

DOSSIER
PÉDAGOGIQUE

¡ PICASSO !

L'EXPOSITION ANNIVERSAIRE



À PARTIR DU 20 OCTOBRE 2015

Musée Picasso Paris

Introduction

2014-2015 a été une année particulière pour le Musée national Picasso-Paris : celle d'une réouverture très attendue du public, notamment celui de l'Éducation nationale. Un an d'expérimentations plus tard, l'heure est au bilan : 847 groupes, soit 25 500 élèves venus de toute la France, ont pu découvrir les collections et la nouvelle offre éducative du musée en bénéficiant de conditions de visite privilégiées et uniques. Pour cette nouvelle année, le musée réaffirme cette politique d'accueil des publics scolaires, en continuant de les accueillir avant l'ouverture et gratuitement, du mardi au vendredi entre 9h30 et 11h30.

Musée en mouvement permanent, le Musée national Picasso-Paris affiche également une volonté de renouveler et de croiser sans cesse les regards portés sur la création picassienne, en redéployant régulièrement ses collections. L'année 2015-2016 sera ainsi marquée par une riche programmation d'expositions : l'exposition « Picasso. Sculptures » fera suite à « iPicasso! L'exposition anniversaire » dès mars 2016 et sera suivie de « Picasso-Giacometti » à l'automne 2016.

Un an après la réouverture, l'heure est donc aussi à la célébration pour le Musée national Picasso-Paris. Afin de commémorer son trentième anniversaire, une nouvelle exposition intitulée « iPicasso! L'exposition anniversaire » est présentée dans l'ensemble de ses espaces. Plaçant les archives personnelles de l'artiste au cœur de l'accrochage, cette exposition met en perspective ses œuvres dans son environnement créatif et intime, mais évoque également le « temps Picasso », un temps ancré dans l'histoire du XX^e siècle et des courants esthétiques de cette période. La richesse des documents d'archives présentés permet ainsi de contextualiser le travail de l'artiste, tout en approchant au plus près son processus de création. Afin de préparer au mieux votre visite, ce dossier pédagogique a vocation à donner aux enseignants des clés de lecture de l'exposition qu'ils pourront exploiter avec leurs élèves.

Sommaire

1 « Le temps Picasso »

- A. L'exposition : une fenêtre ouverte sur l'histoire du XX^e siècle
- B. La rencontre avec les courants esthétiques et les questions culturelles du siècle
- C. Comprendre l'audace de Picasso dans son renouvellement des supports et des techniques
- D. Le temps du musée Picasso : étudier une institution culturelle

2 Lire Picasso à travers les archives

- A. Les archives : des outils pour mieux comprendre le travail de Picasso
- B. Travailler et retravailler sans cesse : Picasso dans son atelier
- C. Derrière l'artiste : la figure publique et engagée

3 Voyage dans l'univers quotidien et intime de Picasso

- A. Aux sources de Picasso
- B. Un nouvel éclairage sur l'œuvre de Picasso
- C. Picasso « au jour le jour »

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Partie 1

1 « Le temps Picasso »

Grâce à l'exposition « iPicasso! », les enseignants peuvent aborder différentes strates temporelles autour du travail de l'artiste, de l'aube du XX^e siècle à la vie du musée qui lui est dédié et qui s'inscrit dans des pratiques culturelles modernes.

A. L'exposition : une fenêtre ouverte sur l'histoire du XX^e siècle

Au rez-de-chaussée et au premier étage du musée, le parcours chronothématique autour de Pablo Picasso évoque plusieurs moments-clés de l'histoire française et de l'histoire mondiale au XX^e siècle. Dès 1900, l'installation du jeune Picasso à Paris attestait du statut de métropole artistique et culturelle de la Ville-Lumière au pouvoir d'attraction international.

L'exposition nous fait ainsi découvrir le quotidien d'un artiste qui a vécu un siècle tourmenté par les guerres et les conflits idéologiques. Dès les années 1930, Picasso intégrait à son art les tensions internationales et les conflits qui assombrissaient l'idéal d'une paix durable en Europe. Plusieurs salles viennent nous rappeler le poids de la Première et de la Seconde Guerre mondiale.

Les grandes scissions politiques de la deuxième moitié du XX^e siècle apparaissent également à travers l'engagement politique de Picasso pendant la Guerre froide et lors des décolonisations. Son œuvre est à plusieurs reprises utilisée et détournée à des fins politiques : par le Parti communiste français (PCF) et le Parti communiste d'Union Soviétique, mais aussi par les courants favorables à la décolonisation de l'Algérie ou porteurs de revendications pacifistes. C'est ce qui explique l'abondance des archives de presse visibles dans les vitrines qui sont autant de ressources utiles aux enseignants pour contextualiser les œuvres.



Salle 1.5 « Figures de la guerre »

© RMN - Grand Palais (musée Picasso de Paris) / Adrien Didierjean
© Succession Picasso - Gestion droits d'auteur



Pistes pédagogiques associées

Trois temps de la vie de Picasso peuvent éclairer l'histoire du XX^e siècle et se décliner pour chacun des trois niveaux de l'enseignement, du premier degré à l'enseignement secondaire.

ÉCOLE PRIMAIRE - CYCLE 3

À travers le parcours de Picasso, l'enseignant peut reconstituer le paysage artistique de Paris, capitale reconnue des arts et de la culture au début du XX^e siècle.

Il ne s'agit pas d'entrer dans une description historique détaillée mais d'aborder de façon simple l'atmosphère de la **bohème** parisienne de cette époque.

Visibles à travers l'accrochage des salles 0.2 et 0.3, le cirque Medrano, les conditions de vie difficiles des habitants de Montmartre, les liens d'amitié de Picasso avec d'autres artistes (Max Jacob, Guillaume Apollinaire) sont des thèmes qui peuvent servir de support à une visite des quartiers de Paris.

L'enseignant peut imaginer un parcours de visite dans Paris partant des ateliers de Picasso, du Bateau-Lavoir (au numéro 13 de la place Émile-Goudeau, autrefois place Ravignan), des maisons et des places de Montmartre jusqu'à la visite du Musée national Picasso-Paris. Lors de la visite de Paris et du musée, les élèves complètent ainsi un dossier permettant de développer la connaissance des grands artistes ayant marqué la vie de la bohème de Montmartre (Toulouse-Lautrec pour la peinture, Max Jacob pour la poésie, Erik Satie pour la musique, etc.).



La Bohème parisienne au début du XX^e siècle

Déjà présente dans la littérature du XIX^e siècle – Balzac en parlait, et le roman de Henry Murger, *Scènes de la vie de bohème* (1847-1849) fit entrer le mot dans le langage courant – la bohème désignait à la fois un style de vie qui rejetait la domination bourgeoise et sa rationalité, et la recherche d'un idéal artistique. Le mot a fini par englober un monde des artistes rejetant l'académisme, idéalisé pour sa liberté, et d'autres fois critiqué pour son excentricité. C'est au début du XX^e siècle qu'on évoque le plus la vie de bohème des artistes. Paris est alors réputé pour cette culture : Montmartre incarne cette ambiance extravertie et décalée.

→ Apollinaire et Picasso (salle 0.3)

Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky, dit **Guillaume Apollinaire** (1880-1918), est un poète et critique d'art français. Entre leur rencontre en 1904 et la mort de l'écrivain, emporté par la grippe espagnole le 9 novembre 1918, les deux artistes ont noué une amitié quotidienne et importante pour l'un et l'autre. Si Picasso aida Apollinaire à adopter son mode de vie indépendant, Apollinaire a transformé la vie de l'artiste par sa culture, son imagination et son intelligence. Apollinaire a écrit les premiers textes critiques à une époque où Picasso vendait très peu. Dès 1905, il invite à regarder avec sérieux et considération les œuvres de ce qu'on appellera la « période rose ». Il a continué à être attentif aux évolutions du travail artistique de son ami, le soutenant dans le travail des collages avec Braque et les expérimentations cubistes face aux attaques et aux scandales. Parfois lui-même décontenancé (avec *Les Femmes d'Alger*), la figure de proue de l'avant-garde poétique a partagé jusqu'à la fin les préoccupations picassiennes du surréalisme jusqu'au retour à un certain classicisme vers la fin de la Grande Guerre.



Pablo Picasso, *Portrait de Guillaume Apollinaire*, 1908, fusain sur papier, Musée national Picasso-Paris

© RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris)/Mathieu Rabeau
© Succession Picasso-Gestion droits d'auteur

COLLÈGE

Histoire

La vie quotidienne sous l'Occupation allemande peut être étudiée à travers l'expérience personnelle de Pablo Picasso. L'enseignant d'histoire peut s'appuyer sur des archives exposées (objets du quotidien, cartes postales, documents administratifs, coupures de presse) pour aborder cette époque. Ces documents qui témoignent de la précarité de l'artiste, subissant la pénurie de matériel et l'enfermement dans l'atelier évoquent les difficultés de la période de la guerre.

La rudesse des temps se ressent dans son travail, notamment dans la pièce à caractère surréaliste, *Le Désir attrapé par la queue* (1941 - première lecture chez Michel Leiris en 1944) où tous les personnages sont occupés principalement par la nourriture et s'appellent entre autre : l'Oignon, la Tarte, l'Angoisse Grasse, l'Angoisse Maigre. Les natures mortes et les papiers déchirés exposés dans la salle 1.5, rappellent la mort qui rôde, les tables maigres et le désir de nourriture.

Dans les salles du deuxième étage, les archives montrent aussi, par le biais des attaques violentes dont il fit l'objet pendant la guerre comme après, la place délicate et parfois incomprise d'un artiste intellectuel engagé sur des sujets politiques. Des lettres manuscrites dans les années 1950 s'en prennent à son statut d'étranger à la culture française, alors que le PCF a critiqué sa représentation du *Portrait de Staline* en mars 1953.



Picasso à Paris pendant la Seconde Guerre mondiale

La guerre d'Espagne est le déclencheur d'une période tourmentée, violente et qui embrase rapidement toute l'Europe. Pablo Picasso en subit les conséquences. En 1940, la nationalité française lui est refusée, l'administration le soupçonnant d'anarchisme. Il choisit de rester auprès de ses œuvres et passe l'Occupation dans son atelier des Grands-Augustins.

Même si les œuvres de Picasso étaient considérées comme celles d'un art « dégénéré » (*Entartete Kunst*) par les Nazis, une partie de sa création était aussi convoitée par ces derniers, à l'instar d'Hermann Göring, commandant en chef de la Luftwaffe. Par exemple, le *Portrait de Mme Rosenberg et sa fille* est une des neuf œuvres que le dirigeant nazi s'était accaparé pour sa propre collection. L'œuvre fût restituée après-guerre et est entrée dans les collections du musée par donation en 2008.



/// Rappelons que l'art moderne en général, pour ses chefs-d'œuvre, était écoulé sur le marché de l'art pour financer les projets nazis. Dans le cadre d'un travail sur les arts sous les régimes totalitaires des années 1930, on peut ainsi (en classe de 3^{ème} ou de 1^{ère}) construire la réflexion autour de l'art qualifié de « dégénéré » par les Nazis. Lors d'une grande exposition à Munich en 1937, le nouveau régime hitlérien avait cherché à mettre à l'index les formes d'art non conformes à l'idéologie officielle comme étant perverses et comparables aux œuvres de malades issus des hôpitaux psychiatriques de l'époque. L'enseignant peut rappeler que cette exposition fut en partie un échec pour les Nazis, tant le succès public fut grand pour découvrir ces œuvres de l'art moderne, parmi lesquelles un certain nombre de toiles de Picasso saisies dans les collections des musées allemands.



Pablo Picasso, *Madame Rosenberg et sa fille*, 1918, huile sur toile, Musée national Picasso-Paris

© RMN - Grand Palais (musée Picasso de Paris)/Thierry Le Mage
© Succession Picasso - Gestion droits d'auteur



« Un regard d'aujourd'hui » : l'art contemporain face aux spoliations de la Seconde Guerre mondiale

Dans le cadre d'un partenariat avec Yia Art Fair, l'art contemporain intervient aujourd'hui au sein du musée pour redonner sens à cette histoire avec un regard actuel. L'installation de Raphaël Denis, ***La loi normale des erreurs : projet Picasso***, exposée en salle 2.3 permet d'aborder les spoliations nazies : entre 1941 et 1944, 29 convois ont transporté des biens saisis chez des familles juives, de Paris jusqu'en Allemagne. Picasso figure parmi les artistes les plus fréquemment cités dans les inventaires de la section du bureau de politique étrangère du parti Nazi.

Cette installation est placée en vis-à-vis du fameux portrait de Madame Rosenberg donné par donation par Anne Sinclair en 2008 au Musée national Picasso-Paris. Un classeur est aussi installé dans la pièce, qui contient des renseignements pour chacune des peintures citées dans l'installation.

Voir l'ouvrage de Lionel RICHARD, ***L'Art et la guerre. Les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale***, Paris, Hachette, 2005.

Arts plastiques

L'enseignant peut proposer de traiter la notion de **symbole**. Il peut, autour d'un parcours d'histoire des arts en collaboration avec d'autres enseignants, montrer comment la colombe peinte par Picasso est devenue un symbole très important pour les militants pacifistes durant la Guerre Froide. Il peut être intéressant de travailler sur le contexte et de montrer comment le dessin de Picasso, détourné ou que d'autres se sont appropriés, a pu atteindre ce statut de symbole voire d'emblème dans l'imaginaire individuel et collectif.

Pour travailler avec les élèves sur la notion de symbole — qui est une évocation concrète d'une idée abstraite — il est possible d'aborder aussi celle de « logo » plus parlante pour les élèves (en particulier dans le contexte de la communication d'aujourd'hui). En effet, si l'image de la pomme par exemple est aujourd'hui universellement associée à la marque Apple, la colombe est devenue dès les années 1950, un synonyme de la paix. Cependant il conviendra de travailler sur la différence entre logo et symbole : le symbole renvoie à une idée abstraite porteuse de sens, alors que le logo, généralement déposé, est porteur de l'image d'une marque et utilisé à des fins de communication et de consommation.

Pablo Picasso, *La colombe*,
1949, lavis, Musée national
Picasso-Paris

© RMN-Grand Palais (musée
Picasso de Paris)/Daniel
Arnaude
© Succession
Picasso - Gestion droits
d'auteur



LYCÉE

Histoire

L'enseignant peut travailler sur l'engagement des artistes à travers celui de Picasso et des intellectuels à l'époque de la guerre d'Algérie. En observant et en analysant les extraits de la presse et les campagnes de mobilisation des intellectuels dans l'affaire de Djamila Boupacha, il peut soulever la question de l'engagement de Picasso dans la vie politique.

Les liens de Picasso avec les cercles intellectuels de l'après-guerre peuvent être étudiés. Le soutien admiratif de Jean-Paul Sartre, dernier grand intellectuel « total » du XX^e siècle, et de sa revue *Les Temps modernes*, permet de mener un travail sur le statut des « intellectuels » en France.

→ Djamila Boupacha

Arrêtée et torturée en 1960, cette combattante du Front de Libération National (FLN) algérien est devenue l'une des icônes féminines de la guerre d'Algérie. Portraituree par Pablo Picasso en décembre 1961, son histoire inspire aussi, la même année, le peintre Roberto Matta pour *Le Supplice de Djamila* et, en 1962, le musicien Luigi Nono.

Depuis l'affaire Zola, le statut d'intellectuel en France, qu'il s'agisse d'écrivain, de scientifique ou d'artiste, suppose un engagement dans la vie politique, militante et sociale du pays. Les historiens ont classé ces engagements, comme ceux de Jean-Paul Sartre, incarnation d'un intellectuel « universel », pour reprendre l'expression de Michel Foucault. Dans le cas de Picasso, l'enseignant peut essayer de poser la question : un artiste peintre comme Picasso peut-il être considéré comme un « intellectuel » dans le sens que le terme a acquis au fil du XX^e siècle ? Dans quelle mesure est-il un artiste « engagé » ? Un artiste doit-il être engagé ?

L'enseignant peut ici s'appuyer sur la lecture et l'analyse des écrits ou des interviews de Picasso sur ces sujets, mais aussi sur la liste des signataires du Manifeste des 121, publié le 6 septembre 1960.

B. La rencontre avec les courants esthétiques et les questions culturelles du siècle

Les collections du musée donnent à voir la constante régénération et le travail de l'artiste au fil des décennies. Plusieurs salles viennent ainsi rappeler ces échanges féconds qui permettent de resituer Picasso par rapport aux avant-gardes du XX^e siècle et à tous les grands courants de cette époque.



« Cubisme », « surréalisme », « abstraction », « retour à l'ordre », « *bad painting* » rapport aux maîtres du passé... On retrouve donc les grandes questions qui ont traversé l'art au XX^e siècle et la peinture en particulier (débat entre abstraction et figuration par exemple). Mais, si l'œuvre de Picasso était avant-gardiste par définition, l'artiste a toujours gardé une longueur d'avance sur les groupes et les courants, ne permettant jamais un enfermement intellectuel et esthétique, ne s'intégrant pas à une démarche théorique ou doctrinale de l'art. L'artiste est ainsi réfractaire aux étiquettes et est avant tout animé par la liberté.

Picasso apparaît comme un véritable avant-gardiste, tout en étant en dehors des mouvements considérés comme l'avant-garde dans l'histoire de l'art... Il met en pratique un travail quotidien et rigoureux pour expérimenter et se confronter aux possibilités nouvelles qu'il découvre seul ou en dialogue avec d'autres artistes.

Pablo Picasso, *L'Homme à la guitare*, 1911-1913, huile sur toile, Musée national Picasso-Paris

© RMN – Grand Palais (musée Picasso de Paris) / René-Gabriel Ojéda
© Succession Picasso – Gestion droits d'auteur



Pistes pédagogiques associées

Le travail pédagogique peut consister à montrer la manière dont Picasso questionne la forme ou plutôt les formes d'expression plastique. Il interroge de tous côtés et ne cherche pas à se rallier à un camp « théorique ». Au contraire, c'est toujours sa pratique artistique qui guide sa création. C'est d'ailleurs cela qui l'amène à frôler l'abstraction au cours de ses recherches cubistes.

COLLÈGE

Arts plastiques

- Les **œuvres figuratives** utilisent le monde sensible et objectif pour modèle (un objet, un visage, un paysage, etc.) en le représentant tel qu'il se présente ou en le déformant.
- Les **œuvres abstraites**, elles, ne font plus référence au monde, mais jouent sur des formes, des couleurs, la perception subjective et l'imagination.

Il s'agit d'aborder la dichotomie entre les notions d'abstraction et de figuration en gardant bien à l'esprit que le travail de Picasso est toujours lié à la forme et à la figuration. Il n'a jamais choisi la forme radicale de l'abstraction même s'il a pu être attentif au questionnement soulevé par ce langage plastique. Après avoir partagé en classe une définition de l'abstraction et de la figuration, il est possible de travailler sur la problématique suivante : peut-on dire de Picasso qu'il est un peintre abstrait ? Non, en cela sa démarche n'est pas identique à celle de Vassily Kandinsky, ni dans ses actes, ni dans son discours. Mais l'enseignant peut montrer que l'artiste expérimente en toute liberté.

L'enseignant peut ainsi interroger les élèves : s'agit-il d'œuvres abstraites ? ou y a-t-il encore de la figuration ? Cela permet de fixer des définitions qui montrent que Picasso n'est pas un peintre abstrait.

La méfiance constamment affichée de Pablo Picasso pour l'art abstrait prend racine dans la crise qu'il subit pendant l'été 1910, à Cadaqués. Après avoir cherché pendant plus d'un an à réduire son vocabulaire plastique à un petit nombre de signes, ses recherches aboutissent à des œuvres quasiment abstraites, dont le motif n'est plus

reconnaisable. Se rétractant dès son retour à Paris, en réintroduisant dans ses toiles des détails figuratifs très lisibles, il se jure bien de ne jamais baisser sa garde devant le risque de l'abstraction. Pourtant, sa vie durant, Picasso éprouve périodiquement le besoin de tester sa résistance à cette tentation de l'abstrait, que ce soit en 1913 avec sa série de *Têtes-Guitares*, lors des années 1920, particulièrement durant son flirt avec le surréalisme, ou dans l'immédiat après-guerre dans une grande toile comme *La Cuisine*, et au-delà. La salle 1.4 évoque certains de ces épisodes d'exorcisme dans la carrière de Picasso.



Pablo Picasso, *La Cuisine*, 1948, huile sur toile, Musée national Picasso-Paris

© RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris)/Franck Raux
© Succession Picasso - Gestion droits d'auteur

→ **Vassily Kandinsky** (1866-1944), artiste pionnier de l'art abstrait. Sa démarche s'élabore sur des bases très différentes de celle de Pablo Picasso dans la mesure où Kandinsky travaille largement et au long cours, la pratique de l'art abstrait et surtout il le théorise.



D'autres mouvements d'avant-gardes artistiques ont participé aux débats sur l'art abstrait

Les peintures abstraites ne **renvoient pas à la réalité visible mais à une autre réalité du monde**. Elles révèlent l'existence de réalités jusqu'alors invisibles et inconnues, que chaque artiste détermine à sa façon, selon ses propres convictions, son parcours et sa culture, de l'art populaire aux théories les plus spéculatives. On compte parmi les artistes précurseurs de l'abstraction (Frantisek Kupka, Vassily Kandinsky, Kasimir Malevitch et Piet Mondrian) une formulation de l'abstraction propre à chacun.

Tous ont cependant intégré la démarche de l'abstraction à peu près au même moment, entre 1911 et 1917, ce qui peut s'expliquer par des préoccupations communes. Ils avaient tous une pratique spirituelle ou ésotérique. Beaucoup étaient attachés à la musique, le moins imitatif de tous les arts, qu'ils ont parfois pris comme modèle. Et, plus généralement, ils travaillaient dans un contexte culturel, en particulier scientifique avec l'apparition de la physique quantique et de la théorie de la relativité, où la notion de réalité devenait problématique. Dans ce contexte culturel et scientifique du début du XX^e siècle, la réalité est moins ce que l'on perçoit à l'aide des cinq sens qu'une entité que l'on approche par des expériences de pensée.

Les pionniers de l'abstraction proposent une nouvelle forme de peinture en adéquation avec cette conception du monde.

Mais l'enseignant doit ici montrer la différence avec la pratique artistique de Picasso. Ces bases spirituelles et philosophiques sont à l'origine d'un travail qui est éloigné de ce que fait Picasso. Tout intellectuel qu'il fût, il peignait d'une façon plus instinctive et viscérale, sans liaison avec le choix culturel et philosophique de l'abstraction.

LYCÉE

Histoire des arts

Il peut s'agir de travailler sur les rapports entre Picasso et les avant-gardes du XX^e siècle, afin de recontextualiser son œuvre.

Picasso est un artiste attaché à sa liberté, refusant d'inscrire son travail dans un mouvement artistique spécifique. Son rapport au cubisme peut ainsi être analysé : alors qu'il en est une des

figures de proue tant qu'il s'agit d'un courant artistique encore informel, lui permettant d'expérimenter, il s'éloigne des milieux cubistes au fil de leur structuration.

Il faut comprendre que ce qui prime chez l'artiste est sa liberté créative et non la participation ou la reconnaissance d'appartenance à un mouvement artistique.



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

© RMN – Grand Palais (musée Picasso de Paris)/ René-Gabriel Ojéda
© Succession Picasso – Gestion droits d'auteur

L'enseignant peut en outre reprendre les relations complexes entre les surréalistes et Picasso. Si André Breton a porté un regard très laudateur sur l'art picassien dans l'entre-deux-guerres, Picasso n'a jamais vraiment adhéré au groupe surréaliste et à ses considérations théoriques. Cela explique aussi la distance prise ensuite par Breton, furieux au lendemain de la guerre de l'adhésion de Picasso au Parti communiste français.

→ Les mouvements et les courants dans l'art

L'enseignant peut distinguer les deux termes, ce qui permet de souligner la position de Picasso qui, par sa liberté, est difficile à classer.

Un **mouvement** artistique rassemble des artistes sur la base d'un programme ou d'un manifeste qui présente les ambitions de ceux qui s'en réclament. On peut citer ici le **futurisme** qui s'appuyait en Italie sur un écrit fondateur de 1909, *Manifeste du Futurisme*. Rédigé par Marinetti, ce texte est composé d'un récit





mythique sur la naissance d'un homme nouveau qui, une fois sa métamorphose accomplie, énonce les tables de la loi futuriste.

De même, le **surréalisme** en France est fondé en 1924 par le *Manifeste du surréalisme* d'André Breton : certains artistes peuvent choisir de s'en détacher mais ils sont alors officiellement exclus du mouvement.

Un **courant** artistique n'est pas structuré ni fondé par un texte programmatique ni théorique. Le cubisme est un courant artistique. Cette dénomination n'existe d'ailleurs que par l'attaque du critique d'art Louis Vauxcelles dans un article du *Gil Blas* du 14 novembre 1908, où il y moquait des œuvres « bizarres cubiques » après avoir visité l'exposition consacrée à Georges Braque à la galerie Kahnweiler.



Qu'est-ce que le cubisme?

Courant majeur de l'art moderne au XX^e siècle, le cubisme a bouleversé la notion de représentation dans l'art et participé donc à la prise de conscience de la différence entre la « réalité » et sa représentation.


Formellement et esthétiquement, ce qui le caractérise est principalement l'abandon de la perspective centrale au profit d'une multiplication de points de vue du sujet représenté, condensés sur un même plan : celui de la représentation, celui de la surface de l'œuvre.

Il ne s'agit pas pourtant d'un mouvement d'avant-garde à proprement parler. Les pratiques de Pablo Picasso et Georges Braque (1882-1963) n'étaient pas structurées autour d'une théorie déclarée ou selon un manifeste. Les deux artistes, voisins à Montmartre lorsque Picasso habitait au Bateau-Lavoir, travaillèrent en étroite collaboration à partir de 1908 et apparurent comme les chefs de file de ce courant.

Mais pourquoi ce terme de « cubisme » ?

Dans le contexte du début du siècle, il faut imaginer l'effet que ces premières œuvres ont suscité. Cela n'a évidemment pas manqué de créer scandale,





permettant à des critiques d'art comme Louis Vauxcelles de parler de « bizarres cubiques » de Braque et, donc d'inventer le mot « cubisme ».

L'essor de cet art a été originellement possible grâce à l'œuvre de Paul Cézanne et à ses tentatives de créer un espace pictural qui ne soit plus « simple » imitation du réel, et grâce à la découverte des arts primitifs qui remettaient en cause la tradition artistique occidentale.

Pour comprendre l'évolution concrète de l'élaboration cubiste, on distingue deux premières phases : le cubisme analytique et le cubisme synthétique.

La première phase marquante de ce courant fut le **cubisme analytique (1908-1912)** qui se voulait une analyse de la forme de l'objet pour la reproduire à l'aide de formes géométriques simples telles que le cube.

L'influence de Cézanne était très forte puisqu'ils recherchaient comme lui la simplification des formes naturelles en des formes géométriques essentielles. Comme chez Cézanne, la nature était traitée par le cylindre, la sphère et le cône (un tronc d'arbre peut être conçu comme un cylindre, une tête humaine comme une sphère, etc.). Le résultat conduit à multiplier les points de vue, tandis que les surfaces se croisent au hasard, ce qui fait perdre de la cohérence visuelle et de la profondeur à l'ensemble peint.

Considérant que le cubisme analytique a été une analyse des sujets, la deuxième phase du cubisme dite **cubisme synthétique (1912-1919)** fut plutôt une insertion de plusieurs objets de synthèse (cartons, papiers collés) les uns dans les autres. Rompant avec le cubisme analytique qui a frôlé l'abstraction et l'hermétisme, cette phase introduit le collage dans l'œuvre et relance l'expérience de façon inédite.

Le courant cubiste prend une forme plus académique dès 1912 avec les artistes de la Section d'Or, également connue sous le nom de Groupe de Puteaux. Basé en banlieue de Paris, le Groupe de Puteaux a été un collectif de peintres et de critiques actifs de 1912 à environ 1914, à la suite de leur exposition controversée du Salon des Indépendants, au printemps 1911. La Section d'or a disparu avec l'arrivée de la guerre. Picasso ne se reconnaissait pas dans leur tentative de figer le cubisme sous la forme d'un style et d'une théorie et rejeta dès lors l'appellation « cubisme ».

L'influence de ce courant s'est cependant fait sentir dans toute l'Europe, notamment dans le développement des ready-made et de la peinture abstraite. L'abstraction de Piet Mondrian, le constructivisme russe, le suprématisme de Kasimir Malevitch, et même le futurisme, qui fut en rivalité avec le cubisme, tous sont redevables des innovations mises en place par Braque et Picasso.

Lettres

Au cours d'un travail sur le surréalisme ou sur les représentations du « monde artistique » dans la littérature au XX^e siècle, l'enseignant peut utiliser le fac-similé du *Désir attrapé par la queue* présenté dans la salle 1.5. Il s'agit d'une pièce de théâtre en six actes écrite dans un style et une démarche surréalistes par Pablo Picasso en quatre jours (14-17 janvier 1941), à Paris. L'enseignant peut s'appuyer ici sur la description ironique de la première lecture de la pièce, le 19 mars 1944, dans le roman *Le Jardin des plantes* de Claude Simon. Se tenant dans le salon des Leiris, la lecture rassemblait dans une mise en scène d'Albert Camus, nombre d'artistes et d'intellectuels dans les derniers mois de l'Occupation.

C. Comprendre la rupture créée par Picasso dans son renouvellement des supports et des techniques

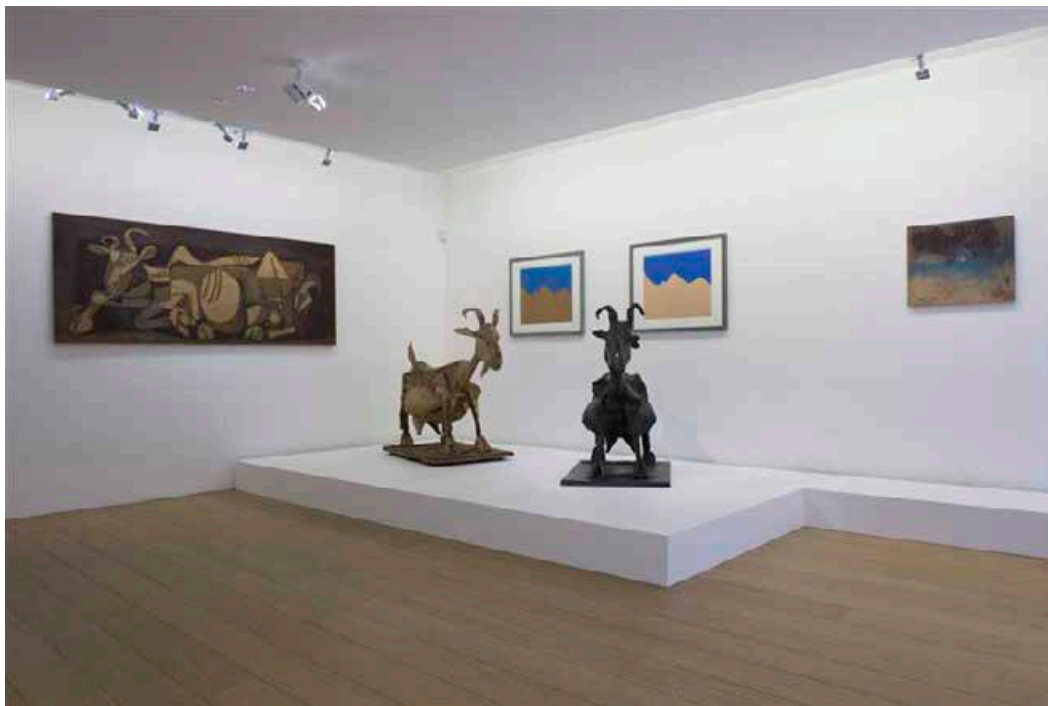
L'exposition « iPicasso! » offre un nombre très varié de supports artistiques et de techniques de création. La force et l'audace de l'artiste viennent de son expérimentation constante qui détourne les conventions artistiques. C'est avec et aussi grâce à Picasso qu'au cours du XX^e siècle, on assiste à l'affranchissement de l'art par rapport à la technique. Il devient évident que la maîtrise technique n'est plus forcément gage « d'art ».

Le renouvellement des techniques par Picasso est révolutionnaire et résolument moderne car il ne les traite pas pour le simple plaisir technique, artisanal. C'est pour l'artiste le moyen de « faire entrer le monde dans sa palette ». Cela permet d'engager une réflexion pour comprendre en quoi Picasso a participé au franchissement de toutes les limites imposées par les codes de l'art et de la création.

La dimension artistique ne relève pas pour Picasso de la maîtrise formelle. Bien au contraire, nombre d'objets et de toiles témoignent du fait que c'est la création qui prime, en tant que liberté prise par rapport à ce qui est attendu : Picasso peut aussi bien peindre son épouse Olga dans un style s'apparentant au classicisme que déformer son modèle de façon violente. Pour lui, une peinture a tout autant le statut d'œuvre d'art qu'un collage cubiste des années 1910.

L'artiste s'arroge le droit de tout faire, sa liberté est totale au nom de la créativité. La période cubiste marque un tournant à partir duquel il transgresse toutes les règles artistiques précédemment établies. Son entrée avec Georges Braque (1882-1963) dans le cubisme fait éclater les conventions. Même si Picasso n'est pas le seul à les remettre en cause — on pense à Marcel Duchamp (1887-1968) — cela témoigne du caractère révolutionnaire de son art, au sens premier du terme puisqu'il change le paradigme dans l'art.

Aussi novatrice que soit sa démarche, elle n'en repose pas moins sur l'utilisation et le détournement des techniques traditionnelles ou ancestrales. Picasso travaille la céramique et la poterie, souvent davantage identifiées à l'artisanat qu'à l'art. Pourtant son détournement de la pratique artisanale et sa façon de s'en emparer lui confèrent immédiatement une dimension artistique : l'exposition des divers états de la Chèvre, au deuxième étage, en est un exemple.



Salle 2.5 « Méditerranée »

© RMN – Grand Palais (musée Picasso de Paris)/René-Gabriel Ojéda
© Succession Picasso – Gestion droits d'auteur

Pistes pédagogiques associées

ÉCOLE PRIMAIRE

Les collages peuvent servir de support à l'enseignant car ils illustrent la transgression des catégories artistiques : les limites entre peinture et sculpture s'effacent. L'enseignant peut montrer combien le fait d'ajouter des papiers collés (cartons, journaux, etc.), sur une toile est en rupture avec la définition conventionnelle d'une peinture.

Les réactions des élèves peuvent servir à nourrir la réflexion : quelle légitimité a l'artiste d'agir ainsi ? Cela reste-t-il de *l'art* ? Pourquoi Picasso choisit-il de « coller » plutôt que de dessiner ?

Ici, l'enseignant peut s'appuyer sur les impressions des élèves pour les guider vers un travail pratique les invitant à associer des matériaux différents.

COLLÈGE

3^e Découverte professionnelle

Dans le cadre du dispositif de découverte professionnelle ouvert à certaines classes de 3^e, les enseignants peuvent envisager, en complément d'une analyse plastique, une réflexion sur les métiers de l'artisanat qui sont mobilisés dans un travail artistique. En s'appuyant sur l'observation de *La Chèvre* (MP339 et MP340) et de *L'Homme au mouton* (MP331), les enseignants peuvent montrer la collaboration avec des artisans spécialistes de matériaux pour lesquels Picasso n'avait pas nécessairement d'expertise (la fonte du bronze).

Quel que soit le support utilisé, l'enseignant doit porter un questionnement sur ce qui différencie le travail de l'artisan de celui de l'artiste. Ici, le concept de « bricolage » au sens de Claude Lévi-Strauss montre qu'il s'agit pour Picasso de s'approprier une technique pour en faire une pratique artistique. Comment *faire* de l'art ?



Artistes vs Artisans

Picasso a recours aux services d'autres artisans pour réaliser certaines œuvres. Entre 1928 et 1932, il a ainsi collaboré avec Julio González (sculpteur, peintre, orfèvre et ferronnier d'art) qu'il avait rencontré à l'école des beaux-arts de Barcelone en 1893. Ils ont réalisé ensemble une dizaine de constructions et d'assemblages, parmi lesquels on compte les maquettes des monuments en mémoire d'Apollinaire. González a fait découvrir à Picasso le travail de forge. Leur mode opératoire repose sur les dessins de Picasso que González exécute ensuite. C'est une collaboration qui a introduit la sculpture du fer pour de très nombreux artistes par une conception nouvelle et révolutionnaire.

On peut aussi mettre en valeur la nécessaire intervention d'artisans pour l'édition des œuvres à grand format : par exemple pour les sculptures en béton gravé réalisées par Nesjar en 1962 à partir des personnages en papiers pliés issus du travail autour du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. La salle 1.6 présente plusieurs photographies et documents témoignant de la logistique nécessaire à cette réalisation.

Lien vers l'exposition de 1999 « Picasso/González » au Centre Pompidou :
https://www.centrepompidou.fr/media/imgcoll/Collection/DOC/M5050/M5050_A/M5050_ARCV001_DP-2006053.pdf

D. Le temps du Musée national Picasso-Paris : étudier une institution culturelle

→ Une fiche pédagogique, disponible sur le site internet du musée, est consacrée à l'Hôtel Salé et à la création du musée en 1985 : <http://www.museepicassoparis.fr/education/education-fiches-pedagogiques/>

Venir regarder les « Picasso de Picasso », c'est aussi découvrir les modalités qui ont conduit à la création d'un musée national dont la vocation est de redéployer constamment ses collections pour continuer à questionner les arts et les pratiques artistiques modernes.

Les expositions du musée évoluent et permettent de dévoiler au public de nouvelles œuvres grâce à des acquisitions (telle la partie supérieure du portrait d'Apollinaire, don de Maya Picasso, MP2014-1-1), des prêts et des collaborations qui conduisent certaines œuvres à voyager pour des expositions avec d'autres musées en France et à l'étranger (le Centre Pompidou, le Grand Palais, le Museum of Modern Art (MoMA) de New York, etc.).

Les collections du musée vivent à la fois dans les murs de l'Hôtel Salé et hors ses murs.



Façade sur cour de l'Hôtel Salé

© Musée national Picasso Paris / Béatrice Hatala, 2014

Picasso « hors les murs » de l'Hôtel Salé

Le Musée national Picasso-Paris prête régulièrement des œuvres issues de ses collections pour l'organisation de grandes expositions internationales. À l'automne 2015, l'exposition « Picasso.mania » au Grand Palais à Paris réunit plusieurs œuvres phares du musée, comme l'Autoportrait de 1901.

De septembre 2015 à février 2016, le Museum of Modern Art (MoMA) organise une très grande rétrospective, « Picasso Sculpture », sur l'œuvre sculpté de l'artiste, la dernière de cette importance aux États-Unis depuis l'exposition de 1967 intitulée « The Sculpture of Picasso ».



Pistes pédagogiques associées

ÉCOLE PRIMAIRE

L'enseignant peut imaginer un travail assez simple de découverte et de lecture d'objets qui montrent la vie d'un musée.

En s'appuyant sur les affiches des expositions depuis l'ouverture de l'institution en 1985 (salle -1.6), il peut analyser les liens entre l'image et le texte. Certains documents montrant l'itinérance de certaines manifestations (à New York notamment) permettent d'aborder l'existence d'un « monde de l'art » en le replaçant sur une carte. Nombre de questions consécutives peuvent être abordées : comment voyagent les œuvres ? Qui conçoit une exposition ? Qui travaille dans le musée ?

L'enseignant peut aussi étudier comment le musée a été créé en montrant le rôle de l'État (via le ministère des Affaires Culturelles sous la férule d'André Malraux) les dons des héritiers de Picasso après sa mort afin de réfléchir avec les élèves sur la notion de patrimoine comme un bien national appartenant à tous.

COLLÈGE

Arts plastiques, classe de 3^e

L'enseignant peut organiser la présentation du musée en mettant en valeur les partis pris de la scénographie. Depuis les vitrines contenant les archives jusqu'au choix de l'éclairage ou de l'installation de sculptures, la scénographie valorise certains espaces clés de la visite du musée : on citera la *Tête de Fernande* (MP 243) placée au centre de la salle des cubismes (salle 0.5) comme *L'Homme au mouton* au premier étage dans le vestibule baroque en pierre sculptée du XVII^e siècle.

L'enseignant peut compléter sa visite par l'observation des documents du sous-sol montrant les étapes de la genèse du musée : depuis la datation jusqu'au concours remporté par Roland Simounet en 1978 (salles -1.2 et -1.3).

LYCÉE

Géographie, classe de Première

L'enseignant peut utiliser l'exemple du musée pour aborder la mondialisation culturelle, et la place de Paris en tant que métropole. En s'appuyant sur l'étude des flux touristiques et en pointant la concurrence entre les grandes métropoles mondiales, l'enseignant peut replacer l'institution au sein d'un réseau de musées — pas seulement les musées Picasso de Barcelone et d'Antibes — qui atteste du choix des musées installés à Paris d'internationaliser leurs pratiques d'échanges d'œuvres et d'expositions croisées pour attirer les financements et les visiteurs.

Consulter la liste des projets associés au Musée national Picasso-Paris : <http://www.museepicassoparis.fr/des-evenements-dexception-hors-les-murs/>

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Partie 2

2 Lire Picasso à travers les archives

Pour aborder les modalités du travail de Picasso et révéler l'importance du personnage dans la vie culturelle européenne et mondiale, cette exposition s'appuie sur des archives qui sont une des grandes richesses du Musée national Picasso-Paris. C'est l'occasion pour l'enseignant de mettre en valeur l'intérêt de ce fond documentaire.

A. Les archives : des outils pour mieux comprendre le travail picassien



Les archives à leur entrée dans les collections du Musée Picasso, Marceillac Laurence

© RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris)/Franck Raux

© Droits réservés

« C'est qu'il ne suffit pas de connaître les œuvres d'un artiste. Il faut aussi savoir quand il les faisait, pourquoi, comment, dans quelle circonstance. Sans doute existera-t-il un jour une science que l'on appellera peut-être « la science de l'homme », qui cherchera à pénétrer plus avant dans l'homme à travers l'homme-créateur. Je pense souvent à cette science et je tiens à laisser à la postérité une documentation aussi complète que possible [...] »

Propos de Picasso rapportés par Brassai dans *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1997 [1re éd. 1964], p. 150.

Papiers personnels, lettres, télégrammes, journaux, prospectus, manuscrits, livres, photographies, disques, bricoles... : une grande partie de l'univers qui environnait Pablo Picasso est conservée au Musée national Picasso-Paris, avec le concours et l'expertise des Archives nationales. Soucieux de l'intégrité et de la pérennité de l'ensemble, les héritiers de Picasso en ont fait don à l'État en 1991. Depuis, le Musée national Picasso-Paris est chargé d'en assurer le classement, l'inventaire, la gestion et la valorisation scientifique. Ce fonds est évalué à près de 200 000 documents, dont 17 000 photographies.

Compte-tenu du très grand nombre d'archives possédé par le musée,

l'exposition « iPicasso! » met en valeur quantités de documents qui rappellent le contexte de création dans les ateliers de Picasso. Si cela témoigne du souci de l'artiste et de ses héritiers d'assurer la postérité de l'œuvre et de les rassembler en un seul lieu, l'enseignant peut surtout s'en saisir pour dresser un portrait Picasso.

Outre le rôle important des archives, l'exposition rend aussi hommage à Pierre Daix qui fut un des médiateurs de l'œuvre de Picasso au XX^e siècle. Son travail fut important comme en attestent les archives et la borne INA de la salle 2.2. Ami de l'artiste, Pierre Daix a beaucoup œuvré pour la diffusion de son travail en publiant plusieurs biographies et essais sur la vie et l'œuvre de Picasso (cf. encadré page 31).



Pistes pédagogiques associées

ÉCOLE PRIMAIRE

L'enseignant peut s'appuyer sur les nombreux objets du quotidien présentés dans les salles du sous-sol. En effet, les archives ne sont pas uniquement des documents écrits et des photographies, elles comprennent aussi des objets de tous ordres : un disque 33 tours, des boîtes de cigares, un portefeuille, un gant, etc.

On peut interroger les élèves sur cette manie de tout conserver : à quoi cela sert ? Où les conservait-il ? Qu'apprend-on du personnage grâce à ces objets ?

Cela permet de guider petit à petit l'élève à comprendre une des fonctions du musée : conserver et classer la masse de ces archives, mais aussi les exposer au public en expliquant ce qu'elles nous apprennent de l'artiste ou de son œuvre.

COLLÈGE

Histoire des arts

La grande quantité d'archives possédée par le musée permet aux enseignants d'aborder de nombreuses œuvres célèbres de Picasso sous une approche différente.

Si par exemple le musée ne possède pas le tableau *Guernica* ni les études correspondantes, les archives de presse permettent d'évoquer l'œuvre-icône pour l'enseignant. Picasso conservait de manière frénétique et exhaustive toutes les coupures de presse le concernant : elles lui étaient envoyées par un service de presse qui existe toujours aujourd'hui, le « Lit-tout ».

La presse de l'époque permet de resituer le contexte de création de *Guernica*. Installé à Paris, c'est par le biais des médias que Picasso prit connaissance de la tragédie qui se jouait en Espagne. Le quotidien *Paris-Soir* fait partie de ceux dans lesquels Picasso découvre les bombardements de Guernica. Il dessine sur la « une » de ce journal, présentée en salle 2.1, un personnage qui tient dans son poing levé une faucille-marteau (MP1177). C'est un détail important puisque le motif du poing levé était au départ l'axe central de la composition de *Guernica*. C'est un point d'accroche qui permet ensuite de mieux comprendre comment l'artiste travaille le motif de *La Suppliante* (MP168) au fil des informations qui lui parviennent. L'enseignant peut aussi montrer le caractère instinctif des réactions de Picasso : à une information, une impression ou une émotion répondent et correspondent des dessins.



Pablo Picasso, *La Suppliante*, 1937, gouache sur bois, Musée national Picasso-Paris

© RMN - Grand Palais (musée Picasso de Paris) / Jean-Gilles Berizzi
© Succession Picasso - Gestion droits d'auteur

LYCÉE

Histoire

Dans un travail consacré au XX^e siècle, l'enseignant peut choisir Picasso comme un acteur de la vie culturelle de l'après-guerre.

Certaines archives sont présentées dans les salles du deuxième étage pour mieux mettre en relief les questions qui se posent dans la vie d'un artiste « engagé » à l'époque de la Guerre froide. Dans cette perspective, l'enseignant peut aborder le rôle de Pierre Daix comme médiateur de l'œuvre de Picasso (voir encadré ci-après) et réfléchir au rôle des passeurs dans la postérité d'une œuvre.

L'enseignant peut amener les élèves à appréhender l'intérêt des documents d'archives pour la compréhension d'une époque. C'est ainsi une réalité plus fine et complexe de la vie de cet individu hors du commun qu'est Picasso qui se dévoile, au-delà des grands concepts ou des catégories de l'Histoire (engagement, Guerre froide, communisme).

L'essentiel est d'éviter une lecture trop linéaire ou consensuelle du succès de l'artiste. En ce sens, une lettre adressée au ministère de la Culture au moment de l'ouverture du musée (présentée dans la salle -1.2) rappelle que, pour certains, l'installation des « horreurs » de Picasso par l'État constituait un scandale. Le peintre a été l'objet de lourdes critiques tout au long de sa carrière, pour des motifs esthétiques ou politiques, mais aussi par xénophobie ou encore par conservatisme.

→ Pierre Daix : (1922-2014), un médiateur de l'œuvre de Picasso

Journaliste, résistant et déporté au camp de concentration de Mauthausen, Pierre Daix fut un écrivain longtemps engagé aux côtés du Parti communiste français (PCF). Introduit par Paul Eluard dans l'atelier du peintre, il avait vu *Le Charnier* (1944-45, MOMA New-York), toile à laquelle Picasso tenait beaucoup, la considérant comme une évocation des camps de concentration et une suite de *Guernica* (1937, Musée Reina Sofia, Madrid). À la Libération, il entra au cabinet du ministre communiste Charles Tillon. Puis, de 1948 à 1972, il devint rédacteur en chef de la revue *Les Lettres françaises*, dirigée par Louis Aragon. Son amitié avec Picasso s'était nouée en 1948. Dès lors, l'écrivain se mit au travail pour publier le catalogue raisonné des œuvres de jeunesse du peintre en 1966, puis de tout son œuvre peint en 1980, ainsi qu'un *Dictionnaire Picasso* parmi une quinzaine d'ouvrages sur l'artiste au total.

B. Travailler et retravailler sans cesse : Picasso dans son atelier

Dès l'entrée de l'exposition, le visiteur découvre combien, toute sa vie durant, Picasso n'a eu de cesse de se mettre à l'ouvrage de façon quasi obsessionnelle. À la manière d'un musicien faisant ses gammes, il multiplie les études et les dessins sur des sujets qui reviennent sans cesse : le portrait, l'autoportrait ou surtout des motifs (nature mortes, modèles) récurrents dans l'histoire de l'art. Le nombre important d'œuvres préparatoires et de variations dans la série des *Déjeuners* est un bel exemple (salle 1.6) du travail intense autour de la toile d'Édouard

Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863). Dès 1954, plusieurs carnets de croquis témoignent de l'ancienneté de l'**obsession de Picasso** pour les personnages de ce tableau qu'il dessine en gros plan.

L'exposition de ses archives personnelles nous permet maintenant de comprendre que le travail en lien avec les grands artistes — du passé ou contemporains — fut une préoccupation de longue durée dans le processus créatif de Picasso. Au dos d'une enveloppe (présentée dans la salle 1.6), l'artiste griffonna que cette composition lui réserverait « bien des douleurs pour plus tard ». Le document n'est pas daté, mais fut envoyé à l'adresse de la rue de La Boétie où l'on sait que Picasso a vécu de 1918 à 1940, donc bien avant cette série de tableaux. Il semble bien y avoir un besoin incontrôlable qui conduit l'artiste à réaliser ce projet.



Salle 1.6 « Les Déjeuners sur l'herbe »

© RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris)/Adrien Didierjean

© Succession Picasso-Gestion droits d'auteur



Pablo Picasso, *Le Déjeuner sur l'herbe d'après Manet*, 1960, huile sur toile, Musée national Picasso-Paris

© RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris)/Jean-Gilles Berizzi

© Succession Picasso-Gestion droits d'auteur

Cette application à un travail permanent se prolongea jusqu'aux dernières années de la vie de Picasso. De ce point de vue, la visite de la salle 1.7 offre un hommage à la productivité intense des dernières années de la création picassienne. En replaçant le regard sur les œuvres exposées sous le signe d'une recherche permanente et obsessionnelle, le spectateur d'aujourd'hui peut observer le besoin viscéral de l'artiste de continuer à peindre et à travailler jusqu'à sa mort. En 1970, la grande exposition Picasso organisée par Yvonne Zervos dans la chapelle du Palais des Papes à Avignon avait révélé cette création à travers un accrochage d'une grande simplicité (pas de cadre, pas de vitre : logique de présentation reprise en salle 1.7). La mauvaise réception de la critique a longtemps brouillé la compréhension de cette période, injustement réduite aux gribouillages et fantasmes érotiques d'un artiste âgé. Pourtant, cela nous montre qu'à l'âge de quatre-vingts ans passés, la production de Pablo Picasso n'avait rien perdu de sa richesse tant par la vivacité de la touche que par l'envergure du dialogue toujours maintenu avec des références de la peinture classique.



Pistes pédagogiques associées

COLLÈGE

Arts plastiques/Histoire des arts

Pour montrer cette volonté de retravailler sans cesse un même motif, l'enseignant peut étudier les carnets de croquis de Picasso autour des *Déjeuners* : ils peuvent servir de support et sont visibles en salle 1.6.

Les variations autour du tableau d'Édouard Manet peuvent par exemple conduire l'enseignant à analyser les influences. L'enseignant propose de repérer les relations les plus évidentes avec le modèle original de Manet (sujet, personnages, composition de l'ensemble) : s'inspirer et reprendre un thème, voire même une composition dans son intégralité, doit permettre de poser des questions et d'éclairer la nuance entre l'inspiration, la citation, la copie et le plagiat dans les arts.

Cela permet ensuite un travail sur l'ensemble des modifications apportées : par rapport au modèle initial, le cadrage change en partie la focale pour le spectateur. Le choix des couleurs est déterminant tant la couleur semble prendre possession du tableau et se distingue du modèle original en lui donnant autant d'importance qu'au trait du dessin.

Picasso ne repeint pas *Le Déjeuner sur l'herbe* mais s'approprie le sujet pour le reformuler un siècle plus tard avec son expérience personnelle et le besoin d'une nouvelle synthèse entre le dessin et la couleur. Toutes ces modifications aboutissent à une représentation différente : l'acte artistique n'est finalement pas le même que pour Manet et le spectateur

est confronté à un autre questionnement. Il ne s'agit pas d'une copie ou d'un plagiat mais d'une citation d'un maître respecté par Picasso. Ces quatre mots (inspiration/citation/copie/plagiat) doivent être définis et bien différenciés en classe avec les élèves pour enrichir leur vocabulaire « critique » sur les œuvres.

LYCÉE

Histoire, classes de Première L et ES

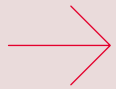
Picasso était toujours à l'ouvrage et se tenait informé des questionnements esthétiques de son temps. En s'appuyant sur l'exemple de la *Tête de femme (Fernande)* (MP243), et de ses aspects plastiques « futuristes », on peut reconstituer une généalogie des **avant-gardes artistiques** en pleine éclosion au XX^e siècle. L'enseignant peut ainsi présenter les avant-gardes à l'échelle de la France mais aussi de l'Europe avec les relations entre France (fauvisme, cubisme), Italie (futurisme), Allemagne (expressionnisme), Russie (constructivisme russe) dans les années 1910.

De même dans les années 1920, le surréalisme et l'abstraction suscitèrent dès leurs débuts l'attention et des formes d'élaborations nouvelles de la part de Picasso (salles 1.3 et 1.4), même s'il s'en éloigna par la suite. On voit ainsi combien Picasso alimente sa création avec un regard attentif et très contemporain sur l'art et les artistes. Les archives, notamment la bibliothèque de Pablo Picasso et tous les catalogues d'exposition qu'il a conservés, le montrent également.



Salle 0.5 « Cubismes »

© RMN - Grand Palais (musée Picasso de Paris) / Adrien Didierjean
© Succession Picasso - Gestion droits d'auteur



Qu'appelle-t-on une avant-garde au XX^e siècle ?

Le terme d'**avant-garde** désigne, depuis le XIX^e siècle, les individus qui entreprennent des actions nouvelles ou expérimentales, en particulier dans les arts et la culture. L'avant-garde se veut l'opposé exact de l'**académisme** : elle se révolte le plus souvent contre un certain ordre établi.

Le cubisme et le fauvisme en France, ou l'expressionnisme en Allemagne, constituent des ruptures stylistiques avant-gardistes, à la suite desquelles se manifestent des initiatives nombreuses et diverses dans le domaine des arts plastiques. Par exemple, le cubisme analytique de Braque et Picasso se caractérise par un mode de représentation hermétique fondé sur la décomposition des formes et la multiplicité des points de vue. La couleur et le mouvement y sont abandonnés alors qu'ils deviennent, dans le même temps, le cœur des préoccupations picturales des futuristes en Italie, des rayonnistes en Russie ou de Robert et Sonia Delaunay en France.

La recherche artistique européenne connaît ainsi, autour de 1910, une accélération sans précédent donnant lieu à un foisonnement d'expérimentations.

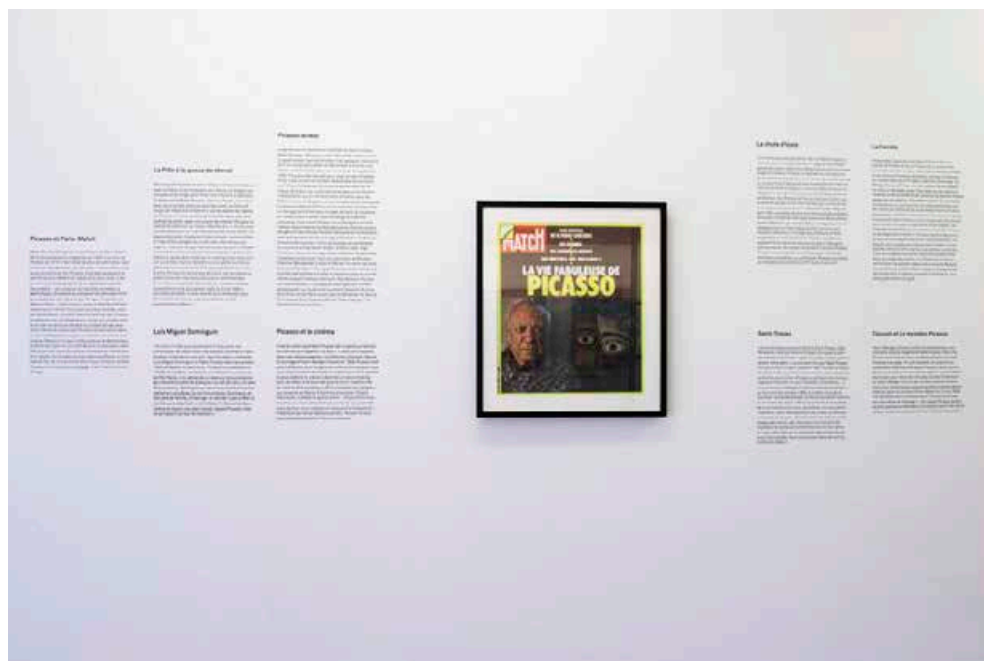
C. Derrière l'artiste : la figure publique et engagée

Le deuxième étage du musée évoque l'accession de Picasso au rang de figure publique dans la vie artistique et politique à l'échelle française mais aussi internationale. De son vivant, sa renommée ne se fondait pas uniquement sur son art mais aussi sur ses formes d'engagement et ses apparitions dans la société d'après 1945.

Picasso est l'un des rares grands artistes plasticiens du XX^e siècle à connaître la célébrité et un grand succès de son vivant. Par son engagement aux côtés du Parti communiste français (PCF), il a participé d'une certaine façon aux prises de position idéologiques des débuts de la Guerre Froide. Mais surtout, bien qu'éloigné de Paris et installé dans le sud de la France à l'époque de l'après-guerre, Picasso apparaît de plus en plus comme un personnage médiatique. Sur les photographies de la salle 2.6, il apparaît tantôt comme une star déambulant avec son épouse Jacqueline Roque dans les rues de Saint-Tropez ou sous les projecteurs de cinéma (pour Jean Cocteau ou Henri-Georges Clouzot). À l'instar des vedettes de l'époque, Picasso monte même les marches du festival de Cannes en 1955.

Picasso apparaît dès lors comme une personnalité éloignée de la figure confidentielle de l'artiste d'avant-garde. Avec une certaine intelligence des médias, il contrôle avec attention les images de lui-même et de ses proches dans les différents magazines, en particulier *Paris-Match*.

Il manifeste également le souci de voir diffuser son œuvre à un plus large public. Dans la salle consacrée aux céramiques et aux gravures (salle 2.8), la variété et la profusion des œuvres exposées signalent son intérêt pour les techniques reproductibles et la vaste production qu'elles autorisent.



Salle 2.6 « Célébrité(s) »

© RMN - Grand Palais (musée Picasso de Paris)/René-Gabriel Ojéda
© Succession Picasso - Gestion droits d'auteur



Pistes pédagogiques associées

ÉCOLE PRIMAIRE / UPE2A

En utilisant les coupures de journaux ou les photographies de la presse internationale, on peut montrer aux élèves qu'il existe des représentations de Picasso différentes selon les pays. L'enseignant peut ainsi mettre en lien l'œuvre de Picasso avec les différentes cultures d'origine des élèves et insister sur la pluralité des regards. En effet, les codes plastiques (couleurs, formes, symbolique...) varient d'une culture à l'autre et peuvent être différemment interprétés par chacun. En étudiant des œuvres associées à l'art d'autres pays, un dialogue peut s'engager autour des regards croisés des élèves. La séquence permet d'identifier certains stéréotypes (les figures déformées, le rôle des couleurs, l'image des taureaux...) et de nuancer les regards posés sur l'œuvre de Picasso grâce aux réponses des élèves.

COLLÈGE

Histoire des arts

On peut revenir sur *La Colombe*, l'un des plus célèbres dessins de Picasso, qui est devenu le symbole de la paix au niveau international. Il s'agit pour l'enseignant de questionner ce procédé métaphorique par lequel un objet peut signifier une autre chose ou une idée. Picasso n'avait pourtant destiné ce pigeon à aucune cause. C'est Louis Aragon qui choisit cette œuvre pour l'affiche du Congrès mondial des partisans de la Paix en avril 1949 à Paris. Sur la borne audiovisuelle de la salle 2.4, on peut ainsi voir et écouter l'interview de Françoise Gilot, qui évoque les circonstances ayant conduit au choix de la colombe par Aragon.

C'est l'occasion pour l'enseignant de travailler sur les modalités de transformation de ce symbole artistique depuis sa récupération politique en URSS (la borne audiovisuelle montre une fête de la jeunesse à Moscou, on remarque qu'il y a des colombes dans toutes les mains) jusqu'aux récupérations commerciales auxquelles Picasso s'est prêté (avec l'exposition d'un foulard créé dans le cadre du Festival mondial de la jeunesse et des étudiants pour la paix en 1951, et représentant une colombe volant autour de quatre profils figurant les quatre continents).

Dans le cadre du parcours d'histoire des arts, l'enseignant peut bien sûr compléter la réflexion en montrant la symbolique ancienne de la colombe depuis la Bible.



Une toile symbole des horreurs de la guerre : *Massacre en Corée*, Pablo Picasso, 18 janvier 1951, huile sur toile

La guerre de Corée est l'un des premiers conflits localisés de la Guerre froide. La Corée, sous férule japonaise depuis 1910, est divisée de fait après la Seconde Guerre mondiale entre armées américaine au sud et soviétique au nord. La tension ne fait que croître jusqu'à ce que le 25 juin 1950, la Corée du Nord envahisse la Corée du Sud. En janvier 1951, les troupes sud-coréennes massacrent des populations civiles dans le Ganghwa, en violation de la Quatrième Convention de Genève « relative à la protection des personnes civiles en temps de guerre », pourtant signée le 12 août 1949.

Sur le tableau de Picasso, deux groupes d'un même gris se font face, séparés par une ligne imaginaire esquissée par un chemin qui zigzague vers l'horizon dans un paysage de collines verdoyant où brûle un village. Le groupe de femmes et



///

d'enfants, mains jointes, visages embrassés au point de se confondre comme dans certains Baisers de Picasso, sont d'un gris déjà cadavérique. Face à eux, c'est le gris acier qui menace, celui des armes. Le groupe des femmes est sans âge : la nudité et les marques de la grossesse sont éternelles, de même que les replis potelés des enfants et leur manière de s'agripper à leurs mères. Les soldats eux aussi sont difficiles à situer. Leurs fusils tiennent de l'arquebuse, leurs casques du heaume du chevalier médiéval, et à l'extrême droite, l'un d'eux brandit une épée. En ce même mois de janvier 1951, Pablo Picasso représente de nombreux chevaliers harnachés, prêts au combat.

Cette peinture s'inscrit dans une filiation célèbre et moderne, citant par sa composition le *Tres de Mayo* de Goya et *L'Exécution de Maximilien* de Manet. Ces deux œuvres, comme *Guernica* ou *Le Charnier* relèvent d'un genre particulier, celui de la peinture d'histoire immédiate. Se démarquant du grand genre historique évoquant batailles et histoires anciennes, Goya, dès les *Désastres de la guerre* et à l'imitation du graveur Jacques Callot pour la Guerre de Trente ans, vers 1633, Manet et Picasso choisissent de représenter les conflits de leur temps. Picasso se distingue cependant en persistant dans une veine allégorique, refusant l'effet de chronique en images.

Membre du Parti communiste depuis 1944, il est ainsi loin de suivre l'esthétique réaliste-socialiste prônée par le Parti et que met en œuvre en France par exemple le peintre André Fougeron. La facture n'est pas réaliste ; les ennemis du peuple ne sont pas clairement désignés ; le peuple lui-même est victime et non héroïque.

Ressources :

<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/tres-de-mayo-de-1808-en-madrid-los-fusilamientos-en-la-montana-del-principe-pio-el-goya/>

<http://www.mfa.org/collections/object/execution-of-the-emperor-maximilian-32372>

http://www.moma.org/collection/provenance/provenance_object.php?object_id=78752



Pablo Picasso, *Massacre en Corée*, 1951, huile sur bois, Musée national Picasso-Paris

© RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris)/Jean-Gilles Berizzi

© Succession Picasso-Gestion droits d'auteur

Lettres

Après la visite des salles du deuxième étage et en s'aidant des archives photographiques, le travail peut se fonder sur une séquence d'analyse des images. Il s'agit de donner des outils d'analyse critique en termes de mise en scène ou d'indices qui montrent comment Picasso contrôle de son image dans les médias : on ne trouve pas d'images spontanées dans ses archives personnelles. L'enseignant peut ensuite demander à ses élèves de travailler sur la biographie de Picasso sous la forme d'un texte.

Histoire-Éducation civique

Un travail sur la presse et les médias du XX^e siècle peut se construire grâce aux archives tirées de la presse, et de la revue *Paris Match* en particulier. Tout en revenant sur l'histoire du magazine et son rôle dans la presse française d'après-guerre, l'enseignant doit aborder des questions simples : à quoi sert un magazine ? Comment expliquer que certaines personnes soient régulièrement l'objet de reportages ?

À travers les « unes » et les articles consacrés à Pablo Picasso, il s'agit ainsi de reconstituer avec les élèves l'idée du feuilleton journalistique qui permet de conserver l'attention du public.

Mais surtout, l'enseignant peut insister sur les liens avec le monde d'aujourd'hui. Le culte de l'image médiatisée — l'apparition des people — s'inscrit dans une ère de communication de masse qui a connu un véritable essor après la Seconde Guerre mondiale. L'enseignant peut montrer comment le visage de Picasso apparaît progressivement dans les médias en cohérence avec le développement de la société des loisirs

d'après-guerre. Les images d'un Picasso vêtu d'un seul bermuda ou de sa célèbre marinière avaient une force toute particulière à un moment où le soleil, les vacances vers le Sud de la France incarnaient les changements de la société.

LYCÉE

Espagnol

On peut travailler sur la dimension de chef-d'œuvre iconique acquise par *Guernica* au fil du temps à l'aide de la salle 2.1. Les célébrations anniversaires de la presse internationale permettent de dresser dans le monde entier un portrait de Picasso en artiste libre et engagé.

Surtout, l'œuvre est régulièrement réutilisée à titre symbolique en fonction du contexte de sa création. Chaque date anniversaire de l'œuvre suscite une nouvelle vague d'articles dans la presse internationale qui rappelle l'histoire de l'Espagne au cours du siècle. C'est l'occasion pour l'enseignant d'espagnol de revenir sur la situation politique de la dictature du général Franco jusqu'au retour de la démocratie et l'exposition définitive de l'œuvre dans le Centro de Arte Reina Sofia de Madrid. Picasso n'était pas rattaché à un régime ou une idéologie totalitaire. Refusant d'accepter le régime de Franco, Picasso ne soumit jamais son art aux exigences de l'art officiel.

DOSSIER
PÉDAGOGIQUE
Partie 3

3 Voyage dans l'univers quotidien et intime de Picasso

L'exposition aborde des aspects plus inattendus de l'œuvre et de l'univers de Picasso. On y découvre son environnement quotidien et la variété de ses influences et inspirations, ainsi que des pans méconnus de son œuvre.

A. Aux sources de Picasso

Une salle entière (salle 0.3) est consacrée à la relation entre Picasso et Apollinaire et à la découverte de l'art africain et océanien. Apollinaire fut le premier critique d'art de Picasso et une grande amitié se lia entre les deux hommes et ne prit fin qu'à la mort du poète en 1918.

L'importance de l'art africain y apparaît avec la présentation de quelques sculptures. En vitrine, une sélection de cartes postales conservées par l'artiste montre combien cet art a influencé Picasso, notamment sur des esquisses sur carnet, qui font surgir des formes précubistes. Dans la même vitrine, le recueil de poèmes *A/cool* s'ouvre sur une illustration de Picasso, un portrait d'Apollinaire : on voit que l'avant-garde littéraire et poétique de l'un s'associe à la recherche avant-gardiste et créative plastique chez l'autre.

Les œuvres de maîtres classiques ou de peintres contemporains constituent une autre source d'inspiration. Une partie du troisième étage du musée permet d'admirer des tableaux de Gauguin, Renoir, Matisse, Miró et bien d'autres. Ces œuvres sont issues de la collection personnelle de Picasso, donnée en 1973 par l'artiste à titre posthume et complétée par ses héritiers en 1978. Cet ensemble d'œuvres, rassemblé tout au long de sa vie, ne fut pas constitué dans un désir de classement académique ou dans une quête assidue de la perle rare, mais par affinités électives et par le désir de s'entourer d'œuvres amies.



Pistes pédagogiques associées

ÉCOLE PRIMAIRE

Une démarche peut consister à montrer aux élèves que Picasso a une culture artistique très importante : il connaît les grands peintres et les grandes toiles de l'histoire de l'art, grâce à sa formation académique. Cette idée peut être développée au cours de l'analyse d'œuvres telles que les variations autour du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet (salle 1.6).

Cela permet de questionner le statut de la copie et du plagiat (pour le sujet) avec les élèves. Les nombreuses études et carnets de croquis de Picasso permettent de montrer la grande liberté prise par rapport au modèle d'origine. C'est une démarche qui peut ensuite se conclure par le choix des élèves d'une œuvre de Picasso et de la réinterpréter en jouant sur la différence de matériaux, de couleurs et de formes.

COLLÈGE

Histoire des arts

L'enseignant peut mettre en évidence le rôle de l'art primitif dans les expérimentations de Picasso pendant la première décennie du XX^e siècle.

Les masques et les sculptures africains et océaniques peuvent être rapprochés des *Études pour Les Femmes d'Alger* présentées dans la salle 0.3, qui illustrent l'évolution vers des formes géométriques.

Picasso et Apollinaire partageaient un intérêt commun pour l'art primitif, dont témoignent les photographies, dessins et cartes postales présentées dans la salle 0.3.

L'enseignant peut aussi utiliser le portrait d'Apollinaire en deux parties (MP575 et MP2014-1-1). Le visage du poète rappelle les idoles de l'Île de Pâques et ainsi l'influence de l'art océanien sur l'œuvre de Picasso.



Pablo Picasso, *Buste de femme ou de marin (étude pour Les Femmes d'Alger)*, 1907, huile sur carton, Musée national Picasso-Paris

© RMN – Grand Palais (musée Picasso de Paris) / René-Gabriel Ojéda
© Succession Picasso – Gestion droits d'auteur



Pablo Picasso, *Buste d'homme (étude pour Les Femmes d'Alger)*, 1907, huile sur toile, Musée national Picasso-Paris

© RMN – Grand Palais (musée Picasso de Paris) / René-Gabriel Ojéda
© Succession Picasso – Gestion droits d'auteur

LYCÉE

Histoire, classes de Première L et ES

L'enseignant peut aborder les sculptures et les références à l'art africain et océanien de la salle 0.3 dans le cadre de la question sur la période des dominations coloniales. L'influence de l'art primitif sur l'art européen surgit en effet au début du XX^e siècle. Si les espaces africains et océaniens sont soumis à l'autorité des métropoles européennes, c'est pourtant la découverte d'objets issus du monde colonial qui modifie le regard des artistes européens sur le monde. Ces objets d'art furent peu à peu connus du grand public dès les expositions coloniales de 1889 à Paris et de 1898 à Bruxelles.

Dans la découverte du musée, l'enseignant peut s'appuyer sur plusieurs dessins de Picasso, quelques statues ainsi que sur l'un des masques africains exposés (*Masque Grebo*, MP1983-7). Il peut montrer que d'autres artistes (Gauguin, Vlaminck) possédaient des œuvres similaires. On peut mettre en parallèle les œuvres avec des poèmes d'Apollinaire qui répercutent eux aussi cette influence.



Primitivisme

À la fin du XIX^e siècle, l'Europe redécouvre dans les colonies un art éloigné des canons artistiques européen qu'on appelle, non sans condescendance, « art primitif ». Ces formes artistiques venues d'Océanie et d'Afrique ont séduit de nombreux artistes (Gauguin, Picasso, Matisse, ...) pour la simplicité des formes, les contrastes des couleurs vives et encore la possibilité de représenter personnages et objets libérés des formes du réalisme occidental.

B. Un nouvel éclairage sur l'œuvre de Picasso

L'exposition « iPicasso! » propose de montrer les temps forts de toutes les expérimentations de l'artiste, sa grande inventivité et sa liberté.

Entre mai 1935 et février 1936, Picasso arrête subitement de peindre pour se consacrer entièrement à l'écriture. Une sélection de ces écrits, rarement présentés, est exposée dans la salle 1.2. Picasso a composé plus

de 300 poèmes au cours de sa vie, et plus du tiers l'a été pendant cette période. Ses écrits sont très variés avec des pièces de théâtre, des poèmes, des pensées et textes proches de la prose poétique, et de l'écriture automatique. Le spectateur peut admirer le traitement très graphique de cette production littéraire toujours datée.

Picasso apparaît aussi au centre d'un vaste échange épistolaire : il reçoit beaucoup de lettres mais il y répond peu ou laisse la tâche à ses compagnes. Les deux toiles exposées dans cette salle constituent deux bornes chronologiques à cette période : *Femme lisant* de janvier 1935 (MP149) et le *Portrait de jeune fille* d'avril 1936 (MP150).

La salle 1.4 permet d'aborder une question complexe relative à l'œuvre picassienne, à savoir son rapport à l'abstraction. Picasso n'est pas considéré comme un peintre abstrait, mais il frôle l'abstraction dans plusieurs œuvres. En réalité, son rapprochement de l'abstraction s'est fait de façon ponctuelle et expérimentale, et n'est jamais le résultat d'une volonté affirmée.

À travers les œuvres de la salle, telles que *La Cuisine*, 1948 (MP200) ou *La Guitare*, 1913 (MP38) l'exposition propose un éclairage inédit sur cette question récurrente pour les spectateurs, à savoir : Picasso était-il un peintre abstrait ?



Pablo Picasso, *La Guitare*, 1913, collage, huile sur toile, peinture sur bois, Musée national Picasso-Paris

© RMN – Grand Palais (musée Picasso de Paris)/Droits réservés
© Succession Picasso – Gestion droits d'auteur



Pistes pédagogiques associées

ÉCOLE PRIMAIRE

L'enseignant pourra lire avec ses élèves un des poèmes de Picasso exposés dans la salle 1.2 afin de travailler en classe le langage poétique et d'y associer des images avec d'autres œuvres (peinture, dessins, sculptures, etc.). Picasso, d'origine espagnole, n'a pas hésité à écrire en français, faisant fi de ses maladroites langagières. L'idée est de montrer aux élèves, notamment ceux qui connaissent des difficultés, que l'expression écrite reste possible malgré la barrière de la grammaire ou de l'orthographe.

L'enseignant propose un travail en groupes pour expérimenter le principe de l'écriture automatique et de l'association d'idées. Après la lecture et l'analyse de quelques phrases poétiques de Picasso, les élèves sont invités à compléter le texte par deux ou trois phrases évoquant certaines œuvres de leur choix observées dans le musée.

LYCÉE

Histoire des arts

L'enseignant peut revenir sur les rapports entre photographie et peinture depuis l'invention de la première au XIX^e siècle. Il peut être intéressant de repérer comment Picasso utilise la photographie et de quelle manière cela modifie sa manière de peindre. On peut s'appuyer sur l'exemple des photographies d'Olga Khokhlova et de Françoise Gilot en comparaison des toiles faites par Picasso (salle 0.6 et 3.6). Car on sait aujourd'hui que l'artiste utilisait beaucoup la photographie.



La photographie

La date conventionnelle de l'invention de la photographie est 1839, année de la présentation par François Arago à l'Académie des sciences de « l'invention » de Louis Daguerre, le **daguerréotype**.

Depuis cette invention, la photographie a profondément modifié le regard des artistes sur le monde qui les entoure.



Pablo Picasso, *Portrait d'Olga dans un fauteuil*, 1918, huile sur toile, Musée national Picasso-Paris

© RMN - Grand Palais (musée Picasso de Paris) / René-Gabriel Ojéda
© Succession Picasso - Gestion droits d'auteur

C. Picasso « au jour le jour »

L'exposition permet de découvrir l'environnement intime de Pablo Picasso. Plusieurs salles du troisième étage le montrent dans sa vie quotidienne, et non pas en tant qu'artiste occupé à créer. En s'appuyant sur les nombreux documents qu'il conservait – et qui constituent une part importante de ses archives données aux Archives Nationales pour le musée en 1992 – l'enseignant peut ainsi reconstituer des bribes de cette vie quotidienne de l'artiste.

En salle 3.5, le visiteur découvre les documents les plus divers : des papiers administratifs et officiels, des factures, une recette de cuisine, une liste de mots espagnols traduits en français, des pense-bêtes écrits sur toutes sortes de supports, des tickets d'expositions, de matchs de boxe, de cinéma, de théâtre, qui sont autant de reflets de la vie culturelle et des loisirs de l'artiste.

La salle 3.7 insiste plus particulièrement sur l'intimité de la famille Picasso à travers la relation de l'artiste et de ses enfants. Grâce aux dessins des enfants et aux nombreuses photographies des années 1950, c'est un certain bonheur familial qui fut capté par des photographes professionnels (Capa, Quinn, Miller...) et publié très vite dans des titres de presse tels que *Paris-Match*, *Femmes françaises*, *Life*...

Picasso réalisait aussi des jouets pour ses enfants et les réutilisait même parfois pour les besoins de ses assemblages, à l'instar de *La Guenon et son petit* (MP342), réalisée à partir d'une petite voiture ayant appartenu à Claude, son fils.

La toile *Enfant jouant avec un camion* (MP1990-25) révèle une scène banale d'intimité familiale. Les archives ne sont en effet pas les seuls outils pour observer l'intimité de l'artiste. Plusieurs peintures permettent de l'envisager dans sa vie de tous les jours dans le sud de la France. *L'Atelier de la Californie* (MP211) rend compte d'un intérieur de travail ordonné autour de quelques meubles et objets familiers et significatifs, tandis que *L'Homme au cornet de glace* (MP174) présente une autre scène triviale de la vie quotidienne.

L'exposition apporte enfin un regard renouvelé sur les femmes de la vie de Picasso.

La salle 3.6, consacrée à ses modèles, présente les figures féminines majeures ayant traversé la vie du peintre et qui l'ont inspiré. Le visiteur découvre que, bien que souvent associées à un style particulier, toutes ces femmes semblent se confondre dans les œuvres de l'artiste comme on peut l'observer dans la thématique des femmes au fauteuil. Grâce aux archives exposées, ces modèles apparaissent parfois sous un jour nouveau : un dessin montre Olga au naturel bien loin de la figure de la mondaine tenant salon (*Olga à la chevelure dénouée assise dans un fauteuil les mains croisées*, MP931) ou encore une représentation mélancolique de Jacqueline Roque (*Jacqueline dans l'atelier*, MP1517) contraste avec les photos la montrant souriante et rayonnante. Le spectateur peut aussi découvrir des documents plus rares comme une photo d'Eva Gouel et une lettre de Fernande Olivier.

L'exposition questionne donc l'identité des femmes présentes dans l'entourage de Picasso. Il s'agit toutefois de se détacher d'un regard sur « les femmes de Picasso », et de mettre en valeur les personnalités de ces femmes qui ont partagé sa vie : Olga Khokhlova était une danseuse des prestigieux Ballets russes, Dora Maar était photographe et peintre, Françoise Gilot était une artiste peintre. Tout l'enjeu est d'éviter une mise en relation automatique de leur personne avec Picasso.



Pablo Picasso, *L'Atelier de la Californie*, 1956, peinture à l'huile, Musée national Picasso-Paris

© RMN - Grand Palais (musée Picasso de Paris) / Jean-Gilles Berizzi
© Succession Picasso - Gestion droits d'auteur



Olga, un exemple d'intrication de la vie personnelle à l'œuvre de Picasso

La salle 0.6 présente les différents visages d'Olga, la première épouse de Picasso. Avec Olga, qu'il rencontre en 1917 et qu'il épouse en 1918, arrivent la reconnaissance et l'aisance financière : c'est le début d'une période bourgeoise de la vie de Picasso. Les Picasso font salon et reçoivent des personnalités du « Tout Paris ».

Le *Portrait d'Olga dans un fauteuil*, (MP55, 1918) exécuté d'après une photographie présentée dans la salle, représente une Olga idéalisée, loin des précédentes expérimentations cubistes. C'est une toile qui témoigne d'un « retour à l'ordre » dans la période qui suit la Première Guerre mondiale. Dans les années 1920, Picasso inspiré par la Renaissance française, l'art grec et romain après un séjour à Fontainebleau à l'été 1921, transforme dès lors des traits d'Olga par des formes imposantes et sculpturales qui donne un aspect très « classicisant » à la *Tête de femme* (MP66) en 1921.

Plusieurs photographies et des documents administratifs viennent raconter l'histoire de cette femme russe, danseuse des Ballets russes de Serge de Diaghilev.

Le Grand Nu au fauteuil rouge de 1929 (MP113) clôt la période amoureuse avec Olga.



Pistes pédagogiques associées

ÉCOLE PRIMAIRE

L'enseignant peut étudier le thème de l'atelier d'un artiste au XX^e siècle en décrivant celui de Picasso. La découverte de cet espace peut se lire d'abord dans le regard porté sur une toile vers laquelle les élèves enquêteront pour en reconstituer les éléments à l'aide des archives présentées dans la salle 3.5.

L'œuvre au cœur de cette activité, pourrait être *L'Atelier de la Californie* (MP211) qui apporte un autre angle sur la vie quotidienne de Picasso en donnant à voir la grande salle de séjour, aménagée en atelier, « La Californie », maison de la Côte d'Azur acquise en 1955. Le tableau rend compte de l'intimité d'un intérieur de travail de peintre, dépouillé, ordonné,

autour de quelques meubles et d'objets familiers (un réchaud, une lampe, une armoire, une desserte et bien sûr un chevalet et des toiles).

De retour en classe, l'enseignant peut proposer un travail écrit de rédaction à ses élèves pour les inciter à raconter la vie de l'artiste dans son atelier en utilisant le vocabulaire abordé lors de la visite au Musée national Picasso-Paris.

COLLÈGE

Histoire des arts

L'enseignant peut travailler sur la place des femmes artistes après-guerre. L'exemple de Dora Maar permet d'aborder cette thématique, depuis l'étude de ses photographies d'art (les *États de Guernica* par exemple) jusqu'à son rôle-clé dans le travail de Picasso dès les années 1930.

Artiste à part entière, elle utilise les procédés caractéristiques des photographes du mouvement surréaliste, auquel elle appartenait. Dora Maar a en effet entamé un travail artistique bien avant sa rencontre avec Picasso. Cet art photographique témoigne du fait que Dora Maar n'est pas une muse passive soumise à l'autorité du peintre qui l'a tant représentée.

On peut alors mettre en parallèle le *Portrait de Dora Maar* (MP158) avec les documents d'archives présents qui la montrent dans son activité d'artiste et intellectuelle : les lettres avec les surréalistes, l'une de ses plus fameuses photographies, *29, rue d'Astorg* (MP3623), ainsi que son appareil photo.

D'autres femmes à la même époque se sont épanouies et ont acquis une reconnaissance artistique, telles que Claude Cahun (1894-1954) ou la photographe Gisèle Freund (1908-2000), ou encore Lee Miller (1907-1977).



MAAR Dora dite (Theodora Markovitch), 1907-1997

Photographe et peintre, proche des milieux surréalistes, notamment de Georges Bataille. Sa rencontre avec Picasso en 1936 fut le début d'une liaison amoureuse et d'une collaboration artistique. Dora Maar fut la muse et le modèle de nombreuses œuvres de Picasso jusqu'à leur séparation à la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Liens utiles

Programme audiovisuel de l'exposition « iPicasso! »

<http://www.museepicassoparis.fr/programme-audiovisuel-de-lexposition-picasso/>

Site Les Surgissantes, qui explore les arts par le web et fait écho à l'exposition « iPicasso! »

<http://www.surgissantes.com/>

Base de données comprenant une grande sélection des collections du musée

<http://navigart.fr/picassoparis/#/>

NOVEMBRE 2015

Dossier réalisé par la Direction des Publics et du Développement Culturel – Département de la Médiation
et par Olivier Verhaegen, professeur-relais de l'Académie de Créteil

PICASSO

Musée Picasso Paris