

Les visites du Centre Pompidou

Des parcours d'aide à la visite des expositions et de la collection permanente.

Exposition « Picasso : Dessiner à l'infini »

« Picasso, dessiner à l'infini » (18 octobre 2023 – 15 janvier 2024) met en lumière la foisonnante créativité de Pablo Picasso, qui explore toutes les possibilités du dessin. Dans ce podcast, Anne Lemonnier et Johan Popelard, commissaires de l'exposition, vous guident dans cette rétrospective en commentant une sélection de vingt œuvres.

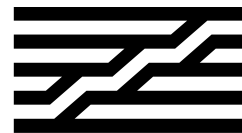
Code couleurs :

En noir, la voix des intervenants

En violet, les extraits musicaux

En rouge, toute autre indication sonore





Transcription du podcast

Temps de lecture : 21 minutes

1 - Introduction

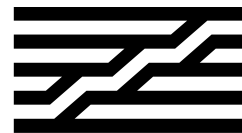
[jingle de l'émission] Bonjour, bonsoir, bienvenue. Écartez vos yeux et vos oreilles. Vous allez suivre une visite du Centre Pompidou.

[Anne Lemonnier, conservatrice au Musée d'art moderne et co-commissaire de l'exposition] Avec cette exposition « Picasso : dessiner à l'infini », nous avons décidé de proposer un cheminement ouvert plutôt qu'un parcours académique qui passerait en revue les différentes époques.

On y aborde les questions de la ligne, de l'arabesque, de la ligne continue, de la ligne claire. Des questions autour de la représentation du corps : assemblé comme un jeu de construction, corps déployé dans les années 1940 et 1950 ou corps en éclat dans les dernières années.

Ici, nos sujets sont véritablement la ligne et le dessin. Le dessin comme une expérience permanente dans les carnets, les séries et les variations. Le dessin qui s'aventure à la frontière de la sculpture et de la peinture. Le dessin comme prolongement de la pensée et comme support de tous les bouleversements de la représentation.

Pablo Picasso nous demande comment transcrire la densité d'un volume ou la présence d'un être. Il se met au défi et se demande ce qu'est un visage, ou encore si l'on peut faire un portrait intérieur. Regarder autrement, tel est donc le propos de cette exposition. Ici, ni chef-d'œuvre, ni génie, ni muse, autant de notions qui constituent une grille de lecture biaisée au regard de nos débats de société qui ont lieu dans la rue, mais aussi au musée.



D'un côté, les partisans d'une relecture de l'histoire de l'art à la lumière des enjeux d'aujourd'hui comme l'égalité entre les femmes et les hommes, la dénonciation des violences ou la déconstruction des phénomènes d'emprise.

De l'autre côté, ceux qui martèlent que le musée est le lieu de la libre expression où la recherche esthétique l'emporte sur toute considération morale et où la censure est proscrite.

Picasso se trouve au cœur de la querelle, à la fois comme cible et comme emblème. Sans doute parce que l'artiste n'a pas laissé son entourage indemne, peut-être aussi parce qu'il est le plus célèbre du 20^e siècle, et que la violence a nourri son œuvre, de l'intime au politique, des étreintes à *Guernica*.

Le débat est loin d'être clos, et c'est tant mieux, s'il nous permet de nous interroger sur qui nous sommes et de regarder les œuvres avec une plus grande acuité.

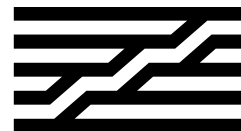
[virgule sonore]

2 – Arabesque - Acrobates

L'*Acrobate bleu* de novembre 1929 et l'*Acrobate* du 18 janvier 1930 témoignent d'emblée de l'entremêlement entre les médiums chez Picasso. Ils démontrent à quel point les frontières entre les arts sont ténues, à quel point le dessin est la matrice de tout.

L'*Acrobate bleu*, en particulier, qui est un fusain sur toile, est vraiment du côté du dessin. Il ne cache rien de la fragilité du trait, des effacements et il fait partie de ces œuvres où la question de la ligne est en majesté.

Picasso, dans les années 1920, travaille pour les Ballets russes. À la toute fin de ces années, il accompagne son fils Paulo au cirque Medrano, au pied de la butte Montmartre, ce même cirque qui l'inspirait quand il habitait au Bateau-Lavoir.



C'est le point de départ d'une série de tableaux entre l'automne 1929 et l'hiver 1930, autour de la figure de l'*Acrobate*. Simplement cernés par une ligne cursive, les corps semblent flotter dans l'espace de la toile, pris dans leur élan, sans pesanteur. Picasso décline aussi ce sujet avec le motif de la nageuse, en souvenir de l'été passé sur les plages de Dinard.

Acrobates et nageurs partagent la même nature mobile, la même énergie rayonnante. On n'est pas face à une anatomie fantasmée, mais bien face à la traduction plastique du mouvement et de la malléabilité du corps.

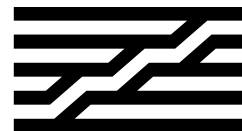
Le cadrage étroit accentue la perception de la contorsion, puisque les corps se plient à la loi du cadre. Loin de transformer le sujet en un pur motif ornemental, en des circonvolutions décoratives, la ligne ondulante de Picasso vise bien davantage à transcrire l'essence du mouvement. [virgule sonore]

3 – Carnets

[Johan Popelard, historien de l'art et co-commissaire de l'exposition] Entre la fin de l'année 1906 et l'été 1907, Picasso multiplie les esquisses, notamment dans 16 carnets de formats assez divers qui aboutissent progressivement à l'invention des *Demoiselles d'Avignon*.

La cartographie de ce chantier graphique est rendue assez complexe du fait qu'en parallèle, d'autres œuvres s'inventent dans le même carnet. En chemin, Picasso abandonne un certain nombre de variantes et fait toute une série d'expérimentations.

Dès l'hiver 1906-1907, apparaissent des femmes dessinées à l'encre noire et à la gouache ou à l'aquarelle rouge. Ce sont des têtes, des bustes, des nus, debout ou coupées à mi-corps. Ces figures sont parmi les premières que l'on peut rattacher au projet des *Demoiselles d'Avignon*.



Dans les premiers carnets pour *Les Demoiselles*, on voit que les études pour le tableau côtoient des études pour une autre œuvre : *Deux femmes nues*. Cette œuvre déploie ce qu'on a appelé le « canon ibérique » de Picasso. On y voit des sortes de visages-masques aux yeux ourlés, comme pétrifiés, avec les oreilles bien dégagées, les sourcils arqués et rattachés au nez par une ligne continue.

Les premières ébauches des *Demoiselles* s'apparentent aussi à ce style ibérique, tout en entamant une mutation morphologique assez radicale. Les épaules sont redressées, la taille est resserrée et le buste prend la forme d'un trapèze. Dans ses carnets, Picasso répète de manière frénétique et obsessionnelle ces silhouettes, variant les vues de face, de dos ou de profil.

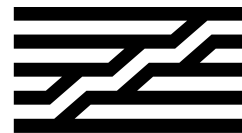
La vitesse du dessin apparaît ici essentielle pour fixer ces formules anatomiques qui prennent presque la forme de dessins automatiques. Sur une même feuille ou d'une page à l'autre d'un carnet, Picasso reprend la même posture, le même geste, le même détail, cherchant à réduire la forme à l'essentiel. Le corps, à l'image d'un monogramme, se résume parfois à quelques traits.

Parallèlement, le dessin brise l'unité anatomique. On trouve des corps sans tête, des têtes sans corps, des études de pieds, de mains, de troncs. Chaque élément semble ainsi pouvoir évoluer selon sa propre logique graphique. Simplification et dislocation marquent ainsi l'itinéraire complexe des *Demoiselles d'Avignon*. [virgule sonore]

4 – Anatomie - Étude académique d'après l'antique

[Johan Popelard] Picasso entre à l'École des Beaux-Arts de La Corogne en octobre 1892. Il a 11 ans. Il vient de Malaga et va bientôt partir pour Barcelone. C'est à La Corogne qu'il suit le cursus académique tel qu'il est envisagé à cette période.

Il apprend alors à dessiner d'après un modèle, d'après des estampes d'un manuel puis d'après la statuaire antique, souvent des plâtres.



Dans le cas présent, Picasso reprend une des planches du cours de dessin de Charles Bargue, qui date de 1869, et qui est un classique de l'éducation du jeune artiste dans l'Europe du 19^e siècle.

Plusieurs étapes sont à suivre dans la méthode du dessin. D'abord, il faut fixer les grands axes de la composition sur la feuille. On distingue ici de grands traits au crayon noir en haut, au niveau des épaules et en bas du dos. Puis l'élève, Picasso en l'occurrence, doit dessiner les contours et on le voit ici très clairement. Enfin, il s'agit de donner à la forme son volume par le clair-obscur. Picasso travaille au fusain, en creusant les creux, en donnant du relief aux parties saillantes du buste, ici le dos, en estompant son fusain.

Mais la production du jeune Picasso à La Corogne ne se limite pas à ces planches académiques et on voit beaucoup de croquis ou de caricatures dans ses manuels scolaires. On a dans les carnets de La Corogne aussi un certain nombre de paysages qui montrent les alentours de la ville.

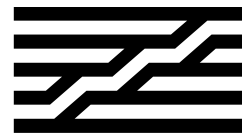
L'un de ses sujets de prédilection est sa famille : le père, la sœur, la mère qu'il va abondamment dessiner. Dès cette période-là, Picasso va donc vraiment ouvrir sa palette de dessinateur et apprendre les grands principes techniques du dessin.

[virgule sonore]

5 – Pastels - *Jeune femme au chapeau rouge*

[Anne Lemonnier] Dans les années 1920, Picasso entreprend un cycle de portraits pour lesquels il renoue avec des techniques graphiques caractéristiques du dessin classique, comme la sanguine ou le pastel. *Jeune femme au chapeau rouge* fait partie des pastels réalisés à Fontainebleau au cours de l'été 1921.

Ils sont caractérisés par la plénitude des formes, des élongations maniéristes, une recherche de monumentalité et des cadrages resserrés.



Si la pose est classique et que la plasticité de la figure témoigne d'une absolue maîtrise du modelé, le portrait n'est pas sans étrangeté, en particulier à cause de la présence très étonnante de ce couvre-chef monumental avec son énorme nœud noir moiré.

D'autre part, on peut dire que le sujet ne semble pas mythologique, ce serait plutôt un sujet populaire. Il se trouve d'ailleurs que Picasso s'inspire d'Auguste Renoir dans les pastels monumentaux qu'il réalise alors sur toile, comme celui de *La danse villageoise* qui se trouve non loin du pastel.

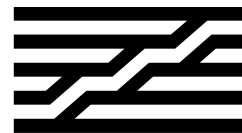
La rondeur des formes, la suavité du traitement, ce ton de porcelaine, la matière poudreuse avec ces joues délicatement rosies, donnent au portrait quelque chose de délicieux, voire de sucré.

La douceur du trait, en particulier le traitement de l'oreille, de la nuque, de la chevelure, créent une sorte de vibration. Tout concourt à accentuer la sensualité de la représentation. [virgule sonore]

6 – Papiers collés - Étude de tête d'homme au chapeau

[Johan Popelard] Les papiers collés, technique inventée par Georges Braque à l'automne 1912 et aussitôt reprise et développée par Picasso, constituent une bifurcation importante dans l'histoire du cubisme, et plus largement dans l'histoire de l'art.

Une des évolutions les plus visibles qu'apporte cette technique nouvelle est la réapparition en force, au premier plan, de la couleur dans les œuvres cubistes jusqu'alors dominées par des teintes sombres ou sourdes. Plus fondamentalement, les papiers collés mettent en cause certains principes jugés essentiels, voire intangibles de la pratique artistique. Ils ouvrent de nouvelles manières de forger des images.



L'artiste, en effet, s'autorise ici à réemployer des matériaux existants : papiers peints, emballages, papiers journaux. Les papiers collés ouvrent ainsi la voie à d'autres pratiques artistiques fondées sur le réemploi, le collage et l'assemblage.

Étude de tête d'homme au chapeau, de l'hiver 1912-1913, constitue un exemple assez complexe de cette nouvelle technique. Dans cette œuvre, Picasso utilise différents types de papier : papier de couleur, papier journal.

Il utilise aussi du fusain et de la peinture à l'huile dans certaines plages du dessin. Le papier journal, qui est l'un des matériaux de prédilection de Picasso, a un statut ambivalent qui a été d'ailleurs âprement discuté par les historiens de l'art.

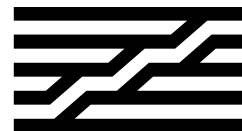
Il est en effet à la fois texture visuelle par le jeu de vibration des caractères d'imprimerie sur le papier, mais aussi porteur de sens, de message, de contenu. La tête d'homme au chapeau, qui donne son titre à l'œuvre, apparaît éclatée et difficilement visible au premier regard. On reconnaît peu à peu la structure déployée du chapeau, en haut de l'image, avec ses bords arrondis.

Au centre de l'image, sur le papier bleu collé de manière oblique, on découvre les éléments d'un visage : deux yeux qui portent peut-être des lunettes, un nez, et plus bas ce qui s'apparenterait à une bouche.

Enfin apparaît très visiblement une oreille en haut à droite de la bande de papier journal, traitée dans un style étrangement différent, presque naturaliste, qui tranche avec le reste de la composition. [virgule sonore]

7 – Homme attablé ou Homme à la pipe attablé

[Anne Lemonnier] Nous voici face à la série de *L'homme attablé* ou *Homme à la pipe attablé* que Picasso a dessiné lors de l'été 1914 à Avignon. Picasso est alors incontestablement le maître du cubisme.



La série de *L'homme à la pipe attablé* semble une remise en jeu des codes du cubisme, puisque dans les premiers feuillets on repart dans la figuration illusionniste, un traitement qui s'applique à restituer le modelé, les textures et les ombres.

Mais petit à petit dans la série, l'allure de l'homme fonctionne comme une construction cubiste. Elle est alors décrite en plans géométriques et on note que le chapeau demeure comme un indice de la réalité, tout comme un élément de menuiserie ou encore un petit nuage de fumée.

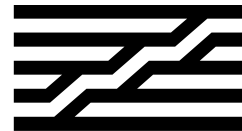
En fait, Picasso se joue ici du style par l'alliance entre la figuration classique et le cubisme alors que le cubisme, précisément dans ces années-là, est en train de devenir un nouvel académisme.

L'aboutissement de cette série, c'est le grand dessin-peinture du peintre et son modèle. Une œuvre qui a été gardée secrète toute sa vie durant, et qui peut constituer le point culminant de la liberté graphique qui se déploie durant ce séjour à Avignon de l'été 1914. [virgule sonore]

8 – Parade

[Anne Lemonnier] *Le Sacre du printemps*, créé par les Ballets russes en mai 1913, a recueilli un immense succès. Si bien que le jeune poète Jean Cocteau dans ces années de guerre où la vie artistique est à l'arrêt, cherche à monter un projet avec la troupe des Ballets Russes sous la direction de Serge de Diaghilev. Il a l'idée d'y associer également la musique d'Erik Satie et le cubisme de Picasso.

Après avoir donné son accord en août 1916, Picasso part à Rome où il rejoint la troupe. Il se lance dans un grand cycle de recherches. Pour les costumes, il imagine un maillot constellé d'étoiles pour les acrobates, un costume exotique pour le prestidigitateur chinois, une tête de cheval traitée comme un masque africain.



Pour les costumes des managers, qui représentent le monde moderne, il imagine de hautes constructions cubistes. Quant au personnage cocasse de la petite fille américaine, il semble issu du cinéma muet.

Si le décor est également cubiste, le rideau de scène est de facture classique mais pas sans énigmes. Au groupe des saltimbanques, Picasso associe des figures plus mystérieuses : une danseuse ailée, des animaux fabuleux, un Pégase auxquels s'adjoignent un globe étoilé et une échelle dressée vers le ciel.

Autant d'images qui ont un sens multiple, soit qu'elles convoquent des mondes imaginaires, soit qu'elles soient les symboles d'un lien entre les baladins et un monde céleste. [virgule sonore]

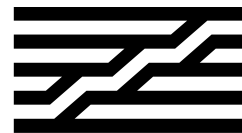
9 – Ligne claire - *Olga à la couronne de fleurs*

[Anne Lemonnier] Le 12 juillet 1918, dans une église orthodoxe de la rue Daru à Paris, selon les traditions russes, est célébrée l'union de Pablo Picasso et d'Olga Khokhlova. Le jeune couple emménage ensuite rue de la Boétie. Certains critiques ont vu dans cet événement la clé d'une métamorphose radicale de l'art de Picasso.

En quittant la bohème de Montmartre et en s'installant non loin de l'avenue des Champs-Élysées, Picasso se serait éloigné des recherches cubistes des dix années précédentes et aurait embrassé une pratique résolument académique.

Mais on peut opposer à cela que le dessin classique réapparaît dans la pratique de Picasso dès 1914 à Avignon, parallèlement au cubisme. Loin de constituer une apogée graphique circonscrite à une période donnée, cette ligne claire constitue un des pôles constants de son dessin.

La ligne claire n'est jamais vraiment abandonnée, et se trouve fréquemment mise en tension avec d'autres manières d'envisager le réel. Dans les portraits qu'il réalise



autour de 1920, elle s'applique à la description des traits des visages, à la restitution du plissé avec une maîtrise absolue.

Pourtant le statisme du modèle, la froideur du cerne qui le fige en quelque sorte, la densité du blanc qui est laissée nu tout autour comme un fond sans profondeur, la pose étudiée du modèle : tout résonne comme autant de questions posées par Picasso à un autre médium et à son artificialité : la photographie, devenue le support privilégié du portrait moderne. [virgule sonore]

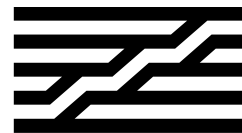
10 – Ligne continue - Michel Leiris

[Anne Lemonnier] C'est avec Picasso que Michel Leiris débute son activité de critique d'art. Dans *Documents*, revue animée par Georges Bataille qui porte la voix de la dissidence surréaliste, publiée entre 1929 et 1931, il déclare son admiration inconditionnelle pour l'art de Picasso.

Dans son article « Toile récente de Picasso » parut dès 1930, il définit ses œuvres comme : « le comble de l'humain ainsi que le sont les plus grandioses des créations mythologiques qui sont démesurées, mais ne cessent pourtant jamais de faire sonner la Terre sous leurs pieds ». D'autres articles suivront jusqu'à la fin de sa vie, avec notamment celui intitulé « Un génie sans piédestal », qu'il écrit pour le catalogue de l'exposition « Le dernier Picasso » en 1987.

Parmi leurs passions partagées figure l'intérêt pour l'art africain. En 1931 Leiris accompagne la mission Dakar-Djibouti auprès de l'ethnologue Marcel Griaule, mission au terme de laquelle il publiera *L'Afrique fantôme*.

Autre passion commune : la tauromachie, que Leiris met en parallèle de la création artistique. On peut citer par exemple sa préface à la réédition de *L'âge d'homme* en 1946, qu'il intitule *De la littérature considérée comme une tauromachie*.



Dans la série de portraits que nous voyons ici, dessinés en 1963, la ligne rapide de Picasso qui fait écho aux flux de la pensée et à la vivacité de la langue du poète. Il prête à son ami un double regard, scrutant le monde d'un œil et de l'autre, concentré en un regard intérieur. [virgule sonore]

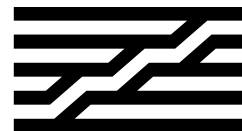
11 – Dessin-peinture - *Arlequin*

[Johan Popelard] Du fait de sa récurrence dans l'œuvre de Picasso, on peut voir dans *Arlequin* une forme de double de l'artiste. Double de l'artiste certes, mais Picasso emploie ici un autre visage que le sien pour donner figure à ce personnage, puisque c'est un portrait d'un autre peintre, Joaquin Salvado, qui sert ici pour l'*Arlequin* de 1923. Pour représenter Arlequin, Picasso se sert d'un véritable costume d'Arlequin qu'il avait en sa possession et qui lui avait été donné par Jean Cocteau en 1916, pour se faire lui-même représenter en Arlequin.

En 1923 Picasso, qui est alors accompagné par le marchand d'art Paul Rosenberg, réalise trois grandes toiles d'Arlequin. Toutes partagent ce vocabulaire classique qui définit le style de Picasso dans les années 1920, même si l'artiste fait un certain nombre d'allers-retours avec le cubisme.

La toile du Musée national d'art moderne, dans l'exposition, est particulièrement frappante par son inachèvement volontaire. Picasso dénude la peinture pour faire apparaître le dessin. La mélancolie de cet *Arlequin* est renforcée par le sentiment d'irréalité que donne cet inachèvement de la peinture.

Laisser le tableau suspendu entre le dessin et la peinture est une habitude chez Picasso qu'on retrouve dans de nombreuses œuvres. En réalité, c'est l'idée même d'achèvement et de perfection classique que Picasso remet en cause. Achever pour Picasso, c'est mettre à mort. C'est fermer la multiplicité des possibles, qui reste ici ouverte. [virgule sonore]



12 – *Monument à Apollinaire*

[Johan Popelard] Cette petite sculpture appartient à une série de maquettes pour un monument à Guillaume Apollinaire, qu'il n'a finalement jamais été réalisé.

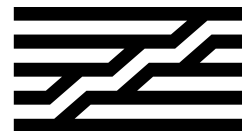
Guillaume Apollinaire meurt le 9 novembre 1918, touché par l'épidémie de grippe espagnole. En mai 1921 se met en place un comité chargé de commander et financer un monument en l'honneur du poète. Picasso est tout de suite approché, et il réalise plusieurs projets sous forme de maquettes destinées à être transposées dans un format monumental.

Pour préparer ces maquettes, Picasso dessine beaucoup dans plusieurs carnets ces formes quasi-abstraites, où les silhouettes anthropomorphes se mêlent à des signes géométriques. Pour réaliser ce travail de sculpteur, Picasso collabore étroitement avec son ami artiste Julio González. Il crée, durant l'automne 1928, au moins quatre projets de sculptures en fils de fer, dont trois sont conservés au Musée national Picasso à Paris.

On trouve un ensemble de lignes droites qui se rejoignent à angle droit ou oblique, une série de faisceaux ou de cercles coudés arrondis. Au milieu de ce réseau plus ou moins dense, tout en haut, une petite tête signifiée par un cercle percé de deux yeux et d'une bouche.

Dans ces sculptures du vide et de la transparence, Picasso reprend une formule lancée par Apollinaire dans *Le poète assassiné*. Dans le recueil du poète, le personnage de l'oiseau du Bénin, double de Picasso, parle ainsi : « Il faut que je lui sculpte une profonde statue en rien, comme la poésie et la gloire ».

Le projet de Picasso, une sorte de monument anti-monumental, sera finalement refusé par la Société des Amis de Guillaume Apollinaire. En 1959 un bronze de 1941, la tête de Dora Maar, est installé en hommage à Apollinaire dans le jardin de l'église Saint-Germain-des-Prés. [\[virgule sonore\]](#)



13 – *Crucifixions*

[Anne Lemonnier] Bien que d'origine espagnole et de foi catholique, Picasso réalise à ses débuts peu de représentations de la crucifixion, jusqu'en 1930.

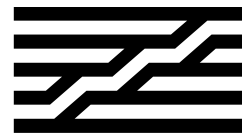
Il peint *Crucifixion*, un petit format sur bois qui contient une violence inouïe, avec des couleurs d'une vivacité cruelle, des distorsions, une concentration de graphisme et des fragments de corps qui saturent l'espace de la représentation. De manière sous-jacente, Picasso convoque des représentations de rites primitifs, de rituels sacrificiels tel que celui de la corrida.

En septembre et octobre 1932, le sujet s'impose de nouveau. Il donne lieu cette fois à une déclinaison et a lieu en noir et blanc. Corps disloqué et membre tordu, le *Christ en croix* dessiné par Picasso le 17 septembre 1932 livre une image paroxystique de la douleur. L'expression pathétique s'exacerbe le 4 octobre dans un tracé enfiévré. Se déclinant en variations biomorphiques, les autres encres de la série n'en sont pas moins cruelles.

Elles figurent des assemblages d'organes et d'ossements d'un blanc cru, réduit parfois à un réseau de lignes ténues qui se détachent sur un ciel plombé. Le noir profond de l'encre qui fait écho à Francisco Goya ou à Rembrandt, plonge la scène dans un silence abyssal. Demeurent ces vestiges d'hommes torturés qui forment un paysage minéral découpé par une lumière hallucinatoire.

Sa source première est une reproduction du retable d'Issenheim, peint par Matthias Grünewald entre 1512 et 1516, auquel Picasso donne ici un tour éminemment surréaliste. André Breton voit alors en lui un peintre du modèle intérieur, c'est-à-dire un peintre qui révèle des images forgées par les rêves, les fantasmes ou les terreurs.

La série des crucifixions rencontre en particulier la pensée de Georges Bataille, dont le texte consacré à Picasso, *Soleil pourri*, est axé sur la thématique sacrificielle touchant à la fois au sublime et à l'horreur. [virgule sonore]



14 – *Aubade*

[Anne Lemonnier] Ici sont associés un prodigieux ensemble de dessins conservés dans les collections du Musée national Picasso Paris, et une peinture qui est un des chefs-d'œuvre du Musée national d'art moderne, *L'Aubade*.

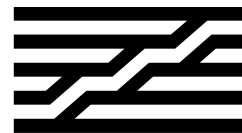
L'Aubade est achevée le 4 mai 1942. Son titre fait écho aux scènes classiques des sérénades évoquant à la fois *Vénus* chez Le Titien ou *L'Odalisque* chez Ingres, ces femmes alanguies écoutant de la musique. Mais la peinture de Picasso prend un tour diamétralement opposé à toute suavité ou à tout exotisme.

Dès sa première présentation au public au Salon d'automne de 1944, dit Salon de la Libération, cette peinture devient même la toile emblématique de la production de Picasso durant l'Occupation. Si on se penche sur la série d'études préparatoires, on voit que cette œuvre était d'abord envisagée en mai 1941 comme la description d'une odalisque, tandis qu'en août la composition s'enrichit d'un second personnage, qui est une observatrice ou une gardienne, qui vient complexifier le motif.

Jusqu'à la fin de septembre 1941, les études se multiplient autour du thème de la femme qui veille et de la femme qui dort. Les veilleurs et les dormeurs font partie du répertoire de Picasso. Ils mettent en tension vie et mort, inquiétude et abandon, verticales et horizontales.

Après une longue période d'arrêt, il reprend ses carnets, dessine encore quelques études début mai 1942 et réalise très rapidement la toile en transformant radicalement l'atmosphère de la composition. De nombreux éléments de décor ont disparu, l'odalisque devient un corps contorsionné qui semble presque sans vie.

La musicienne semble davantage être une gardienne et Picasso la dépeint comme la lame tranchante d'un couteau. L'espace autour est nu et sombre comme une prison. Tout concourt ici à créer un profond sentiment de malaise qui fait écho à l'angoisse des années de guerre.



Picasso disait : « Je n'ai pas peint la guerre parce que je ne suis pas ce genre de peintre qui va, comme un photographe, à la quête d'un sujet. Mais il n'y a pas de doute que la guerre existe dans les tableaux que j'ai faits alors ».

[virgule sonore]

15 – Violences - *Le Minotaure violant une femme*

[Johan Popelard] Picasso a représenté dans son œuvre, à plusieurs reprises, la sexualité et précisément l'acte sexuel.

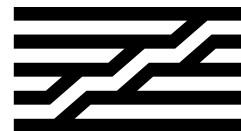
Il faut se souvenir qu'au 19^e et au début du 20^e siècle, la sexualité est profondément refoulée hors des discours et des représentations. Picasso et d'autres artistes avec lui, des écrivains, des philosophes, des scientifiques, ont opéré au cours du 20^e siècle une réintégration de cette dimension essentielle de la vie humaine dans le champ des discours et des représentations.

Minotaure violant une femme place l'acte sexuel sous le signe de la violence. Une violence extrême, inhumaine en quelque sorte, puisqu'elle implique une bestialité monstrueuse à travers la figure du Minotaure.

Si l'on remonte l'histoire des expositions de ce dessin, on peut noter que cette violence a été d'abord minimisée ou occultée, puisque le dessin apparaît à la fin des années 1970 sous le titre *L'Étreinte*, puis sous le titre *Minotaure et nu*.

Minotaure violant une femme devient le titre du dessin au milieu des années 1980 et caractérise précisément la violence qui est donnée à voir. Cette violence est renforcée par une série d'effets graphiques. Le cadrage resserré qui ne laisse nulle échappatoire au regard. Ce qui est peut-être le plus frappant visuellement dans le dessin, c'est cette tache de lumière qui éclaire le buste renversé de la femme à l'œil vide.

S'agit-il pour Picasso d'esthétiser la violence, de la rendre acceptable en quelque sorte ou même désirable en lui donnant forme ? Ou la représentation a-t-elle ici pour



fonction de purger la violence, d'offrir la possibilité d'une catharsis en exprimant et en exposant les fantasmes d'agression et de destruction ?

Le parti pris de cette exposition est simplement de donner à voir ces images sans chercher à en masquer ou en minimiser la charge. Penser ou même juger ces images ne peut faire l'économie d'une confrontation directe avec elles. [virgule sonore]

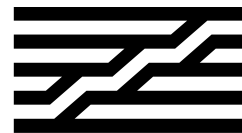
16 – Les Femmes d'Alger

[Johan Popelard] Entre le 13 décembre 1954 et le 14 février 1955, Pablo Picasso peint 15 variations désignées alphabétiquement de A à O, d'après la toile d'Eugène Delacroix *Femmes d'Alger dans leur appartement* de 1834, présenté dans l'exposition grâce à un prêt exceptionnel du Musée du Louvre. On conserve au Musée national Picasso Paris plus de 70 dessins qui sont tous montrés ici, études d'ensemble ou de figures isolées et qui accompagnent la série des tableaux.

Si on regarde attentivement ces séries de dessins, on peut entrer dans la fabrique de cette série de peintures en suivant les hésitations pendant plusieurs semaines, les interrogations qui animent Picasso. On voit ainsi l'artiste passer d'une composition à trois figures vers une composition à quatre figures.

Les positions des différents protagonistes sont aussi perpétuellement changeantes. Si on s'arrête sur la figure à droite, la dormeuse, on verra qu'elle fait l'objet des métamorphoses les plus profondes. D'abord assise, elle est ensuite couchée, puis le dos couché et les jambes redressées.

Picasso regarde très attentivement cette figure et lui consacre nombre de dessins. Chaque dessin est précisément à comprendre en lien avec ceux qui précèdent et ceux qui suivent. C'est comme un moment à l'intérieur d'une variation, comme un moment à l'intérieur d'un film qui permet de suivre les évolutions de la série et de la manière dont Picasso a imaginé cette réinterprétation de l'œuvre de Delacroix. [virgule sonore]



17 – Dolor – *Guernica*

[Anne Lemonnier] En janvier 1937, la République espagnole sollicite Pablo Picasso, Joan Miró et Alexander Calder pour orner le pavillon espagnol de l'Exposition internationale des arts et des techniques appliqués à la vie moderne. Cette exposition doit ouvrir à Paris à l'été 1937.

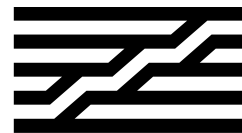
Les premières idées dessinées par Picasso sont bouleversées par le bombardement de la ville basque de Guernica le 26 avril de la même année. Le massacre est commis par les escadrilles nazies avec l'appui des fascistes italiens, à la demande des nationalistes espagnols. La presse fait connaître les événements le 28 avril. Picasso abandonne le thème du peintre et son modèle qu'il était en train de réexplorer, et décide de faire du bombardement le thème de la peinture à venir.

La composition est nourrie par les images de presse et cela contribuera à lui inspirer le choix final du noir et blanc. Il s'inspire également des affiches républicaines et de la peinture de Goya.

Picasso convoque aussi des motifs saillants de son œuvre passée. S'imposent les figures du cheval et du taureau de la corrida. Ces motifs évoquent autant ses propres tensions intimes qu'elles expriment des affrontements fondamentaux, affrontements entre l'ombre et la lumière, entre la vie et la mort.

Mais c'est l'image de la femme qui pleure, qui porte son enfant mort, qui revient sans cesse dans ce corpus de dessin, le visage figé par l'effroi, ravagé par les larmes, violemment marqué par le crayon graphite qui s'acharne parfois jusqu'à créer des béances noires dans la représentation.

Parfois, le dessin est rehaussé de craie qui rend la peau diaphane tandis que les contours du visage s'amollissent, comme pour figurer un évanouissement, un effondrement de la figure.



Cette représentation du cri de douleur mêle l'iconographie de la nativité et celle de la *Pietà* et ainsi cette *mater dolorosa*, cette mère de douleur, devient le symbole de la violence innommable au centre de *Guernica*. [virgule sonore]

18 – Minotauromachie

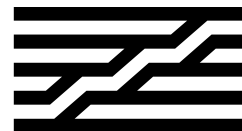
[Anne Lemonnier] Le Minotaure, monstre de la mythologie crétoise, apparaît dans l'œuvre gravée de Picasso dès la suite *Vollard*, qui est une série de 100 estampes qu'il grave entre 1930 et 1937.

Il y figure comme un double de l'artiste, campant à la fois un amoureux violent et un être vulnérable, puisqu'il est dans certaines estampes aveugle ou blessé à mort. Le Minotaure est aussi une figure importante du surréalisme. Il donne notamment son titre à la revue que crée Albert Skira en 1933, pour laquelle Picasso compose pour le premier numéro, l'image d'un monstre triomphant qui brandit son poignard.

Exécuté au printemps 1935, *La Minotauromachie* est le résultat d'un processus de création complexe, l'eau-forte ayant donné lieu à de nombreux états. Mêlant la mythologie grecque à la tradition espagnole de la corrida, l'image semble à première vue hermétique, Picasso y transposant plusieurs éléments de sa vie personnelle.

Pierre Dex en donne cette lecture : « C'est au cours de cette saison de gravure que Maya fut conçue ». Maya est l'enfant de Marie-Thérèse Walter et de Pablo Picasso. « Un dessin du 24 juillet 1934 dotait Marie-Thérèse d'une bougie qui éclairait la scène où le taureau éventrait le cheval. La femme aimée éclaire le monde si plein de bruit et de fureurs ».

Bien que la trame narrative tienne du récit intime, cette image fascine. Elle est fascinante tant par l'étrangeté du personnage du Minotaure que par la finesse extrême de la gravure avec ses jeux d'ombres.



Elle met en scène des oppositions fondamentales : la vie qui advient dans le ventre de la femme et la mort violente, l'innocence avec le personnage de la petite fille et la bestialité.

L'affrontement entre le taureau et le cheval se retrouvera bientôt transposé de manière monumentale en 1937 dans *Guernica*, qui sera l'emblème de la guerre civile espagnole. [virgule sonore]

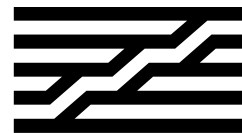
19 – Les 347 Gravures

[Johan Popelard] Entre le 16 mars et le 5 octobre 1968, soit un peu moins de sept mois, dans la villa Notre-Dame-de-Vie où il est installé à Mougins, Picasso réalise une suite de 347 gravures qui sont imprimées au fur et à mesure par Aldo Crommelynck dans l'atelier d'imprimeur qu'il a installé non loin de là.

L'ensemble gravé constitue une sorte de cosmos picassien, avec la plupart des thèmes chers à l'artiste, thèmes sur lesquels il est revenu tout au long de sa vie et de son œuvre.

Ils sont ici condensés : le cirque, l'artiste et son modèle, l'Espagne, qui apparaît en particulier à travers la figure de la Célestine, ce personnage tragi-comique et baroque auquel Picasso consacre une série d'images. On retrouve aussi une autre figure d'artiste, le peintre Raphaël, qui apparaît ici dans une série de situations assez scabreuses avec la *Fornarina*, parfois épiés d'ailleurs par le pape.

Les 347 gravures sont aussi un tour de force technique. Picasso utilise avec virtuosité l'eau forte, l'aquatinte au sucre, créant d'innombrables et subtils effets d'ombre, de lumière, des profondeurs de noir.



À d'autres moments, Picasso gratte, hachure, mord fortement les plaques de cuivre pour arracher cette série de visions. Cette série des 347 gravures donne forme à une fascinante comédie humaine, une série d'images, un théâtre imaginaire, féérique dans lequel se croisent des centaines de personnages qui constituent une sorte de monde en soi. [virgule sonore]

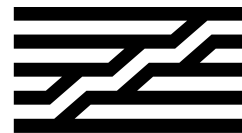
20 – Portrait de Françoise Gilot

[Johan Popelard] Françoise Gilot, née à Neuilly sur Seine le 26 novembre 1921, rencontre Pablo Picasso à Paris à la fin de la Guerre en 1944. Elle va partager la vie de l'artiste de cette date jusqu'en 1953.

Les portraits de Françoise Gilot se distinguent au premier regard par leur douceur, qui peut avoir par moments quelque chose de mélancolique, et par leur perfection harmonique, dominée par l'ovale presque parfait du visage et leur frontalité, qui rompt avec la vue de profil qui était privilégiée dans les périodes précédentes.

Ce portrait du 20 mai 1946 fait suite à une série de la fin avril qui est aussi en partie présentée dans cette exposition. Si ce dessin est comparable à la série précédente par plusieurs aspects – cadrage resserré, frontalité, ovale du visage – il s'en distingue sur au moins deux points.

D'abord, le travail extrêmement fourni sur la chevelure, qui devient en quelque sorte un monde en soi, fait de vagues, de tourbillons, de plis et de replis. C'est un monde dynamique qui s'oppose au caractère statique du visage. La juxtaposition, la tension entre la mobilité de la chevelure et l'immobilité du visage constituent sans doute le point le plus important de ce dessin. Un autre élément rompt avec les dessins précédents : l'apparition du bras qui cache le cou et sur lequel semble reposer la tête, comme si elle était disposée sur un mât.



Les portraits de femmes de Picasso s'inscrivent dans un tissu biographique, dans des relations intimes entre artistes et modèles. Les écrits de Françoise Gilot ont eu le mérite d'éclairer ce propos en montrant les échanges intellectuels qui pouvaient se nouer entre l'artiste et le modèle, elle-même artiste. Mais elle montre aussi la dureté, la cruauté parfois, des rapports de domination et d'emprise qui se nouaient dans ce jeu de rôle entre le peintre et son modèle.

Les entretiens, les témoignages, les mémoires de Françoise Gilot offrent en quelque sorte un contrechamp précieux à ces portraits qui donnent voix au modèle.

[virgule sonore]

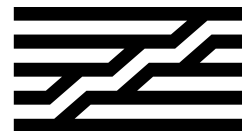
21 – *Mousquetaire à la guitare et tête*

[Johan Popelard] Dans les dernières années de sa vie, la figure du mousquetaire devient chez Picasso une figure extrêmement importante, qu'on trouve dans ses peintures mais aussi dans ses dessins.

Sur cette feuille, on a un mousquetaire qu'on reconnaît à son chapeau et qui est associé à un autre élément qui vient de très loin dans l'œuvre de Picasso : la guitare.

La tête, c'est cet ensemble de signes graphiques sur la gauche de la feuille qu'on distingue peu à peu comme une tête mais en partie sans contour, car l'œil à droite flotte entre le visage et la guitare du mousquetaire. C'est le dessin comme synthèse qui semble ici en partie voler en éclats. Si on regarde dans le détail, on peut voir les traits se dissocier. Lorsqu'on prend un peu de recul, la tête réapparaît : les cheveux en haut sont dessinés par une série de boucles, presque un gribouillage, puis un trait pour le front et une série de lignes parallèles plus ou moins droites, pour dessiner les sourcils.

Il y a aussi cet œil trop grand, presque exorbité. Un point, un cercle et deux lignes courbes. Le trait du nez et puis ces deux virgules au crayon qui désignent les narines.



Le plus surprenant peut-être, par rapport à ce vocabulaire qui semble élémentaire et géométrique, c'est le côté charnel de la bouche et de ses dents presque animales. *Mousquetaire à la guitare et tête* date du 4 novembre 1972, quelques mois avant la mort de Picasso.

[jingle de l'émission] Ceci était un podcast du Centre Pompidou. Vous pouvez retrouver tous nos podcasts sur le site internet du Centre Pompidou, ses plateformes d'écoute et ses réseaux sociaux. À bientôt !

Crédits

Réalisation : Clara Gouraud

Montage et mixage : Antoine Dahan

Habillage musical : Sixième son

Infos pratiques

www.centrepompidou.fr

www.centrepompidou.fr/fr/visite/accessibilite

Application Centre Pompidou accessibilité

www.centrepompidou.fr/fr/visite/accessibilite/appli-centre-pompidou-accessibilite

Livrets d'aide à la visite

www.centrepompidou.fr/fr/visite/accessibilite/livrets-daide-en-falc

Suivez-nous sur Facebook

<https://www.facebook.com/centrepompidou.publicshandicapes>

et Accessible.net https://accessible.net/paris/musee-art/centre-pompidou_5