée national Picasso-Paris est à l'initiative de la manifestation internationale «Célébration Picasso 1973-2023», *faisant rayonner le travail de l'artiste à travers une quarantaine d'expositions en Europe et en Amérique du Nord.*

1.2 UN ARTISTE EN VOGUE

L'œuvre de Pablo Picasso abonde d'éléments humoristiques. Dès l'âge de 13 ans, le jeune garçon confectionne ses propres revues satiriques où il croque des saynètes de son quotidien. L'artiste a cultivé toute sa vie cette veine de la caricature, qu'il exprime dans des portraits à charge de son entourage mais aussi par de multiples détournements. Ce numéro de *Vogue* daté de mai 1951 illustre son goût pour la provocation et son génie de la métamorphose qui, par l'ajout de quelques traits, détourne des photographies de mode en images grotesques. À plusieurs reprises, Picasso s'amuse à introduire dans les pages du magazine un être fantastique maléfique, entre le diablotin et le faune, qui vient parasiter l'équilibre de la revue et perturber la tranquillité des mannequins.

1.3 CUBISME

À l'automne 1906, Pablo Picasso amorçe une réorientation capitale de son œuvre sous l'influence de plusieurs sources d'inspiration : l'art ibère, la sculpture romane, les arts africains et océaniques. La leçon de Paul Cézanne, qui consiste à traiter «la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective¹» joue également un rôle de premier plan dans ce renouvellement plastique. Picasso opère alors une simplification radicale des formes et développe bientôt, en étroite collaboration avec le peintre français Georges Braque, une nouvelle manière de peindre, le cubisme, qui s'épanouira entre 1907 et 1914. Si les premières recherches esthétiques touchent à la représentation de la nature et de la figure humaine, l'attention des cubistes se tourne ensuite davantage vers les natures mortes et les objets du quotidien. Avec ce bouleversement des formes, corps et espaces environnants se confondent dans une palette de couleurs réduite, faite de camaïeux de gris et de beige. Frôlant l'abstraction, les œuvres cubistes fragmentent la réalité avant de la réassembler sur la toile.

1. Lettre de Paul Cézanne à Émile Bernard, 1904.

1.4 AUTOUR DES DEMOISELLES D'AVIGNON

Le travail de simplification de la forme et de l'espace que mène Pablo Picasso à partir de l'automne 1906 se concentre d'abord presque exclusivement sur le corps féminin. L'artiste y consacre de très nombreuses œuvres et études, aussi bien en peinture qu'en sculpture, ou en dessin. Ces dernières sont toutes caractérisées par le développement d'un nouveau mode de représentation inspiré par l'art ibère (Espagne, VI-II^e siècles av. J.-C.), découvert au musée du Louvre début 1906 et vivifié par un séjour à Gósol, un petit village des Pyrénées catalanes, durant l'été de la même année. Picasso représente ses figures le plus souvent de face dans une attitude figée et frontale, limitant sa palette à des couleurs roses et ocre. À rebours de la finesse de ses saltimbanques de l'année précédente, l'artiste représente des corps robustes avec une certaine rudesse et donne une allure androgyne à ses personnages féminins. Cette dimension s'affirmera quelques mois plus tard dans son œuvre majeure, *Les Demoiselles d'Avignon* (1907, Museum of Modern Art, New York).

1.5 ASSEMBLAGES ET COLLAGES

Introduite en 1912 avec la *Nature morte à la chaise cannée*, tout premier collage de l'histoire de l'art, l'utilisation d'objets et d'éléments du quotidien marque profondément et durablement l'ensemble de la carrière artistique de Pablo Picasso. Cette approche révolutionnaire



Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise cannée*, printemps 1912, Paris, huile et toile cirée sur toile encadrée de corde
Musée national Picasso-Paris, MP36

© RMN-Grand Palais
(Musée national Picasso-Paris)/
René-Gabriel Ojéda/
Succession Picasso 2023

s'exprime dès le début des années 1910, par la technique des «papiers collés» cubistes, développée avec Georges Braque. Elle se poursuit en sculpture jusque dans les années 1950, par la combinaison du modelage du plâtre et de l'assemblage d'objets hétéroclites. La frontière entre peinture, dessin et sculpture s'en trouve ébranlée, chaque domaine nourrissant les autres et interrogeant le rapport entre œuvre et objet. L'usage en peinture de motifs décoratifs issus de papiers peints ou de vêtements opère également un renversement en brouillant le rapport à la réalité. Avec cette pratique, Picasso ouvre la voie à un art du recyclage et du détournement.

1.6 MÉLANCOLIE BLEUE

Au cours de l'automne 1901, quelques mois après la mort de son ami Carlos Casagemas, Pablo Picasso élabore une nouvelle manière de peindre. Sa palette s'uniformise dans des tonalités bleues conférant une atmosphère froide et mélancolique à ses œuvres. Une ambiance nocturne qui coïncide aussi avec l'habitude du peintre de travailler la nuit à la seule lueur de la lampe à pétrole. Picasso représente alors des personnages figés et solitaires, anonymes qu'il érige au rang de symboles universels. L'artiste peuple ses toiles de mendiants, prostituées et buveurs dont il livre des portraits poignants qui constituent autant d'allégories universelles de la condition humaine. Le poète Guillaume Apollinaire, ami fidèle rencontré en 1905, écrit à propos de cette période créative: «L'espace d'une année, Picasso vécut cette peinture mouillée, bleue comme le fond humide de l'abîme et pitoyable¹.»

1.7 EN SCÈNE!

Pablo Picasso développe son goût pour les arts de la scène dès son enfance passée en Espagne. Ses premiers séjours à Paris, autour de 1900, lui valent quelques commandes d'illustrations pour le théâtre et les music-halls qu'il fréquente assidûment avec ses camarades de la colonie espagnole. Aux côtés de ses amis poètes Max Jacob puis Guillaume Apollinaire, il devient un habitué du cirque Médrano et s'intéresse aux figures marginales de clowns, danseuses, saltimbanques et acrobates. En 1917, Picasso travaille auprès de Serge de Diaghilev aux décors et costumes du ballet *Parade*. Le début de sa relation avec la danseuse russe Olga Khokhlova, qu'il épousera en 1918, et ses diverses collaborations pour les Ballets russes, jusqu'en 1924, l'amènent à fréquenter les réunions artistiques qui fleurissent dans le Paris des Années folles. Plusieurs photographies témoignent de l'attrait

1. Guillaume Apollinaire, «Les Jeunes. Picasso, Peintre», *La Plume*, 15 mai 1905.

du couple pour les soirées costumées, tandis que leur fils, le jeune Paul, est représenté en tenue d'Arlequin et de Pierrot.

2.1 BIOMORPHISME

Dans les années 1930, la critique artistique utilise le terme de «biomorphisme» pour parler des œuvres récentes de Pablo Picasso et d'autres de ses contemporains, comme Jean Arp et Joan Miró. Perçu alors comme la branche abstraite du surréalisme, le biomorphisme est caractérisé par des formes organiques et souples qui entrent en résonance avec la nature. Métamorphosé, le corps dans les œuvres de Picasso s'éloigne ainsi de la référence au réel et évoque la génération perpétuelle du vivant. Cette recherche plastique de formes essentielles rappelle aussi l'intérêt de l'artiste pour les artefacts du monde préhistorique dont il avait connaissance par le biais d'originaux ou de reproductions. Louise Bourgeois prolonge ce jeu d'analogies dans les deux dessins *The Good Mother*, dont les corps se rapprochent autant des Vénus paléolithiques à la poitrine imposante, à l'image de la Vénus de Willendorf, que de formes plus aléatoires, comme le souligne la coulure d'aluminium brodée à proximité.

2.2 EN TEMPS DE GUERRE

En 1937, Pablo Picasso peint sa toile monumentale *Guernica* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid) en réaction à la guerre civile espagnole. L'œuvre, devenue un symbole universel d'engagement politique contre la barbarie, inspire à Mickalene Thomas une série sur les mouvements de défense des droits civiques des Africains-Américains et de Black Lives Matter aux États-Unis. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Picasso ne représente pas le conflit de manière aussi littérale, mais il demeure omniprésent dans son œuvre sous la forme de portraits et natures mortes qui traduisent la violence et l'angoisse sourde de la période. Sous son pinceau, les corps humains y subissent toutes les déformations possibles : membres désarticulés, visages distordus et animalisés jusqu'à atteindre un grotesque morbide et effrayant. Les natures mortes, caractérisées par leurs cadrages resserrés, leurs tonalités sombres et leurs sujets crus associant des objets à des dépouilles animales ou des crânes humains sont autant de puissantes allégories des désastres de la guerre.

2.4 PEINTRE CLASSIQUE

Après la période cubiste, les années 1918-1923 sont souvent qualifiées de «classisantes», marquées par un retour vers une figuration construite, opposée au désordre des avant-gardes et en réaction au chaos de l'épreuve de la Grande Guerre. Les œuvres de cette période témoignent autant de l'admiration de Pablo Picasso pour le peintre français Jean-Auguste Dominique Ingres, que de son usage du portrait photographique de studio, ou encore de l'influence de l'Antiquité gréco-romaine qu'il a découverte *de visu* en 1917 lors de son voyage à Rome. À cette époque de collaboration avec Serge de Diaghilev et les Ballets russes, Picasso retrouve aussi le monde du spectacle et de la commedia dell'arte: arlequins, pierrots et acrobates réinvestissent alors son champ iconographique dans un joyeux mélange d'influences. L'artiste, tout en continuant à recourir au cubisme, revient à l'étude des grands maîtres, notamment Auguste Renoir, et à une ligne classique, nette et pure qui s'exprime le plus souvent dans des portraits mondains et des nus féminins idéalisés. Son modèle privilégié est alors la danseuse Olga Khokhlova, qu'il a épousée en 1918.



Pablo Picasso, *La Flûte de Pan*,
automne 1923, huile sur toile,
Musée national Picasso-Paris,
Dation Pablo Picasso, 1979.
MP79

© RMN-Grand Palais
(Musée national Picasso-Paris)/
Adrien Didierjean/Succession
Picasso 2023

2.5 TAUROMACHIE

Pablo Picasso assiste dès sa plus tendre enfance au rituel tauro-machique avec son père, à Málaga. Tout au long de sa vie, il continuera de se rendre aux arènes, d'abord en Espagne, puis dans le sud de la France. Sa fascination pour la corrida irrigue son œuvre tant iconographiquement que symboliquement. Expression sacrée de la lutte homme-animal, elle constitue plus largement une mise en scène de l'opposition des principes de vie et de mort. L'instant tragique de la *cogida*, moment de tension où le torero est accroché par la corne du taureau, fournit le sujet de plusieurs peintures, dessins et gravures des années 1910 aux années 1930. Lorsque l'artiste s'installe à Vallauris dans les années 1940, la corrida est l'un des motifs décoratifs récurrents de sa céramique. S'éloignant de l'intensité dramatique de l'entre-deux-guerres, il y développe une vision festive que l'on retrouve dans les planches exécutées pour illustrer la réédition, en 1959, d'un manuel de tauromachie du XVIII^e siècle, *La Tauromaquia*.

2.6 BESTIAIRE

Dans toute son œuvre, Pablo Picasso a donné une place de choix aux représentations animales. Héritier des hybridations surréalistes, le bestiaire de l'artiste se teinte, au sortir de la guerre, d'une légèreté nouvelle. Les chèvres et les moutons, dont Picasso avait auparavant ausculté les crânes et les carcasses dans ses natures mortes, deviennent ainsi des êtres familiers que l'artiste traite avec un mélange de tendresse et d'humour. Les chouettes, par exemple, sont représentées comme des créatures étranges et parfois espiègles. La *Chouette en colère* pourrait être un souvenir d'Ubu, l'oiseau que l'artiste avait accueilli chez lui en 1946. Avec sa pelle en guise de corps, *La Petite Chouette* propose une analogie formelle inédite, tandis que le couple de *Carnaval* accentue la ressemblance existante entre la tête des rapaces et le visage humain.

2.7 PIÈCES UNIQUES

Si Pablo Picasso crée ses premiers essais en terre cuite à Montmartre dès 1906, c'est à Vallauris, où il s'installe en 1947, qu'il s'engage dans une production intense de céramiques. Située entre Cannes et Antibes, la petite ville de Vallauris est réputée depuis des siècles pour ses potiers. Les milliers d'œuvres originales qui émergent jusqu'en 1954 de l'atelier Madoura, dirigé par Suzanne Douly et Georges Ramié, témoignent de l'habileté de l'artiste qui se plaît à modeler, inciser et peindre la terre. Plats, pichets et autres vases se peuplent de têtes de faunes, d'animaux, de scènes de corrida. Les fruits et mets représentés

ou façonnés au creux des assiettes apparaissent alors comme autant de natures mortes prêtes à être dégustées.

Les assiettes blanches accrochées aux murs de cette pièce rappellent la production prolifique de l'artiste dans ce domaine et questionnent le rapport entre les objets industriels produits en série et ceux issus de l'artisanat.

2.8 RAYURES

Dans les années 1930, Pablo Picasso joue avec le motif des rayures tant en peinture qu'en dessin ou en gravure. Dans la série des *Femmes assises au fauteuil*, les déclinaisons de stries ou de bandes autorisent un jeu chromatique très dynamique, assez joyeux, qui dote la dimension symbolique de la grille, de l'enfermement inhérent à ce motif, d'une certaine ambivalence. Résonnant avec sa période cubiste où les réseaux serrés de lignes créaient une tension et un jeu visuel entre les lignes et les couleurs, cette stylisation à partir du motif de la rayure s'apparente aux œuvres de ses amis surréalistes, depuis les photographies de Man Ray de nus striés par des ombres portées, les corps découpés en rubans de Dorothea Tanning, les formes cristallines d'Alberto Giacometti ou encore les compositions graphiques des « transparents » de Francis Picabia. Entre écriture automatique et fantasme d'une pétrification, Picasso semble ainsi dépendre la « cristallisation » d'une rencontre amoureuse ou celle d'un artiste avec son sujet.

Indissociables de l'univers créatif de Paul Smith, les rayures forment par ailleurs la signature de la griffe du styliste britannique qu'il s'amuse ici à mettre en scène dans un jeu d'échos et de dialogue formels.

3.1 VOYAGES IMAGINAIRES

Les objets africains et océaniques de la collection personnelle de Pablo Picasso ont essentiellement été acquis à une époque où la plupart des artistes d'avant-garde les appréciaient pour leur esthétique radicale. Ils ont néanmoins toujours été considérés par Picasso, aussi et peut-être même surtout, pour leur fonction rituelle. L'artiste est en effet fasciné par leur caractère magique et leur capacité à agir sur le monde environnant. Quelques-unes des pièces emblématiques de sa collection sont aujourd'hui conservées au musée Picasso.

La sélection présentée ici offre un riche aperçu du répertoire visuel extra-occidental que l'artiste s'était constitué et atteste de son attirance pour les fétiches, ces œuvres habitées d'une âme qui réaffirment la puissance de l'art au sens premier du terme. L'œuvre d'Obi Okigbo exposée en regard met en évidence la permanence de ce lien essentiel entre art et usage qui captivait Picasso, tout autant que son ambition de concilier tradition et modernité.

3.2 PORTRAIT

3.3 LES ANNÉES 1950

De la fin des années 1940 au début des années 1960, Pablo Picasso quitte la capitale parisienne et se fixe définitivement dans le sud-est de la France. Sa peinture est alors marquée par une réactualisation du cubisme et un dialogue avec Henri Matisse. En sculpture, il expérimente de nouvelles techniques comme les « sculptures-mâts » et les tôles découpées qui lui permettent d'élaborer des compositions en trois dimensions avec des formes planes. L'association de formes géométriques et de larges aplats de couleur cernés de noir confèrent à ces œuvres une efficacité plastique et une lisibilité qui rappellent les recherches d'autres artistes modernistes, tels Fernand Léger ou Le Corbusier.

3.4 LE DÉJEUNER SUR L'HERBE

Le chef-d'œuvre d'Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863, musée d'Orsay, Paris), qui déconstruit et réunit en une même scène les principaux genres de la peinture classique – le paysage de plein air, la scène de conversation, la nature morte – est considéré comme un moment fondateur de la peinture moderne.

Au cours des années 1950, Pablo Picasso conçoit une suite de variations autour du tableau de Manet après celles qu'il consacre aux *Ménines* (1656, Museo Nacional del Prado, Madrid) de Diego Velázquez.

Comme Manet ou Velázquez, Picasso interroge le dispositif de la relation entre l'artiste et son modèle ainsi que la place du regardeur. Si le peintre ébauche un projet d'après l'œuvre de Manet dès 1954, c'est principalement entre l'été 1959 et l'année 1962 qu'il se consacre pleinement à ce travail de réinterprétation. Picasso produit alors vingt-sept tableaux, environ cent quarante dessins, plusieurs dizaines de gravures et de linogravures et une importante série de sculptures autour de ce sujet. Au cours de ces variations, les personnages sont parfois déplacés, supprimés, leur attitude et leur position modifiées; l'artiste déshabillant à plusieurs reprises les figures masculines.

3.5 LA MARINIÈRE DE PICASSO

Un matin de septembre 1952, le photographe Robert Doisneau se rend à Vallauris, où Pablo Picasso est installé depuis 1948, pour réaliser des portraits de l'artiste. Le peintre espagnol s'amuse devant l'objectif, improvisant avec les accessoires qui l'entourent, comme ces petits pains en forme de main qu'il dispose sur la table. Cette série photographique ne tarde pas à rencontrer du succès et à se diffuser

dans les magazines et journaux du monde entier. Dans l'imaginaire collectif se cristallise alors la figure iconique de Picasso vêtu d'une marinière. En intégrant la culture populaire, l'image de Picasso est détournée et se propage, finissant par échapper à l'artiste pour en inspirer d'autres. Dans l'œuvre du peintre congolais Chéri Samba, cette représentation emblématique en vient à personnifier plus largement l'archétype de l'artiste occidental.

3.6 LES DERNIÈRES PEINTURES : 1969-1972

Les dernières années de la vie de Pablo Picasso sont le théâtre d'une intense créativité. Installé au mas Notre-Dame-de-Vie à Mougins depuis 1961, l'artiste réalise des centaines de dessins et de gravures, et plus de trois cent cinquante toiles entre janvier 1969 et 1973. Il s'attache alors principalement à représenter la figure humaine, et son héritage espagnol refait surface à travers le motif du matador, paré d'attributs évoquant le Siècle d'or. Ces œuvres se caractérisent par une explosion de couleurs et une grande liberté d'expression. Le geste du peintre est plus rapide et volontairement moins soigné, avec parfois des coulures. Ces toiles ultimes, présentées à l'occasion de deux expositions organisées au palais des Papes à Avignon en 1970 et 1973, déconcertent le public. Elles seront pourtant importantes pour les générations de peintres qui lui succèdent, en particulier Jean-Michel Basquiat ou Georg Baselitz, marquant un renouveau de la peinture contemporaine.

3.7 PICASSO À L’AFFICHE

De son vivant, les expositions personnelles de Pablo Picasso se comptent par centaines. Galeries et institutions muséales ont activement participé à la diffusion de son travail aux quatre coins du monde. Certaines expositions ont joué un rôle crucial dans la carrière de l'artiste espagnol : sa première exposition parisienne à la Galerie Vollard en 1901 ; sa première rétrospective aux Galeries Georges Petit en 1932 ; celle célébrant quarante années de création au MoMA de New York, quelques jours après le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale ; ou encore deux grandes expositions dévoilant ses dernières peintures au Palais des Papes d'Avignon en 1970 et 1973. Pour chaque événement, les affiches qui présentent les œuvres de l'artiste tapissent les rues des villes, permettant à un plus large public de se familiariser avec ses créations. Inspiré par l'affichage sauvage qui envahit les murs des métropoles, et notamment de Paris, Paul Smith propose dans cette salle un espace saturé de Picasso, où l'accumulation d'affiches semble sans fin.

3.8 PORTRAIT DE L'ARTISTE EN JEUNE HOMME

Exécuté un an avant la disparition de l'artiste, *Le Jeune Peintre* est tout autant l'image d'un maître confirmé qui excelle dans la simplicité de sa facture qu'un salut émouvant aux jeunes générations de peintres à venir. Rapidement brossée, laissant visible la préparation blanche de la toile, l'œuvre montre une figure à l'expression complice dont la cape et le chapeau évoquent un personnage chevaleresque du Siècle d'or espagnol (XVI^e-XVII^e siècles). Dans ce dernier autoportrait juvénile, caractérisé par une grande économie de moyens, les yeux du peintre sont transformés en orbites, signe prémoniteur d'une mort prochaine dont le tragique est tempéré par la présence d'un sourire malicieux. Tel un testament, cette ultime image de l'artiste au travail manifeste la liberté conquise par Pablo Picasso et sa capacité à renouveler son langage créatif jusqu'au bout. L'artiste rend ici hommage à la passion qui l'a animé pendant plus de quatre-vingts ans, célébrant avec une virtuosité légère, quasi évanescente, la peinture.



Pablo Picasso, *Le Jeune peintre*,
14 avril 1972, huile sur toile,
Musée national Picasso-Paris,
Dation Pablo Picasso, 1979. MP228

© RMN-Grand Palais
(Musée national Picasso-Paris)/
Mathieu Rabeau / Succession
Picasso 2023

FOCUS

Focus 1 - Le laboratoire cubiste, salle 1.3

Pablo Picasso, *Homme à la guitare*,
automne 1911, Paris, huile sur toile,
Paris, Musée national Picasso-Paris, MP34



© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) /
Adrien Didierjean/Succession Picasso 2023

Guillermo Kuitca, *Retablo*, 2016, huile sur panneaux de bois,
LaM Lille métropole musée d'art moderne, d'art contemporain
et d'art brut, Villeneuve-d'Ascq, Achat, 2023. 2023.11



© Guillermo Kuitca/Courtesy Hauser & Wirth

- **Que voit-on sur ce tableau ? Que reconnaît-on ?**
- **Comment Pablo Picasso construit-t-il la représentation de cette figure ?**
- **Que retrouve-t-on dans l'œuvre de Guillermo Kuitca ?**

En juillet 1911, Pablo Picasso retrouve à Céret (Pyrénées Orientales) son ami Manolo, sculpteur espagnol. Quelques semaines plus tard, il est rejoint par Georges Braque et tous deux poursuivent le travail autour du cubisme (voir repères ci-dessous). À l'automne, de retour à Paris, il prolonge ces recherches marquées par de nouvelles expérimentations : la présence de détails permet de réintroduire des repères visuels et d'établir un nouvel équilibre avec la structure géométrique de la composition.

Avec l'*Homme à la guitare* (MP34), Picasso reprend un motif qu'il a déjà abordé à plusieurs reprises dans sa peinture. Ici, un ensemble complexe de formes composent le buste du personnage dans la partie supérieure du tableau. Notre regard est pris dans un camaïeu de gris qui nous oblige à un effort pour retrouver les détails de ce portrait fragmenté. Au centre, plus clairement visibles, on aperçoit certains éléments caractéristiques de la guitare : tête et boutons, rosace et courbe des éclisses qui s'intercalent avec de plus larges pans traités dans des tons plus foncés. Dans la partie inférieure, la palette s'éclaircit encore pour laisser apparaître les fragments d'un fauteuil, d'une table ou encore d'un pied du personnage. La présence d'un fragment de moulure à droite et à l'angle du mur qui se dessine au-dessus donnent une impression de profondeur. Ces repères qui orientent le regard sont toutefois perturbés par certains éléments comme les trois lettres «KOU» qui paraissent collées au mur. Les lignes d'une partition, la volute d'un accoudoir de fauteuil ou un verre à pied sont autant de signes à décrypter. En ce sens, l'œuvre est caractéristique de la transition qui s'opère entre les phases «analytique» et «synthétique» cubisme. À la suite des compositions marquées par une forte géométrisation des formes, à l'image du dessin *Tête d'homme* (MP643) présenté dans cette salle, et une palette quasi monochrome, Braque et Picasso placent des éléments plastiques comme les lettrages au pochoir qui font plus directement écho au réel¹. À travers

1. Pour plus de précisions sur ces termes, consulter la fiche en ligne : <https://www.museepicassoparis.fr/fr/picasso-et-le-cubisme>

les étapes successives que traversent ces deux artistes, le mouvement cubiste se déploie non seulement comme une révolution plastique mais aussi comme une véritable réflexion sur la peinture et la notion de représentation.

QUELQUES REPÈRES SUR PICASSO ET LE CUBISME

Printemps 1906 : Découverte des arts ibériques au musée du Louvre ; séjour à Gósol (Catalogne) durant tout l'été.

1907 : Visite du musée de l'homme du Trocadéro ; acquisition de deux têtes ibériques et du Tiki des Îles Marquises.

Automne 1907 : Picasso achève *Les Demoiselles d'Avignon* ; rétrospective Paul Cézanne au Salon d'Automne.

Novembre 1907 : Apollinaire présente Braque à Picasso, début de leur dialogue pictural.

Novembre 1908 : Braque expose à la galerie Kahnweiler ; première apparition du mot « cube » sous la plume du critique d'art Louis Vauxcelles dans *Gil Blas*.

1909 : Picasso séjourne à Horta de Sant Joan (Catalogne) ; réalise les études préparatoires pour la sculpture *Tête de femme (Fernande)*.

1910 : Picasso peint le *Portrait de Daniel-Henri Kahnweiler*.

1911 : Braque introduit les lettres « BAL » au pochoir dans le tableau *Le Portugais*.

1912 : Picasso réalise le collage *Nature morte à la chaise cannée* ; Braque réalise le papier collé *Comptoir et verre*.

1913 : Apollinaire publie *Les Peintres cubistes*.

Dans la même salle, une œuvre contemporaine de l'artiste argentin Guillermo Kuitca¹ dialogue avec celles du début du XX^e siècle. Intitulée *Retablo*, elle date de 2016 et combine à la fois peinture, sculpture et installation. Le titre qui relie l'œuvre au sacré² doit-il nous faire penser à un hommage au cubisme? Proche des arts de la scène, du théâtre et de la danse, Kuitca nous invite à investir l'espace de l'œuvre de façon surprenante. Depuis les années 2000, le terme «cubistoïde» a été employé pour désigner sa peinture et l'artiste l'a fait sien. Kuitca explique que «c'est un mot intéressant parce qu'il se réfère davantage à un langage qu'au cubisme lui-même en tant que mouvement»³. En s'approchant de cette imposante boîte ouverte, on distingue cinq panneaux peints comme un décor de scène. Au fond, une route apparaît au premier plan pour se perdre parmi les formes géométriques enchevêtrées qui s'apparentent à une étrange forêt cubiste. Si les facettes triangulaires rappellent Braque et Picasso, Kuitca ne se limite pas à citer les «pères» du cubisme. Il prolonge la réflexion autour de l'œuvre comme construction intellectuelle visant à représenter le monde tel qu'on le pense plutôt que tel qu'on le voit. Kuitca met en abyme trois types d'espace: l'espace extérieur d'où l'on voit l'œuvre, l'espace intérieur du retable pour entrer dans l'œuvre et enfin celui du tableau. Il accentue cet effet de profondeur par les panneaux latéraux qui enveloppent le regard et le tracé de la route qui perce l'espace. Ainsi Kuitca prolonge l'expérimentation plastique amorcée au début du XX^e siècle pour en proposer une dimension sensible.

1. Guillermo Kuitca, *dénouement*, catalogue d'exposition, Villeneuve d'Ascq, LAM, 2021.

2. Un retable est un ensemble de panneaux disposés derrière un autel dans les églises chrétiennes, généralement peints ou ornés de motifs décoratifs, ils sont destinés à la prière.

3. «Entretien avec Guillermo Kuitca», *Célébration Picasso, la collection prend des couleurs!*, catalogue d'exposition, Paris, Beaux-Arts magazine/musée national Picasso-Paris, p. 32-33

Focus 2 – Assemblages et collages, salle 1.5



Pablo Picasso, *Figure*, 1935,
assemblage de bois,
ficelle, griffes, louche,
Paris, Musée national
Picasso-Paris, MP316

© RMN-Grand Palais (Musée
national Picasso-Paris)/Mathieu
Rabeau/Succession Picasso 2023

- De quels matériaux cette œuvre est-elle constituée ?
- Comment l'assemblage transforme-t-il le geste du sculpteur ?
- Que traduit-il du processus de création ?

Dès les années 1911-1912, le cubisme renouvelle le rapport à l'objet en le traitant comme un élément intégré directement dans la composition. Les papiers découpés (journal, partition, tapisserie, étiquette, etc.) sont montés et collés sur la toile comme dans *Nature morte à la chaise cannée* (MP36) réalisée en 1912. Le tableau *Homme à la cheminée* (MP54) de 1916 caractérise cet apport des papiers

collés dans les œuvres cubistes de cette période. Ces deux exemples sont emblématiques d'un même principe constitutif du cubisme et de son héritage: l'assemblage. Fort de ces diverses expérimentations, Picasso surnommé «roi des chiffonniers» par Jean Cocteau¹, collecte, assemble et détourne de nombreux objets qu'il emploie pour leurs qualités intrinsèques ou en dialogue avec d'autres éléments plastiques. Faire surgir un fragment du monde réel dans l'espace de la composition interroge alors la frontière entre œuvre et objet.

Avec la sculpture intitulée *Figure*, Picasso détourne de leur usage des choses hétéroclites comme si elles étaient prises dans une toile d'araignée: une louche en aluminium en guise de tête, deux griffes de jardinage donnent forme à des mains menaçantes, enfin morceaux de bois, clous et ficelle, tendus et noués, donnent corps au reste du personnage. L'assemblage joue avec la nature des matériaux et leurs effets: sa structure, faite de bois et ficelle qui s'entremêlent, laisse une présence aux vides et le fil tendu trace des lignes dans l'espace. Réalisé durant l'été 1935, c'est «un des personnages les plus angoissants et les plus cruels jamais sortis de ses mains» selon Pierre Daix².

À partir de 1930, Picasso vit entre Paris et le domaine normand du Boisgeloup. Le vaste espace des écuries lui sert d'atelier et il y développe sa pratique de la sculpture. Parallèlement, il approfondit l'expérimentation de différentes techniques comme le collage, l'empreinte, le moulage ou l'assemblage. L'imaginaire surréaliste dont il est alors proche nourrit ses associations insolites. Dans l'article qu'André Breton lui consacre en 1933 et où il décrit l'intérieur de ses ateliers à Paris comme au Boisgeloup, il rappelle que Picasso sculpteur n'a pas «le préjugé de la matière»³. En effet, tout semble pouvoir se prêter au jeu du détournement et de la distorsion. Quelques années plus tard, Picasso radicalise ce principe avec *Tête de taureau* (MP330, salle 1.1). Ce dernier explique lui-même comment l'œuvre, peinte ou sculptée, ne doit pas être «un trompe-l'œil mais un trompe-l'esprit» qui interroge le spectateur: «C'est que momentanément, je bouleverse sa façon conventionnelle d'identifier et de définir ce qu'il voit. J'engage l'esprit du spectateur dans une direction qu'il n'avait pas prévue: je lui fais redécouvrir des choses qu'il avait oubliées⁴.»

1. Jean Cocteau, *Picasso*, Paris, L'École des loisirs, 1996, p. 105.

2. Pierre Daix, *Picasso*, Paris, Hachette, 2009, p. 352.

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

4. François Gilot et Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris, 10/18, 2006, p. 318-319.

Focus 3 - Biomorphisme, salle 2.1



Pablo Picasso, *Femme au fauteuil rouge*, 27 janvier 1932, Boisgeloup, huile sur toile, Paris, Musée national Picasso-Paris, MP138

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Mathieu Rabeau/Succession Picasso 2023

- À quoi ressemble cette peinture ?
- Que rappellent les formes représentées ?
- Quels liens identifier avec les dessins de Louise Bourgeois ?

Comment « rendre des reliefs par les moyens de la peinture » ? Le dialogue entre bi-dimensionalité et tri-dimensionalité, ininterrompu depuis la période cubiste trouve un nouvel essor à partir des années 1930. Avec *Femme au fauteuil rouge*, le traitement plastique du modèle donne l'illusion de la sculpture : les différents volumes semblent modelés dans la glaise puis disposés dans le tableau. L'étrange équilibre qui les maintient ensemble est assuré par la peinture mais ces formes pourraient-elles exister en sculpture ? Revisitant un motif

qui lui est cher, celui du portrait de femme dans un fauteuil (voir la salle 2.8 – Portraits féminins), Picasso réduit le modèle à un assemblage de formes anatomiques atomisées : bras, ventre, seins, abdomen, cou et tête sont disloqués dans l'espace.

Dans le contexte de son atelier du domaine du Boisgeloup, l'artiste trouve l'espace nécessaire pour expérimenter la sculpture mais aussi puiser dans le parc formes et matériaux nouveaux¹. La formule de Paul Cézanne : «[...] traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective² [...]» avait pris une valeur programmatique pour définir les principes du cubisme. Elle semble encore imprégner le processus de création quelques années plus tard, mais à cette géométrisation des formes de la nature s'ajoute désormais la portée onirique de l'imaginaire surréaliste. Le terme «biomorphisme» est alors employé pour désigner des œuvres caractérisées par la souplesse

1. Voir «L'atelier : créer sans fin», p. 20-27 du dossier pédagogique consacré à l'exposition Picasso-Rodin disponible en ligne : <https://www.museepicassoparis.fr/sites/default/files/2021-09/210625%20MR%20PR%20DOSSIER%20P%C3%89DAGOGIQUE%20V1.pdf>

2. «Permettez-moi de vous répéter ce que je vous disais ici : traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central.», Paul Cézanne, lettre à Émile Bernard, 15 avril 1904.



Louise Bourgeois, *The Good Mother* [La Bonne Mère], 1^{er} janvier 2007, gouache sur papier, Paris, musée national d'art moderne, AM2013-DEP13

© Centre Pompidou, MNAM-CCI, The Easton Foundation

Louise Bourgeois, *The Good Mother* [La Bonne Mère], 1^{er} janvier 2008, AM2013-DEP14

© Centre Pompidou, MNAM-CCI, The Easton Foundation



des courbes et inspirées des formes organiques à l'image des peintures de Joan Miró et des sculptures de Hans Arp. Dans la même salle, la sculpture *Tête de femme* (MP302), réalisée entre 1931 et 1932, change d'apparence selon l'angle sous lequel on l'observe. La tête divisée en deux masses aux proportions inégales surmonte un long cou étiré. Son aspect surnaturel lui donne un caractère ambivalent et suggère une allusion sexuelle ou végétale à l'image d'une floraison.

Les dessins de Louise Bourgeois entrent en résonance avec les lignes courbes des peintures et sculptures de Picasso. Les deux figures féminines à la poitrine et au ventre massifs rappellent aussi les Vénus du Paléolithique comme celle de Willendorf ou bien la Vénus de Lespugue dont Picasso possédait un moulage. Cette sculpture en ronde-bosse, taillée dans l'ivoire, se caractérise par des courbes protubérantes, particulièrement les fesses et les seins¹. Ces formes symboliques de la fécondité réapparaissent dans l'œuvre de Louise Bourgeois, accentuées par la présence de l'enfant, à côté de la mère ou sur/dans son ventre. Rappelant les phénomènes du vivant, la prolifération des cellules ou les lignes courbes présentes dans la nature, les formes biomorphiques interpellent le regard et l'imaginaire par leur ambivalence. Louise Bourgeois associe l'aluminium au dessin et dispose près du sein de la femme la coulure du métal, jouant avec les deux états du matériau, entre liquide et solide. Elle rappelle aussi le lait maternel, ici transfiguré par l'éclat du métal. Cette inversion du rapport entre inerte et vivant crée un sentiment d'étrangeté face à la scène et le titre en renforce le caractère inquiétant.

1. Œuvre visible en ligne : <https://www.mnhn.fr/fr/venus-de-lespugue>

Focus 4 – Voyages imaginaires, salle 3.1

Obi Okigbo (née en 1964), *Landscapes of my Childhood Remembered* [Paysages de mon enfance remémorés], 2015, huile, crayon, pastel et collage sur toile, Belgique, collection particulière



© Courtesy d'Obi Okigbo

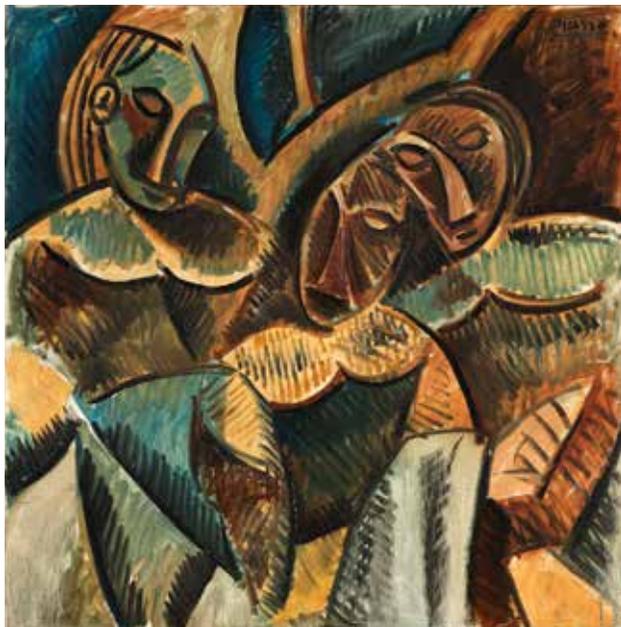
- **D'où viennent les objets présentés dans cette salle ?**
- **Quels liens entretiennent-ils avec les œuvres des deux artistes ?**
- **À quels « voyages imaginaires » renvoient-ils ?**

Dès l'été 1906, durant son séjour à Gósol, petit village de Catalogne, Picasso trouve dans la statuare romane les moyens de « s'affranchir des astreintes de la figuration classique¹ ». La vierge romane en bois polychrome présente dans l'église du village est l'un des chocs esthétiques qui lui permet de renouveler son répertoire visuel. Quelques mois plus tôt, il a découvert la statuare ibérique² dans une exposition de sculptures antiques au musée du Louvre. Au cours de la même période, il voit pour la première fois à Paris les objets et artefacts d'Océanie et d'Afrique exposés au musée d'ethnographie du Trocadéro. Les artistes qu'il côtoie alors, comme Derain, Matisse ou Vlaminck, collectionnent masques et statuettes. Avant 1910,

1. Pierre Daix, *Picasso*, Paris, Hachette, 2009, p. 102.

2. L'art ibérique désigne les œuvres antiques réalisées dans la péninsule ibérique, antérieures à la romanisation.

Picasso acquiert lui aussi les premiers objets de sa collection comme le tiki des Îles Marquises (MP2021-9) ou le masque Mukuyi du Gabon (MP3639) présent dans cette salle. Leurs caractéristiques formelles l'inspirent indéniablement dans son travail artistique. Avec *Figure* (MP237, non visible dans l'exposition), on observe par exemple comment le geste du sculpteur nourrit celui du peintre dans une complémentarité qui marque l'une et l'autre technique. On retrouve un traitement des volumes similaire en peinture : visage et corps sont découpés par des lignes courbes qui réduisent la figure à des signes essentiels. Profondément inspiré par la forme et le pouvoir de ces objets, Picasso forge un nouveau langage plastique en rupture avec la tradition esthétique occidentale.



Pablo Picasso, *Trois figures sous un arbre*, vers 1907, huile sur toile, MP1986-2

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/ Mathieu Rabeau/ Succession Picasso 2023

Dans *Trois figures sous un arbre*, personnages et paysage se confondent, les corps et l'arbre semblent être faits du même bois. La palette de bleu, d'ocre et de vert rappelle celle de Paul Cézanne. Picasso à ses séries de baigneurs et de baigneuses dont le corps se colore d'une lumière changeante au contact de la végétation et de la terre comme c'est le cas avec *Les Grandes Baigneuses* (1899-1906, Philadelphie, Museum of Art, W1937-1-1). La statuaire archaïque inspire la pose hiératique ainsi que la géométrisation des traits du visage : l'ovale des yeux, le triangle du nez et une ligne pour souligner la bouche. Ces trois visages ressemblent à des masques, dont les stries brunes et noires peuvent rappeler les traces de la taille du bois ou de la peinture qu'on y applique une fois les objets sculptés. Durant l'été 1907, Picasso peint *Les Demoiselles d'Avignon* (1907, New York, MoMA, 333.1939, non visible dans l'exposition), on peut ici observer des similitudes dans le traitement du visage aux lignes anguleuses et du corps sous la forme d'imposants volumes découpés qui s'intercalent.

Le triptyque de l'artiste nigériane Obi Okigbo, intitulé *Landscapes of my Childhood Remembered* [Paysages de mon enfance remémorés] déploie différents motifs associant son histoire personnelle à l'histoire de l'Afrique. Elle nous invite aussi à interroger la place et la valeur des objets collectionnés par Picasso. Quel regard poser sur eux aujourd'hui dans un musée national ? De quelles histoires sont-ils porteurs ? Les trois panneaux d'Obi Okigbo représentent une architecture aux lignes modernistes, inspirée de la maison d'enfance de l'artiste à Lagos, ils ont été réalisés en 2003. Masques et sculptures traditionnels ont été ajoutés ensuite par le biais du collage dans cet espace aux multiples lignes de perspective. Ils proviennent de la collection d'archives photographiques conservées à l'Africa Museum de Tervuren en Belgique où Obi Okigbo les a découverts en 2015. Ainsi de nombreuses années plus tard, ces images viennent s'inscrire dans une œuvre qui se nourrit à la fois de l'histoire intime de l'artiste et de l'histoire coloniale européenne. Cette surprenante rencontre de deux univers, entre souvenir d'enfance et objets traditionnels, renvoie à son intérêt pour le rite *Mbari*, propre à la culture Igbo du Nigéria : une maison sacrée est construite en l'honneur d'une divinité puis laissée à l'abandon pour disparaître jusqu'à ce que la génération suivante prenne le relais pour réactiver le processus. *Landscapes of my Childhood Remembered* met en scène une quête des origines à travers un dialogue avec les ancêtres rendu complexe par l'absence de ces objets qui sont désormais en Europe¹. Leur dimension magique

1. Sur l'histoire du musée de Tervuren et ses collections voir le récent essai de Christophe Boltansky, *King Kasai*, Paris, Stock éditions, coll. Ma nuit au musée, 2023.

a très tôt touché Picasso et contribué à la place particulière qu'ils ont occupée dans son processus de création. En quête de rupture esthétique, il leur a attribué une fonction tutélaire. Cette composition peut aussi faire penser aux «paysages d'intérieur» qu'il peint au cours des années 1950 comme *L'Atelier de La Californie*. L'artiste y mêlait objets, mobilier et œuvres dans des vues intérieures de sa maison-atelier située sur les hauteurs de Cannes. La composition englobait ainsi tout le paysage mental de l'artiste dans cet espace sensible. Obi Okigbo reconstitue de façon semblable les «paysages de son enfance» que la mémoire de l'adulte replace dans la perspective de l'Histoire.



Pablo Picasso, *L'Atelier de La Californie*, 30 mars 1956, huile sur toile, Paris, MP211

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/
Mathieu Rabreau/Succession Picasso 2023

Focus 5 - Les années 1950, salle 3.3



Pablo Picasso, *Femmes à la toilette*, 4 janvier 1956, Cannes, huile sur toile, Paris, Musée national Picasso-Paris, MP210

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Mathieu Rabeau/Succession Picasso 2023

- À quelle période de création se rattache cette œuvre de Picasso ?
- Quelle place occupe ce motif dans l'œuvre de Picasso ?
- Qu'est-ce qui surprend dans cette composition ?

À la fin des années 1940, Picasso s'installe dans le sud-est de la France, sur la Côte d'Azur. À Vallauris d'abord, dans l'atelier du Fournas, il retrouve la sculpture et découvre la céramique dans l'atelier Madoura. À Cannes ensuite, à partir du printemps 1955, il investit les espaces intérieur et extérieur de la villa La Californie pour la transformer en une

vaste maison-atelier «picassisée¹». La vie de ce lieu est documentée par de nombreuses photographies où Picasso se met en scène «dans son élément», entouré de ses œuvres, avec la complicité des photographes André Villers et Edward Quinn entre autres. Au cours des années 1950, il connaît une véritable consécration à travers expositions et publications qui contribuent largement à construire le mythe Picasso. Cette décennie est marquée à la fois par de nouvelles expérimentations plastiques et les variations autour des thèmes chers à l'artiste, notamment par la relecture des maîtres comme Édouard Manet ou Diego Velázquez. Âgé de plus de 70 ans, Picasso poursuit ses recherches plastiques avec une inventivité intacte, renouvelant sans cesse les principes de son processus de création.

Le tableau *Femmes à la toilette* est emblématique de cette période. Picasso revisite le thème du nu féminin à la toilette qui occupe une place importante non seulement dans son œuvre mais aussi dans l'histoire de l'art occidental. Le dialogue avec la tradition joue, depuis les années de formation de Picasso, un rôle essentiel pour questionner les règles classiques et inventer de nouvelles formes. Quelques mois plus tôt, entre décembre 1954 et janvier 1955, Picasso a réalisé une vaste série d'études pour «*Les Femmes d'Alger*» d'après Delacroix. Il monumentalise les figures féminines qu'il traite par d'amples volumes aplatis géométriques et donne l'impression de déplier leurs corps sur le papier. On retrouve certaines de ces caractéristiques dans *Femmes à la toilette* dont on comprend mieux les enjeux en observant les sculptures en tôle découpée présentées dans la même salle. En effet, Picasso envisage toujours avec la même complémentarité les allers-retours entre bidimensionnalité et tridimensionnalité. Il joue des particularités de la plaque de tôle en la traitant comme une surface plane dans l'espace qu'il plie, bombe, découpe et peint. Il traduit ces principes en peinture en adoptant une palette de blancs et de gris qui rappelle celle employée sur la tôle.

Les corps sont-ils représentés de face ou de profil ? En observant la femme debout, on voit comment Picasso réemploie les distorsions cubistes qui consistent à placer différents points de vue sur un même plan : seins, ventre et fesses s'articulent autour d'une même colonne qui part du pied droit pour s'élever jusqu'à la tête du personnage. On retrouve cet aspect sculptural du corps dans le portrait de *Jacqueline aux mains croisées* (MP1990-26) réalisé le 3 juin 1954 : le cou prend la forme d'un parallépipède massif à l'image de celui

1. «À l'été, quand j'y pénétrerais, Picasso m'explique comment il a picassisé, je ne trouve pas d'autre mot, la maison.», Pierre Daix, *Picasso*, Paris, Hachette, 2009, p. 487.

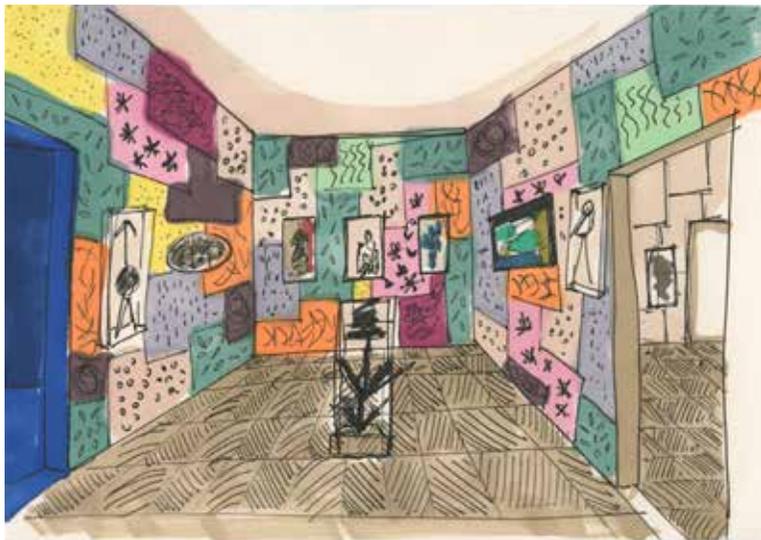
de la femme debout et du bras de la femme assise. Cette dernière est saisie dans une posture qui perturbe nos repères: est-elle de dos ou de face? Si la position de ses jambes laisse penser qu'elle nous fait face, le buste, les bras et la tête semblent correspondre à un autre angle de vue. Ce principe dynamique qui consiste à traiter une forme picturale comme une sculpture se déploie de façon spectaculaire avec *Tête de femme* (MP350) réalisée en 1957. Deux plaques enchâssées et peintes donnent à voir les différents éléments du visage. Cette «sculpture-mât» met en mouvement notre regard pour reconstituer la tête et en voir les détails se déployer selon des rythmes et des points de vue différents. Picasso nous implique ainsi physiquement dans un jeu de perceptions qui interroge notre place face à l'œuvre.

PISTES PÉDAGOGIQUES

À l'occasion du cinquantième de la mort de Pablo Picasso, le nouvel accrochage des collections dont la direction artistique a été confiée à Paul Smith et la scénographie à Sylvie Jodar, offre un parcours inédit dans l'œuvre de l'artiste. À travers le dialogue mené entre le couturier et designer britannique et l'équipe de conservation du musée, une approche à la fois personnelle et historique invite à regarder autrement un ensemble considérable d'œuvres d'une grande variété de techniques. Cette proposition questionne à la fois le rôle d'un musée monographique dans la manière dont il donne à connaître l'œuvre d'un artiste mais aussi l'apport d'un regard extérieur et contemporain sur ce patrimoine. Dans cette dernière partie du dossier, quelques pistes de réflexion pour aborder l'exposition se dessinent à travers deux axes principaux. D'abord, la mise en espace des œuvres et les choix scénographiques : comment mettre en avant la part sensible dans l'approche des œuvres ? Quel rôle la scénographie y joue-t-elle ? Par ailleurs, la rencontre entre les œuvres, celles de Picasso et d'autres artistes, nous questionne sur l'importance des regards échangés à travers le temps : Quel regard posait-il sur d'autres œuvres ? Comment, à leur tour, d'autres artistes ont regardé les siennes ? Finalement, à quelle relecture nous invitent ces regards croisés ?

Mettre en scène les œuvres

« ABORDER LES CHOSES SUR LE MODE VISUEL »



Brigitte Veyne, esquisse préliminaire de la scénographie imaginée par Paul Smith, 2022

© Brigitte Veyne/Studio Paul Smith

Dans un entretien réalisé en amont de l'exposition, Paul Smith explicite son approche en insistant sur son caractère « spontané » et sa distance prise avec la muséographie traditionnelle des musées d'art moderne : « J'ai conçu une exposition qui repose en grande partie sur des associations visuelles et intuitives ». En entrant dans les salles, notre regard est invité à observer les œuvres mises en scène dans un décor qui interagit avec elles. Par exemple, la salle 1.5, sous le titre « Assemblages et collages », montre la grande diversité des matériaux employés par Picasso pour représenter le monde depuis la période des papiers collés jusqu'aux assemblages composites. Y sont réunies des œuvres de différentes périodes, des années 1910 aux années 1950.

L'œuvre *Nature morte à la chaise cannée* (1912, MP36) inaugure un processus de création où les genres s'hybrident : peinture, collage, sculpture sont associés selon diverses combinaisons au cours de la période cubiste. L'artiste intègre à son œuvre des éléments du quotidien, qu'il a trouvés dans son environnement immédiat : la corde qui entoure la composition et le bout de toile serré. Avec cette incursion, il brouille les frontières entre la représentation d'un sujet et le sujet réel. En écho à l'utilisation de morceaux de papiers dans les œuvres de Picasso, une multitude de papiers peints recouvre les cimaises pour façonner l'espace. Le caractère spectaculaire de cette présentation tranche de façon très nette avec la ligne épurée de la muséographie contemporaine. En effet, l'esthétique du *white cube*¹ [cube blanc] qui privilégie un accrochage minimaliste sur des cimaises blanches est remise en question par le parti pris personnel de Paul Smith.

LA RELATION ESPACE-ŒUVRE-SPECTATEUR

En bouleversant les codes muséographiques classiques, cette nouvelle présentation des collections interroge autant la perception de l'espace muséale que l'expérience du public. Que vient-on voir dans un musée ? Et comment regarde-t-on une œuvre ? Le choix d'aménager le Musée national Picasso-Paris dans l'Hôtel Salé eut lieu en 1974, un an après la mort de Pablo Picasso. Associer l'œuvre d'un artiste du XX^e siècle à un bâtiment patrimonial du XVII^e siècle peut surprendre. Néanmoins, il rappelle les demeures imposantes dans lesquelles Picasso a successivement résidé : le château de Boisgeloup en Normandie dans les années 1930, la villa La Californie sur les hauteurs de Cannes dans les années 1950 ou encore le château de Vauvenargues quelques années plus tard. Il impose aussi une certaine majesté à la mesure d'un artiste considéré comme l'un des plus importants du XX^e siècle.

Le parcours imaginé pour (re)découvrir les œuvres de Picasso accorde une place essentielle à « l'expérience visuelle » selon les propres termes de Paul Smith qui souligne ainsi la dimension sensible d'un parcours au musée. Le choix des couleurs, des matériaux, des objets qui s'inscrivent dans le dispositif scénographique rompt avec l'idée de neutralité : les associations visuelles qu'il propose traduisent son approche personnelle des œuvres de Picasso. Ainsi dans la salle 1.6 consacrée à la période bleue, sont visibles des œuvres de jeunesse

1. Le terme *White Cube* a été forgé par l'artiste conceptuel, critique d'art et historien Brian O'Doherty à travers la publication de son ouvrage *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (1986) dans lequel il aborde de façon critique l'histoire des expositions.

de Picasso. Les murs de la salle sont peints de la couleur qu'on retrouve dans les œuvres comme pour mieux envelopper le public dans l'atmosphère mélancolique de cette période. Quel effet cela produit-il ? Notre perception de l'œuvre en est-elle modifiée ? La salle 2.8 rassemble



Brigitte Veyne, esquisse préliminaire de la scénographie imaginée par Paul Smith, 2022
© Brigitte Veyne/Studio Paul Smith

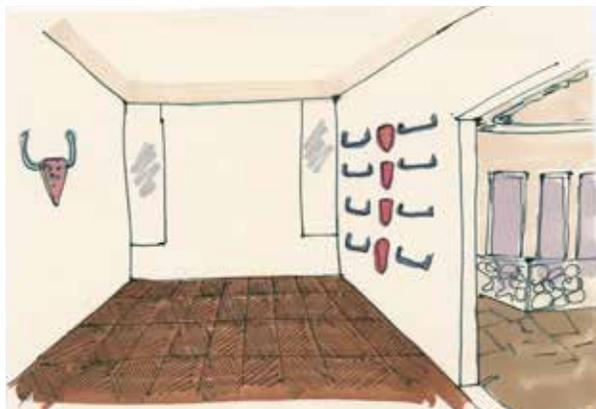
quant à elle plusieurs portraits de femmes réalisés entre 1930 et 1940. Ces œuvres ont en commun le motif des rayures que Picasso décline de différentes manières, comme dans le *Portrait de Marie-Thérèse* (6 janvier 1937, MP159) ou dans l'espace autour du modèle avec *Portrait de Dora Maar* (1937, MP158). Le rythme créé par la répétition des lignes multicolores contribue à restituer certains traits psychologiques du modèle ou encore l'atmosphère dans lequel il s'inscrit. Inspirées par les œuvres, les rayures peintes sur les murs renvoient aussi à l'univers esthétique de Paul Smith. Lui-même explique cette citation en faisant référence à la manière dont Picasso ou Matisse ont superposé les motifs dans la représentation, brouillant ainsi les frontières entre les plans. Dans une scène d'intérieur, l'artiste multiplie les points de vue en traitant différents éléments comme une composition dans la composition : une étoffe brodée, un papier peint fleuri, un tapis au motif d'arabesques, etc. On retrouve d'ailleurs ce foisonnement de motifs graphiques dans le tableau de Matisse *Jeune fille assise, robe persane* (1942, MP2017-27) que Picasso comptait dans sa collection personnelle. Ici, l'accueil du public s'en trouve transformé puisque le parcours nous invite à nouer une relation complice avec lui autour des œuvres, en expérimentant de nouveaux repères qui mêlent l'imaginaire et le documentaire.

Paul Smith précise ses intentions en soulignant sa volonté de toucher un plus large public et particulièrement les moins familiers des musées : « Ce à quoi j'aspire surtout, c'est que l'exposition touche un public jeune, qui y verra une explosion de couleurs et d'optimisme, loin des conventions. J'aimerais qu'elle les encourage à créer. » Ce dernier point est essentiel pour envisager la part active du regard. En tant

que directeur artistique, Paul Smith n'entend pas seulement proposer sa vision personnelle des œuvres mais bien nous inviter à les regarder autrement et à en apprécier les effets sur notre propre imaginaire. À notre tour, quels liens tissons-nous avec et entre les œuvres ? À quoi nous font-elles penser ? Quel élément nous touche le plus parmi elles ? Ce questionnement est déjà en soi créateur puisqu'il nous amène à produire un récit à partir de nos émotions, à penser les formes de façon significative et finalement à nous approprier certaines images.

UN REGARD DÉMULTIPLIÉ SUR LES ŒUVRES

L'œuvre retenue par Paul Smith pour ouvrir l'exposition établit un lien à la fois intime avec Picasso et tire le fil directeur du parcours. L'assemblage *Tête de taureau* (printemps 1942, MP330) est emblématique du processus créatif de Picasso qui détourne l'objet pour donner à voir autre chose que ce qu'il est. Une selle et un guidon de vélo sont assemblés pour rappeler la tête de l'animal qui occupe une place de choix dans le bestiaire picassien. Inspiré par ce principe, Paul Smith n'hésite pas à citer les mots de Picasso : « On peut trouver l'inspiration dans n'importe quoi ; si vous ne la trouvez pas, regardez à nouveau », soulignant ainsi la force créatrice du regard et de l'imaginaire. Il rappelle comment l'œuvre s'est imposée à lui à travers ses propres souvenirs d'enfance durant laquelle son père s'amusait à transformer des petits objets du quotidien. Lui-même reconnaît avoir hérité de lui ce regard fantaisiste posé sur les choses.



Brigitte Veyne, esquisse préliminaire de la scénographie imaginée par Paul Smith, 2022

© Brigitte Veyne/Studio Paul Smith

L'installation de selles et de guidons qu'il propose à son tour nous permet de réfléchir à la manière dont les œuvres établissent des liens avec nos souvenirs. Décrivant sa sculpture *La Chèvre* (MP339) réalisée en 1950 et présentée dans la salle 2.6, Picasso expliquait comment son usage du symbole s'ingéniait à «éveiller une nouvelle émotion chez le spectateur» lui permettant de «redécouvrir des choses qu'il avait oubliées»¹. De quelles manières ces œuvres trouvent-elles leur place dans notre imaginaire ? Comment nous conduisent-elles à regarder autrement le monde qui nous entoure ?

La diversité des thèmes présentés échappe souvent au découpage chronologique comme certaines salles déjà présentées le montrent mais elle suggère aussi de décloisonner la hiérarchie entre beaux-arts et arts appliqués. Dans la salle 1.2, sont ainsi présentées de nombreuses couvertures du magazine américain *Vogue*. En effet, les pages de la célèbre revue ont été détournées avec humour par Picasso. De façon irrévérencieuse, il redessine le corps des mannequins, ajoute des détails sur leurs tenues chics et renverse le sérieux de ces mises en scène. L'intérêt pour les objets de rebut, pour des produits de la culture populaire à qui l'artiste bricoleur fait raconter d'autres histoires, rappelle l'enthousiasme avec lequel le critique d'art catalan Sebastià Gasch faisait l'éloge du caractère protéiforme de l'œuvre de Picasso². Alors proche de Salvador Dalí, Sebastià Gasch définit avec un intérêt commun à celui des surréalistes parisiens, les associations hétéroclites d'objets, d'images qui frappent l'esprit et défient les règles du bon goût. En ce sens, le poème «Alchimie du verbe» d'Arthur Rimbaud a été une référence commune pour eux car il énonçait tout un programme esthétique auquel ces derniers dont Picasso, furent sensibles : «J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, érudites populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs.»³ Prendre part au «jeu visuel» que Paul Smith identifie comme central dans le processus créatif de Picasso nous enjoint à libérer notre regard et d'une certaine façon, à désacraliser le rapport à l'œuvre.

1. François Gilot et Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris, 10/18, 2006, p. 318-319.

2. Sebastià Gasch, «Coses vives», *La Veu de Catalunya*, 18 juillet 1929, p. 4. Consultable en ligne : <https://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/69120#page=1>

Voir aussi «L'Elogi del mal gust», *La Publicitat*, 29 novembre 1929.

3. Arthur Rimbaud, «Alchimie du verbe», *Une saison en enfer* (1873), *Poésies*, Paris, Le Livre de poche, 1972, p. 184-191.

Arts plastiques

- Qu'est-ce qu'un musée?
Que vient-on y voir?
- Qu'y a-t-il de surprenant
dans les salles?
Regarde-t-on les œuvres
de la même manière
que d'habitude?
Quels éléments modifient
mon regard sur l'œuvre?
- Qu'ai-je compris du processus
de création de Picasso?
Quelle œuvre en est selon moi
la plus représentative?
- Comment la scénographie
raconte-t-elle une « histoire »
à partir des œuvres?
Celle définie par Paul Smith
nous raconte-t-elle autrement
l'histoire des œuvres de
Picasso?

Niveau: Cycle 2

Programme: L'expression
des émotions

Niveau: Cycle 3

Programme: La représentation
plastique et les dispositifs
de la représentation

La fabrication et les relations
entre l'objet et l'espace

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

Niveau: Cycle 4

Programme: La représentation;
images, réalité et fiction

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

L'œuvre, l'espace, l'auteur,
le spectateur

Français - Langues

- Quelles histoires cette visite
me donnent-elles envie
de raconter?
Dans quels univers cet
accrochage des œuvres
me permet-il de voyager?
- En quoi cet accrochage
ressemble-t-il à un spectacle?
Quels dialogues pourrait-on
imaginer entre les œuvres
dans certaines salles?
- Quelles émotions puis-je
exprimer face aux œuvres?
Comment se raconte-t-on
à travers les œuvres qui nous
touchent?

Niveau: Cycle 3 - 6°

Programme: Imaginer, dire
et célébrer le monde: Récits
de création; création poétique

Niveau: Cycle 4 - 5°

Programme: Regarder le
monde, inventer des mondes:
imaginer des univers nouveaux

Niveau: Cycle 4 - 3°

Programme: Regarder le
monde, inventer des mondes:
Visions poétiques du monde

Se chercher, se construire -
Se raconter, se représenter

Niveau: lycée -

2^{de} professionnelle

Programme: Devenir soi:
écritures autobiographiques

Confronter les formes pour enrichir le regard

UN ITINÉRAIRE DANS L'IMAGINAIRE DE L'ARTISTE

Certains thèmes sont aussi l'occasion de cartographier des repères essentiels dans l'imaginaire de l'artiste. Par exemple la salle 1.7, intitulée «En scène!», réunit des portraits de Paul, fils d'Olga Khokhlova, danseuse des Ballets russes, et Picasso, ainsi que d'autres œuvres renvoyant au monde du spectacle. Le goût pour le théâtre et le déguisement apparaît très tôt dans l'œuvre de Picasso et se manifeste tout au long de sa vie: photographié déguisé lors de soirées dans les années 1920 ou jouant devant l'objectif des photographes comme Robert Doisneau dans les années 1950 (salle 3.5), Picasso maîtrise l'art de la mise en scène. Ses premières années à Paris sont l'occasion de s'imprégner de l'atmosphère des cabarets montmartrois et il peint les bateleurs et saltimbanques de la période rose. Dès 1901, Picasso représente *Arlequin* (New York, The Metropolitan Museum of Art, 60.87) et le met en scène de diverses manières au cours des années suivantes. Paul apparaît à son tour en personnage de la Commedia dell'arte en 1924. Durant la période où il travaille lui-même à la réalisation de costumes et de décors de spectacles, l'artiste n'hésite pas à mettre en scène sa famille: Olga portant la mantille ou leur fils en Pierrot. Le garçon pose ainsi en costume blanc, un masque noir à la main, le teint volontairement plus pâle pour accentuer l'expression du personnage qu'il interprète. Le traitement pictural du blanc sur blanc, à travers le visage et la collerette, se détache nettement des larges aplats rouge et vert du fond. Ces portraits rappellent les liens permanents qui unissent la création à la vie du foyer, depuis l'enfance auprès d'un père artiste jusqu'à l'âge adulte.



Pablo Picasso, *Paul en Pierrot*, 28 février 1925, huile sur toile, MP84

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau / Succession Picasso 2023

Un autre aspect de l'imaginaire picassien est exposé à travers la salle consacrée aux animaux qui occupent aussi une place singulière dans l'œuvre comme dans la vie de l'artiste. Dès son jeune âge, Picasso a suivi l'enseignement artistique dispensé par son père et le fils participait à certaines de ses œuvres. Il réalisait notamment les pattes des pigeons, thème que le père affectionnait particulièrement. Les oiseaux réapparaissent à de très nombreuses reprises dans le bestiaire de Picasso, dans les années 1950 une pièce à l'étage de La Californie sera même réservée à une volière. Dans la salle 2.6, la chèvre et la chouette sont représentées de plusieurs manières. À la fin des années 1940, son installation dans le sud de la France ravive en lui une veine méditerranéenne qui transparait notamment à travers ces deux figures animalières. Leur traitement plastique et l'usage important de la technique de la céramique rappellent leur dimension mythologique inscrite dans la culture méditerranéenne. L'artiste pose sur elles un regard tantôt tendre tantôt cocasse. Pensons par exemple à l'assemblage d'objets trouvés et de plâtre qui donne corps à *La Chèvre* en 1950 (MP339) à l'aide d'un panier d'osier recouvert de feuilles de palmier pour la panse, de pots en céramique pour les mamelles et d'une pioche pour la tête. Ou encore à *La Petite Chouette* (1951-1953, MP347) qui pourrait rappeler un vestige de la période archaïque avec son corps constitué d'une pelle à laquelle sont associés clous et visses pour figurer les détails. Ces modèles insolites se prêtent à toutes les métamorphoses que Picasso opère en jouant avec les formes, les matériaux et les techniques: assemblage, modelage, papier découpé et photographié. Ils témoignent aussi de l'affection singulière qu'il leur porte. En 1946, il recueillit une chouette qu'il nomma Ubu puis quelques années plus tard la chèvre Esmeralda s'installa dans les jardins de La Californie, deux animaux partageant le quotidien de l'artiste qui trouvèrent naturellement une place dans son processus de création.

Une partie de la collection personnelle de Picasso est exposée dans la salle 3.1, il s'agit de quelques-uns des masques acquis à partir des années 1910 et provenant de différents pays d'Afrique. Les œuvres ainsi rassemblées mettent en évidence les liens formels entre ces sculptures et le renouvellement du langage plastique de Picasso au cours des années 1906-1907. Soustraits de leur milieu d'origine dans le contexte colonialiste du début du XX^e siècle, ils furent exposés comme objets ethnographiques dans un musée ou exportés comme « marchandise » alimentant le circuit des collectionneurs en Europe. L'œuvre de l'artiste nigériane Obi Okigbo¹ présentée dans la même salle ouvre la

1. Voir Focus 4.

réflexion sur l'ambivalence de ces objets déracinés, contraints à l'exil par l'histoire. Placés entre son triptyque intitulé *Landscapes of my childhood Remembered* [Paysages de mon enfance remémorés] (2015, collection particulière) et les œuvres de Picasso, ils questionnent l'appropriation dont ils ont été l'objet au cours du XX^e siècle. Pour l'artiste espagnol, la rencontre avec les arts extra-occidentaux, qualifiés alors d'art « primitif » est à la fois un tournant esthétique et un repère essentiel qui s'inscrit durablement dans son processus de création. Lorsqu'il relate le souvenir de cette rencontre à André Malraux à la fin des années 1930, Picasso met en avant le pouvoir et l'emprise de ces objets sur lui : « Quand je suis allé au Trocadéro, c'était dégoûtant. Le marché aux Puces. L'odeur. J'étais tout seul. Je voulais m'en aller. Je ne parlais pas. Je restais. Je restais. J'ai compris que c'était très important : il m'arrivait quelque chose, non ? Les masques, ils n'étaient pas de sculptures comme les autres. Pas du tout. Ils étaient des choses magiques. [...] Mais tous les fétiches, ils servaient à la même chose. Ils étaient des armes. Pour aider les gens à ne plus être les sujets des esprits, à devenir indépendants. Des outils. Si nous donnons une forme aux esprits, nous devenons indépendants. Les esprits, l'inconscient (on n'en parlait pas encore beaucoup), l'émotion, c'est la même chose. J'ai compris pourquoi j'étais peintre. »¹ En quête de nouvelles formes, Picasso conçut sa collection comme un « musée imaginaire », avec lequel il déploya un répertoire plastique en rupture avec les canons esthétiques ; masques provenant d'Afrique, statues d'Océanie mais aussi objets préhistoriques ou antiques comme le moulage de la Vénus de Lespugue, ou encore de petites statuettes ibériques en bronze trouvèrent leur place dans son atelier.

CEUX QUE PICASSO REGARDE

La formation classique de Picasso et ses visites assidues dans les musées lui assurent de solides repères à la fois esthétiques et techniques. À l'âge de 14 ans, il visite le musée du Prado à Madrid et dessine d'après les portraits de Diego Velázquez ; le maître espagnol restera une référence tout au long de la vie de Picasso notamment à travers la série qu'il consacre aux *Ménines* à la fin des années 1950. L'arrivée à Paris et les relations qu'il noue avec des marchands d'art comme Ambroise Vollard lui ouvre de nouvelles perspectives au contact des œuvres de l'avant-garde. Dans la salle 1.6 consacrée à la période bleue, on peut observer l'*Autoportrait* d'Émile Bernard

1. André Malraux, *La tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 2008 (1974), p. 17-18.

(1897, Roubaix, La Piscine, musée d'Art et d'Industrie André Diligent, 2014-6-10) dont l'expression mélancolique et la palette de tons gris bleu annoncent déjà l'*Autoportrait* de 1901. Picasso alors âgé de 20 ans s'y représente sous des traits vieillis, le teint émacié et le regard triste, comme écrasé sous le poids d'un manteau trop lourd, chargé de désarroi. Les œuvres de cette période traduisent l'intensité du regard qu'il tourne aussi bien vers la tradition que vers le contemporain pour se frayer sa propre voie.

Un autre artiste, Paul Cézanne, joue un rôle décisif dans le processus où s'élaborent les bases du cubisme à partir de 1905. La salle 1.3 permet d'observer une des trois œuvres de l'artiste présentes de la collection personnelle de Picasso. Il peint le paysage intitulé *Château noir* un an avant sa mort en 1906. La palette de bleu, vert et ocre est caractéristique de son traitement chromatique des paysages de Provence baignés de lumière. Une touche épaisse et fragmentée en capte les vibrations qu'elle traduit par une succession de petits aplats. Les éléments du paysage sont traités comme des masses découpées par la couleur. Picasso découvre la peinture de Cézanne lors de ses rétrospectives à Paris en 1904, 1905 et 1906 et il est profondément marqué par cette grammaire visuelle qui deviendra ensuite une des composantes essentielles du cubisme. Les allers retours entre Paris et le sud de la France ou l'Espagne chaque été



Paul Cézanne, *Château noir*, 1905, huile sur toile, MP2017-9

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

semblent être guidés par le modèle cézanien et constituent autant d'étapes décisives dans la genèse de ce mouvement. Ami de Picasso et compagnon artistique, Braque y joue aussi un rôle considérable. Leur cheminement commun nourrit leurs expérimentations comme le montre le tableau intitulé *Nature morte à la bouteille* (1910-1911, MP2917-7) : on y retrouve une touche vibrante, la palette d'ocre et de gris, le découpage en facettes et la géométrisation des formes caractéristiques de la construction cubiste. L'œuvre figure elle aussi dans la collection personnelle de Picasso. Elle rappelle l'importance de ce musée intime constitué par affinités électives et l'apport essentiel de son regard sur les autres œuvres dans le processus de création.

Plusieurs salles permettent aussi d'observer comment Picasso ne cesse de dialoguer avec la tradition et l'histoire de l'art. Dans la salle 2.4, la sélection de dessins présentée conjointement au tableau *La Flûte de Pan* (automne 1923, MP79) témoigne du retour à une ligne classique à la suite des années d'expérimentations du cubisme. Autour de 1920, alors que Picasso collabore aux décors des Ballets russes, son inspiration puise volontiers dans les lignes épurées de la statuaire antique qu'il a pu observer au cours de son séjour en Italie en 1917. Les deux figures masculines du tableau s'imposent ainsi par une physionomie massive, un port hiératique et une étrange mélancolie qui imprègne la scène. La ligne noire qui souligne les courbes du contour des corps et leur modelé participent au sentiment d'harmonie avec pour arrière-plan un ciel sans nuage au-dessus d'une mer calme. Les dessins montrent la prédominance de la ligne qui donne l'impression d'un dessin réalisé d'un seul trait. Son admiration pour l'œuvre de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), le peintre de *La Grande Odalisque* (1814, Paris, musée du Louvre, RF1158), transparait dans le traitement stylisé des figures de cette période. Le dialogue avec des « maîtres » de la peinture alimente de manière fondamentale son processus de création ; Picasso opère d'incessants allers-retours à travers le temps et les styles. La salle 3.4 est notamment consacrée à la série de variations réalisée entre 1954 et 1962 à partir du tableau d'Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe* (1863, Paris, musée d'Orsay, RF1668). Le travail qu'il mène autour des figures disposées dans la composition et des différents plans du tableau obéit à une réflexion sur l'espace et la manière dont les personnages s'y inscrivent. Il aborde d'ailleurs ses variations par le biais de diverses techniques et traite de façon isolée les personnages en sculptures en papier plié. Enfin, jusqu'aux dernières années, présentées dans la salle 3.6, Picasso reste profondément inspirée par ce dialogue avec l'histoire de l'art et les artistes. Le tableau intitulé *Vieil homme assis* (26 septembre 1970 -

14 novembre 1971, MP221) s'apparente à un hommage à travers lequel Picasso mêle diverses références comme le chapeau rappelant la figure de Van Gogh, la main gauche mutilée évoquant l'arthrose d'Auguste Renoir ou encore les détails stylisés sur la courbe du large dossier qui suggère *La Blouse roumaine* d'Henri Matisse (4 avril 1940, Paris, musée national d'art moderne, AM3245P).

CELLES ET CEUX QUI REGARDENT PICASSO

Cinq œuvres contemporaines sont présentées au fil du parcours et dialoguent avec celles de Picasso. Elles permettent d'interroger la postérité de l'artiste et d'observer sous quelles formes son œuvre a pu être inspirante. Il s'agit aussi d'ouvrir la réflexion en décentrant le regard : à l'exception de Louise Bourgeois, décédée en 2010, les quatre autres sont des artistes du XXI^e siècle. L'artiste argentin Guillermo Kuitca débute ce dialogue avec l'œuvre *Retablo* (2016, Villeneuve-d'Ascq, LAM) dans la salle 1.3 consacrée au cubisme¹. Au premier abord, c'est la continuité stylistique entre sa peinture et les toiles de Braque et Picasso qui surprend. Toutefois, l'artiste ne cherche pas à prolonger le cubisme mais plutôt à en réécrire les principes plastiques pour les « mettre à l'épreuve » selon ses propres termes. Ce sont les compositions géométriques et fragmentées caractéristiques du cubisme analytique qui transparaissent à travers ses peintures « cubistoïdes ». L'œuvre *Retablo* se présente ainsi comme un dispositif immersif qui invite les spectateurs à une expérience sensorielle. Alors que la représentation cubiste rompt avec les principes d'imitation du réel notamment par l'illusion optique de la perspective, *Retablo* rejoue de façon théâtrale ce rapport à l'espace dans la représentation picturale.

L'œuvre de l'artiste nigériane Obi Okigbo nous invite elle aussi à une relecture des composantes du cubisme à travers l'influence des arts extra-occidentaux². Aujourd'hui, il s'agit d'appréhender ces objets dans leur histoire (origines, valeurs, usages) et non plus de les soumettre au seul rôle d'auxiliaire esthétique de ce mouvement artistique³. Une sélection des objets collectionnés par Picasso comme le masque Mukuyi provenant de la population Punu du Gabon (MP3639), ou un peu plus tard le masque Krou ou Grebo provenant des populations

1. Voir Focus 1.

2. Voir Focus 4.

3. Sur ces questions, voir notamment Bénédicte Savoy, *Objets du désir, désir d'objets*, Paris, Fayard-Collège de France, 2017, discours inaugural du cycle de leçons données au Collège de France disponible en ligne : <https://www.college-de-france.fr/agenda/lecon-inaugurale/objets-du-desir-desirs-objets-histoire-culturelle-des-patrimoines-artistiques-en-europe-xviii-xxe/objets-du-desir-desirs-objets-histoire-culturelle-des-patrimoines-artistiques-en-europe-xviii-xxe>

Krou ou Grebo du Liberia et de Côte-d'Ivoire (MP1983-7) est présentée à la lumière de données historiques actuelles mais encore partielles. L'œuvre *Landscapes of my childhood Remembered* [Paysages de mon enfance remémorés] (2015, collection particulière) inverse le regard posé sur eux et les replace du point de vue des cultures africaines. Ce contrepoint contemporain nous invite à une approche critique de ces objets et artefacts, témoins d'une histoire coloniale qui reste à écrire.

La salle 2.2 consacrée aux œuvres réalisées autour de 1940 témoigne de l'engagement de Picasso mais aussi de l'atmosphère dans laquelle il continue à créer dans le contexte de l'Occupation. Les œuvres réalisés alors se caractérisent par une palette sombre marquée par des nuances de gris. Alors que les natures mortes rappellent par leur austérité, leur cadrage resserré, la dimension métaphysique de la vanité comme *Crâne, oursins et lampe sur table* (27 novembre 1946, MP198), les portraits expriment avec une angoisse prégnante une humanité vulnérable. L'œuvre *Tête de femme* (11 juin 1940, MP1229) interpelle par son aspect à la fois mort et vivant : la partie inférieure de la tête montrant la dentition d'un crâne et un large trou (conséquence d'un tir ou un éclat d'obus ?) se combine à la partie supérieure, comme désarticulée, où les yeux grand ouverts nous regardent.

Emblématique de cette période, *Guernica* (1937, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, DE00050) devient très vite un symbole de la lutte contre le fascisme au niveau international. Lorsque le gouvernement républicain espagnol commande une œuvre à Picasso, l'Espagne est plongée dans la guerre civile qui a éclatée à la suite d'un coup d'état militaire en juillet de 1936. Ce gouvernement sait que l'exposition internationale qui se tient à Paris à partir de l'été 1937 constitue une tribune pour obtenir un large soutien en faveur de la République espagnole. Le thème finalement retenu par l'artiste est une scène de massacre en écho au bombardement de la ville basque de Guernica par des avions de l'Allemagne nazie soutenant le camp nationaliste du général Franco. Il s'agit non seulement d'un témoignage face à l'urgence du présent et d'une prise de position dans l'histoire de l'Europe : représenter la mort des civils innocents pour mettre en accusation la barbarie guerrière des puissants, à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Au sein du pavillon espagnol puis à travers une tournée dans différents pays, l'œuvre-manifeste est un appel à ouvrir les yeux sur l'horreur de la guerre. Transférée à New-York en 1939, *Guernica* sera conservée au MoMA à New York durant toute la durée de la dictature et n'arrivera en Espagne qu'en



Mickalene Thomas, *Pitcher and Skeleton (Resist #8)*, 2022, strass, pastel à l'huile, acrylique et peinture à l'huile sur toile montée sur panneau de bois

© Mickalene Thomas / Artists Rights Society (ARS), New York

1981. L'artiste africaine-américaine Mickalene Thomas propose elle aussi une relecture de l'œuvre de Picasso à travers sa série *Resist* réalisée entre 2021 et 2022. *Guernica* ne constitue pas la seule référence de la série, Mickalene Thomas puise à la fois dans le répertoire iconographique de cette période et dans la grammaire plastique de Picasso. Avec l'œuvre *Resist #8 (Pitcher and Skeleton)*, l'artiste superpose des fragments de la nature morte de Picasso, *Pichet et squelette* (18 février 1945, MP194) à un assemblage d'images d'archives correspondant au combat de la communauté africaine-américaine aux États-Unis, des années 1960 à nos jours à travers le mouvement *Black Lives Matter*. Les images de femmes au poing levé ou dont la main se dresse en signe d'exhortation font aussi écho aux figures de *Guernica*. L'artiste américaine prolonge ce dispositif dans les autres volets de la série en citant plus directement le chef-d'œuvre de Picasso comme c'est le cas avec *Guernica Detail Resist #7*. La force visuelle de cette série semble réactiver le pouvoir contestataire du tableau de 1937 comme le déclare elle-même l'artiste: «je revendique ainsi une certaine capacité à agir par le biais de l'œuvre de Picasso.»¹

1. «Entretien avec Mickalene Thomas», *Célébration Picasso. La collection prend des couleurs*, catalogue de l'exposition, Paris, Beaux-Arts magazine/musée national Picasso-Paris, 2023, p. 82-83.

Enfin, le dialogue entre les œuvres de Picasso et celles des artistes invités permet aussi d'adopter un regard critique sur l'histoire de l'art et la construction du mythe Picasso. Si Obi Okigbo souligne l'apport de ses œuvres comme un « exemple stimulant », Mickalene Thomas rappelle pour sa part l'importance de comprendre ce qui survit aux artistes à travers leur œuvres. Comment s'inscrivent-elle comme des repères esthétiques qui font sens à travers le temps ? Loin de se limiter à un hommage rendu à Picasso, ces artistes nous questionnent sur leur lien personnel à ces images mais aussi à cette figure inscrite dans l'imaginaire collectif. Dans la salle 3.5, l'artiste congolais Chéri Samba s'inspire du portrait iconique de Picasso à la marinière photographié par Robert Doisneau en 1952. Face à l'objectif de l'appareil, Picasso se prêtait à la mise en scène et participait à l'écriture de sa mythologie personnelle : l'homme pose dans sa cuisine face à deux petits pains disposés sur la table, à la place de ses mains et ce portrait rappelle malicieusement les assemblages que l'artiste réalise. Chéri Samba cite cette photographie dans son tableau intitulé *Quant il n'y avait rien d'autre que... L'Afrique restait une pensée* (1997, collection particulière) et l'associe dans la partie droite à une carte de l'Afrique au-dessous de laquelle apparaît un masque traditionnel. Cette confrontation questionne le caractère lisse et partielle de la fabrication d'un mythe qui enferme l'artiste dans une image et empêche certaines remises en cause. En effet, on peut lire la signature de Picasso comme la suite des points de suspension : « Quant il n'y avait rien d'autre que... Picasso L'Afrique restait une pensée ». Derrière le mythe, Chéri Samba nous invite ainsi à poser un regard critique sur l'histoire de l'art occidentale : quel discours porte-t-on sur les œuvres provenant d'Afrique qui ont occupé une place considérable au XX^e siècle ? Comment les comprenons-nous ? Et quelle reconnaissance leur accorde-t-on aujourd'hui ?

Arts plastiques

- Qu'est-ce qui me surprend face aux œuvres de Picasso ?
Qu'est-ce que je vois ?
Qu'est-ce que je reconnais ?
- Comment Picasso opère-t-il des ruptures avec la tradition ?
Que remettent en question ces ruptures ?
Quelles caractéristiques de son processus de création ai-je perçues au fil des salles ?
- Quelle importance occupent les œuvres du passé dans la formation d'un artiste ?
Que peuvent-elles lui apporter ?
- Comment l'œuvre traduit-elle le regard sensible que l'artiste pose sur le monde qui l'entoure ?
Par quels moyens traduit-il cette vision ?

Niveau: Cycle 2

Programme: **L'expression des émotions**

Niveau: Cycle 3

Programme: **La représentation plastique et les dispositifs de la représentation**

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

Niveau: Cycle 4

Programme: **La représentation; images, réalité et fiction**

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

L'œuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur

Français - Langues

- Quels liens tisser entre la littérature et le bestiaire de Picasso ? Quel regard sensible pose-t-il sur le monde à travers les animaux ?
- Comment la description de l'œuvre peut-elle devenir un exercice d'écriture poétique ?
Comment l'artiste m'invite-il à regarder autrement les choses ?
- Dans quel contexte littéraire s'inscrit l'engagement de Picasso ? Quels textes peuvent être associés à ses œuvres ?
Quel regard les artistes contemporain.e.s portent-ils/elles sur le monde ?

Niveau: Cycle 3 - 6°

Programme: **Imaginer, dire et célébrer le monde: récits de création, création poétique**

Niveau: Cycle 4 - 5°

Programme: **Regarder le monde, inventer des mondes: imaginer des univers nouveaux**

Niveau: Cycle 4 - 3°

Programme: **Regarder le monde, inventer des mondes: Visions poétiques du monde**

Niveau: Cycle 4

Programme: **Agir sur le monde - Agir dans la cité: Individu et pouvoir**

POUR ALLER PLUS LOIN

SUR PICASSO

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

Pierre Daix, *Le nouveau dictionnaire Picasso*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2012.

Célébration Picasso. La collection prend des couleurs!, catalogue de l'exposition, Paris, Beaux-Arts magazine/musée national Picasso-Paris, 2023.

SUR LES ARTISTES INVITÉS

Louise Bourgeois

Marie-Laure Bernadac, *Louise Bourgeois: femme-couteau*, Paris, Flammarion, 2019.

Louise Bourgeois, *Destruction du père, reconstruction du père*, Paris, Daniel Lelong éditeur, 2000.

Robert Storr, *Louise Bourgeois: géométries intimes*, Paris, Hazan, 2016.

Guillermo Kuitca

Guillermo Kuitca. Dénouement, catalogue d'exposition, Lille métropole-Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, Bruxelles, Mercatorfonds, 2021.

Obi Okigbo

<https://www.obikigboartist.com/>

Chéri Samba

J'aime Chéri Samba, catalogue d'exposition, Paris, Fondation Cartier, Paris, Éditions Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2004.

Ex Africa, catalogue d'exposition, Paris, musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris, Gallimard, 2021.

Mickalene Thomas

Roxane Gay et Kelly Jones, *Mickalene Thomas*, Londres, Phaidon, 2021.

SUR PAUL SMITH

Paul Smith, Londres, Phaidon, 2020.

Paul Smith et Olivier Wicker, *Notes*, Éditions de la Martinière/arte éditions, 2011.

SUR LA MUSÉOGRAPHIE

Noémie Drouguet, *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Collin, 2021.

Emmanuelle Gangloff et Susana Muston, *Scénographier l'art*, Paris, Canopé éditions, 2015.

Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich/Paris, jrp ringier/la Maison rouge, 2008.

