
Introduction

Le 15 juin 1932, Pablo Picasso fait la « une » : Tériade publie une interview de l'artiste dans *L'Intransigeant* alors que doit s'ouvrir la rétrospective de son œuvre à la galerie Georges Petit à Paris. Tandis que le critique l'introduit en annonçant, « *On trouvera ici l'expression de quelques-unes de ses idées qui ne sont pas seulement d'un peintre mais d'un homme.* », Picasso délivre une de ses affirmations les plus célèbres : « *L'œuvre qu'on fait est une façon de tenir son journal.* »

L'une et l'autre de ces phrases renvoient à la dimension humaine et biographique de l'œuvre de Picasso qui prend, en effet, au cours de cette année 1932, une importance de plus en plus prégnante. L'artiste, placé face à trente ans de son travail, intègre la nécessité de le documenter au jour le jour en datant ses tableaux, sculptures, dessins, gravures. Démarche qui rejoint sa capacité à conserver les traces, des plus essentielles aux plus modestes, d'une vie qu'il sait exceptionnelle.

L'exposition « Picasso 1932 » rend compte d'une année complète de la vie du peintre espagnol, à travers la présentation chronologique de ses œuvres et de ses archives, du 1^{er} janvier au 31 décembre 1932. Organisée en partenariat avec la Tate de Londres, elle tente de saisir les mouvements de cette existence qui brasse, touche et attire les événements, grands et petits, les personnages majeurs et secondaires.

Présentant des chefs-d'œuvre essentiels dans la carrière de l'artiste comme *Le Rêve*, elle témoigne également de la plénitude que goûte le peintre, riche, honoré, reconnu, ainsi que de la puissance paradoxale de son œuvre qui joue avec son passé en inventant des formes nouvelles et « écrasantes ».

Ce dossier pédagogique fournira aux enseignants des clés de lecture pour découvrir l'exposition avec leur classe. Les pistes pédagogiques proposées leur permettront de travailler avec leurs élèves avant, pendant et après la visite, quels que soient le niveau de la classe ou la matière enseignée.

Sommaire

1	Picasso au quotidien	p. 5
	A. Les moyens de la création	p. 6
	B. Peindre et repeindre : la démarche itérative de Picasso	p. 12
	C. La vie d'un artiste embourgeoisé et reconnu	p. 17

2	Une année de renouvellements et d'expérimentations	p. 23
	A. Le corps nu et érotisé au cœur de son expression artistique	p. 24
	B. L'influence de la sculpture dans la peinture	p. 31
	C. Des maîtres anciens à l'avant-garde surréaliste	p. 36

3	Picasso, objet et sujet de l'Histoire de l'art	p. 43
	A. Picasso, artiste-commissaire	p. 44
	B. Picasso contrôle son image	p. 47
	C. Picasso, objet de la critique	p. 52

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Partie 1

1 Picasso au quotidien

A. Les moyens de la création

L'exposition présente de nombreuses archives personnelles de Picasso — lettres, télégrammes, journaux, prospectus, manuscrits, livres, photographies, etc. — pour la plupart conservées au Musée national Picasso-Paris. Cette documentation foisonnante plonge d'emblée le visiteur dans le quotidien de Picasso, non seulement artistique mais aussi personnel et matériel.

En salle 10, on peut repérer un document administratif, banal mais précieux : c'est la facture de la « Maison Castelucho Diana, matériel pour artistes » installée à Paris dans le quartier Montparnasse. Picasso y achetait régulièrement son matériel et il aurait été le condisciple d'Antonio Castelucho à la Llojta, l'école des Beaux-arts de Barcelone. Les Castelucho forment une dynastie de peintres catalans et certains membres de la famille se sont installés à Paris pour fonder une entreprise de fourniture de matériel pour artistes. À travers ces achats et les liens tissés par Picasso, c'est toute une communauté espagnole — et en l'occurrence catalane — qui apparaît comme étant toujours présente dans la vie quotidienne de Picasso. C'est aussi la fidélité de l'artiste vis-à-vis des autres Espagnols vivant à Paris qui se joue ici.

Surtout, on découvre grâce à cette facture les spécificités des œuvres de Picasso par rapport à celles d'autres artistes de l'époque. La facture de la Maison Castelucho fait état des formats des toiles choisies par Picasso. Il achète ainsi des formats F qui correspondent aux formats « Figure », avec une prédilection pour des formats assez grands (le format 60F : 130 x 97 cm et le format 100F : 162 x 130 cm) qu'il pouvait utiliser dans le sens vertical ou horizontal. Picasso choisit des formats peu utilisés par ses contemporains des années 1930 (Francis Picabia, Henri Matisse, Juan Miró) mais qui correspondent en revanche à ceux qui avaient les faveurs de Gustave Courbet et Edouard Manet au XIX^e siècle. Picasso achète en quantité pour se créer un stock dans son atelier. On ne peut toutefois pas faire coïncider la facture avec les peintures correspondantes car les toiles n'étaient pas étiquetées ou tamponnées par la Maison Castelucho.

Au fil des salles, on découvre ainsi les dimensions matérielles du travail picassien. Bien plus, on comprend que l'artiste s'inscrit dans un réseau commercial de l'art. Picasso a collaboré avec plusieurs marchands importants durant sa vie. Au cours de l'année 1932, deux d'entre eux sont ses intermédiaires principaux : Paul Rosenberg (1881-1959) et Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979). Le premier a permis à Picasso de vendre un grand nombre d'œuvres dans les années 1920, mais la crise financière et économique du début des années 1930 a ralenti les nouvelles acquisitions. Avec la baisse des achats d'œuvres par Rosenberg, les relations avec Picasso semblent s'être distendues quelque peu durant l'année 1932.¹

1 Léonce Rosenberg, le frère de Paul, écrit ainsi : « Les rapports entre la galerie Rosenberg et Picasso ne sont plus ce qu'ils étaient il y a un an. Je sais que Picasso vend à qui veut acheter et que, récemment, il a cédé un lot de tableau à la galerie Georges Petit » (lettre à Francis Picabia, 10 mai 1930, dans Francis Picabia, *Lettres à Léonce Rosenberg, 1929-1940*, Paris, Centre Pompidou, 2000, p. 49, note 1).



Brassaï, *Les pots et tubes de peinture sur le sol de l'atelier de la rue La Boétie*, 1932, épreuve gélatino-argentique
Musée national Picasso-Paris, MP1986-14

© RMN-Grand Palais / Image RMN-GP

© Succession Picasso, 2017

© Estate Brassaï - RMN-Grand Palais

De son côté, Daniel-Henry Kahnweiler n'achète pas d'œuvres en particulier durant cette période, mais bien des photographies et des lettres témoignent de sa présence pour des week-ends et soirées entre amis. Kahnweiler intervient pour l'organisation des expositions de Picasso cette année-là, et s'émerveille des nouvelles orientations de ses œuvres peintes.

Kahnweiler décrit les œuvres vues rue La Boétie, dans une lettre du 19 mars envoyée à son gendre, Michel Leiris, alors en voyage en Afrique : « Oui, la peinture n'est supportée que par Picasso ». Il voit notamment les nus créés à Paris, comme *Nu couché avec feuilles vertes et buste* (8 mars) et *Nu au fauteuil noir* (9 mars). L'effet sur Kahnweiler est très vif puisqu'il commente ces œuvres de 1932 comme « des plus grandioses qu'il ait jamais faites. Rarement dans la peinture on a vu jusqu'ici une telle monumentalité spontanée, une telle absence de préjugés et une telle liberté. »²

La préparation des expositions autour de Picasso, à la galerie Georges Petit à Paris (16 juin - 30 juillet 1932) et à la Kunsthaus de Zürich (11 septembre - 13 novembre 1932), implique aussi de faire appel à des prêteurs qui consentent à confier leurs œuvres grâce notamment à l'intervention directe de Picasso. C'est ainsi que certains

² Lettre de D.H. Kahnweiler à Hermann Rupf du 27 juin 1932

personnages ayant joué un rôle dans les premières années de l'artiste sont sollicités, comme Ambroise Vollard (1866-1939) mais aussi Gertrude Stein (1874-1946). Cette dernière fut un des premiers mécènes à avoir repéré l'œuvre peinte de Picasso et à lui avoir acheté plusieurs toiles. La rétrospective à la galerie Georges Petit la mobilise pour le prêt d'œuvres des années 1900 à 1910. Gertrude Stein ne prend cependant pas part à la conception de l'exposition — même si elle envoie un télégramme à Picasso « ce doit être beau » — pas plus qu'elle ne participe au vernissage.

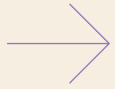


Anonyme, Pablo Picasso
devant « Le repos » lors
de sa rétrospective
à la galerie Georges
Petit, à Paris en juin-
juillet 1932, épreuve
gélantino-argentique

Musée national Picasso-
Paris, APPH6633

© RMN-Grand Palais /
Thierry Le Mage

© Succession Picasso



Les principaux marchands de Picasso

C'est **Ambroise Vollard (1866-1939)**, marchand d'art et défenseur actif de la peinture et de la sculpture modernes qui, dès 1901, organise la première exposition personnelle de Picasso dans sa galerie. Il acquiert à deux reprises le fonds d'atelier de l'artiste en 1906 et 1907. En 1910, Vollard achète cinq sculptures de jeunesse à Picasso qu'il édite ensuite. Les cent eaux fortes de Picasso qui composent la *Suite Vollard*, commanditée par le marchand en 1930 et publiée en 1937, contiennent un bel ensemble de planches consacrées au thème de l'atelier du sculpteur.

Marchand d'art d'origine allemande, **Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979)** ouvre sa galerie en 1908 rue Vignon à Paris. C'est à partir de 1912 qu'il se lie avec Picasso, par un contrat exclusif qui dure jusqu'à l'éclatement de la Première Guerre mondiale.

Plus tard, toujours en contact avec Picasso, Kahnweiler s'occupe de mettre à l'abri les sculptures de l'artiste en 1939 et 1940 et redevient à la Libération le marchand principal de l'artiste, sans qu'un contrat soit précisément établi. Grand défenseur du cubisme et de la sculpture de Picasso, il publie en 1949 *Les sculptures de Picasso*, premier ouvrage de référence sur le sujet, avec des photographies de Brassai et de Dora Maar.

Paul Rosenberg (1881-1959)

Marchand d'art comme son frère Léonce (1879-1947), Paul Rosenberg tient une galerie d'art au 21, rue La Boétie entre 1911 et 1940. Il rencontre Picasso en 1918, Georges Braque en 1922, Marie Laurencin et Fernand Léger en 1927, puis Henri Matisse en 1936. Dès 1920, la galerie est reconnue pour son activité et son influence dans la peinture avant-gardiste, tout en conservant un catalogue d'artistes réputés du XIX^e siècle (Eugène Delacroix, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Edouard Manet).

Rosenberg et Picasso ont signé un contrat qui accorde le droit de premier regard au galeriste. Ce système assure à l'artiste des revenus stables et une cote sûre, et au marchand la priorité sur toute sa production.

Au-delà de leurs liens professionnels, des relations plus intimes rapprochent les deux familles. L'artiste est le témoin de la naissance du fils de Paul Rosenberg. Le marchand d'art a également trouvé pour Picasso le grand appartement de la rue La Boétie, voisin de sa galerie. En 1940, Paul Rosenberg doit fuir vers les États-Unis où il ouvre une nouvelle galerie. Malgré les précautions prises, une grande partie de sa collection est confisquée par les Nazis et nombre d'œuvres spoliées sont revendues sur le marché de l'art clandestin durant l'Occupation.

Pistes pédagogiques

ÉCOLE PRIMAIRE

Papiers et outils de l'atelier d'artiste — Cycle 3

Avec les élèves, l'enseignant peut faire découvrir le matériel de création de l'artiste. À travers ces objets, il s'agit de découvrir les techniques de création, leurs outils, mais aussi le cadre d'un atelier d'artiste. On questionnera les élèves sur le type de matériel qui peut être utilisé et ses effets. L'étude des dimensions des œuvres permet par exemple d'évoquer les formats paysage ou portrait. Dès lors, on peut questionner les élèves sur ce qui motive l'artiste à utiliser grands et petits formats et, dans le cas de Picasso, à ne pas faire comme ses contemporains. L'étude peut aussi porter sur la qualité du papier et les raisons du choix du grain par l'artiste. C'est l'occasion de mobiliser du vocabulaire spécifique propre au domaine artistique et à chacune des techniques évoquées.



Brassaï, *L'atelier de la rue La Boétie avec « Deux Baigneuses »* (1920) et *des toiles retournées*, 1932, épreuve gélatino-argentique
Musée national Picasso-Paris, MP1986-17

© RMN-Grand Palais / Image RMN-GP

© Succession Picasso, 2017

© Estate Brassaï - RMN-Grand Palais

COLLÈGE

Découvrir le marché de l'art à travers des figures emblématiques — Arts plastiques, Cycle 4

L'enseignant peut choisir une figure du marché de l'art proche de Picasso pour montrer aux élèves que l'art n'est pas sans lien avec le monde économique. Si la notion de « marché de l'art » peut être abordée dans le cadre de l'économie capitaliste étudiée en histoire, elle gagne à être incarnée dans des personnalités évoluant autour de Picasso — la pionnière Gertrude Stein, Daniel-Henry Kahnweiler ou Paul Rosenberg — en montrant que Picasso entretient aussi des relations intellectuelles et amicales avec eux, en particulier Kahnweiler.

L'exposition de la galerie Georges Petit peut donner lieu à une analyse des documents d'archives pour identifier les acteurs du monde de l'art qui s'activent pour la préparation de la rétrospective, mais aussi les aspects mondains racontés par la presse.

LYCÉE

Les mémoires de la Seconde Guerre mondiale — Histoire, Terminale S

Dans le cadre du travail sur la mémoire de la Seconde Guerre mondiale, la collection Rosenberg peut servir d'exemple pour aborder le rapport du régime nazi aux questions culturelles et artistiques. Considérée comme avant-gardiste dans l'entre-deux-guerres, la collection Rosenberg devient l'objet d'une détestation par les Nazis en tant que symbole de « l'art dégénéré » (*entartete Kunst*) et propriété d'un marchand juif. Pendant la guerre, l'immeuble du 21, rue La Boétie devient même un lieu emblématique de l'antisémitisme officiel. Le lieu est réquisitionné pour y installer l'Institut d'Etudes des Questions juives (IEQJ), une association française commandée en sous-main par la Gestapo. Aryanisée, la galerie de l'avant-garde se transforme en laboratoire de la propagande antisémite, où se presse tout ce que la France compte de collaborateurs. C'est là qu'est préparée l'exposition *Le Juif et la France*, avant d'être présentée au Palais Berlitz, boulevard des Italiens, en 1941. Après 1945, les héritiers Rosenberg entreprennent un lent travail de reconstitution de la collection spoliée et dispersée. Plusieurs exemples des années 1980 à 2000 montrent les problèmes juridiques posés aux États, institutions culturelles et marchands d'art pour procéder à la restitution. A titre d'exemple, on peut citer le cas d'un tableau des *Nymphéas* de Monet, saisi dans la maison de Floirac où les Rosenberg avaient fui en 1940. La toile, choisie par le dirigeant nazi Ribbentrop, fut retrouvée au musée des Beaux-Arts de Caen en 1999 et rendue à la famille.

B. Peindre et repeindre : la démarche itérative de Picasso

Tout au long de l'année 1932, Picasso peint en travaillant et retravaillant des motifs ou des scènes en séries, sur une durée de quelques jours, quelques semaines, voire quelques mois.

Le début de l'année est caractérisé par les poses lascives de femmes lisant, endormies ou assises dans un fauteuil. Le printemps fait surgir chez Picasso des paysages du domaine de Boisgeloup, son village et la nature environnante. L'été est marqué par des scènes de plage et de baigneuses et l'automne par des crucifixions et des joueurs de flûte, avant le retour des jeux de plages auxquels vient s'ajouter le thème du sauvetage en novembre 1932. La succession des thèmes n'est pas linéaire, mais comme souvent chez Picasso, un va-et-vient s'opère entre les compositions.

Ces séries articulées autour d'un même motif sont déclinées dans une diversité de techniques : la gravure (avec la série de baigneuses en septembre-octobre-novembre), les dessins (crucifixions, nus et joueurs de flûte) et la peinture (femmes au fauteuil). Certaines séries, notamment gravées, contiennent des tentatives expérimentales où Picasso teste de nouvelles techniques : tirages en négatif/positif, variations d'encre, etc.

Les séries sont bien souvent à considérer dans leur ensemble et pour leur progression : selon la propre expression de Picasso, « ce qui compte, c'est l'esprit de suite dans les idées ». Mais cela n'exclut pas la présence d'œuvres exceptionnelles en soi, comme dans la série des crucifixions. Devant la profusion des œuvres créées et la nécessité d'y mettre de l'ordre pour l'organisation des expositions et des publications prévues en 1932, Picasso introduit au début de l'année une numérotation et une datation plus précise de ses œuvres.

Durant le dernier trimestre de l'année 1932, Picasso travaille autour du thème de la crucifixion emprunté au triptyque du retable d'Issenheim attribué à Matthias Grünewald (1470-1528). Entre le 17 septembre et le 7 octobre, il réalise plusieurs séries de dessins qui seront publiées en juin 1933 dans le premier numéro de la revue surréaliste *Minotaure*. La répétition du motif conduit peu à peu à l'effacement de l'œuvre médiévale initiale : les pages se noircissent, les formes s'autonomisent au point de devenir des assemblages aléatoires d'ossements. Ces ensembles successifs de crucifixions montrent bien que Picasso revient fréquemment au même thème pour le travailler encore et encore.

En visite à Colmar le 15 mars 1936, Paul Eluard enverra, non sans humour, une carte postale à son ami espagnol : « Grünewald, c'est presque aussi bien que Picasso ».



Pablo Picasso, *La Crucifixion*, 17 septembre 1932, plume, pinceau, encre de Chine, lavis et grattages sur papier à dessin vergé, 34,5 x 51,5 cm

Musée national Picasso-Paris, MP1073
 © RMN-Grand Palais / Mathieu Rabeau
 © Succession Picasso, 2017



Pablo Picasso, *La Crucifixion*, 19 septembre 1932, plume, pinceau et encre de Chine sur papier à dessin vergé, 34,5 x 51,5 cm

Musée national Picasso-Paris, MP1075
 © RMN-Grand Palais / Mathieu Rabeau
 © Succession Picasso, 2017

Pistes pédagogiques

ÉCOLE PRIMAIRE

Dessiner, peindre en série et le droit au gribouillage — Cycle 2

Observer les points communs et différences au sein d'une série peut être le point de départ d'une réflexion des élèves pour comprendre le sens du travail sériel : quel est l'intérêt pour l'artiste de répéter tant de fois les mêmes gestes autour d'un même sujet ? Il peut être utile de reconstituer des séries de Picasso en les replaçant dans l'ordre chronologique et de constater les transformations successives des formes. Les séries des paysages de Boisgeloup, des nus à la plage ou des crucifixions peuvent servir de supports. Par exemple, avec la série des *Femme étendue au soleil* réalisées durant le week-end de Pâques 1932 (du 25 au 28 mars), on peut identifier des formes géométriques et des toiles de formats très différents, tantôt petits tantôt plus grands.

L'enseignant peut proposer de réaliser une série de plusieurs dessins rapides autour d'un thème proche ou d'un modèle principal. Chaque nouveau dessin fait varier la composition : zoom sur un des détails (objets, personnages), transformation des couleurs ou des proportions... L'objectif est d'inciter les élèves à travailler vite, tout en leur donnant le droit de commettre des erreurs et de retravailler ce qui manque ou a été traité de façon incomplète. Les élèves ont un temps pour transformer ce qu'ils souhaitent. On peut ensuite recomposer l'affichage des séries avec les travaux de chaque élève : on travaille ainsi « l'esprit de suite dans les idées » évoqué par Picasso.



Pablo Picasso, *Femme étendue au soleil*, 25 mars 1932, fusain et huile sur papier de soie, 24,6 x 35,4 cm

Musée national Picasso-Paris, MP1069

© RMN-Grand Palais / Thierry Le Mage

© Succession Picasso, 2017



Pablo Picasso, *Femme étendue sur la plage*, 28 mars 1932, huile sur toile, 70,8 x 63,8 cm

Édimbourg, National Galleries of Scotland

© Succession Picasso, 2017

© Pablo Picasso. *Nude Woman Lying in the Sun on the Beach*. National Galleries of Scotland. Courtesy The Penrose Collection, England 2017

COLLÈGE

L'influence du retable d'Issenheim sur les Crucifixions – Arts plastiques, Cycle 4

L'enseignant étudie avec les élèves le retable d'Issenheim d'après Matthias Grünewald comme matrice du travail de Picasso sur les crucifixions. On ignore si Picasso est passé par Colmar en se rendant à Strasbourg et s'il a pu voir le retable d'Issenheim. On peut toutefois questionner les élèves sur le sens que prend cette référence religieuse alors même que les sujets religieux sont peu courants chez Picasso. Est-ce la force de la composition ? Le lien avec des motifs en vogue chez les surréalistes ?

Cela permet à l'enseignant de donner un cadre précis à l'œuvre de Picasso tout en se référant à des œuvres célèbres de l'histoire de l'art.



Mathias Grünewald, *Retable d'Issenheim*, 1512-1516, huile sur bois
Colmar, musée d'Unterlinden, 88RP139
© Musée d'Unterlinden, Dist. RMN-Grand Palais / Droits réservés

LYCÉE

L'art en série : une question pour la valeur et le statut d'auteur du travail artistique — Philosophie, Terminale

L'enseignant peut questionner le statut de l'œuvre d'art à travers le cas des pratiques sérielles. A la fin du XIX^e siècle, les peintres français ont eu recours au procédé de la série. On retrouve cet usage chez Paul Cézanne (1839-1906) avec ses différentes représentations de la montagne Sainte-Victoire.

Le peintre impressionniste Claude Monet (1840-1926) l'a aussi poussé très loin avec l'impressionnante série des vingt-huit toiles consacrées à la cathédrale de Rouen ou encore la série des célèbres *Nymphéas*.

Plus que le concept de série, les peintres impressionnistes découvrent le plaisir et l'intérêt de travailler sur un même sujet, mais à différents moments de la journée. Une innovation technologique le leur permet : l'invention de la peinture en tube en 1841. Ainsi, l'artiste est désormais libre d'utiliser ses pinceaux et ses couleurs en pleine nature. Le sujet est figuré à l'instant t, suivant les conditions atmosphériques, permettant au peintre de travailler toute une palette de couleurs et d'émotions.

Au XX^e siècle, Picasso comme Matisse (1869-1954) pratiquent la série comme une action évolutive. Ils réalisent une série d'un même sujet en jouant sur les formes. Chaque étape permet à l'artiste de réintroduire un élément à partir des faiblesses du précédent dessin ou de la précédente toile. Dans les années 1960, la technique de la sérigraphie utilisée par Andy Warhol (1928-1987) et les artistes du Pop Art va encore plus loin permettant de reproduire sur la toile des portraits photographiques ou des publicités. L'artiste américain accentue la désacralisation de l'œuvre d'art en produisant en masse et en série, et en confiant la réalisation de ses toiles à ses assistants. Il s'agit au fond d'une pratique ancienne qu'on retrouve dans les grands ateliers d'artistes importants de la Renaissance (Rubens par exemple). Mais le débat est lancé : s'agit-il encore d'un véritable travail d'artiste ? Et quel effet la reproductibilité et la sérialité ont-elles sur l'œuvre d'art ? On pourra se référer par exemple au texte de Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936).

L'enseignant peut même montrer que la série peut servir à la reconnaissance de la valeur artistique. La photographie documentaire, par exemple, l'utilise pour bénéficier d'une reconnaissance qu'elle n'avait pas auparavant. C'est le cas du couple allemand Bernd (1931-2007) et Hilla Becher (1934-) qui, avec leurs séries frontales consacrées à des bâtiments industriels, voient leurs travaux photographiques reconnus comme de véritables œuvres d'art.

C. La vie d'un artiste embourgeoisé et reconnu

Depuis son mariage avec Olga, Picasso connaît une période que Max Jacob moque comme la « période duchesse » de l'artiste. Incontestablement, cette exposition montre qu'en 1932 Picasso est un artiste riche au mode de vie bourgeois. L'inauguration de son exposition à la galerie Georges Petit en juin constitue même un moment important de la vie mondaine parisienne (salle 11).

Plusieurs archives révèlent les mondanités auxquelles Picasso consent à participer lors du séjour à Zürich en septembre 1932. Pablo et Olga répondent volontiers aux sollicitations et prennent la pose pour des photographies, souvent en famille, ce qui renvoie une image bienveillante et rassurante de l'artiste. Il fréquente des lieux appréciés par la bonne société de l'époque à Zürich, mais aussi à Saint-Moritz, haut lieu de villégiature mondaine des Alpes suisses, où souhaite se rendre Olga ([voir dossier pédagogique de l'exposition « Olga Picasso »](#)). Madame Picasso est une épouse bourgeoise et raffinée qui encourage son mari à prendre part à cette sociabilité. C'est souvent elle qui entretient les relations avec les uns et les autres et incite Picasso à sortir à ses côtés lors de soirées théâtrales et musicales où se presse le Tout-Paris. Des tickets d'entrée, conservés dans les archives du Musée Picasso, témoignent ainsi de leur participation régulière à ces événements.



Photo à Strasbourg, 7 septembre 1932
104772

Dès le début de l'année, la peinture de Picasso contient des références à ce mode de vie huppé. Plusieurs œuvres contiennent des indices du décor bourgeois de l'appartement parisien : la tapisserie apparaît dans *Le Rêve*, le château acquis en 1930 fait l'objet de paysages peints (exposés notamment en salle 7). De même, les poses alanguies des femmes représentées assises ou endormies s'inscrivent dans une représentation assez classique de la femme. Là aussi, Picasso semble introduire les éléments de sa vie dans son art et dans un regard plus classique.



Pablo Picasso, *Boisgeloup sous la pluie*, 30 mars 1932, huile sur tissu, 47,5 x 83 cm

Musée national Picasso-Paris, MP141

© RMN-Grand Palais / Mathieu Rabeau

© Succession Picasso, 2017

Devenu riche et bénéficiant d'une certaine notoriété, Picasso est très sollicité. Boisgeloup et l'appartement de la rue La Boétie centralisent son importante correspondance avec ses amis et ses marchands, mais aussi de très nombreuses demandes d'aide ou de soutien. Il reçoit notamment des courriers d'amis appauvris, rencontrés durant ses années de bohème à Montmartre, puis à Montparnasse.

Le 18 février, le peintre Joan Junyer (1904-1994), neveu d'un ami de Picasso, Sebastian Junyer, écrit à l'artiste pour lui dire qu'il souhaite venir le voir. Pierre Cabanne écrira plus tard à ce propos : « Pas un Espagnol qui, alors, n'allât frapper à la porte de Picasso...³ ».

L'année 1932 est aussi un moment où Picasso commence à être sollicité pour participer à la vie intellectuelle et politique. On lui demande de signer un tract dans l'affaire judiciaire autour de l'écrivain Louis Aragon (1897-1982), poursuivi à propos de son poème *Front rouge*.

³ Pierre Cabanne, *Le siècle de Picasso*, volume 2, Paris, Denoël, 1992, p.710-711

On voit ainsi la proximité de Picasso avec les milieux artistiques et les tensions politiques en cours. Cette affaire est le prélude d'une brouille entre André Breton et Louis Aragon, ce dernier étant sommé par le PCF de se désolidariser du surréalisme pour apporter son soutien au réalisme socialiste soviétique.

Malgré son train de vie confortable, la crise financière se ressent ponctuellement dans le quotidien de Picasso. Depuis le krach de Wall Street en 1929, la France restait relativement épargnée, mais est toutefois rattrapée par la crise à la fin de l'année 1932 avec une montée du chômage. Pour un artiste comme Picasso, la crise économique internationale restreint les possibilités de vente sur un marché de l'art qui connaît vraiment une contraction en 1932.⁴

Ce contexte de crise économique explique en partie son choix d'exposer à l'étranger, notamment à Bâle ou Zürich pour trouver de nouveaux acheteurs. Son marchand pour l'Europe, Paul Rosenberg, ne lui rachète des œuvres qu'à partir de 1934.



Pistes pédagogiques

ÉCOLE PRIMAIRE

L'artiste au XX^e siècle : de l'artiste bohème au maître reconnu – Cycle 2

L'enseignant peut étudier l'évolution des images de Picasso et de ses ateliers au fil du temps. Si les photographies de l'année 1932 le font apparaître sous les traits d'un artiste embourgeoisé et père de famille aux côtés d'Olga et Paul, il n'en a pas toujours été ainsi. Il existe de nombreuses photographies de ses années de bohème à Montmartre, le montrant notamment au Bateau-Lavoir. On peut comparer ces visuels à ceux des années 1930, puis de l'après-guerre pour montrer l'évolution de son train de vie. Les élèves peuvent être amenés à dégager les indices de son ascension sociale : vêtements, cadre de vie ou signes extérieurs de richesse, tels que son Hispano-Suiza, une voiture de luxe espagnole. *

COLLÈGE

Qu'est-ce qui fait la valeur d'une œuvre ? – Arts plastiques, Cycle 4

Souvent les élèves interrogent la valeur financière des œuvres d'art dans un musée. En salle 5, des coupures de presse du « Lit-tout » font mention

⁴ Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques (1918-1945). Une histoire transnationale*, Folio histoire (n° 263), Gallimard, Paris, 2017

du record obtenu en 1932 par une toile de Picasso lors d'une vente aux enchères à Drouot. Il s'agit de *Femme se faisant coiffer* (ou *La Coiffure*) vendue pour 56 000 francs, une somme importante à l'époque et qui surprend les observateurs, car le marché de l'art est atone en ces temps de crise économique. Cela confirme la valeur des œuvres de Picasso même dans un contexte difficile.



Frank Burgess Gelett, *Pablo Picasso dans l'atelier du Bateau-Lavoir, en 1908*,
épreuve gélatino-argentique

Musée national Picasso-Paris, ARCREC1910

© RMN-Grand Palais / Madeleine Coursaget

© Droits réservés



L'enseignant peut également travailler autour d'une œuvre rarement exposée au public : *Nu, feuilles vertes et buste*. Cette toile appartient à une collection privée et fait partie des œuvres les plus chères jamais vendues sur le marché de l'art.

C'est l'occasion de questionner les élèves : pourquoi une œuvre peut-elle se vendre très cher ? Quels sont les facteurs qui jouent sur sa valeur ? Qui sont les acteurs (acheteur/vendeur) qui participent à la montée des prix ? Comment s'organise une vente aux enchères ? Le prix trouble-t-il le regard sur l'œuvre ? Est-on plus ou moins touché par l'œuvre quand on connaît sa valeur marchande ?

Pablo Picasso, *Nu, feuilles vertes et buste*, 8 mars 1932, huile sur toile, 162 x 130 cm

Collection particulière

© Succession Picasso, 2017

© Droits réservés



DOSSIER
PÉDAGOGIQUE
Partie 2

2

Une année de renouvellements et d'expérimentations

A. Le corps nu et érotisé au cœur de son expression artistique

Dès les premiers jours de l'année 1932, Pablo Picasso entame une phase créative très intense de plusieurs semaines où le corps nu, érotisé est représenté sous de multiples formes au gré des dessins et des peintures.

— LES FORMES DE L'ÉROTISME

L'érotisme des œuvres surgit le plus souvent de la pose des femmes représentées, alanguies, en partie ou entièrement dénudées, dormant, lisant, se peignant devant un miroir. Bien des toiles en attestent dès leur titre : *La Lecture* (2 janvier), *La Lecture interrompue* (9 janvier), *La Dormeuse au miroir* (14 janvier), *Le Repos* (22 janvier), *Le Sommeil* (23 janvier) et les deux *Femme au fauteuil rouge* des 27 et 31 janvier 1932.

Dans cette galerie féminine, un personnage a joué un rôle clé dans la stimulation érotique de l'artiste, sans jamais être nommé : c'est Marie-Thérèse Walter, maîtresse et modèle de Picasso. Bien qu'elle ne soit pas à ses côtés au moment où il réalise les toiles, le corps et le visage de la jeune femme servent de catalyseurs aux expérimentations plastiques de l'artiste de janvier à mars 1932 : les courbes et formes arrondies viennent évoquer ce nouvel amour pour Marie-Thérèse, rencontrée en 1927. Une toile en particulier semble reprendre de nombreux éléments peints et travaillés durant cette période : il s'agit de *Jeune fille devant un miroir* (MoMA, New York). L'identité du modèle ne sera toutefois dévoilée que bien plus tard en 1958.



L'érotisme et la sexualité ne sont toutefois pas uniquement liés à la représentation du corps féminin, bien que celui-ci se prête à des déformations évocatrices de sexualité. Dès le 29 janvier 1932, les premières pages d'un carnet de dessins linéaires à l'encre bleue ou au fusain (MP1990-110) montrent que la représentation du peintre — et donc de Picasso lui-même — est elle aussi chargée d'une dimension sexuelle. Le pinceau du peintre est confondu avec le sexe de l'artiste dans un jeu grivois qui confirme l'association permanente chez Picasso du désir sensuel et de l'acte de peindre, au point de les confondre. C'est même une constante de l'art picassien depuis de nombreuses années : le sexe est représenté dans sa naturalité,

Pablo Picasso, *Jeune fille devant un miroir*, 14 mars 1932, huile sur toile, 162,3 x 130,2 cm

New York, Metropolitan Museum of Modern Art, Inv. 2.1938

© 2017, Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence

© Succession Picasso, 2017



Pablo Picasso,
La Dormeuse au miroir,
 14 janvier 1932, huile
 sur toile, 130 x 97 cm
 Collection particulière
 © Succession Picasso, 2017
 © Droits réservés

voire sa bestialité. Picasso associe dans ce même élan désir sexuel et désir de créer, ce qui sera bien vite relevé par les tenants de la psychanalyse et du surréalisme.

Le traitement plastique des corps accentue l'impression d'érotisme tant l'artiste semble porter une attention aux détails propres à susciter l'émoi : le nez courbé et démesuré de Marie-Thérèse dans plusieurs toiles (*La Lecture*, *La Lecture interrompue*, *Nature morte à la fenêtre*, *Nu couché*,...), les cheveux, le cou, la poitrine et l'ensemble des formes arrondies qui rappellent le corps de la jeune femme tel qu'il apparaît sur les photographies de l'époque (salle 10, photographie du 27 juillet 1932)

L'érotisme du corps féminin provient aussi parfois de la mise en scène des formes. Présentés dans des cadrages serrés, les corps plus ou moins dénudés occupent tout l'espace de la représentation ou presque. Derrière eux, des décors d'une grande simplicité soulignent leurs formes plastiques. Plusieurs toiles ont

ainsi pour fond le décor bourgeois de l'appartement de la rue La Boétie reconnaissable aux motifs des papiers peints, par exemple pour *Jeune fille devant un miroir*.

Enfin l'allusion sexuelle se fait très directe dans certaines formes qui évoquent les parties génitales. Dans la toile intitulée *Le Rêve*, le visage de Marie-Thérèse est vu de face et de profil, avec une partie supérieure révélant un phallus. On retrouve ces jeux dans *La Dormeuse au miroir* (salle 2) où la figure est traversée par un pénis formé par son propre ventre et son sein droit. Cette omniprésence de la sexualité, ajoutée à des mises en scène soulignant la fécondité féminine, rapproche davantage ces représentations « de l'idole post-freudienne que de la représentation de la femme « réelle » »⁵.

5 Elizabeth Cowling, « The sculptor's Studio: Picasso's Bust of a woman, 1931 », dans *Picasso's Marie-Thérèse*, New York, Acquavella Galleries, 2008, p.35.

— PSYCHANALYSE ET SURRÉALISME

La psychanalyse porte son attention sur les œuvres de Picasso dans les années 1920. Leur portée érotique et sexuelle n'est pas la seule cause de cet intérêt, certaines œuvres évoquant aussi directement des thèmes majeurs de la discipline, tels que *Le Rêve*. Cette œuvre a d'ailleurs pu être vue lors de la rétrospective à la Kunsthaus à Zürich par le psychanalyste Carl Gustav Jung, qui livre un texte critique à son sujet.



Pablo Picasso, *Le Rêve*, 24 janvier 1932, huile sur toile, 130 x 97 cm

Collection particulière

© Christie's Images / Bridgeman Images

© Succession Picasso, 2017

Dans le sillage de la psychanalyse née au début du siècle, le surréalisme ambitionne de libérer la pensée des contraintes de la raison et de la morale établie. André Breton, le meneur du mouvement, se réfère simultanément aux concepts forgés par Freud et par Marx (de nombreux artistes surréalistes adhèrent au Parti Communiste) pour revendiquer la mise en valeur de tout ce qui est réprimé dans la société — le bizarre, le repoussant, l'érotique, l'instinctif. Libérer la pensée, c'est laisser parler l'inconscient, ouvrir la voie au rêve, au fantasme et à la pulsion.

Depuis le milieu des années 1920, Picasso explore des voies nouvelles et multiplie les métamorphoses des corps. Il crée ainsi des créatures chimériques, aux corps graphiques et contorsionnés qui témoignent de sa fascination pour la malléabilité du corps humain. Il trouve dans ces figures une « surréalité », c'est-à-dire, selon ses mots rapportés par Brassai, « cette profonde ressemblance au-delà des formes et des couleurs sous lesquelles les choses se présentent »⁶.

Sa démarche trouve un écho au sein du courant surréaliste alors émergent qui prône une libération des corps et de leur représentation. Picasso développe un langage plastique affranchi de tout réalisme, comme en témoigne l'étude dessinée le 29 janvier 1932 dans un carnet et qui servira de prélude à la réalisation de la toile *Femme au fauteuil rouge* (MP1990-110 (10r)). André Breton voit en Picasso un pionnier, bien que celui-ci n'adhère pas au mouvement.

L'association entre violence et sexualité, chère à la psychanalyse et au surréalisme, est très présente dans les œuvres picassiennes de l'entre-deux-guerres telles que *Le Baiser* (MP85) et *Figures au bord de la mer* (MP131).

Les crucifixions ont également tout pour les séduire. Le recours aux os — qui évoquent aussi les ossements du Golgotha — les déformations, les détails triviaux (épingle à nourrice, vis) font partie du vocabulaire esthétique surréaliste. Dans la publication de la revue *Minotaure* en février 1933, des anatomies générées par les crucifixions sont publiées comme de véritables « cadavres exquis » formels.



Pablo Picasso, *Figures au bord de la mer*, 12 janvier 1931, huile sur toile, 130 x 195 cm

Musée national Picasso-Paris, MP131

© RMN-Grand Palais / Mathieu Rabeau

© Succession Picasso, 2017

6 Pablo Picasso cité par Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p. 198.



Pistes pédagogiques

COLLÈGE

Les muses dans l'art : de l'Antiquité à Picasso – Arts plastiques / Histoire des arts / Français, Cycle 4

L'enseignant peut questionner la place de la muse dans la création artistique, à partir de l'exemple de Marie-Thérèse Walter. Cela permet de remonter le fil historique jusqu'à l'Antiquité (avec un travail sur la notion de muse et son origine mythologique) pour évoquer les rapports des artistes avec leurs muses au cours des siècles. Quelques exemples pourront être évoqués : Simonetta Vespucci pour Sandro Botticelli, Berthe Morisot pour Edouard Manet, Nusch Eluard pour les surréalistes, etc.

On pourrait aussi questionner la contemporanéité de cette source d'inspiration : y a-t-il des exemples d'artistes actuels qui travaillent ainsi ?



Comment traiter l'érotisme d'une œuvre en classe ?

L'érotisme des œuvres de Picasso s'impose aux visiteurs dans cette exposition. Les « calembours » à connotation sexuelle sur la toile peuvent d'ailleurs vite être perçus par les élèves. Mais cet érotisme n'est pas l'exhibition de la sexualité, et il est possible de guider les élèves vers la compréhension des œuvres sans renier cette dimension du travail de Picasso.

Le caractère érotique peut être traité sous l'angle des sentiments et des émotions, et non de la sexualité. Les enseignants de français et de lettres ont souvent un rôle important à jouer : leurs programmes et à leurs démarches encouragent la mise en relation des œuvres plastiques et littéraires. L'enseignant peut multiplier les entrées de lecture et d'analyse sans entrer dans le détail des représentations érotiques qui, si elles n'ont rien de choquant, interpellent les élèves.

ÉCOLE PRIMAIRE

Cycle 3

Avec les plus jeunes, le travail peut consister à observer les formes féminines et le ressenti qu'elles suscitent chez les élèves. Picasso peint le corps de la femme parce que celui-ci l'interpelle. Plusieurs toiles comme *La Lecture* permettent d'évoquer tour à tour les rondeurs sensuelles, le visage avenant, la chevelure blonde... Au-delà de la référence biographique à Marie-Thérèse, on peut s'interroger avec les élèves sur les modalités de représentation du corps et leur ressenti face à elles. Comment ressentent-ils les différentes métamorphoses du corps créées par Picasso ? Cela pourra aboutir à la réalisation d'un travail plastique ou d'écriture.



Pablo Picasso, *La Lecture*,
2 janvier 1932, huile
sur toile, 130 x 97.5 cm

Musée national Picasso-
Paris, MP137

© RMN-Grand Palais /
Mathieu Rabeau

© Succession Picasso, 2017

COLLÈGE

Français / Arts plastiques, Cycles 3 et 4

L'enseignant de français peut utiliser de nombreux textes de la littérature et les œuvres de janvier à mars 1932 pour tisser le lien entre

discours amoureux et formes peintes.

En collaboration avec l'enseignant d'arts plastiques, on peut chercher les correspondances formelles entre description littéraire et description picturale. Là aussi il s'agit de montrer que le goût amoureux de Picasso pour la femme lui donne l'occasion d'expérimenter différentes formes jusqu'au démembrement formel dans *Femme au fauteuil rouge* (MP138).

Identifier les formes, les mettre en relation avec des mots de plus ou moins grande force littéraire permet donc d'évoquer l'érotisme sans éluder les questions des élèves. Dès la 4^e, les élèves ont par ailleurs pris connaissance des enjeux d'éducation à la sexualité. Chaque enseignant peut s'appuyer sur ces textes officiels : <http://eduscol.education.fr/cid46864/les-enjeux-de-l-education-a-la-sexualite.html>



Pablo Picasso, *Femme au fauteuil rouge*, 27 janvier 1932, huile sur toile, 130,2 x 97 cm

Musée national Picasso-Paris, MP138

© RMN-Grand Palais / Mathieu Rabeau

© Succession Picasso, 2017

LYCÉE

Lettres, Première

Le sujet peut être étudié de façon concrète et directe avec les élèves dans la mesure où l'âge et la sensibilisation aux enjeux de la sexualité ne sont plus évités dans la plupart des programmes (lettres, sciences et vie de la terre, philosophie). D'un point de vue littéraire, bien des textes du surréalisme peuvent donner de la force (Breton, Eluard, Bataille, etc.) à l'analyse des œuvres les plus ouvertement érotiques : c'est un enjeu majeur pour ces auteurs et pour ce courant dans son ensemble⁷ (voir *L'Érotisme* de Georges Bataille, 1957). Au-delà du jeu et de la provocation assumée, on peut questionner les élèves sur les raisons qui poussent ces artistes à relier leurs créations aux émotions érotiques.

⁷ Pour plus d'information sur Picasso et le surréalisme, voir le dossier pédagogique de l'exposition « Picasso - Giacometti ».

B. L'influence de la sculpture dans la peinture

L'année 1932 se caractérise aussi par le va-et-vient constant de Picasso entre deux lieux de création : l'atelier parisien de la rue La Boétie et le château de Boisgeloup en Normandie, situé à 80 km de Paris. Depuis l'achat de cette dernière demeure en 1930, Picasso y passe beaucoup de temps à développer un axe de plus en plus obsédant de son travail : la sculpture (voir dossier pédagogique de l'exposition « Picasso. Sculptures »). L'année plastique et sculpturale par excellence pour Picasso est l'année 1931, et c'est donc tout naturellement qu'en 1932 l'artiste intègre ses recherches menées en sculpture l'année précédente dans ses compositions picturales : formes et motifs de l'art sculpté se retrouvent dans des œuvres en deux dimensions et les connaisseurs de Boisgeloup y reconnaissent parfois l'atmosphère de cet atelier. C'est ainsi que Picasso introduit dans la peinture même le motif de la sculpture. On le retrouve par exemple dans la peinture du 3 mars 1932 intitulée *Nature morte : buste, coupe et palette* (MP140). Un des bustes de Marie-Thérèse modelé l'année précédente y apparaît, sur un piédestal cubique rappelant l'Antiquité, avec ses caractéristiques si identifiables : le nez busqué dans le prolongement du front, le regard en amande, la coiffure en chignon, les lèvres ourlées et le cou allongé.

Le cadre majestueux de la vieille demeure classique offre à Picasso l'espace et l'inspiration pour développer de nouvelles expérimentations autour de l'art sculpté. Boisgeloup regorge d'éléments naturels (bois, végétaux, animaux) qui viennent nourrir ses œuvres : au-delà de simples motifs peints, ils intègrent physiquement sa création. À l'automne 1930, les morceaux de bois du parc taillés au canif et assemblés à d'autres fragments de châssis permettaient à Picasso de créer des figures

évoquant les arts primitifs et étrusques.

Durant l'année 1932, la nature de Boisgeloup s'inscrit directement sur la toile peinte. Ces tableaux-reliefs⁸ constituent des transpositions en faible volume des assemblages en ronde-bosse réalisés par Picasso dans ce même atelier. Ainsi, *Composition au papillon* (15 septembre 1932, MP1982-169) associe sur une même toile morceaux de tissu, de ficelle et de bois, végétaux, punaise et papillon, le tout unifié d'une couche de peinture à l'huile blanche.



Pablo Picasso, *Composition au papillon*, 15 septembre 1932
Tissu, bois, végétaux, ficelle, punaise, papillon, huile sur toile, 16 x 21.5 cm
Musée national Picasso-Paris, MP1982-169
© RMN-Grand Palais / Béatrice Hatala
© Succession Picasso, 2017

⁸ Tableau-relief : œuvre hybride entre peinture et sculpture où se mêlent, par la technique de l'assemblage ou du collage, des matériaux et objets issus du quotidien.

La campagne normande inspire aussi à Picasso quelques sujets champêtres : un ensemble de paysages et de vues du château, mais aussi des sujets animaliers, tel que *Le Coq* exposé dans le vestibule de l'escalier d'honneur. Comme l'écrit Werner Spies « dans les représentations qu'il donne des animaux, Picasso est toujours plus proche de la réalité que dans ses représentations du corps humain. (...) Ce sont en outre toujours des représentations d'animaux saisis dans un mouvement qu'on reconnaît d'emblée. »⁹.

Christian Zervos écrit que « Picasso est l'artiste par excellence dont les peintures s'appuient sur les sculptures »¹⁰. Pour l'éditeur, c'est la puissance de métamorphose de la sculpture qui fascinait Picasso car la forme finale conserve l'élan vital qui a donné naissance à l'œuvre. Les peintures de l'année 1932 tendent à restituer cet élan.



Boisgeloup

Bâti au XVII^e siècle et en partie reconstruit au XVIII^e siècle, le manoir de Boisgeloup est situé près de Gisors en Normandie, à 80 km de Paris. À droite du portail, ouvrant sur une grande cour, se dresse une élégante petite chapelle gothique dans laquelle on donne la messe jusque dans les années 1950. Accolée à gauche de l'entrée se trouve une longue rangée d'écuries offrant de beaux espaces pour y installer une presse pour la gravure, ainsi qu'un atelier pour la création de sculptures volumineuses sans avoir à s'inquiéter des dégâts provoqués par l'utilisation du plâtre, un matériau que Picasso affectionne tout particulièrement dans cette période et dont il se sert pour des sculptures aux déformations étranges et aux rondeurs inspirées par la muse du moment, Marie-Thérèse Walter. Boisgeloup est aussi le lieu où se manifeste l'intérêt de l'artiste pour la photographie de ses travaux, ce qui l'a conduit à inviter Brassai à plusieurs reprises (salle 14). Au second étage du château, l'artiste peint, tandis que deux petites chambres mansardées sont occupées par la famille, Olga, Pablo et leur fils Paul.

⁹ Werner Spies, *Picasso Sculpteur*, Paris, Centre Pompidou, 2000, p.176

¹⁰ Christian Zervos, *Catalogue raisonné*, volume VII

Les rares visites, celle des couples Braque, Zervos, ou Leiris, ou de ses marchands Vollard et Kahnweiler, trouvent dans le vaste parc du manoir la quiétude nécessaire à l'examen des sculptures que Picasso aime installer en pleine nature. Les murs gris et la belle maçonnerie du manoir satisfont pleinement l'inclination de l'artiste pour le monumental, un goût qui apparaît aussi dans ce dont il s'entoure : son chien saint-bernard, le crâne de rhinocéros placé dans le hall d'entrée ou le masque Nimba de la population Baga de Guinée, aux proportions majestueuses. Plus tard, se remémorant les ateliers des communs dépourvus d'électricité, Picasso parlera du froid stimulant le travail, de la grange pleine de courant d'air difficile à chauffer. « Drôle de château », se souviendra Brassai, « des pièces vides de meubles, ça et là seulement, sur les murs nus quelques grands Picasso (...)»¹¹.



Brassai (Halasz Gyula, dit), *Entrée du Château de Boisgeloup, Gisors, vers 1960*, épreuve gélatino-argentique, 23,2 x 28 cm

Musée national Picasso-Paris, MP1996-319

© RMN-Grand Palais / image RMN-GP

© Estate Brassai - RMN-Grand Palais

¹¹ Brassai, *Conversations avec Picasso*, Ed. Gallimard, Paris, 1964, p.28. Bibliographie : "Picasso vu par Brassai", Musée Picasso, Paris, 1987, p.60.

Pistes pédagogiques

ÉCOLE PRIMAIRE

De la sculpture en peinture - Cycles 2 et 3

Dans les années 1930, le travail de Picasso révèle une véritable porosité entre la peinture et la sculpture. L'enseignant peut sélectionner quelques œuvres dans lesquelles les formes du corps féminin présentent un caractère sculptural. On peut suggérer quelques toiles : *La Lecture* (MP137), *Nature morte à la fenêtre*, *Femme au fauteuil rouge* (MP138). Il s'agit de réfléchir avec les élèves au choix de ces formes : comment Picasso décompose-t-il les corps ? Quel effet cela produit-il ?

On pourra ainsi souligner que sculpture et peinture s'influencent mutuellement et que ces corps sculpturaux sont tour à tour légers ou lourds. L'enseignant pourra faire appel au vocabulaire des volumes géométriques pour décrire les formes représentées.

ÉCOLE PRIMAIRE - COLLÈGE

De la sculpture au dessin, du plan au volume - Cycle 3

L'enseignant construit une séquence autour de la notion de « plan ». Le plan est ainsi défini en tant qu'espace pour dessiner sur une feuille mais aussi - dans le domaine des mathématiques - comme un objet fondamental à deux dimensions qui peut être visualisé comme une feuille d'épaisseur nulle qui s'étend à l'infini. Poser cette définition permet de construire



Pablo Picasso, *Nature morte : buste, coupe et palette*, 3 mars 1932, huile sur toile, 130,5 x 97,5 cm
Musée national Picasso-Paris, MP140

Pablo Picasso, *Tête de femme*, 1932, plâtre, 65 x 43 x 25 cm

Musée national Picasso-Paris, MP295



ensuite la notion de volume qui se définit par ses trois dimensions (repérés par trois axes orthogonaux) : la largeur, la profondeur, la hauteur.

On dit d'un volume ou d'un espace qu'ils sont tridimensionnels ; le plan étant lui bidimensionnel (composé de deux dimensions, hauteur, largeur – comme la feuille de papier). Cet effort de définition et de précision du langage permet aux élèves de mieux comprendre les jeux auxquels Picasso se livre depuis les débuts de son travail artistique, tout particulièrement dans les années cubistes.

Mais les œuvres de 1932 servent d'exemples pour mesurer la facilité avec laquelle il expérimente ces notions dans l'espace de la peinture après avoir expérimenté le volume sculpté dans son atelier de Boisgeloup (cf. les photographies de Brassai en salle 14).

À titre d'exemple, l'enseignant peut s'appuyer sur des œuvres où le dialogue entre peinture et sculpture se ressent fortement, comme dans la sculpture en plâtre *Tête de femme* (MP295) et la peinture *Nature morte : buste, coupe et palette* (MP140). On retrouve dans la sculpture la forme du profil de Marie-Thérèse et la « forme molle » de la palette accrochée sur le mur de l'atelier.

COLLÈGE

Objets, collections et œuvres d'art¹² – Arts plastiques / Histoire de l'art, Cycle 4

Cette exposition présente quelques exemples de tableaux-reliefs et d'assemblages qui témoignent du statut particulier que Picasso confère aux objets qui l'entourent. Selon les mots d'André Breton¹³ : « Picasso sculpteur, n'a pas le préjugé de la matière », ce qui veut dire que la distinction entre matériaux artistiques et non artistiques n'existe plus. Ainsi, les œuvres *Tête de femme* ou *Composition au papillon*, peuvent constituer un point de départ pour l'enseignant pour explorer l'histoire de la constitution des collections, donc de la valeur particulière que l'homme a pu attribuer à certains objets singuliers. Au paléolithique, on trouve déjà des ensembles de pierres regroupées pour leur valeur esthétique. Bien plus tard, les cabinets d'érudits rassemblent pêle-mêle curiosités naturelles (coraux, dents de narval, animaux empaillés...) et artificielles (objets d'art).

Picasso lui-même possédait une collection qui comptait de nombreuses œuvres anciennes et modernes, mais aussi des ossements, comme un crâne de rhinocéros qu'il exposait dans son château de Boisgeloup. Les collections ont très tôt nourri la création artistique : représentations de cabinets de curiosité et innombrables natures mortes. L'accumulation de ces objets a pu donner naissance à des formes nouvelles, des portraits phyto-morphiques d'Arcimboldo (vers 1527-1593) aux réinterprétations contemporaines de Wolfgang Tillmans (1968 -), en passant bien sûr par les tableaux-reliefs et les assemblages de Picasso et de ses successeurs (Arman, Rauschenberg, etc.). Dans d'autres cas, les objets sont

¹² Cf. http://arts-plastiques.spip.ac-rouen.fr/IMG/pdf/dossiers_pedagogiques_cabinets_de_curiosites_8_3_mo.pdf

¹³ André Breton, « Picasso dans son élément », revue *Minotaure*, n° 1, 1933, p. 16

au contraire choisis et associés pour leur caractère dissonant et l'absurdité de leur rapprochement. On pensera par exemple aux ready-made de Duchamp ou aux poèmes-objets de Breton.

L'examen et la comparaison par les élèves de différents exemples d'œuvres utilisant des objets, réels ou représentés, permet de souligner ces différents usages, leurs variations et leurs effets respectifs.

LYCÉE

Les rapports entre les ateliers, les lieux de vie et la création - Arts plastiques / Option histoire de l'art, Première

Il s'agit de montrer qu'il existe depuis la fin du XIX^e siècle une mise en scène de l'atelier d'artiste, notamment depuis les photographies de l'atelier d'Auguste Rodin par Eugène Druet. D'autres sculpteurs à Paris ont accepté des photographes dans leur atelier, notamment Brassai : Emile-Antoine Bourdelle, Constantin Brancusi, Alberto Giacometti, Jaques Lipchitz, Henri Laurens ou encore Ossip Zadkine. On peut envisager de compléter la visite au musée Picasso par la visite de l'atelier Brancusi au Centre Pompidou.

C. Des maîtres anciens à l'avant-garde surréaliste

Quelles que soient les innovations de l'art picassien, l'artiste ne rompt jamais ses liens avec les arts anciens et son goût pour les vieilles demeures, comme le château de Boisgeloup, y participe certainement.



Pablo Picasso, *Deux femmes nues dont l'une jouant de la diaule*, 4 octobre 1932, huile, plume et encre de Chine sur papier à dessin vergé, 34,5 x 51 cm

Musée national Picasso-Paris, MP1077

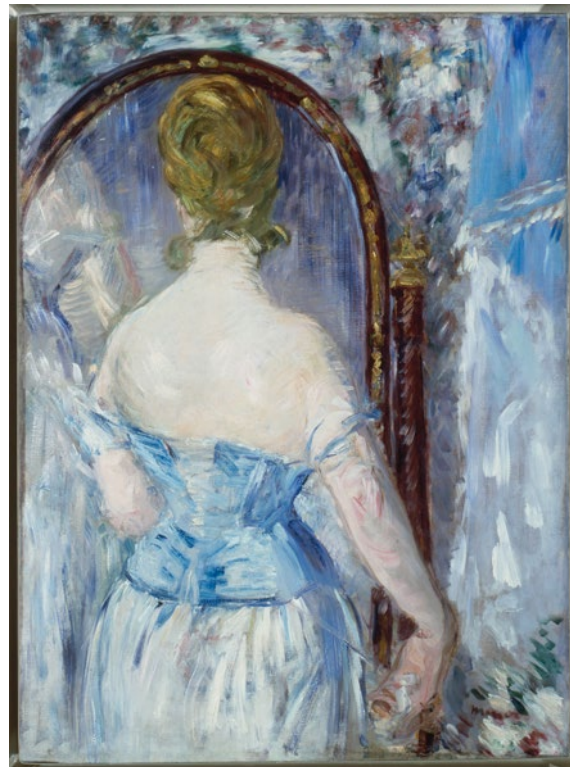
© RMN-Grand Palais / Droits réservés

© Succession Picasso, 2017

Mais surtout son art le plus contemporain prolonge le dialogue déjà initié avec les thèmes les plus anciens de l'histoire de l'art.

On retrouve dans ses créations de 1932 des références à l'antique, plus ou moins discrètes. La série des *Nus aux joueurs de flûte* par exemple occupe une place importante, mais peu connue dans la production artistique de Picasso entre la fin de l'été et le début de l'automne. On y voit un personnage jouant de la flûte, une flûte à bec double issue de l'Antiquité grecque.

Plus largement, la mythologie antique irrigue l'ensemble de l'art occidental, fournissant aux artistes un répertoire quasi-illimité de scènes où le corps féminin se dénuode. Pour Picasso, elle semble être une source régénératrice, lui fournissant des motifs atemporels qu'il peut investir de significations nouvelles et qui font l'objet de multiples variations formelles. Au fil des œuvres de l'année 1932, Picasso multiplie les échos tant aux thèmes antiques qu'à leurs représentations par les grands maîtres. Sur la toile *Nu, feuilles vertes et buste* le 8 mars 1932, la figure de Marie-Thérèse allongée dans une pose rêveuse évoque la figure d'Ariane endormie dans l'attente de l'amour, en écho aux *Métamorphoses* d'Ovide que Picasso illustre en 1930. Nombre de nus du printemps 1932 présentent une même posture caractéristique, un bras replié au-dessus de la tête, qui est celle de l'Ariane endormie de la *Bacchanale des Andriens* de Titien, Madrid, musée du Prado.



Edouard Manet,
Devant le miroir, 1876,
huile sur toile, 92 x 71 cm
New-York, The Solomon
R. Guggenheim Museum,
78.2514.27

© The Solomon R.
Guggenheim Foundation
/ Art Resource, NY, Dist.
RMN-Grand Palais

La figure féminine apparaît également à de nombreuses reprises, associée à un miroir. Elle est souvent figurée endormie se reflétant partiellement dans la glace, mais l'œuvre la plus aboutie est certainement *La jeune fille au miroir* du 14 mars 1932, qui se réfère autant à *La Toilette de Vénus* de Vélasquez, déjà convoquée dans le *Nu au miroir* du 12 mars, qu'au *Portrait de Madame Moitessier* d'Ingres ou à la toile *Devant le miroir* de Manet.

L'importance de ce dernier, dont l'ombre plane sur l'ensemble des nus érotiques picassiens de

l'année 1932, peut sans doute s'expliquer par le grand succès critique et populaire de l'exposition qui lui est consacré au musée de l'Orangerie cette même année et où est exposée la sulfureuse *Olympia* (cf. en salle 11 les coupures de presse). Picasso écrit d'ailleurs au dos d'une enveloppe en juin 1932, exposée dans la même salle : « Quand je vois *Le Déjeuner sur l'herbe*, je me dis des douleurs pour plus tard », préfigurant ainsi une série de variations autour de cette œuvre dans les années 1950.

Au-delà de cette figure féminine récurrente, la thématique chrétienne de la crucifixion, dont Picasso se saisit en septembre 1932, s'inscrit elle aussi dans la grande tradition de l'art occidental, quand bien même Picasso lui retire la dimension de spiritualité ou d'exaltation du catholicisme qui dominait chez les grands peintres espagnols et italiens depuis le XVI^e siècle.

Tissant toujours des liens avec les artistes des siècles passés, Picasso montre tout au long de l'année 1932 sa volonté de rester un artiste ancré dans son époque et attentif aux thèmes et préoccupations de la peinture contemporaine. Certaines œuvres de 1932 montrent la proximité de Picasso avec les surréalistes français et il joue un rôle particulier dans cette mouvance, ne serait-ce qu'en raison de sa proximité avec le poète Guillaume Apollinaire, inventeur de l'adjectif « surréaliste » dans la préface *Les Mamelles de Tirésias*. Surtout, avant le surréalisme, Picasso avait déjà avec le cubisme arraché les objets à leur signification courante. Pour apprécier ces œuvres des années 1910, il faut se séparer des préjugés esthétiques, de la raison et de la logique : ce que les surréalistes rassemblés autour de Breton appellent de leurs vœux.

Picasso partage ainsi des thèmes (le rêve, l'érotisme, l'intérêt pour la psychanalyse) proches du fantastique surréaliste, ainsi que le goût de certains objets qui se distinguent par leur rareté, leur étrangeté ou dont l'intrusion dans le monde réel crée un bouleversement des codes. Se dévoile aussi à cette période la grande fascination de Picasso pour les os et ossements qui sont peints dans les nombreuses scènes de crucifixion à partir de septembre 1932. Sur le plan personnel également, Picasso entretient des rapports avec des membres du réseau surréaliste, par exemple avec l'écrivain Michel Leiris. Picasso se veut donc à la fois un peintre héritier du passé et porteur de l'art le plus contemporain.



Pistes pédagogiques

COLLÈGE

Picasso et l'antique – Arts plastiques, Cycle 4

L'enseignant peut utiliser un des dessins sur le thème des joueurs de flûte pour rappeler l'importance de la référence à l'Antiquité dans l'œuvre de Picasso. Ces traces du passé apparaissent dès 1918 dans le travail de Picasso et plusieurs œuvres de l'exposition relèvent de cette veine néo-classique. Quelques exemples d'œuvres permettront de relever avec les élèves les traces de cette Antiquité : la diaule grecque, l'atmosphère bucolique qui baigne ces représentations, la clarté du dessin qui rappelle le style linéaire de la peinture sur vase antique, mais aussi dans d'autres œuvres, des éléments architecturaux, vestimentaires ou des références à la sculpture gréco-romaine. On peut citer par exemple *La Flûte de Pan* de 1923 (MP79), dans laquelle les deux figures monumentales évoquent les dieux Apollon et Mercure, dans des attitudes qui reprennent les canons de la sculpture grecque. L'iconographie des nus au joueur de flûte renvoie encore plus directement à la mythologie antique et à la bucolique



classique, la flûte étant un attribut fréquent des personnages champêtres, faunes, bergers ou même bacchantes. Ceci peut expliquer l'importance accordée au cadre naturel et à l'atmosphère pastorale dans certaines représentations du thème par Picasso.

Bien que les élèves ne maîtrisent pas tous ces références, on peut leur montrer que l'inspiration de Picasso remonte à un passé très lointain. L'enseignant peut rappeler que le peintre a grandi dans une culture méditerranéenne héritée de l'Antiquité gréco-romaine, et que celle-ci tient une place fondamentale dans la formation artistique académique reçue par l'artiste dans sa jeunesse.

Pablo Picasso, *La Flûte de Pan*, 1923, huile sur toile, 205 x 174 cm

Musée national Picasso-Paris, MP79

© RMN-Grand Palais / Jean-Gilles Berizzi

© Succession Picasso, 2017

Picasso, un « peintre de la peinture » - Histoire des arts, Cycle 4

Pour bien montrer que Picasso s'appuie énormément sur le travail des Anciens, on peut proposer d'associer des toiles de Picasso à d'autres plus anciennes. L'enseignant étudie chaque « paire » d'œuvres avec les élèves pour leur faire souligner les traces – et en conséquence les discordances ou modifications – entre la toile la plus ancienne et celle de l'artiste espagnol.

La jeune fille au miroir du 14 mars 1932 peut ainsi être associée au *Portrait de Madame Moitessier* d'Ingres (1844-1856) ou à la toile *Devant le miroir* de Manet (1876) : on y retrouve des accessoires communs et des analogies dans la composition.

Très proche, le *Nu au miroir* du 12 mars peut être mis en relation avec *La Toilette de Vénus* de Vélasquez. Les variations autour des nus couchés confirment que Picasso prolonge une image emblématique de l'art ancien : le corps féminin dénudé et alangui, le plus souvent allongé irrigue toute l'histoire de la peinture, des grandes toiles de Titien, à celles de Vélasquez et bien sûr de Manet.

LYCÉE

Représentations de l'art et récupération nationale - Histoire, Première

L'enseignant peut montrer comment une interprétation collective se met en place autour de l'œuvre d'un artiste en utilisant l'exemple, en juin 1932, de la rétrospective consacrée à Edouard Manet au musée de l'Orangerie, inaugurée un jour après celle de Picasso à la galerie Georges Petit.



Affiche : Manet, juin-septembre 1932, impression offset, 52 x 73 cm

Paris, Musée de l'Orangerie

© RMN-Grand Palais / Stéphane Maréchalle

Il s'agit de montrer que la critique de l'époque fait de Manet en 1932 un représentant des valeurs nationales de la France. C'est un changement d'autant plus important qu'un demi-siècle plus tôt, Manet était encore associé au scandale de certaines de ses œuvres : c'est l'occasion de présenter aux élèves le choc suscité par l'exposition de l'*Olympia* en 1863. Ce tableau peut être comparé avec les nombreux nus présentés dans l'exposition. On peut aussi concentrer l'attention sur un autre chef-d'œuvre de Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, au sujet duquel Picasso écrit en 1932 : « des douleurs pour plus tard »¹⁴. Si cette œuvre a fait l'objet d'une importante série de variations au début des années 1950, on peut déjà distinguer des similitudes en 1932 entre les attitudes des personnages de Manet et celles des figures de Picasso dans certains nus au joueur de flûte (voir la fiche pédagogique *Le Déjeuner sur l'herbe d'après Manet*).

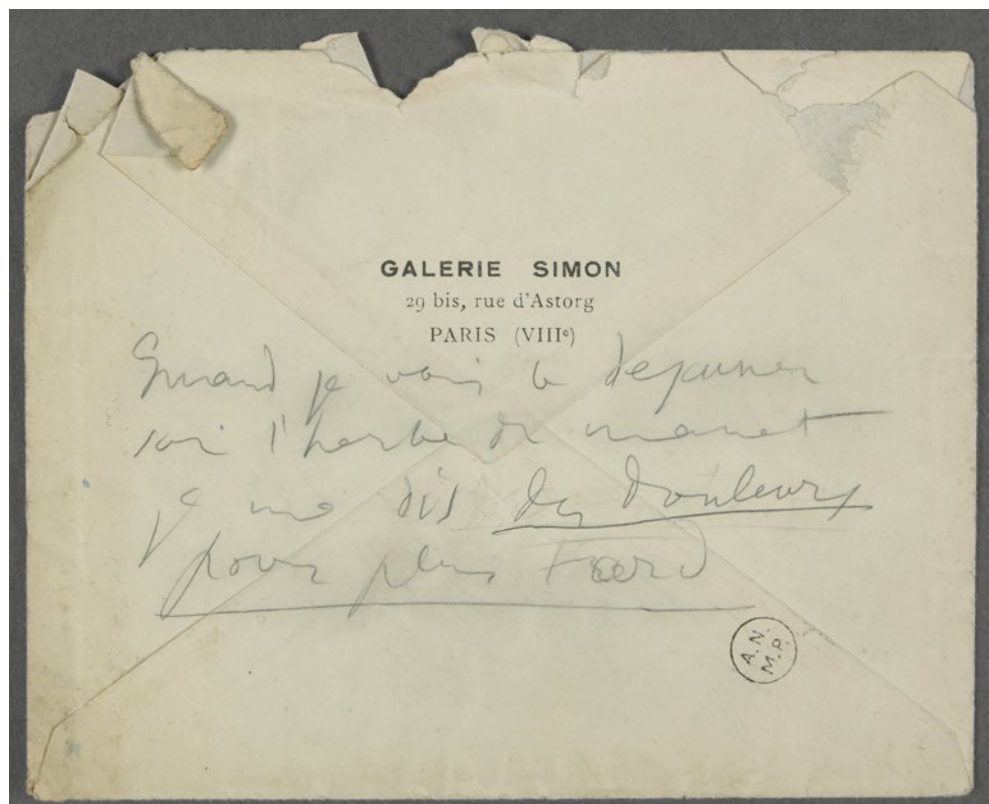
Mais il faut surtout montrer qu'en parallèle de ce changement de regard sur le travail de Manet, c'est celui de Picasso qui semble susciter, non

pas le scandale, mais un désaveu d'une partie de la critique au sujet de ses œuvres les plus récentes. L'accueil mitigé de la rétrospective s'explique aussi par l'accrochage personnel réalisé par Picasso qui déconcerte une partie des visiteurs et critiques. Les photographies de l'époque (salle 11) permettent d'interroger les choix faits pour cet accrochage. On peut alors questionner les élèves sur les critères d'appréciation et de jugement de l'œuvre d'art : doit-on la juger sur son esthétique intrinsèque ou pour sa portée politique ou idéologique ? Doit-on la considérer isolément ou au sein d'un ensemble plus large ? Faut-il tâcher d'anticiper la perception future de l'œuvre, en tenant compte de la versatilité des opinions ? Etc. Cette étape permet ainsi de revenir sur les conditions contextuelles (sociales, politiques, culturelles) de la construction d'une critique d'art.

¹⁴ Mention manuscrite portée par Picasso au dos d'une enveloppe en juin 1932.

Qu'est-ce qu'être contemporain ? - Lettres / Philosophie, Terminale

Avec Picasso, l'urgence du temps – le vieillissement mais aussi la passion amoureuse et le goût renouvelé pour la création – semble se mêler à une question abordée par la philosophie du XX^e siècle, et qui dépasse la querelle classique entre les Anciens et les Modernes et déclinée dans de nombreux domaines artistiques (littérature, peinture, etc.). Que veut dire être contemporain ? Dans la lignée de Gilles Deleuze, Jacques Derrida et Giorgio Agamben, beaucoup de penseurs ont tenté de définir ce qui relevait de la contemporanéité. Une réflexion sur le temps peut être menée avec les élèves, afin de chercher à définir ce qu'est la contemporanéité. La mode peut servir d'exemple dans ces questionnements.



Pablo Picasso, Manuscrit sur enveloppe à en-tête de la Galerie Simon à Paris, 9.5 x 15 cm
Musée national Picasso-Paris, 515AP/B/1/1
© Succession Picasso, 2017
© Droits réservés

DOSSIER
PÉDAGOGIQUE
Partie 3

3 Picasso, objet et sujet de l'Histoire de l'art

A. Picasso, artiste-commissaire

Plus que jamais Picasso veut montrer qu'il n'est pas une figure du passé mais bien un artiste contemporain toujours capable de surprendre. Il entend ainsi prendre le contrepied de l'image d'Henri Matisse renvoyée par la rétrospective que le MoMA de New York lui consacre en novembre-décembre 1931 et qui semble l'enfermer dans l'histoire des débuts de l'art moderne.

À tout juste cinquante ans, Picasso se lance dès le début de l'année 1932 dans une production intense qui témoigne de sa capacité intacte à inventer, expérimenter et bousculer le langage pictural. Il ne ralentit son travail créatif que pour s'impliquer personnellement dans l'organisation de sa propre première rétrospective, qui ouvre en juin 1932 à la galerie Georges Petit à Paris.

Picasso y voit la possibilité de dresser un panorama des différentes phases de son œuvre, depuis les années 1900 jusqu'aux dernières semaines précédant l'exposition. Il en est l'unique commissaire : à ce titre, il choisit les œuvres exposées et en dirige l'accrochage. Il intervient aussi personnellement auprès des collectionneurs privés pour s'assurer le prêt de certaines œuvres.



Gottlieb Friedrich Reber, *Vue de l'exposition Picasso aux galeries Georges Petit en 1932*, Zürich, Kunsthau, (Photographie : Margaret Scolari Barr)

© 2017 Kunsthau Zürich
© Succession Picasso, 2017

L'accrochage de la galerie Georges Petit est un geste d'artiste, une création à part entière : Picasso est le prototype de l'« artiste-commissaire ». Le reportage photographique réalisé pendant l'accrochage par Gottlieb Friedrich Reber (1880-1959) permet d'en mesurer l'originalité (cf. salle 11). Dans certains cas, Picasso rassemble des œuvres plastiquement proches, par exemple autour du cubisme ou du surréalisme. D'autres fois, c'est un sentiment qui domine ses choix, comme l'amour ou encore la mélancolie. À l'inverse, l'un des murs de la grande salle blanche de la galerie apparaît comme une véritable déclaration, ambivalente mais efficace. Au centre trône le couple Picasso incarné par le *Portrait d'Olga dans un fauteuil* (1918) surmonté de l'*Autoportrait bleu* (1901). De part et d'autre de Picasso, de petits portraits d'Olga et Paul ; et aux côtés d'Olga, quatre autres grands portraits de leur fils. Picasso dresse ainsi un véritable maître-autel à la gloire de la famille, qui atténue peut-être la forte présence, dans la salle principale,

des images d'une Marie-Thérèse à la sensualité explosive. L'intention fait mouche puisque la photographie de ce mur a été conservée par Olga.

Un autre geste fort de l'artiste-commissaire est le rapprochement, recréé en salle 11, d'un philodendron en pot et de l'assemblage *Tête de femme*

Gottlieb Friedrich Reber,
*Vue de l'exposition Picasso
aux galeries Georges Petit
en 1932, Zürich, Kunsthaus,*
(Photographie : Margaret
Scolari Barr)

© 2017 Kunsthaus Zürich
© Succession Picasso, 2017



(MP270). Picasso invente ici une installation, avant Marcel Duchamp et l'exposition internationale du surréalisme de 1938, où se rencontrent et s'interpénètrent deux univers de création, végétal et artistique, naturel et artificiel.

Commissaire de sa rétrospective parisienne, Picasso fait également des choix quant aux projets d'expositions à mener à l'étranger. Alors que plusieurs possibilités s'offrent à lui dès 1931, il refuse plusieurs propositions durant l'été 1932.

Picasso ne donne pas suite aux invitations du gouvernement espagnol, le marché de l'art local étant durement touché par la crise et lui offrant peu d'opportunités de vente. Il refuse également celles du comte Volpi, homme-lige de Mussolini, d'exposer dans le pavillon italien de la Biennale de Venise. Le projet aurait été coûteux et ses œuvres étaient engagées sur deux grandes expositions : à Paris et à Zürich. La mauvaise volonté de Picasso sur le sujet s'explique aussi peut-être par le renvoi par la Biennale en 1905 d'un de ses tableaux pour « indignité artistique ».

C'est aussi en 1932, après bien des hésitations de Picasso, que le projet d'exposition au MoMA de New York porté par son directeur Alfred Barr, est reporté *sine die* en raison de la crise financière. La grande rétrospective Picasso n'y aura finalement lieu qu'en 1939.

Picasso décide en revanche d'accepter la proposition d'une exposition à la Kunsthaus de Zürich pour le mois de septembre 1932, le marché de l'art suisse étant relativement épargné par la crise. C'est une réussite pour la critique comme pour les affaires de l'artiste. Quoique Picasso soit moins impliqué que pour l'exposition parisienne, il agit avec méthode et réalise plusieurs voyages préparatoires pour rencontrer les organisateurs, en particulier Carl Einstein¹⁵. Face aux difficultés rencontrées par ses marchands d'art français, Picasso se montre donc très actif dans la recherche d'autres acquéreurs potentiels. Il vend une toile à Zürich et noue bien des contacts utiles, mais ses efforts sont réduits à néant par l'arrivée des Nazis au pouvoir en 1933.

15 Carl EINSTEIN (1885-1940), écrivain et théoricien allemand, auteur d'ouvrages sur le cubisme et l'art nègre (*Die Negerplastik*). Il s'engage dans les années 1930 comme volontaire durant la guerre d'Espagne et combat dans la colonne Durutti aux côtés des syndicalistes anarchistes. Face à l'invasion nazie en 1940, il fuit craignant d'être arrêté tant qu'il est juif. Échouant à passer vers l'Amérique, il se suicide près de Pau en juillet 1940.



Pistes pédagogiques

COLLÈGE

Le monde de l'art - Arts plastiques / Parcours Avenir, 4e - 3e

L'enseignant peut faire découvrir aux élèves le fonctionnement du monde de l'art en étudiant l'organisation d'une exposition, à travers l'exemple de la rétrospective de la galerie Georges Petit. À l'aide des documents d'archives exposés, on peut inviter les élèves à repérer les acteurs et métiers qui entourent une exposition. En relevant les exemples du cas de 1932, on peut définir une palette d'intervenants : galeristes, rédacteurs des textes guidant l'exposition, journalistes et critiques d'art, déménageurs, etc. Les modalités techniques de montage de l'exposition ne doivent toutefois pas faire oublier le rôle novateur de Picasso comme artiste-commissaire.

LYCÉE

Option Arts plastiques / Histoire de l'art (PEAC), Première L

En devenant au XX^e siècle acteur de l'accrochage de ses œuvres, l'artiste accède au rang d'artiste-commissaire et peut ainsi contrôler à la fois la création de ses œuvres et une étape essentielle de leur diffusion : l'exposition. En partant de l'exemple de Picasso, l'enseignant peut amener les élèves à s'interroger sur l'intérêt pour un artiste de maîtriser l'ensemble de ce processus. Il pourra être utile de comparer la démarche de Picasso avec celle d'autres artistes du XX^e siècle, comme Marcel Duchamp (1887-1968) ou plus récemment Jeff Koons.

On pourra s'appuyer sur les propos de Picasso sur ses choix d'exposition et questionner ces derniers. Les critiques formulées au sujet de son accrochage pourront montrer la discordance entre l'ambition d'un artiste et sa réception par la critique et le public.

Daily Eagle, ce qui souligne à quel point sa renommée est désormais internationale. Picasso se montre donc disponible avec la presse et se laisse aussi photographier. Il prend la pose pour les photographes lors de la préparation des accrochages, et entouré de sa famille lors de son voyage à Zürich en septembre 1932. Il apparaît clairement comme une personnalité notoire, dont la vie privée est mise en scène.

Soucieux de contrôler son image publique, Picasso n'hésite pas à bloquer certaines publications, comme le montrent des lettres conservées par l'artiste. Ainsi, Fernande Olivier, muse et compagne de ses années de Bohème montmartroise au début du siècle, s'apprête en 1932 à publier ses mémoires pour s'assurer un revenu financier. Picasso l'en dissuade en lui envoyant lui-même une somme d'argent. La même situation se reproduit avec l'écrivain espagnol Joaquín Torres-García : Picasso soutient d'abord son projet de lui consacrer un ouvrage, avant d'en faire échouer la publication pour éviter que cet ami de longue date ne dévoile une autre image de Picasso.

Ne laissant rien au hasard, Picasso participe aussi activement aux publications qui contribuent à la diffusion de son œuvre, comme la revue *Cahiers d'art* qui présente régulièrement son travail. Il s'implique en particulier dans le projet de catalogue raisonné conduit par l'historien de l'art Christian Zervos (1899-1970).

Plus largement, il met en place les moyens nécessaires à la documentation de son propre travail. Il se met à dater et numéroter ses œuvres, et reçoit chaque semaine toutes les coupures de presse le concernant, grâce à son abonnement au service du « Lit-tout ». Il autorise un important reportage photographique lors du montage de son exposition parisienne, effectué par le collectionneur et prêteur Gottlieb Friedrich Reber. Picasso ouvre également les portes de son atelier à plusieurs photographes,

en particulier Brassäi, qui réalise de nombreuses prises de vue dans les ateliers de Boisgeloup. Ses photographies rendent compte à la fois de l'ambiance de l'atelier, parfois dans des effets de clair-obscur dramatiques, et du processus créatif de Picasso.

Ainsi, on peut interroger le rapport que Picasso entretient avec l'histoire et la postérité :



Brassäi, *Sabartès, le chauffeur, Zervos mesurant des dessins*
Epreuve gélatino-argentique
Musée national Picasso-Paris,
MP1996-292

© RMN-Grand Palais / Franck Raux

© Estate Brassäi - RMN-Grand Palais

© Droits réservés

l'importance de ses archives personnelles, et le fait qu'il conserve tout, ne peuvent-ils pas être liés à l'idée qu'il prépare le travail des historiens de l'art à venir ? En somme, le contrôle que Picasso exerce sur son image est un contrôle contemporain, mais c'est aussi un contrôle qui s'inscrit dans le temps long de l'histoire de l'art.



Le catalogue raisonné de Christian Zervos

L'entreprise du catalogue raisonné de Picasso est extraordinaire. Jamais dans l'histoire de l'art, un ouvrage n'avait rassemblé toute la production d'un artiste encore vivant et dont l'œuvre n'était pas achevée. Le *Liber veritatis*, que Claude Gellée, dit « Le Lorrain » (v.1600 - 1682) tenait de son œuvre, est le seul modèle du genre mais il ne fut publié que bien après la mort de l'artiste.

C'est en 1932 que Picasso, qui vient d'avoir 50 ans, confie l'élaboration du catalogue raisonné de son œuvre à Christian Zervos. Cet historien de l'art d'origine grecque est le fondateur en 1926 de la revue *Cahiers d'art*, dont l'artiste était très proche.

Le premier volume de ce catalogue, publié dès 1932 au moment de la rétrospective de Picasso à la galerie Georges Petit, concerne les œuvres de jeunesse de 1895 à 1906. L'ouvrage de Zervos comptera à terme 33 volumes et quelques 16 000 illustrations, et recensera les œuvres de Picasso jusqu'en 1972.

La conception du premier volume fut particulièrement difficile en raison de l'absence d'archives sur cette période de l'art de Picasso. Cela renforça sans doute l'envie de Picasso de conserver par la suite la matière nécessaire à une étude approfondie de son œuvre. Le catalogue raisonné est un des premiers outils, comme la photographie des œuvres en cours d'exécution et la conservation d'archives, que Picasso met en place pour documenter son travail.



Les Cahiers d'art

Fondée en 1926 par Christian Zervos (1899-1970), cette revue d'art n'a cessé de fournir des informations et des photographies sur le travail de Picasso dès son premier numéro. De jeunes écrivains comme Jean Cassou, Tériade ou l'historien indépendant Elie Faure ont accompagné les publications successives autour de Picasso.

« En 1929, s'était instaurée une relation exceptionnelle entre les «hommes d'affaires» du peintre et le rédacteur-proprétaire de la revue. Renonçant gracieusement mais tacitement à ses droits d'auteur et engageant une forte somme d'argent, Picasso incitait l'éditeur à entreprendre la publication d'un catalogue sommaire illustré de son œuvre peint et dessiné. En confiant à Zervos le soin de constituer, conserver et gérer son iconothèque, rue du Dragon, Picasso préservait sa liberté commerciale, contournant Paul Rosenberg, son marchand, et ses courtiers occasionnels. Cet accord providentiel entraînait pour Zervos, menacé régulièrement de faillite, des effets pervers. [...] il n'était plus maître des sommaires de Cahiers d'art, qui devint progressivement l'organe de propagande d'un maître exclusif. » (Christian Derouet, Zervos et Cahiers d'art, Paris : Editions du Centre Pompidou, 2011, p.155)

La revue est aussi une publication engagée : foyer de résistance intellectuelle pendant l'occupation nazie, Zervos y publie en 1942 les tomes du catalogue de l'œuvre de Picasso consacrés au cubisme. Après la guerre, dans le contexte de guerre froide, la revue assume la controverse avec ceux qui, au sein du PCF, critiquent l'art moderne en lui préférant le nouveau réalisme socialiste. Les *Cahiers d'Art* continuent de défendre Picasso et les artistes modernes au nom de la liberté intellectuelle.



Pistes pédagogiques

COLLÈGE

Analyse d'une revue d'art – Arts plastiques / Français, Cycle 4

Les enseignants peuvent faire découvrir un extrait des *Cahiers d'art* ou de la revue *Minotaure*. Il s'agit de faire émerger l'objectif culturel d'une revue de ce type, d'étudier le choix du titre, la typographie, la mise en scène des images. Ce travail d'analyse et une contextualisation précise permettent de comprendre ensuite les liens qui peuvent exister avec les courants ou mouvements artistiques de l'époque. On peut questionner le surréalisme à travers ce support tant les images et les textes y sont étroitement liés.

C'est enfin l'occasion de travailler avec les élèves sur le lien entre les mots et les œuvres d'art. L'enseignant construit progressivement le concept de critique artistique au cours du XX^e siècle. Dans le cadre d'un travail par groupes, les élèves sont invités à rédiger un article fictif autour d'une œuvre de 1932 pour la revue, en s'appuyant sur les activités réalisées en classe.

Mondialisation culturelle et métropoles – Géographie, 4e

En reprenant les projets aboutis ou avortés d'exposition autour de Picasso, l'enseignant peut mobiliser les connaissances acquises autour d'exemples contemporains de métropoles ayant des fonctions culturelles. Les élèves sont invités à réfléchir aux atouts de chacune des villes envisagées par Picasso dans le contexte de l'époque, mais aussi aujourd'hui en prenant en compte les activités inhérentes au monde de l'art et qui participent du rayonnement culturel d'une métropole à plus ou moins grande échelle. Différents outils cartographiques peuvent être mobilisés ou construits par les élèves ce qui permet d'établir un réseau du monde de l'art, à l'aide aussi des institutions évoquées (MoMA de New York, Kunsthaus de Zürich, Biennale de Venise, etc.).

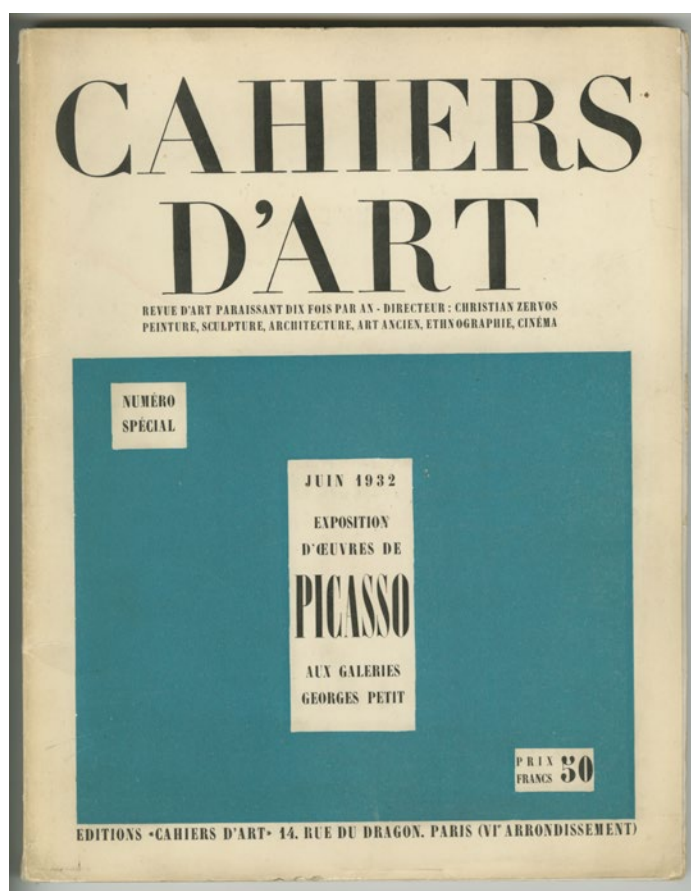
C. Picasso, objet de la critique

Au fil des expositions et publications de l'année 1932, Picasso fait l'objet de nombreux textes critiques, souvent laudateurs mais aussi négatifs.

Il y a certes des revues d'art qui servent de relais positifs – les *Cahiers d'art*, puis *Minotaure* (à partir de 1933) – et consacrent des colonnes entières à encenser la démarche de Picasso, montrant des aspects méconnus de sa création. Mais des critiques nouvelles émergent aussi, qui ne se situent pas toujours sur le plan de l'analyse artistique pure.

La comparaison avec l'exposition Manet de 1932 suscite des interrogations en raison de sa concomitance avec l'exposition Picasso à la galerie Georges Petit. Certains auteurs jugent la comparaison défavorable pour Picasso, tant l'unanimité nouvelle autour de Manet conforte la critique dans l'idée d'un art classique français, incarnation de valeurs nationales rassurantes dans l'après-guerre. Picasso en semble bien éloigné et ses nouvelles transgressions ne sont pas bien comprises.

L'accrochage choisi par Picasso dans la galerie parisienne n'arrange rien puisque les visiteurs et même Alfred Barr, directeur du MoMA de New York, ou Jakob Wilhelm Wartmann, à la tête de la Kunsthaus de Zürich, manifestent leurs doutes quant au goût et aux qualités de Picasso comme commissaire d'exposition.



L'exposition de Zürich donne également lieu à une critique inattendue venant cette fois du monde de la psychanalyse. Le psychanalyste Carl Gustav Jung visite l'exposition et publie un texte critique de l'œuvre peinte de Picasso du point de vue de l'analyse clinique et médicale. Jung s'y attarde en réalité bien peu sur les productions de l'année 1932. Son attention se fixe principalement sur la couleur bleue des débuts, qu'il associe à celle du Tuat, l'enfer égyptien. Face aux toiles des années 1900, il découvre les figures de femmes accablées, de prostituées tuberculeuses ou syphilitiques et du tragique Arlequin. Le malaise de Jung le conduit à déceler les indices d'une descente inquiétante de l'artiste au-delà de la mélancolie. Il compare d'ailleurs dans un texte célèbre les toiles de Picasso aux schizophrènes dont il étudie les cas cliniques.

Pourtant la critique la plus violente fut une analyse politique marxiste et anticapitaliste de l'œuvre de Picasso. Il est accusé d'être un artiste mondain

Couverture du Cahier d'Art 1932, n°3/5 – Numéro spécial Picasso, Juin 1932

© Cahiers d'Art



Gottlieb Friedrich Reber,
*Vue de l'exposition Picasso
 aux galeries Georges Petit
 en 1932, Zürich, Kunsthau,
 (Photographie : Margaret
 Scolari Barr)*

© 2017 Kunsthau Zürich

© Succession Picasso, 2017

dont l'art porterait les caractéristiques et les tares du système économique capitaliste. Dans le journal de gauche *Le Populaire*, proche de la SFIO de Léon Blum, le critique et homme politique hongrois Joseph Diner-Denes (1857-1937) rédige, en août 1932, une série de quatre articles qui s'appuient sur l'actualité des expositions (François Boucher à la galerie Charpentier, Edouard Manet au musée de l'Orangerie et Picasso à la galerie Georges Petit). Si Manet représente « la bourgeoisie à son apogée »¹⁶, les œuvres de Picasso sont dénoncées comme représentatives des règles productivistes du capitalisme et l'incarnation de la « décadence » de l'art bourgeois. L'inauguration très mondaine de la rétrospective parisienne a sans doute suscité l'impression d'un entre soi bourgeois loin de l'art populaire en rupture que le critique hongrois appelle de ses vœux. Cette série d'articles n'est d'ailleurs pas un fait isolé car d'autres critiques prolongent cette analyse. Un an plus tard, en 1933, l'historien d'art allemand, Max Raphael, conforte cette lecture de Picasso comme symbole de la bourgeoisie dans son ouvrage intitulé *Proudhon, Marx, Picasso*. 1932 est donc aussi une année de rupture entre Picasso et une partie de la gauche intellectuelle.

16 Joseph Diner-Denes, « La bourgeoisie à son apogée : MANET », *Le Populaire*, 12 août 1932, p.4



Pistes pédagogiques

ÉCOLE PRIMAIRE

Exprimer son regard sur l'œuvre d'art - Cycle 3

Il s'agit d'installer l'idée que toute œuvre d'art suscite une émotion et un jugement esthétique, mais qu'il est nécessaire d'apporter des mots et des idées pour expliquer les raisons de l'adhésion ou du rejet qu'on peut avoir face à une œuvre d'art. L'enseignant pourra démarrer les activités autour d'œuvres pour lesquelles les élèves, en groupe, puis à l'oral, diront ce qu'ils aiment ou n'aiment pas en essayant d'expliquer pourquoi. L'évaluation orale du travail peut donner lieu au choix d'une œuvre vue au musée, à partir de laquelle pourra être élaboré un travail complémentaire d'arts plastiques portant sur la copie, le détournement ou la recréation, en introduisant un changement de format, de couleurs ou de points de vue.

COLLÈGE

Écrire une « critique » d'art - Arts plastiques / Français, Cycle 4

Les enseignants des deux matières peuvent mener un travail conjoint à partir d'un corpus de textes critiques sur une exposition, contemporaine ou ancienne, d'une œuvre scandaleuse. Un débat collectif peut être lancé entre les élèves, peut-être en groupes, pour exploiter les arguments pour et/ou contre. L'analyse du travail collectif conduit ensuite à un travail individuel qui peut prendre par exemple l'aspect d'un journal ou d'une revue (éventuellement en version numérique).

LYCÉE

Art et culture dans l'entre-deux-guerres - Histoire / Lettres, Première L et ES

Le cas de la critique marxiste dressée contre Picasso peut témoigner de la politisation de la vie culturelle française en parallèle à la montée en puissance du Parti Communiste Français (PCF) dès les années 1930.

L'enseignant peut intégrer l'exemple de Picasso à un travail plus large sur la critique d'art en France dans ce contexte politisé qui se renforce après la Seconde Guerre mondiale. La véhémence des accusations peut être envisagée également dans d'autres domaines artistiques comme le cinéma, en reprenant les camps opposés qui pouvaient s'affronter dans les cercles cinéphiles d'après-guerre. Il s'agit ainsi de montrer comment l'art peut être enrôlé parfois à des fins partisans et idéologiques.

Dans le cas de Picasso, on pourra compléter l'analyse en rappelant les tergiversations d'après-guerre autour de la colombe de la paix de Picasso, choisie par Aragon, ou encore le scandale provoqué par le portrait de Staline dessiné par Picasso à l'occasion de sa mort en 1953.

SEPTEMBRE 2017

Dossier réalisé en collaboration avec Olivier Verhaegen, professeur-relais de l'Académie de Créteil
© Musée national Picasso-Paris, Paris 2017.

PICASSO

MuséePicassoParis