

Musée Picasso Paris

... SUIVIE COMME
MON OMBRE!



DOSSIER PÉDAGOGIQUE PICASSO ET LA BANDE DESSINÉE

EXPOSITION
21.07.2020 - 03.01.2021

P.4	INTRODUCTION
P.5	CHRONOLOGIE
P.9	PLAN DE L'EXPOSITION
P.10	CLÉS DE LECTURE
	CLÉ 1—LE COMIC STRIP, UN RÉPERTOIRE DE FORMES
P.18	CLÉ 2—LA VEINE SATIRIQUE
P.24	CLÉ 3—LE DESSIN, ENTRE RÉEL ET FICTION
P.30	PISTES PÉDAGOGIQUES
P.35	PROGRAMMATION DANS LE CADRE DE L'EXPOSITION
P.37	TEXTES DE SALLE
P.39	NOTES DE FIN

Sauf mention contraire, les œuvres reproduites dans ce dossier pédagogique sont issues des collections du Musée national Picasso-Paris.

INTRODUCTION

Né en 1881 à Malaga, Pablo Picasso est un enfant du XIXe siècle. L'exécution de ses premières œuvres, au tournant des années 1890, coïncide avec la naissance, aux États-Unis, de la bande dessinée moderne. Première exposition consacrée à l'étude des liens entre les œuvres de l'artiste et cette forme d'expression graphique, « Picasso et la bande dessinée » explore l'histoire foisonnante de ces échanges et appropriations croisées. Ce sont ces qualités d'expérimentation graphique et plastique propres au début de la bande dessinée qui semblent avoir marqué très tôt et durablement Picasso. Son intérêt pour l'illustré, pour les comic strips américains mais aussi pour la caricature ou le dessin de presse, n'est pas un « à côté » du travail de l'artiste mais bien un des apports qui nourrissent sa création. De quelles façons Picasso s'est-il approprié certaines caractéristiques de ce médium ? À quelles particularités graphiques s'est-il attaché ? L'exposition propose trois angles d'approche pour comprendre tout d'abord quel lecteur de bande dessinée a été Picasso puis de quelles manières il s'est illustré en tant qu'auteur et enfin comment lui-même est devenu le sujet de certaines planches ou d'albums qui lui sont consacrés. Ce dossier pédagogique propose quant à lui trois clés de lecture qui permettent d'aborder des points essentiels de l'exposition de façon transversale. Aux différentes questions qui peuvent guider le regard face aux œuvres sont associés des éléments d'explication historique et plastique ainsi qu'un focus sur une œuvre. Quelques pistes d'exploitation pédagogique complètent ces ressources afin de préparer la visite avec la classe. Enfin, des prolongements sont aussi suggérés pour approfondir la réflexion sur ce thème.

CONTEXTE ARTISTIQUE ET INTELLECTUEL

ŒUVRE DE PABLO PICASSO

VIE DE PABLO PICASSO

1833	Rodolphe Töpffer publie à Genève <i>L'histoire de M. Jabot</i> , son premier album d'« histoires en estampes »		
1843	Le terme <i>cartoon</i> apparaît dans la revue britannique <i>Punch</i> pour désigner des dessins d'humour et histoires en images		
1865	<i>Max und Moritz</i> de l'allemand Wilhelm Busch		
1881			Naissance à Malaga
1882	Naissance du <i>Chat noir</i> à Paris, revue qui présente les histoires en images de Steinlen, Caran d'Ache, etc.		
1891			Déménagement à La Corogne
1892			Cours de dessin à l'école des beaux-arts de La Corogne
1894		À la manière d'une revue illustrée, Picasso réalise quelques pages sous le titre <i>La Coruña</i> pour la famille et les amis puis selon le même modèle <i>Azul y Blanco</i> .	
1895	Le personnage de <i>Yellow Kid</i> de Richard F. Outcault apparaît dans le <i>New York World</i>		Visite du Prado. Admission à l'école des beaux-arts La Lonja de Barcelone
1897	Lancement de <i>The Katzenjammer Kids</i> de Rudolph Dirks	<i>Science et charité</i>	Admission à l'Académie royale des beaux-arts de San Fernando de Madrid
1900			Février : première exposition personnelle dans le cabaret d' <i>El Quatre Gats</i> . Premier séjour à Paris
1901		Direction artistique de la revue <i>Arte Joven</i> à Madrid <i>La Mort de Casagemas</i> (MP3) <i>Autoportrait</i> (MP4)	
1902			Retour à Barcelone. Expositions à la galerie Vollard et chez Berthe Weill. Rencontre avec Max Jacob.
1904			Départ pour Paris et installation au Bateau-Lavoir. Rencontre avec Fernande Olivier, Guillaume Apollinaire, etc

1833–1973

CONTEXTE ARTISTIQUE ET INTELLECTUEL

ŒUVRE DE PABLO PICASSO

VIE DE PABLO PICASSO

1905	Lancement de <i>Little Nemo in Slumberland</i> de Winsor McCay	<i>Famille de saltimbanques</i>	Rencontre avec Gertrude et Leo Stein
1906		<i>Portrait de Gertrude Stein</i>	Séjour à Gósol avec Fernande. Influence du primitivisme
1907		<i>Les Demoiselles d'Avignon</i>	Rencontre avec Georges Braque
1908	<i>Les Pieds Nickelés</i> de Louis Forton dans <i>L'Épatant</i>		
1909			Séjour à Barcelone et à Horta de Sant Joan avec Fernande
1910		<i>Portrait de Kahnweiler</i>	
1912		<i>Nature morte à la chaise cannée</i> (MP36)	Expositions à Moscou, Munich, Berlin, Cologne
1913	<i>Krazy Kat</i> de George Herriman		Exposition à New York à l' <i>Armory Show</i>
1915		<i>Portrait de Max Jacob</i> (MP1998-307)	
1917	<i>TBO</i> première revue de bande dessinée en Espagne (donne son nom aux bandes dessinées : <i>tebeos</i>)	Décor de scène et costumes du ballet <i>Parade</i>	Voyage à Rome puis Barcelone
1918		<i>Portrait d'Olga dans un fauteuil</i> (MP55)	Mariage avec Olga Khokhlova Déménagement au 23, rue La Boétie
1921	Lancement de la revue <i>Pulgarcito</i>	<i>Trois femmes à la fontaine</i>	Naissance de Paul, premier enfant de Picasso
1925	<i>Zig et Puce</i> d'Alain Saint-Ogan	Publications dans la revue <i>La Révolution surréaliste</i>	
1927		Gravures illustrant <i>Le Chef-d'œuvre inconnu</i> de Balzac	Rencontre avec Marie-Thérèse Walter
1929	<i>Les aventures de Tintin</i> d'Hergé dans le supplément du journal <i>Le Vingtième Siècle</i>		
1930		Gravures illustrant <i>Les Métamorphoses</i> d'Ovide <i>La Crucifixion</i> (MP122)	Achat du château de Boisgeloup
1931	Fernande Olivier publie « Naissance du cubisme » puis « L'Atelier du boulevard de Clichy » dans <i>Le Mercure de France</i>		

CONTEXTE ARTISTIQUE ET INTELLECTUEL

ŒUVRE DE PABLO PICASSO

VIE DE PABLO PICASSO

1932		Première rétrospective à la Galerie Georges Petit
1934		Séjour à Madrid, Tolède et Saragosse
1935		Interruption de la peinture, période des poèmes. Séparation avec Olga Picasso. Marie-Thérèse Walter donne naissance à Maya, second enfant de Picasso. Rencontre avec Dora Maar
1937	Série <i>Sueño y mentira de Franco Guernica</i>	Nouvel atelier au 7, rue des Grands-Augustins
1938	Premier numéro de <i>Spirou</i> dessiné par Rob-Vel (repris par Franquin en 1945) <i>Superman</i> de Jerry Siegel et Joe Shuster dans <i>Action Comics</i>	
1939		Exposition au Museum of Modern Art (MOMA) de New York
1941	<i>Le Désir attrapé par la queue</i> , pièce en six actes	
1942	<i>Tête de taureau</i> (MP330)	
1944	<i>Le Charnier</i>	Adhésion au PCF Rétrospective au Salon d'automne
1948		Installation à Vallauris
1949		La Colombe est choisie par Aragon comme affiche du congrès mondial des partisans de la paix de Paris
1950	<i>Petite fille sautant à la corde</i> (MP336)	
1951	<i>Massacre en Corée</i> (MP203)	
1953		Prise de distance avec le PCF après la parution de son portrait de Staline dans <i>Les Lettres françaises</i>
1954	<i>Comics Code</i> aux États-Unis qui définit des règles incitant les auteurs à l'autocensure	
1955	Henri-Georges Clouzot réalise <i>Le Mystère Picasso</i>	Série <i>Les Femmes d'Alger</i> d'après Delacroix
		Rétrospective à Paris, Munich, Cologne et Hambourg

CONTEXTE ARTISTIQUE ET INTELLECTUEL

ŒUVRE DE PABLO PICASSO

VIE DE PABLO PICASSO

1956	Série des <i>Baigneurs</i>	
1957	Série d'après <i>Les Ménines</i>	Rétrospectives à New York, Chicago, Philadelphie
1958	<i>Mortadelo y Filemón</i> de Francisco Ibañez	Inauguration du panneau de l'Unesco, <i>La Chute d'Icare</i> . Achat du château de Vauvenargues, près d'Aix-en-Provence
1959	Lancement de la revue <i>Pilote</i> où apparaît le personnage d'Astérix	
1960	Création du mensuel <i>Hara-Kiri</i>	
1963		Ouverture du musée Picasso à Barcelone grâce aux dons de tableaux de Picasso par Sabartès
1964	Série <i>Le peintre et son modèle</i>	
1965	Françoise Gilot publie <i>Vivre avec Picasso</i>	
1966		Succès de l'exposition « <i>Hommage à Picasso</i> » à Paris (Petit et Grand Palais)
1967	Exposition « Bande dessinée et Figuration narrative » au musée des Arts décoratifs de Paris	Début de la série des <i>Couples</i> et des <i>Étreintes</i>
1969	Jean Frapat présente l'émission <i>Tac au Tac</i>	<i>Le Baiser</i> (MP220) Rédaction et illustration de <i>El Entierro del Conde de Orgaz</i> « fantaisie littéraire »
1970		Expositions d'œuvres récentes au Palais des Papes à Avignon
1972		Exposition au Museum of Modern Art (MOMA) de New York
1973		Mort de Picasso à Mougins

PLAN DE L'EXPOSITION

0.1



Homme au chapeau de paille et au corset de glace, 30 août 1938 (MP174)

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau
© Succession Picasso 2020

0.4
**SONGE ET MENSONGE
DE FRANCO**



Sueño y mentira de Franco, 1937
(MP2753 et MP2754)
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Adrien Didierjean
© Succession Picasso 2020

0.2

DESSINS DE JEUNESSE



Azul y Blanco, 1894 (MP403)
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Adrien Didierjean
© Succession Picasso 2020



Histoire claire et simple de Max Jacob, 13 janvier 1903 (MP468)
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau
© Succession Picasso 2020

0.3

COMICS AMÉRICAINS



Homme lisant un journal, 1914 (MP758)
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau
© Succession Picasso 2020

0.5

LE MYSTÈRE PICASSO



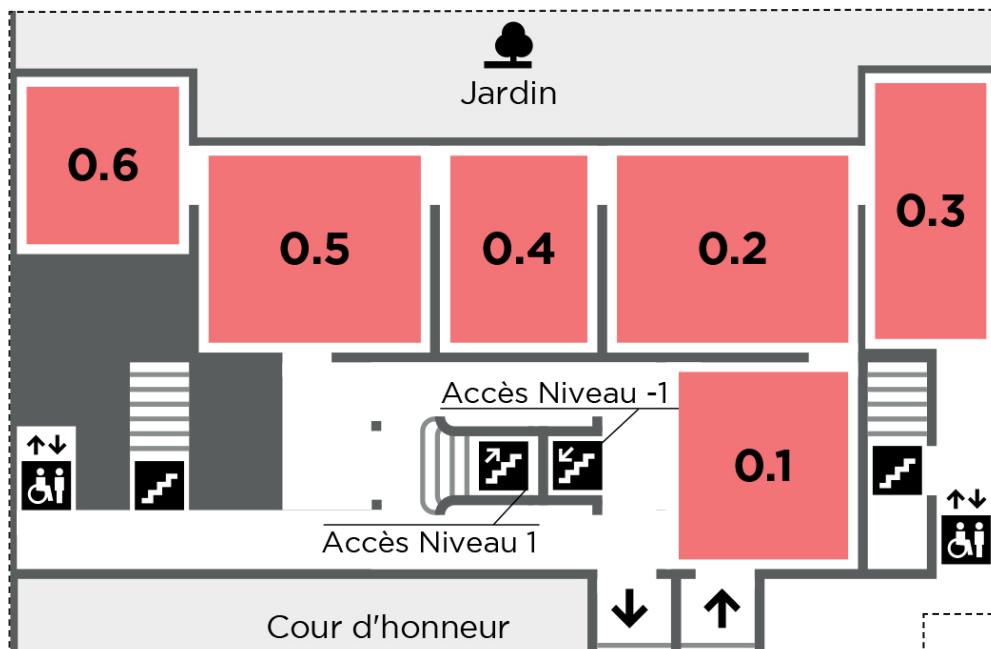
Le Peintre masqué et son modèle
(MP1420)
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau
© Succession Picasso 2020

0.6

**PICASSO PERSONNAGE DE
BANDE DESSINÉE**



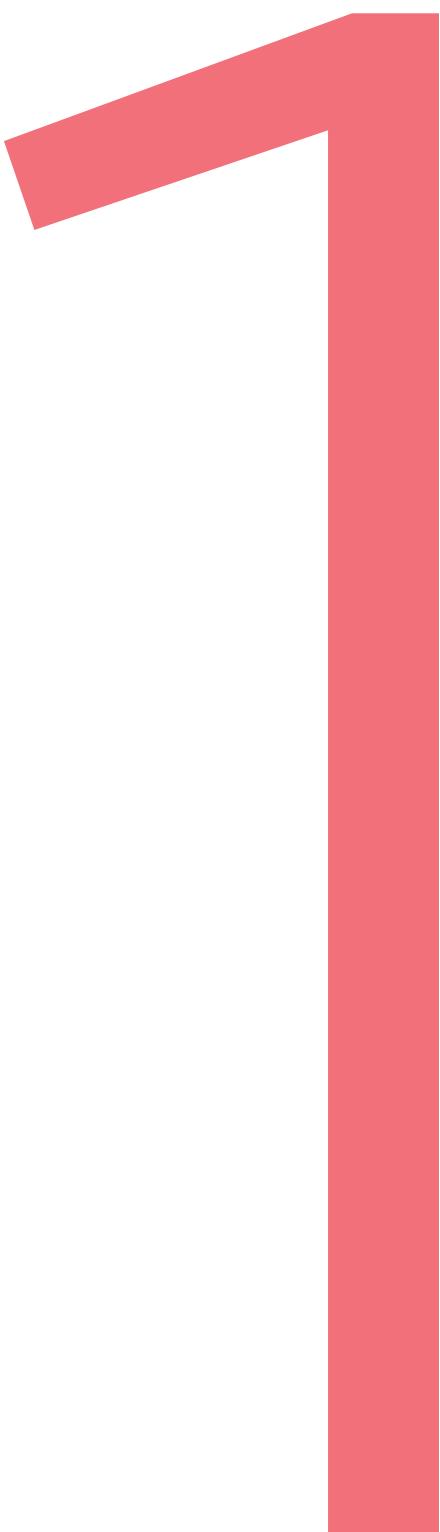
Clément Oubrerie, *Pablo, T.4 Picasso*,
reprise à l'encre de la case 6 page 26
© Dargaud - Birman, Oubrerie, 2020



NIVEAU 0

CLÉ DE LECTURE

LE COMIC STRIP, UN RÉPERTOIRE DE FORMES



FACE AUX ŒUVRES

OÙ LIT-ON DE LA BANDE DESSINÉE AUTOUR DE 1900 ?
COMMENT CES PLANCHES SONT-ELLES CONSTRUITES ? QUELLE PLACE Y EST LAISSÉE AU DESSIN ? À L'ÉCRITURE ?
COMMENT L'AUTEUR RÉUSSIT-IL À LIVRER LE SENS DE SON RÉCIT EN QUELQUES CASES ?
QUELLE PARTICULARITÉ NARRATIVE ET GRAPHIQUE OFFRE LE DÉCOUPAGE EN CASES À L'ENSEMBLE DU RÉCIT ?
QU'EST-CE QUI PEUT RETENIR L'ATTENTION DU JEUNE PICASSO DANS CES HISTOIRES ET CES IMAGES ?

1. LE TRAIT COMIQUE

LA CARICATURE A L'ÉTRANGER

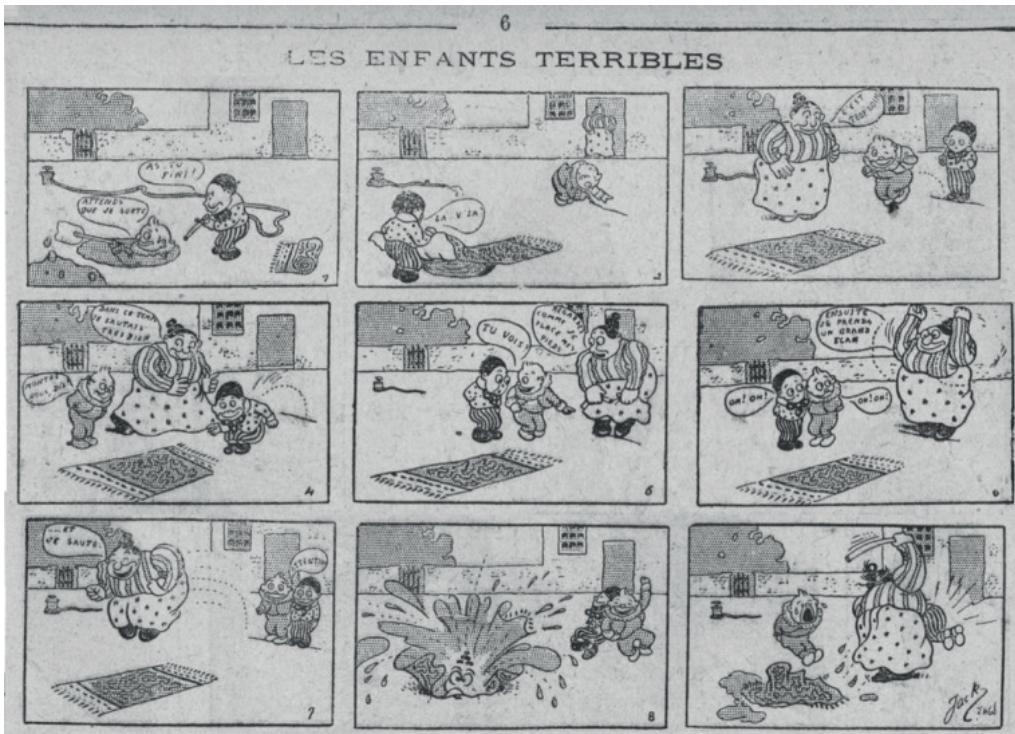
LES GRENOUILLES



« Les Grenouilles », strip des *Katzenjammer Kids* de Rudolph Dirks publiées dans *Le Journal pour tous*, 4 mai 1899, source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

celle-ci lui annonce les avoir déjà donnés à Picasso ; ce que ce dernier lui a malicieusement caché, préférant les garder pour lui seul. Dans le texte original, *The Katzenjammer Kids* est nommément cité alors que la mention disparaît dans l'édition française². Au détour d'une page, nous apprécions ainsi le goût de Picasso pour ces comic strips. Depuis la toute fin du XIXe siècle, les grands journaux américains réservent une page à un strip en noir et blanc, souvent présenté en couleur le week-end. Parmi les auteurs à succès d'un genre où s'illustrent des enfants farceurs et turbulents, *Yellow Kid* puis *Buster Brown* (salle 0.3) de Richard Felton Outcault apparurent d'abord dans les pages du *New York World* puis du *New York Journal* ou encore les *Katzenjammer Kids* de Rudolph Dirks dans l'*American Humorist*, supplément dominical du *New York Journal*, à partir de 1897 (salle 0.3).

Dans l'ouvrage *Autobiographie d'Alice Toklas* qu'elle publie en 1933, l'américaine Gertrude Stein décrit avec truculence les instants qui ponctuent sa nouvelle vie parisienne où se croisent les figures de la bohème montmartroise. Picasso et sa compagne d'alors Fernande Olivier occupent une place de choix et l'on découvre dans les premières pages cette anecdote : « "Oh ! j'oubiais de vous les donner, dit Gertrude Stein, en tendant à Picasso un paquet de journaux, ils vous consoleront. " Il les ouvrit. C'étaient les suppléments du dimanche des journaux américains, avec leurs dessins comiques. "Oh oui ! Oh oui ! s'écria-t-il, le visage illuminé de plaisir. Merci Gertrude. " »¹ Un peu plus loin, l'auteur décrit la colère de Fernande lorsqu'elle demande à Gertrude Stein quelques « suppléments comiques » et que



(Tante Pim dans la version française) qui finit par leur faire payer le prix de leur effronterie. On voit ici de quelle manière le dessin des postures (la chute, les coups, etc.), la saisie des mimiques participent à l'effet comique et le signifient par l'emploi de codes graphiques : les stries figurant le saut ou la chute, le regard hébété de « Ma », les onomatopées ou encore les larmes disproportionnées et les coups d'éclat du bâton. Le registre familial des dialogues participe lui aussi au ton de ces récits en laissant entendre la spontanéité d'un parler populaire. Une planche en couleur des *Katzenjammer Kids* est présentée dans la salle 0.3 où l'auteur rassemble un enchaînement de scènes particulièrement dynamiques où les sons, comme les gestes, sont signifiés graphiquement. Les planches de *Ace Hole Midget Detective* d'Art Spiegelman (1974, salle 0.4) font précisément référence à cet apport de Gertrude Stein en citant la référence aux aventures de *Pim, Pam, Poum* et de *Little Jimmy*, qu'appréciait Picasso, mais aussi en adoptant une mise en page qui rappelle celle de *Little Nemo*. L'auteur américain combine de nombreuses références aux œuvres de Picasso, à l'artiste lui-même dont le « fantôme » apparaît sur la troisième planche et à tout un répertoire de la pop culture : le polar, les comics, la télévision mais aussi l'argot.

S'ils « consolent » Picasso ou du moins le réjouissent, c'est certainement parce que ces comic strips mettent en scène le corps avec une grande liberté et jouent avec les effets comiques de l'irrévérence de ces deux garnements par exemple qui se moquent des adultes. Avec ces personnages extravagants dont les aventures alternent entre burlesque et tragi-comique, ces « déclassés sympathiques » dont les histoires s'adressent d'abord à un public adulte, un imaginaire apparaît semblable à celui que l'on retrouvera bientôt dans le cinéma de Charlie Chaplin ou de Buster Keaton. Pour se représenter cette fascination exercée par le pouvoir du corps comique, on peut renvoyer aux planches de Clément Oubrerie qui mettent en scène un Picasso ébahie par les numéros du clown Grock : durant la même période ce sont aussi bien la mise en page que la mise en scène de ce corps qui font rire par la seule expressivité du visage ou des membres qui impressionnent l'artiste³. La une qui annonce la collaboration de l'artiste allemand Lyonel Feininger avec le *Chicago Tribune* pour sa série des *Kin - der - Kids* montre un dessinateur marionnettiste qui tient au bout de ses fils des grosses têtes comme les portraits charges que la presse satirique pouvait diffuser au XIXe siècle⁴. Ces diverses références permettent d'identifier la richesse d'un genre qui croise de nombreuses influences : la satire, le mime ou la pantomime, les numéros de clowns, tous subversifs, allant à l'encontre d'un certain bon goût et s'affirmant en réaction à tout académisme.

Les deux planches publiées dans des illustrés français ici reproduites mais non présentées dans l'exposition montrent comment l'auteur organise judicieusement la mise en page en ménageant une sorte de case dans la case avec la fenêtre qui intègre un hors-champ dans l'image ; les grenouilles semblent quitter l'espace de la planche par la fenêtre. Récit muet (*Silent Strips*) dans le premier cas alors que les bulles accompagnent le récit à l'intérieur des cases dans le second exemple, on observe comment le dessin suffit à transmettre le fond de cette intrigue qui adopte systématiquement le même schéma : Hans et Fritz (Pam et Poum en français) tendent un piège à Mama

On retrouve le principe d'un découpage en cases numérotées sur une planche réalisée par Picasso en 1903. L'artiste y met en scène son ami poète Max Jacob en choisissant un ton tragi-comique : le titre « histoire claire et simple » contraste avec la pseudo noblesse d'une reconnaissance divine symbolisée par un « jambon de laurier ». Picasso croque le poète à sa table de travail, en chemin vers son éditeur puis entouré de femmes au café Chez Maxim. Dans la case numéro 4, ce dernier agite son manuscrit en effectuant un pas de danse que Picasso accompagne d'un « olé olé ». Sans conserver la rigidité d'un découpage symétrique propre aux strips vus précédemment, Picasso en adopte toutefois le schéma. Il l'utilise pour se moquer du sacre d'un poète en associant la trivialité d'une scène de café à la rencontre grandiloquente avec les dieux. Picasso semble privilégier l'histoire en laissant déborder certains détails d'une case ou d'une bande à l'autre : la case 6 se referme-t-elle avec la lance tenue par la figure féminine ou bien occupe-t-elle tout l'espace sous les cases 2, 3 et 4 ? Quelques inscriptions seulement accompagnent le dessin ce qui apparaît ainsi cette *Histoire claire et simple de Max Jacob* (MP468, salle 2)⁵ à la pantomime. La mention finale « Histoire écrite pour les enfants et les hommes s'ils sont sages » semble aussi être un clin d'œil au ton faussement enfantin de ces *comic strips*.



Histoire claire et simple de Max Jacob,
13 janvier 1903, dessin à l'encre sur
papier, 19x28 cm, MP468 (salle 0.2)
© RMN-Grand Palais (Musée national
Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau
© Succession Picasso 2020

2. L'INVENTIVITÉ GRAPHIQUE

À partir de 1905, le *New York Herald* accueille dans ses pages le personnage de Little Nemo créé par Winsor McCay (salle 0.3). Les aventures du jeune Nemo obéissent au genre du merveilleux : chaque nuit il s'évade par ses rêves au Slumberland, pays des songes où il partage ses aventures avec une galerie de personnages fabuleux. Et invariablement, la même chute clôt l'histoire : Nemo se réveille dans la dernière case. Ce schéma a priori classique du conte se distingue par la richesse des expérimentations graphiques qui caractérise chaque planche envisagée comme un nouveau défi. Tout semble remis chaque fois à l'épreuve : l'enchaînement du récit qui fait déborder l'image de la case, remet en question sa forme et déjoue la linéarité du récit. L'œil suit le mouvement des images dans un espace sans cesse reconfiguré selon des principes dynamiques rendus possibles par l'univers onirique : l'échelle des plans varie selon l'effet recherché, la linéarité des cases est souvent contredite par la verticalité de la planche et les trouvailles graphiques constituent la base du récit. On peut penser à cette planche du dimanche 23 septembre 1906 (non présentée dans l'exposition) où la descente des marches par un éléphant est saisie selon cinq formats différents dans le même plan fixe, de la vue d'ensemble au détail vu en gros plan : la forme de l'animal qui avance remplit progressivement le cadre jusqu'à l'obstruer pour que seul un détail de la tête soit visible. Ou encore cette planche du dimanche 2 février 1908 (non présentée dans l'exposition) où les personnages se métamorphosent et dictent le format des cases par leur taille sans cesse changeante à l'intérieur d'un palais des glaces : corps immensément longs avec une tête minuscule puis corps minuscules écrasés sous une tête oblongue disproportionnée. C'est à partir des figures que se construit le récit sur la planche, la forme des personnages dicte le découpage et la structure de la mise en page. Le parti-pris graphique de Winsor McCay bouleverse les principes de lecture au profit d'une esthétique propre à la planche que l'on peut parcourir visuellement.

Contrairement à l'espace dynamique de la planche où l'espace peut sans cesse se réinventer au fil des cases et des bandes, la peinture est spatialement et temporellement refermée dans son cadre⁶. Le mouvement cubiste a précisément remis en question ce principe en structurant la composition selon les différents points de vue adoptés autour de la figure. La combinaison de vues fragmentées ou la mise en espace d'un mouvement arrêté qui caractérisent la composition cubiste résonnent particulièrement avec certaines des expérimentations graphiques qui lui sont contemporaines. Si les cases permettent de jouer avec le point de vue, le mouvement du regard et l'échelle des choses, la préoccupation des artistes de l'époque se focalise de différentes manières sur les possibilités plastiques de capter ou de décomposer ce mouvement. Les **Quatre études de l'atelier d'artiste** (MP769, salle 0.2) rappellent la forme d'une séquence de quatre cases où chaque vignette correspond à un réagencement de l'ensemble. Quel intérêt plastique donner à ce découpage ? Cette mise en page de quatre études induit-elle la forme de la composition finale ? Picasso construit-il son tableau par le biais de cette mise en page ? Cette juxtaposition donne l'impression d'une composition en mouvement où les objets comme les personnages se déplacent. Malgré la frontalité du point de vue, ce séquençage anime l'espace de la composition : peintre, modèle, toiles et objets apparaissent et disparaissent, se transforment, donnant ainsi un rythme à l'enchaînement de ces études. L'effet de profondeur visible dans la première vignette s'atténue progressivement pour laisser place à un écrasement des plans comme la dernière case le montre en rappelant plus directement les toiles cubistes de cette période tel le tableau intitulé *L'homme à la pipe* (MP39, salle 0.3).



Picasso, *Quatre études de l'atelier de l'artiste*, 1914-1917, mine de plomb sur papier, 7,2x25 cm, MP769 (salle 0.2)
 © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Thierry Le Mage
 © Succession Picasso 2020

La recherche d'effets comiques et le ton fantaisiste de ces histoires stimulent l'inventivité graphique des auteurs publiant dans la presse. Parmi les exemplaires que possédait Picasso, on retrouve dans la salle 2 différentes revues espagnoles comme *Papitu* (1909 et 1910) ou *Pulgarcito. Periódico infantil de cuentos, historietas, aventuras, entretenimientos, etc.* apparues à partir de 1921 sous la direction de Juan Bruguera ou encore *KKO* lancée par la maison d'édition Guerri à Valence à partir de 1932. Les numéros conservés pour ces deux derniers titres datent de 1933 mais d'autres revues comme *L'Épatant* (de la même année) ou plus tard *Spirou* (1961) montrent son goût pour ces revues illustrées. Le premier numéro de *Pulgarcito* propose par exemple non seulement des histoires mais aussi des astuces pour dessiner soi-même des personnages d'un seul trait ou des têtes en forme d'œuf. Une certaine culture graphique se diffuse ainsi à travers les pages de ces revues et contribue à former le regard aux codes de ce nouveau genre d'images. Le traitement graphique du langage et notamment de l'onomatopée, la disposition des phylactères ou bulles au sein d'une case ont particulièrement marqué l'évolution de la bande dessinée en allégeant le pavé de texte faisant office de légende placée au-dessous de l'image. On retrouve cet effet dynamique avec la couverture de *L'Épatant* (MP1992-2, salle 0.4) où l'on voit les nuages de fumée s'agglutiner au centre de l'image. La répétition de l'onomatopée « Pan ! » figure l'intensité sonore de la déflagration qui perturbe la scène et met sens dessus dessous une partie de la composition. Les lettres coupées ou cachées mais devinées rappellent l'usage de ces dernières à travers les papiers découpés et les compositions cubistes à partir de 1912. L'accumulation des nuages de fumée et la répétition du même son associées aux stries rouges occupent le centre de l'image et condensent le récit dans un seul espace : le tumulte provoqué par la guirlande de saucisses explosives en bas à droite déborde du cadre en se poursuivant au-delà de la fenêtre.

FOCUS 1 - HOMME LISANT UN JOURNAL

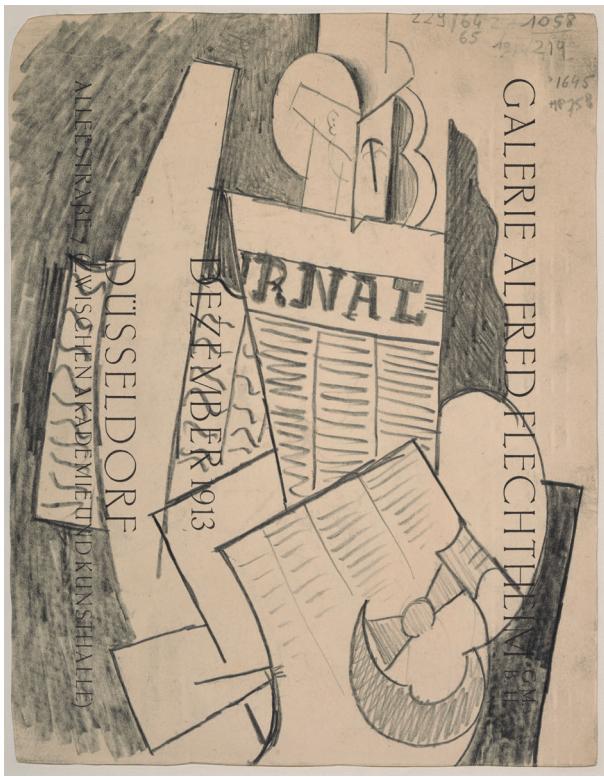
(SALLE 0.3)



Homme lisant son journal, été 1914, aquarelle, gouache, mine de plomb, 32,1x23,9 cm, MP759, (salle 0.3)
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Adrien Didierjean
© Succession Picasso 2020

Quelle scène l'artiste a-t-il choisi de représenter ? Où situe-t-il l'action ? Que reconnaît-on ? Que lit-on ? Toutes les inscriptions sont-elles de la main de l'artiste ?

Alors qu'une autre version de l'*Homme lisant un journal* (MP758) se présente d'emblée sur deux plans distincts, l'envers et l'endroit d'un carton d'invitation de la galerie Flechtheim de Düsseldorf (cette œuvre est visible dans l'exposition « **Picasso poète** », salle 1.2, présentée au même moment au 1er étage du musée), l'œuvre exposée ici rassemble plusieurs points de vue dans la même composition. Que nous propose l'artiste à travers la combinaison d'éléments variés (personnages, mobilier, objets) qui semblent se superposer ? Peut-on imaginer qu'il procède à une sorte de synthèse des mouvements du regard dans l'espace ? L'agencement des plans, l'importance accordée à la lettre et aux caractères typographiques qui apparaissent avec l'affiche placardée au mur ainsi qu'avec le journal rappellent certains des points évoqués plus haut. Le découpage et l'ellipse de certains mots (« CASINO M », « LE JOUR ») s'inscrivent comme des éléments plastiques dans l'espace de la composition ; l'affiche à l'arrière-plan, le journal au premier plan qui rappellent l'usage des papiers collés.



Homme lisant un journal, 1914, gouache, graphite sur papier,

verso, 16,1x12,9 cm, MP758 verso

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)

/Mathieu Rabeau

© Succession Picasso 2020

On perçoit aussi la volonté de saisir le mouvement des formes et le réagencement qu'il suppose dans l'espace de la représentation cubiste. La composition condense les plans comme par feuilletage des différents éléments qui la constitue. Ce principe dynamique rappelle en partie celui des **Quatre études de l'atelier de l'artiste** (MP769, salle 0.2) et montre par le travail autour d'un même motif visible dans la gouache **Homme lisant son journal** (MP759) la qualité expérimentale de ces « mises en page » d'un récit pictural.

En bande dessinée, le principe d'un récit qui s'articule par la mise en cases d'une suite d'instants interroge la représentation ; et si toutes ces cases se trouvaient ici réunies dans un seul cadre ? Dans l'essai qu'elle consacre à Picasso en 1938, Gertrude Stein définit à sa manière les bases constitutives du cubisme. Le troisième et dernier point est ainsi énoncé : « 3° L'encadrement de la vie. Le besoin du tableau figé dans son cadre ayant cessé, venait l'heure de tableaux sortant de leurs cadres, et cela aussi créa la nécessité du cubisme. »⁷



Homme lisant un journal, 1914, gouache et graphite sur papier vélin, recto d'un carton d'invitation de la Galerie Alfred Flechtheim de Düsseldorf en décembre 1913, 16,1x12,9 cm, MP758 recto

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

© Succession Picasso 2020

CLÉ DE LECTURE

LA VEINE SATRIQUE



FACE AUX ŒUVRES

QUEL TYPE D'EXPRESSION CARACTÉRISE CES FIGURES ?
QUELLES TECHNIQUES UTILISE L'ARTISTE POUR SAISIR LEURS TRAITS ?
DE QUELLES MANIÈRES MET-IL EN SCÈNE LES PERSONNAGES ?
DE QUELS GENRES D'IMAGES S'INSPIRE-T-IL ? OÙ PEUT-ON VOIR CES IMAGES ?

La série de dessins numérotés de 1 à 6 illustrant les étapes du voyage de Barcelone à Paris de Picasso et Sebastià Junyer i Vidal qui date de 1904, présentée dans la salle 0.2 (MPB 70.803 à 70.807), semble s'inspirer des planches de vignettes largement diffusées depuis le XIXe siècle dans la presse espagnole. Quels moments de ce voyage initiatique l'artiste a-t-il choisi de saisir ? Comment croque-t-il le portrait de ces deux personnages ? La formule qui accompagne chaque

dessin rappelle la vie de bohème des artistes sans le sou : « Dans un wagon de 3e classe, ils s'en vont passer la frontière ». Plus loin, la rencontre avec Durand-Ruel, marchand d'art renommé de l'époque, assure un encouragement substantiel : portant complet et monocle, il tend un sac d'or au jeune Junyer en pardessus. Cette caricature du marché de l'art peut faire écho aux figures que Picasso met en scène la même année dans *Le vernissage* (MP485, salle 0.2) par exemple : les visiteurs, chapeautés et ventripotents, déambulent nus parmi les œuvres. Quelle vision du monde de l'art traduit-il ainsi ? Quelle posture adopte-t-il face au pouvoir de ces figures essentielles du marché comme le rappelle la transaction entre Durand-Ruel et Junyer ? Par sa forme et son caractère parodique, cette série de dessins rappelle aussi l'*Histoire claire et simple de Max Jacob* (MP468, salle 0.2) réalisée un an plus tôt : le découpage en scènes anecdotiques, l'action du personnage commentée par une légende ainsi que la fluidité du trait à la plume. Mais, alors que ce dessin réunissait toutes les scènes sur une même planche, les six dessins contenant le voyage de 1904 adoptent un format différent, comme quelques scènes extraites d'une *vida*⁸.

En Espagne, l'essor de la presse illustrée à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle offre de plus larges possibilités de diffusion pour les arts graphiques. Des revues comme *Monos*, hebdomadaire humoristique illustré (1903) ou *Los sucesos* (1904) associent par exemple la traduction de strips américains (comme les aventures de *Buster Brown*) ou britanniques à la publication de caricaturistes espagnols, assurant ainsi conjointement le développement des *historietas* et de la caricature.



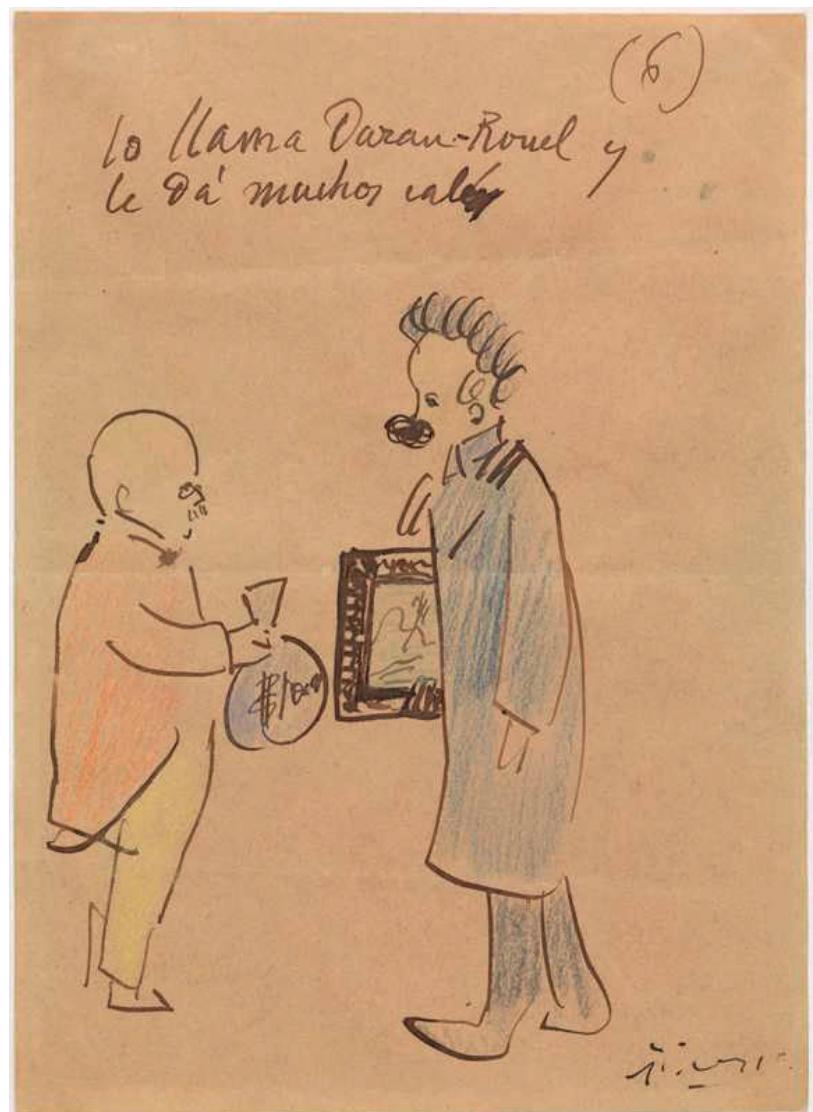
Picasso i Sebastià Junyer i Vidal arriben a Montauban, 1904, dessin à la plume et crayons de couleurs, 22x16 cm, MPB70.805, (salle 0.2)
© Museu Picasso, Barcelona
© Donation Sebastià Junyer Vidal, 1966
© Succession Picasso 2020

C'est dans ce contexte d'essor que le jeune Picasso prend la direction artistique de la revue d'art et de littérature **Arte Joven**⁹ dont le premier des quatre numéros publiés paraît à Madrid le 31 mars 1901 ou participe à la revue *Pel & Ploma* à Barcelone. Avec **Arte Joven** (Fonds Picasso, salle 0.2), marquée par l'esthétique fin-de-siècle, il entend utiliser l'illustré comme un moyen de faire connaître le milieu artistique madrilène avec une diversité de l'expression graphique à la manière de Toulouse-Lautrec ou de Steinlen. Les gravures publiées majoritairement par Picasso accompagnent les textes littéraires. Elles représentent des artistes, des femmes du monde, des scènes bourgeoises comme dans le premier numéro où les convives réunis autour d'une table écoutent l'un d'entre eux debout ; la scène représentée par Picasso s'inscrit dans le texte de Pío Baroja « Orgía macabra » au moment où l'auteur décrit une scène similaire. Parmi les gravures publiées, un portrait de l'auteur Camilo Bargiela est ainsi légendé « caricature par P. Ruiz Picasso »¹⁰ : situant son personnage de profil, sur un chemin de campagne, l'artiste accentue l'épaisseur de la moustache de l'auteur en adoptant le même trait broussailleux que pour les branches des arbres. Le trait rappelle la **Caricatura de Joachim Mir** (MPB110.365, salle 0.2) réalisée un peu plus tôt, entre 1899 et 1900, situant le jeune artiste sur la route, arborant ses pinceaux en guise de pochette et accompagné d'un chien portant les pots de peinture, artiste vagabond et portrait de la bohème.

Les caricatures et portraits-charges que Picasso réalise notamment entre 1904 et 1905 prennent pour modèle son entourage : amis poètes, critiques et marchands d'art. Que cherche-t-il à saisir à travers ces portraits ? Comment transforme-t-il ces personnes en personnages ? De quelles manières opère-t-il ce passage entre réel et fiction ? Dans l'abondance et la variété des dessins du jeune Picasso, la caricature témoigne d'une recherche initiée très tôt dans l'expression du trait volontiers transgressif, se démarquant clairement de l'académisme.

Le regard critique porté sur les inégalités sociales et les portraits moqueurs d'une bourgeoisie suffisante témoignent d'une sensibilité proche de celle diffusée par des revues satiriques illustrées comme *Le Rire* (1894), *L'Assiette au beurre* (1901) à Paris ou *Papitu* (1908) à Barcelone. Les dessins semblent mettre en tension diverses réflexions et ainsi les cartographier : la variété de formats, de plans mais aussi de traits, l'enchaînement des figures ou au contraire le caractère unique de certaines, les transformations progressives des figures, leur schématisation comme le montre le dessin de 1898-1899 **Cinc caricatures i un cavall** (MPB110.561R, salle 0.2).

Sebastià Junyer i Vidal visita a Durand-Ruel, 1904,
dessin à la plume et crayons de couleurs, 22x16 cm,
MPB70.807, (salle 2)
© Museu Picasso, Barcelona
© Donation Sebastià Junyer Vidal, 1966
© Succession Picasso 2020



Selon quels sens observer ces personnages ? Quels liens identifier entre eux ? Le mouvement des figures saisies dans leur marche semble guider le regard face au dessin dans un mouvement circulaire, comme une farandole de portraits.

La question de l'enchaînement entre les scènes est particulièrement visible dans le dessin *Loin du bal* de 1904-1905 (MP492, salle 0.2) : Que raconte l'artiste à travers ce récit en deux actes ? Comment met-il en scène la menace avant l'étreinte meurtrière ? S'inspire-t-il du théâtre ou des romans-feuilletons publiés dans la presse pour saisir ainsi ces personnages ? La veine satirique semble propice à l'ellipse car l'artiste cherche à saisir la force de l'expression et celle-ci est peut-être poussée à son comble quelques années plus tard dans une toile comme *Le Baiser* (12 janvier 1931, MP132, non présentée dans l'exposition) : le poignard a remplacé la langue des deux bouches qui semblent livrer un combat comme si l'intensité dramatique du dessin *Loin du bal* était resserrée en une seule composition pleine-page. Répondant au critique d'art Félix Fénéon qui, après avoir vu *Les Demoiselles d'Avignon*, suggéra à Picasso de se consacrer à la caricature, ce dernier aurait répondu : « que tous les bons portraits sont, en quelque sorte, des caricatures »¹¹. Faut-il percevoir dans l'exubérance du genre la possibilité d'extraire une expression plus authentique ? Saisir au plus juste les traits d'une personnalité implique-t-il nécessairement d'en exagérer la forme ? De la libérer ainsi d'une ressemblance trop fidèle pour donner à voir au-delà du reflet mimétique ?

Le trait mordant de la caricature s'inscrit aussi dans un contexte où l'anarchisme, de Barcelone à Paris, imprègne Picasso. L'anticonformisme de ces personnages marginaux, poètes, artistes mais aussi mendians, prostituées, correspond à la réalité des jeunes années de l'artiste. Certains sujets du monde interlope constituent des modèles pour nombre d'artistes comme l'ambiance des cafés-concerts ou des maisons closes. Toulouse-Lautrec en est un des brillants exemples, passant de la peinture à la gravure, des décors de salle de spectacle aux dessins érotiques, révélant ainsi l'étendue d'une pratique plastique. Picasso semble suivre le même principe en dépassant le cloisonnement entre des genres dits "majeurs" et "mineurs". Le dessin de 1904 intitulé *Caricature : maison close* (MP484, salle 0.2) décline la représentation du corps féminin sous la forme d'une galerie de nus aux disproportions exagérées, en contraste avec le corps masculin sans caractère. Comme le rappelle pour sa part l'historien Michel Melot : « La transgression des lois de la représentation que s'autorise le caricaturiste n'est pas simplement formelle. Elle est toujours investie d'une signification plus ou moins violente, le plus souvent liée à une protestation sociale ou politique, ou à un défoncement sexuel ». Les caricatures aux accents lubriques qui mettent en scène l'ami Sabartès sont à ce titre particulièrement expressives dont l'estampe *Histoire de Sabartès et de sa voisine : « Vous prendrez bien un verre ? »* (MP1990-130, salle 0.5) qui date de 1957. L'effet comique tient au détournement de la situation : l'homme semble simplement tendre un verre à une femme réduite à son sexe comme proliférant (pubis, aisselles, visage échevelé). Alors que l'homme masque ses intentions (place suggestive de la bouteille), l'attitude de la femme les révèle en affichant ce que l'homme voit ou désire, brisant ainsi les faux-semblants. Farce grivoise ou moquerie obscène ? L'impudeur de la scène rappelle celle des dessins de jeunesse avec laquelle Picasso traite certains thèmes.

FOCUS 2 - SUEÑO Y MENTIRA DE FRANCO

1937 - MP2750, MP2752, MP2753 ET MP2755 (SALLE 0.4)

Sueño y mentira de Franco, planche I, recto, 8 janvier

1937, 1er état, eau-forte, 31,8x42 cm, MP2750

© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)

/ Adrien Didierjean

© Succession Picasso 2020



Dans quel contexte Picasso produit-il ces images ? Quel support a choisi l'artiste ? De quels types d'images s'inspire-t-il pour élaborer cette série ? Qui reconnaît-on dans cette histoire ? Quelle forme donne-t-il aux personnages ?

Satire politique d'un cavalier va-t'en-guerre et du chaos provoqué par son attaque, la série de gravures réalisée par Picasso entre le 8 et le 9 janvier et achevée le 7 juin 1937 dénonce le drame de la Guerre civile espagnole débutée en juillet 1936, conséquence du coup d'État militaire contre la IIe République dont le général Franco prend rapidement la tête. Publié à l'été 1937, *Songe et mensonge de Franco* se constitue

de deux planches d'eaux-fortes comprenant neuf vignettes chacune et d'un poème de Picasso. Sur la couverture, on peut lire le sous-titre : « Acte d'exécration de l'attaque dont est victime le peuple espagnol ». Comme un cri de protestation, ces gravures dépeignent la folie meurtrière d'un personnage qui rappelle Ubu, grotesque monarque cruel qui fait la guerre au nom du pouvoir, une figure qui apparaît déjà dans un dessin daté de 1905 (MP508v). Le poème d'inspiration surréaliste consiste pour sa part à décrire une réalité cauchemardesque où toutes frontières semblent être abolies entre réel et irréel. Les références littéraires (citation de Quevedo) et artistiques (*Los desastres de la guerra* de Goya) ainsi que l'imagerie populaire des vidas constituent un riche héritage dans lequel Picasso a pu puiser des éléments plastiques. Comment l'artiste organise-t-il l'histoire à travers ces deux planches ? Quel sens de lecture adopter pour suivre ce récit en images ?

La planche I met en scène un personnage monstrueux, « une carotte hideuse » selon les mots de Picasso, fièrement armé et débutant sa course sous le regard souriant d'un soleil qui finit assassiné dans la dernière vignette. Ici, le trait emprunte aussi bien à la satire le caractère grotesque du personnage qu'au style des vidas ou encore des *pantomime strips* pour le rythme du découpage en cases. Histoire muette ponctuée par les phases délirantes d'une créature guidée par une pulsion de mort : un phallus porte-étendard qui brocarde au passage le nationalisme belliciste de Franco, la tauromachie, le crime, le délire d'un cavalier finalement juché sur un porc pour transpercer le soleil de sa lance. L'imaginaire surréaliste et la connaissance des théories freudiennes imprègnent ces gravures. Le « songe » de puissance de Franco s'apparente alors à une préfiguration du chaos qui est décliné au fil des images saisissantes de la planche II.

Sueño y mentira de Franco planche II, 8-9 janvier 1937,
recto, 2e état, eau-forte, 31,6x42,2 cm, MP2752
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)
/ Adrien Didierjean
© Succession Picasso 2020



en larmes, tête renversée, ou encore la mère portant la dépouille de son enfant annoncent certains éléments de **Guernica**, tableau monumental que Picasso exécute au printemps, quelques mois après le premier état des planches qu'il achèvera après avoir terminé la grande toile : **Guernica** est présent au sein du pavillon de la République espagnole qui ouvre en juin 1937 dans le cadre de l'Exposition internationale des arts et techniques à Paris.

La voix de Picasso poète s'élève à travers un langage aux images tout aussi saisissantes qui entrent en résonance avec la gravure. Le poème qui accompagne les planches oscille entre déploration et fulgurance comme certains vers le traduisent : « (...) - la rage tordant le dessin de l'ombre qui le fouette les dents clouées dans le sable et le cheval ouvert de part en part au soleil qui le lit aux mouches qui faufilent aux noeuds du filet plein d'anchois la fusée de lys - (...) ». La conscience d'un présent bouleversé par la guerre est transfigurée par la gravure et l'écriture qui entretiennent un dialogue avec la tradition satirique et l'expression poétique contemporaine de Picasso dans un langage qui lui est propre.

On peut observer les différents états de cette planche et identifier la structure narrative que Picasso élabore. Le personnage du guerrier monstrueux poursuit sa destruction dans la première case en assassinant son cheval, répandant ainsi la mort autour de lui. La métamorphose s'accentue à partir de la deuxième ligne en achevant de déshumaniser cette créature désormais sans jambes, velue et carnassière. Le cheval éviscéré placé au centre de la planche et dont la tête se transforme à son tour comme par contamination du mal propagé par la créature, accentue le caractère dramatique. Il met en évidence la vérité dénoncée par ces images : la mise à mort dans ce qu'elle a de plus barbare. La figure d'une femme



Sueño y mentira de Franco, planche II, 18 janvier 1937, aquatinte, eau-forte, 31,7x42 cm, MP3554-2
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Thierry Le Mage
© Succession Picasso 2020

CLÉ DE LECTURE

LE DESSIN, ENTRE RÉEL ET FICTION



FACE AUX ŒUVRES

QUEL RÔLE JOUE LE DESSIN DURANT LES ANNÉES DE FORMATION DE PICASSO ?
QUEL DIALOGUE S'ÉTABLIT ENTRE LA VIE DE L'ARTISTE ET LA RÉALISATION DE CES DESSINS ?
QUELLE RELATION PEUT-ON OBSERVER ENTRE DESSIN ET COMPOSITION ?
DE QUELLES MANIÈRES LE DESSIN PARVIENT-IL À RACONTER UNE HISTOIRE ?

Comme le note Claude Frontisi, très jeune déjà « Picasso semble dessiner aussi spontanément qu'ordinairement l'on parle ou l'on écrit »¹² et quelques-uns des dessins réalisés à La Corogne alors qu'il n'a que 13 ans témoignent de cette faculté à saisir des motifs du quotidien. Deux simulacres de journaux de jeunesse montrent ainsi comment il élabore une sorte de « panoplie » graphique : la maquette réunit à la fois une recherche typographique, une mise en page, des rubriques ainsi qu'un article décrivant des festivités à La Corogne. Observons les pages de *La Coruña* (MP402, salle 0.2) daté du 16 septembre 1894. Le portrait de type, alors très en vogue au XIXe siècle, côtoie la caricature, des croquis comme des formes plus achevées. Le caractère ludique d'un bric-à-brac de personnages associé aux jeux et à l'onomatopée « Pin Pan Pun » (« boum » en français) témoigne de l'énergie avec laquelle le jeune garçon s'amuse à composer ses pages en s'inspirant des journaux de l'époque tout en exprimant une approche personnelle (ton parodique, caricature). Que rassemble la rubrique « Todo revuelto » (« En désordre ») ? De quelle manière est-elle introduite ? Des personnages en équilibre sur les lettres ouvrent le bal d'une assemblée de têtes d'expression et de portraits qui semblent saisis sur le vif dans les rues de la ville.



La Coruña, 16 septembre 1894, dessin à la plume, encre brune, mine de plomb, 21x26,8 cm, verso, MP402, (salle 0.2)



© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Adrien Didierjean
© Succession Picasso 2020

De la même manière, le nouvel opus réalisé quelques semaines plus tard et intitulé *Azul y Blanco* (MP403, salle 0.2) emprunte de nombreux éléments aux pages de presse dont Picasso s'amuse à imiter le ton en se présentant comme directeur, en rappelant le moment de l'envoi à l'impression, en intégrant des notes décalées de la rédaction comme pour la rubrique « Nota de actualidad » : « Eh bien Messieurs nous n'avons rien de particulier à vous dire ». Quels sont les éléments que le jeune auteur décide de rendre visibles à travers ces pages ? Quels liens peut-on identifier entre ces pages et la bande dessinée ? Comment raconte-t-il La Corogne ? Des dessins illustrent le temps pluvieux, réunissent des instantanés et des figures du quotidien, notables ou gens modestes, toreros, soldats ou prêtres : Picasso peuple ces pages de personnages qu'il capte en situation pour mieux les mettre en scène.

La rubrique « Todo revuelto » (« En désordre ») s'allège et se structure d'un numéro à l'autre comme pour mieux cerner chaque scène. Leur présentation sur une seule page implique une sorte d'enchaînement narratif différent du principe de coq-à-l'âne qui caractérise cette rubrique dans le numéro de septembre 1894. Sans pour autant mettre en cases les scènes qu'il réunit, il les dissocie pour mieux souligner leur unité et crée une suite de rencontres entre les personnages. Comme au cours d'une déambulation dans la ville, celles-ci racontent La Corogne perçue à travers l'imaginaire de Picasso.

Ces pages d'un jeune Picasso à la fois lecteur et auteur montrent avec quelle inventivité il appréhende les codes du genre de la presse. Non seulement illustrateur ou dessinateur, il conçoit l'ensemble de la maquette et articule les séquences narratives de son journal. Ses années de formation à l'école des beaux-arts de La Lonja à Barcelone (1895) puis à l'Académie royale des beaux-arts San Fernando de Madrid (1898) lui permettront par la suite d'affiner différents aspects techniques. L'œuvre des maîtres comme Goya ou Velázquez marquera ses années de formation mais Picasso cultivera la liberté de ton qui transparaît dans ses journaux. Ses contributions graphiques dans la presse espagnole ou française autour de 1900 (*La Tribuna*, *El Liberal*, *Frou-Frou*, *Gil Blas*), à travers les revues (*Arte Joven*, *Pel & Ploma*) ou encore la publicité (Lecitina Agell) vont lui fournir diverses occasions d'exercer son trait.

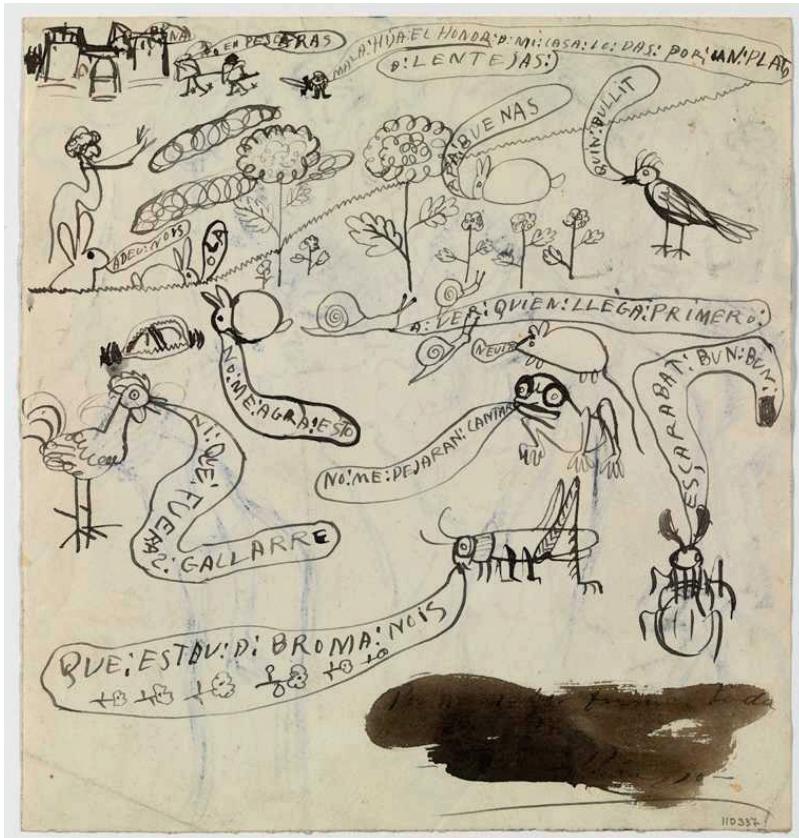


Azul y Blanco, 28 octobre 1894, graphite sur papier vélin, 21x26,8 cm, double page d'un journal manuscrit, recto, MP403, (salle 0.2)



© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Adrien Didierjean
© Succession Picasso 2020

Elles l'inscrivent aussi dans le cadre de diffusion d'une culture populaire où la bande dessinée sert à divertir le lecteur. On retrouve sans doute cet état d'esprit dans le dessin intitulé *La xerrameca* (MPB110337R, salle 0.2) (*palabrería* en castillan, causerie en français)¹³. Qui est ici mis en scène ? Comment l'artiste organise-t-il ce dialogue ? Comment le figure-t-il ? Quelle histoire racontent ces diverses voix ? Cette causerie entre animaux se déploie avec une certaine fantaisie en transcrivant chacune des paroles ou pensées dans une bulle, provoquant une sorte de cacophonie. L'inscription des voix qui serpentent à travers le dessin situe chaque personnage mais brouille la narration : peut-être s'agit-il justement de perturber une certaine linéarité en libérant la composition du principe de case qui isolerait chacun d'entre eux ? La forme aléatoire des phylactères participe à ce brouillage. Alors que l'intrigue semble débuter en haut à partir de la querelle entre personnages humains, elle s'interrompt pour laisser libre cours au conciliabule des animaux. Bien que chacun semble faire entendre sa voix seul, il réagit néanmoins à ce qui l'entoure ; ce sont ainsi les paroles qui constituent le fil narratif de cette histoire en guidant le regard d'un personnage à l'autre de ce bestiaire.

*La xerrameca*, 1899-1900, encre à la plume sur papier, 23,1x21,9 cm, MPB110337R, (salle 0.2)

© Museu Picasso, Barcelona

© Donation Pablo Picasso, 1970

© Succession Picasso 2020

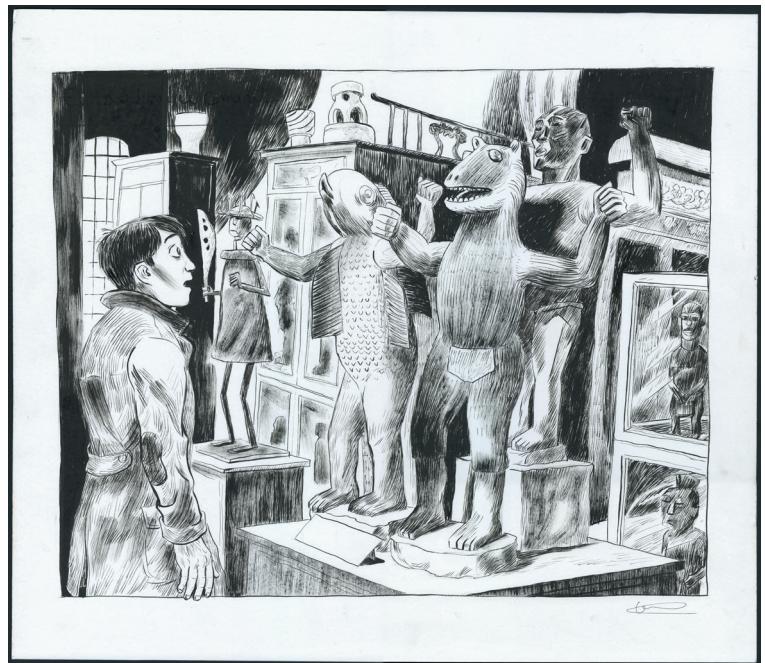
Le dessin permet de procéder à une métamorphose comme on peut le voir sur cette page du journal *Excelsior* datée du 23 juillet 1923. Des *Personnages à l'antique de profil* (MP984, salle 0.3) prennent forme à partir de la photographie publiée en une : Picasso souligne le contour de la personne photographiée puis fait surgir un profil à l'antique, tourné vers la femme à droite dont les traits d'une figure elle aussi antique supplantent le visage initial. Le portrait du champion cycliste Henri Pelissier, vainqueur du Tour de France, devient l'amorce d'une composition qui rappelle certains tableaux de la période non présentés dans l'exposition (*Femmes à la fontaine*, 1921) ou certaines gravures des années 1930 réalisées pour illustrer *Les Métamorphoses d'Ovide* (1931) ou *Le chef d'œuvre inconnu* de Balzac (1931). De façon différente, les caricatures de *Dora Maar à Boisgeloup* (MP1998-84 et MP1998-85, salle 0.4) dessinées le 16 avril 1937 au coin d'une page du journal *Paris-Soir* traduisent un instantané du quotidien, un trait d'expression, une posture. Ces croquis, ces études constituent-ils une sorte de *marginalia* dans l'œuvre ? Comment racontent-ils l'expérience du regard et la recherche du motif ? Quel montage ou quelle combinaison opèrent-ils entre ces différents temps de la création ? La pauvreté de ces matériaux pose la question du rôle que Picasso leur fait jouer au sein du processus créatif : Qu'est-ce qu'un objet d'art ? Qu'est-ce qui délimite les frontières entre les genres ? On perçoit ainsi le caractère perpétuellement expérimental de la pratique artistique pour Picasso. Le *Mystère Picasso*, film tourné en 1955, met en scène ce processus de recherche plastique. Le dessin intitulé *Le Peintre masqué et son modèle* (1er février 1954, MP1420, salle 0.5) rappelle d'ailleurs certains aspects de cette mise en scène dirigée par Henri-Georges Clouzot : le peintre face à un support-écran dont la caméra enregistre la surface, révèle les séquences de son travail. Au fil des mouvements du pinceau, des formes apparaissent et se transforment. Une histoire, purement visuelle, se déroule sous les yeux du spectateur.

La dernière salle de l'exposition présente les travaux de différents auteurs de bande dessinée autour de la figure de Picasso. Devenu personnage, l'artiste est envisagé à travers des périodes clés de sa carrière ou des postures qui ont contribué à écrire le « mythe » Picasso. Un des premiers exemples est *La vie imagée de Pablo Picasso* (MP2003-6, salle 0.6) conçue par André Breton et Benjamin Péret en 1951. Quelques vignettes accompagnent le récit d'un artiste d'abord rencontré sur le bord du chemin, bohème voire vagabond tel qu'il pouvait lui-même croquer le portrait de ses amis autour de 1900 (voir Clé 2), puis gravissant rapidement les marches de la renommée. Alors que de grandes expositions et la publication de monographies ont déjà consacré son œuvre, la vie de Picasso, la figure de l'artiste et le statut iconique de certaines de ses œuvres constituent des sources d'inspiration pour des auteurs qui questionnent par ce biais une sorte d'imaginaire artistique du XXe siècle. Le dessin du jeune auteur flamand Brecht Vandenbroucke *Sans titre (Guernica)* démystifie avec humour une des œuvres phares de Picasso : les deux agents qui nettoient la salle du musée où est exposé *Guernica* passent leur raclette avec autant de soin sur les vitres que sur la toile dont les formes se diluent avec l'eau. Ont-ils confondu l'œuvre avec un quelconque graffiti à effacer, soulignant ainsi indirectement le caractère iconoclaste de ce symbole de la peinture engagée ? Même effacée, même invisible, nous reconnaissions, nous voyons encore la toile : Brecht Vandenbroucke semble jouer de la présence-absence de l'œuvre pour mieux en rappeler l'importance dans notre imaginaire.

Le programme télévisé *Tac au Tac* lancé en 1969 a joué un rôle essentiel dans la diffusion mais aussi la reconnaissance d'auteurs de bandes dessinées comme Franquin, Gébé, Gotlib ou encore Gir, Brétecher, etc.¹⁴ Des auteurs déjà publiés pour la plupart dans la revue *Pilote* qui donnent à voir la dynamique qui anime leur dessin. Quatre auteurs en plateau dessinent chacun une case à partir du sujet lancé par l'un d'entre eux dans la première case, se répondant ainsi du « tac au tac ». Le générique de la première émission donne le ton en collectionnant quelques clins d'œil dadaïstes : les rotoreliefs de Marcel Duchamp, une toile blanche encadrée présentée comme « un couteau sans lame auquel il manque le manche ». Comme l'indique Jean Frapat dans le premier générique : « C'est un jeu » dont les règles pourraient d'ailleurs rappeler celles du cadavre exquis surréaliste. L'enregistrement et le spectacle du dessin en train de se former sur l'écran rappelle le dispositif mis en place par Henri-Georges Clouzot pour *Le Mystère Picasso* et démontre le caractère expérimental de ce « prototype » d'émissions réalisé par le service recherche de l'ORTF. Avec cet « affrontement » il s'agit d'observer à la fois la puissance suggestive du trait, l'expression d'un univers graphique propre à chacun des dessinateurs mais aussi la construction d'un enchaînement, d'un récit dont seul le dessin vient livrer le sens car tous restent muets et ne commentent aucune des réalisations des autres joueurs. Dans le deuxième tome de *Rubrique-à-brac*, Gotlib imagine une édition à travers deux planches qu'il intitule « *Tac au tac s'anoblit* » (salle 0.5). En réunissant Picasso, Dalí, Buffet et Reiser, il met en scène l'escalade un rien potache d'artistes très connus du public départagés par l'impatience du dessinateur Reiser. Quel portrait du dessinateur de bande dessinée prend forme à travers ce programme ? Quelle réflexion sur la construction de l'image suggère-t-il ? L'émission jongle avec les catégories et affirme le caractère artistique et populaire d'un genre.

FOCUS 3 - CLÉMENT OUBRERIE, *PABLO*, T.4 *PICASSO*

REPRISE À L'ENCRE DE LA CASE 6 PAGE 26 - 66538 (SALLE 0.6)



Clément Oubrerie, *Pablo*, T.4 *Picasso*,
reprise à l'encre de la case 6 page 26
© Dargaud - Birmant, Oubrerie, 2020

Que met en scène l'auteur dans cette case de l'album *Pablo* ? Qu'y voit-on, qu'y reconnaît-on ? Comment Picasso est-il représenté ? Quel est le point de vue adopté par le dessinateur ? Quelle place est attribuée au regard dans cette case ?

De mai à juillet 1931, paraissent trois textes de Fernande Olivier dans *Le Mercure de France*¹⁵. Elle y raconte les années montmartroises de Picasso et de son entourage au début du siècle. Ce récit revient, de l'intérieur, sur quelques-unes des étapes qui ont façonné sa peinture, de la période rose au cubisme. Il est le point de départ des quatre tomes de la bande dessinée *Pablo* publiée entre 2012 et 2014. Julie Birmant adapte un scénario à partir du texte de Fernande Olivier et Clément Oubrerie donne forme à ces souvenirs. La mise en couleurs est assurée par Sandra Desmazières. Picasso devient le personnage d'un récit choral où Fernande Olivier, Max Jacob, Guillaume Apollinaire ou encore Gertrude Stein accompagnent l'artiste dans son processus de création et dans l'affirmation d'un nom. La case ici reprise à l'encre le présente de trois quart dos face à diverses statues qu'il contemple au palais du Trocadéro qui abritait alors le musée d'ethnographie. Cet épisode célèbre de la vie de l'artiste correspond à sa rencontre avec les « objets magiques », phase essentielle de cette période de recherche qui contribua à le conduire au cubisme¹⁶. Le dessin montre un jeune homme surpris, les yeux et la bouche ouverts, signe d'un profond étonnement que le phylactère ajouté dans l'édition de l'album traduit ainsi : « ...il comprit. » Tout semble se jouer à travers le regard d'un jeune homme avide et curieux de formes nouvelles qui l'éloignent encore un peu plus de l'académisme. La page suivante présente en effet Picasso de retour dans son atelier pour « transformer » la toile à laquelle il travaille alors : *Les Demoiselles d'Avignon*. La multiplicité des points de vue choisis par Clément Oubrerie permet de suivre le personnage au rythme de ce dont se nourrit son regard : tantôt en point de vue extérieur, observateur du personnage Picasso, tantôt en point de vue subjectif propulsant le lecteur à la place de Picasso. Cette alternance offre au regardeur la possibilité de saisir la dynamique du travail de l'artiste. Les faits s'inspirent du réel mais l'image les met en fiction, transportant le lecteur dans l'atmosphère du Paris bohème où s'écrivit une partie du mythe Picasso.

PISTES PÉDAGOGIQUES

La visite de l'exposition permet de réfléchir à la notion de représentation plastique d'un récit ; quelles formes peuvent prendre les restitutions de ce que l'on voit ou imagine ? Comment l'image peut-elle amorcer ou raconter une histoire ? La variété des œuvres présentées et leur amplitude chronologique offrent la possibilité de s'interroger tout d'abord sur ce qu'est une bande dessinée et les formes qu'elle a pu prendre dans l'œuvre de Picasso. Quel lecteur a-t-il été ? Quel type d'histoires a-t-il cherché à raconter ?

COMMENT RACONTER EN IMAGES ?

Cycle 4 – Se raconter, se représenter / Visions poétiques du monde

2de générale et technologique – Le roman et le récit du XVIIIe au XXIe siècle

2de professionnelle – Devenir soi : écritures autobiographiques

Arts plastiques

Cycle 4 – La représentation ; images, réalité et fiction

AVANT LA VISITE

On peut préparer la visite en classe en partant des connaissances des élèves sur la bande dessinée, objet culturel dont beaucoup d'entre eux sont plutôt familiers : quels auteurs, quels personnages connaissent-ils ? L'exposition est ainsi l'occasion de situer cet objet dans une histoire culturelle plus large à laquelle les élèves n'associent pas a priori le nom d'un artiste comme Picasso. Quelles œuvres connaissent-ils de ce dernier ? Présenter quelques repères qui situent des périodes de création facilite l'approche de certaines pièces de l'exposition : les années de jeunesse avec des œuvres comme *l'Autoportrait* de 1901 (MP4), les expérimentations plastiques avec *Les Demoiselles d'Avignon* de 1907 et la *Nature morte à la chaise cannée* de 1912 (MP36) ou encore *Guernica* qui rassemble différents aspects de l'œuvre de Picasso évoqués en salle 0.4.

PENDANT LA VISITE

Le parcours peut s'articuler autour de quelques œuvres qui permettent de saisir à la fois certaines caractéristiques du genre et l'approche personnelle de Picasso. On peut demander aux élèves de réaliser une série de croquis au fil des six salles visitées afin de retenir un élément essentiel. Dans la première salle, on découvre une sorte de « Musée Picasso imaginaire » constitué d'images inspirées par l'œuvre de Picasso : que reconnaît-on ? Quel portrait de Picasso se dessine à travers le regard de ces différents artistes ? Quelles histoires racontent-ils à partir de ces citations ? Les salles 0.2, 0.3, 0.4 et 0.5 permettent d'observer de quelles manières Picasso élabore une narration visuelle. Le dessin et la gravure sont les deux techniques principales présentes dans ces salles : pour quelles raisons ? Quels liens entretiennent-elles avec l'écriture ? Sont-elles des illustrations ? Ou bien l'artiste parvient-il à condenser son récit par la composition de l'image ? On peut s'arrêter devant quelques œuvres comme les pages de dessins de La Corogne intitulées *La Coruña* (MP402) et *Azul y Blanco* (MP403) pour observer ce qui retient l'attention du jeune garçon : que ou qui représente-t-il ? De quoi s'inspire cette mise en page ? Que raconte-t-il par le biais du dessin et de l'écriture ? Toujours dans la salle 0.2, la série de dessins représentant Picasso et son ami *Junyer i Vidal* (MPB70.803 à 70.807) permet d'observer l'artiste devenu lui-même personnage d'un récit : comment se représente-t-il ? Que met-il en scène à travers cet enchaînement ? Que nous raconte-t-il de la vie d'un jeune artiste autour de 1900 ?

Par la suite, dans la salle 0.3, les planches de comics américains qu'il appréciait nous permettent d'approcher certaines références d'une culture visuelle populaire qu'il partage avec son amie américaine Gertrude Stein : quels genres d'histoires racontent ces courtes bandes dessinées ? Quelles formes donnent-elles aux personnages ? Le texte accompagne-t-il toujours l'image ? Les différents types de narration montrent avec quelle originalité les principes de séquence et d'ellipse d'une case à l'autre interrogent la notion de point de vue : comment progresse-t-on dans le récit ? Quels moyens utilisent les auteurs pour construire en quelques cases une histoire complète ? Comment intègrent-ils le mouvement dans l'enchaînement de ces images ? Ces questions peuvent aussi bien se poser devant certains dessins ou peintures cubistes présentés dans la même salle. Dans la salle 0.4, la série de gravures intitulée *Songe et mensonge de Franco* (MP2750, MP2752, MP2753 et MP2755) associée au poème de Picasso, permet d'observer le travail de synthèse que l'artiste réalise à partir de l'actualité dramatique de son pays. Que reconnaît-on au fil de ces cases ? De quoi s'inspire ce récit ? Quelles références visuelles mobilise l'artiste ? Quelle impression se dégage de ces planches ? Ces gravures témoignent non seulement de l'engagement d'un artiste qui dénonce la terreur fasciste mais aussi d'une volonté « d'exorciser » cette figure maléfique par le biais de sa représentation. On peut aussi y voir les figures qui ressurgissent dans *Guernica*, œuvre réalisée quelques mois plus tard : quel aspect d'un processus de création ces images dévoilent-elles ? Quelles visions transcrit Picasso à travers ce récit ?

APRÈS LA VISITE

À partir des croquis réalisés durant la visite, on peut imaginer que chaque élève élabore une planche de 6 cases. Cet exercice leur permet de raconter leur visite en représentant les éléments qui ont retenu leur attention et leur découverte de Picasso. Libre à eux de définir la forme du récit pour ensuite l'envisager comme support d'une présentation à l'oral.

PICASSO PERSONNAGE(S)

Lettres

Cycle 3 - Héros, héroïnes et personnages

Cycle 4 - Visions poétiques du monde

Espagnol

Cycle 4 et lycée en espagnol

AVANT LA VISITE

Comment d'une personne faire un personnage ? Par quels moyens plastiques mais aussi littéraires peut-on opérer cette transformation ? La visite de l'exposition peut s'inscrire dans une séquence qui interroge les qualités d'un personnage, les caractéristiques d'un héros ou d'une héroïne mais aussi la part de fiction propre à toute représentation. Une séance en classe peut être l'occasion de présenter l'artiste et d'observer quels types de personnages peuplent son œuvre. Quelques références non présentes dans l'exposition permettent néanmoins de donner des repères aux élèves comme *La Mort de Casagemas* (été 1901, MP3), une *Étude pour "Les Demoiselles d'Avignon"* (printemps 1907, MP13), *le Portrait de Marie-Thérèse* (6 janvier 1937, MP159) ou encore une photographie de Dora Maar enregistrant l'un des états du tableau *Guernica* (mai-juin 1937, MP1998-272). Ce temps d'observation en classe définit à la fois certaines périodes de création de l'artiste et la diversité plastique qui caractérise son œuvre.

PENDANT LA VISITE

La visite peut s'articuler en deux temps : observer tout d'abord de quelles manières Picasso met en scène des personnages. Comment représente-t-il les personnes qui l'entourent ? Dans un second temps, observer comment Picasso devient à son tour un personnage : quel dialogue les auteurs de bande dessinée entretiennent-ils avec l'artiste et son œuvre ? Comment la bande dessinée donne-t-elle corps à ce nom emblématique de l'art moderne ? Quelles caractéristiques de cet artiste cherche-t-elle à traduire à travers une planche ou tout un album ? Les salles 0.2, 0.3 et 0.4 rassemblent des œuvres de Picasso qui entretiennent, de manières différentes, des liens avec ce qui ne s'appelle pas encore de la bande dessinée : les comics américains, les illustrés, mais aussi le dessin satirique et la caricature, tout un répertoire de formes que Picasso exploite pour créer une galerie de personnages. Très tôt, il adopte lui-même le rôle d'un directeur de rédaction pour composer les pages d'un journal et y faire défiler différents personnages comme on peut le voir avec *La Coruña* (MP402) et *Azul y Blanco* (MP403) dans la salle 0.2. On peut aussi observer les dessins qui campent le portrait de l'artiste en jeune homme durant son voyage de Barcelone à Paris (MBP 70.805 à 70.807, salle 0.2) ou celui de son ami poète avec *Histoire claire et simple de Max Jacob* (MP468, salle 0.2). Quelle image donne-t-il de l'artiste ? Quelle figure se donne-t-il à travers la série de dessins où il apparaît aux côtés de son ami Junyer i Vidal ? La salle 0.4 consacrée aux planches *Songe et mensonge de Franco* (MP2750, MP2752, MP2753 et MP2755) réalisées en janvier 1937 mettent en scène celui qui bouleverse l'Espagne en plongeant le pays dans une guerre civile. Comment métamorphose-t-il ce personnage historique ? Quels traits d'expression lui donne-t-il ? Quel pouvoir attribue-t-il ainsi à l'image face à la réalité de la guerre ?

Quant aux salles 0.1, 0.5 et 0.6, elles réunissent différentes représentations de Picasso mais aussi des œuvres et d'un style qui le personnifie. Quels éléments ont choisi ces auteurs pour rendre reconnaissable Picasso ? Au-delà de sa personne, comment son œuvre imprègne-t-elle une part de la culture visuelle du XXe siècle ? C'est avec humour que ces auteurs interrogent le statut de l'artiste, la valeur d'un chef-d'œuvre ou encore un genre, comme la satire ou la parodie, que l'artiste a lui-même largement utilisé. À travers la multiplicité des représentations un certain portrait de l'art moderne se dessine, constitué des divers clins d'œil ou citations que ces bandes dessinées mettent en scène.

Dans la salle 0.4, on peut observer les planches d'Art Spiegelman qui content les aventures d'un « détective de poche » nommé **Ace Hole Midget Detective** (Duke Letroud en français) aux prises avec de nombreuses références de l'artiste : une femme qui rappelle les traits caractéristiques du portrait vu en classe, quelques formules célèbres de Picasso, Guernica, etc. Par leur seule présence, les œuvres rappellent l'artiste et à ce titre le film de Clouzot, **Le Mystère Picasso**, permet d'observer comment le dispositif cinématographique participe à ce phénomène : Picasso disparaît en effet derrière l'œuvre qu'il réalise. Bien qu'il soit face caméra, ce n'est pas son visage que nous voyons mais bien l'œuvre à laquelle il donne forme.

La dernière salle peut donner lieu à différentes approches notamment en espagnol. L'auteur Daniel Torres conçoit son récit autour d'un Picasso qui cherche lui-même à s'inventer comme personnage d'auteur de bande dessinée. Il envisage de réécrire l'Histoire dans son album **Picasso en la Guerra Civil** et d'imaginer une histoire dans l'histoire : un jeune homme rencontre Picasso dans les années 1950 pour réaliser une bande dessinée qui, à la demande de l'artiste, le mettrait en scène sur le front durant la guerre civile espagnole¹⁷. Quel effet produit l'auteur par cet enchaînement des personnages ? Avec quelles limites de la fiction joue-t-il ? Enfin la série de quatre albums réunis sous le titre **Pablo** et réalisée par Julie Birmant, Clément Oubrerie et Sandra Desmazières retrace l'installation de Picasso à Paris à travers le regard de Fernande Olivier. Là encore, il s'agit de plonger le lecteur dans l'atmosphère de l'époque pour suivre l'aventure du Bateau-Lavoir, la découverte des arts extra-occidentaux et la révolution cubiste. Quels points de vue adopte Clément Oubrerie ? Quelle vision singulière donne-t-il de l'artiste ? Quelle proximité parvient-il à créer avec les personnages ? Qu'apporte-t-elle au lecteur pour appréhender l'œuvre de Picasso ?

APRÈS LA VISITE

À partir de la réflexion menée pendant la visite et des commentaires échangés, on peut demander aux élèves de choisir une des œuvres mettant en scène Picasso et/ou ses œuvres. Ce choix est ensuite justifié : pour quelles raisons ce dessin, cette planche ou cet album participent selon eux à cerner des caractéristiques de cet artiste ? Que reconnaissent-ils ou que retiennent-ils de Picasso à travers son statut de personnage ?

Pour prolonger cette démarche en classe, on peut étudier quelques planches extraites de **La Vida. Una historia de Carles Casagemas y Pablo Picasso** où Tyto Alba restitue à sa manière la genèse d'une œuvre emblématique de la période bleue, **La Vida**. Avec cette toile achevée en 1903, Picasso immortalise son ami décédé en 1901. Le récit qui s'attache à rendre l'atmosphère de l'époque à travers la citation de nombreuses œuvres de l'artiste retrace l'amitié entre les deux hommes et la fin tragique de Casagemas à Paris que le tableau observé en classe aura permis d'évoquer. Comment Tyto Alba nous donne-t-il à connaître Picasso ? Que reconnaît-on à travers ses planches ? Quelle vie donne-t-il au processus artistique ?

Glossaire¹⁸

Album : livre contenant une bande dessinée.

Bulle : dit aussi « ballon » ou « phylactère ». Ce terme désigne l'espace, généralement cerné d'un trait, qui entoure le texte exprimé ou pensé par les personnages.

Case ou vignette : image généralement cernée d'un trait et faisant partie d'une planche de bande dessinée. La case constitue l'unité de base dans la séquence narrative qu'est la page. Séparée des vignettes qui l'entourent, la case est indépendante des cases voisines et ne prend sens que dans la lecture de la page complète.

Comic strip : aux Etats-Unis, bandes dessinées paraissant dans la presse quotidienne (on parle également de newspaper strip). En semaine, elles se composent d'une seule bande, en noir et blanc (daily strip), tandis qu'elles bénéficient le dimanche d'un espace plus important, en couleurs (Sunday page). On distingue en outre les strips racontant des histoires à suivre (continuity strip) et ceux proposant chaque jour un gag indépendant (stop comic ou gag-a-day).

Comics : terme employé dans les pays anglo-saxons pour désigner les bandes dessinées en général. Apparu vers 1900, il renvoie à la dimension principalement comique des premières bandes dessinées.

Illustré : abréviation de « journal illustré » (sous-entendu : pour la jeunesse). Terme longtemps appliqué en France aux magazines de bandes dessinées.

Mise en page : organisation des cases dans la planche. Définit la forme, la superficie et l'emplacement de chacun des cadres.

Planche : nom donné à une page de bande dessinée. La planche originale est la feuille sur laquelle a travaillé le dessinateur.

Prolongements

Picasso. Lectures, relectures

Parcours thématique au sein des collections du musée dédié à l'influence de la littérature dans l'œuvre de Picasso, niveaux 2 et 3

Informations sur l'année de la Bande dessinée en France :

<https://www.bd2020.culture.gouv.fr/Actualites/Participez-a-l-Annee-de-la-BD>

BDNF, la fabrique à BD de la BNF. Application à télécharger : <https://bdnf.bnfr.fr/>

Programmation dans le cadre de l'exposition

Concert dessiné : *La bande à Pablo*

Samedi 19 septembre 2020, 21h

avec Julie Birmant (voix), Ghali Hadefi (contrebasse), Clément Oubrerie (dessin) et Aurélien Robert (guitare)

Accès gratuit sur réservation sur le site du Musée national Picasso-Paris

Durée : 1h

Lieu : Jardin du musée national Picasso-Paris

Rencontre au cœur de l'exposition *Picasso et la bande dessinée*

Avec les commissaires de l'exposition Vincent Bernière et Johan Popelard.

Diffusion sur le site internet et la page Facebook du Musée national Picasso-Paris à partir du 29 septembre à 18h30.

Atelier avec l'artiste Marina Savani : *Histoires gravées*

L'exposition « Picasso et la bande dessinée » rassemble de nombreuses histoires imprimées. A votre tour maintenant ! L'artiste Marina Savani vous accompagne dans la réalisation de votre propre strip de bande dessinée. Au programme, élaboration d'un storyboard, initiation à la gravure sur linoleum et impression finale. Au fur et à mesure des trois séances du cycle d'atelier et guidé par l'artiste, vous apprendrez une technique spécifique de gravure et découvrirez les étapes de création d'une bande dessinée tout en laissant libre court à votre créativité personnelle.

- Cycle de novembre 2020 : samedi 7 novembre, samedi 14 novembre et samedi 21 novembre
- Cycle de décembre 2020 : samedi 5 décembre 2020, samedi 12 décembre et samedi 19 décembre

10h30-12h30

A partir de 16 ans

Plein tarif - 60 € | Tarif réduit - 40€ pour les trois séances du cycle d'atelier

Accès uniquement sur réservation sur le site du Musée national Picasso-Paris

Atelier famille : « Picasso et sa bande »

Partez en famille à la découverte d'une facette méconnue de Pablo Picasso : ses liens avec l'univers de la bande dessinée ! Le conférencier guidera enfants et parents à la découverte des œuvres mêlant textes et images au fil de la narration. Après un temps de dessin face aux œuvres, vous poursuivrez votre expérience en famille à l'Atelier en composant votre propre bande dessinée. De case en case, laissez-vous surprendre par les incroyables histoires picassiennes qui naîtront sous vos yeux !

Retrouvez toutes les dates sur le site Internet du musée : www.museepicassoparis.fr

Durée : 1h15

Tarif droit d'entrée compris : 10 €

Réservation obligatoire sur le site internet du musée ou sur place, dans la limite des places disponibles.

Textes de salle

INTRODUCTION

Première exposition consacrée à l'étude des liens entre les œuvres de l'artiste et cette forme d'expression graphique, « **Picasso et la bande dessinée** » explore l'histoire foisonnante de ces échanges et appropriations croisées.

Né en 1881 à Malaga, Pablo Picasso est un enfant du XIXe siècle. L'exécution de ses premières œuvres, au tournant des années 1890, coïncide opportunément avec la naissance, aux États-Unis, de la bande dessinée moderne.

Aurez-de-chaussée, le parcours met en lumière le goût de Picasso pour la bande dessinée, en explorant notamment ses lectures et en restituant ainsi une part méconnue de sa culture visuelle, largement imprégnée de sources populaires contemporaines. L'exposition montre également comment, en retour, Picasso s'approprie, dans certaines œuvres, les codes du neuvième art, en privilégiant par exemple les séquences d'images à des compositions isolées, en utilisant le principe du phylactère - moyen graphique, banderole ou bulle, qui permet de déployer les paroles prononcées par les personnages représentés - ou encore en organisant la page en différentes cases. Elle revient, enfin, sur le phénomène Picasso dans la bande dessinée en mettant en évidence la présence parallèle de l'homme et de ses œuvres dans les planches tout au long du XXe siècle et jusqu'à nos jours. Devenu un véritable personnage de bande dessinée, Picasso peuple les univers de Gotlib, Clément Oubrerie, Reiser ou Art Spiegelman. Plus encore, ses œuvres ont été reprises ou évoquées par des auteurs aussi divers qu'Hergé, Edgar P. Jacobs, Milo Manara, ou Enki Bilal, souvent avec admiration, parfois avec humour ou irrévérence, créant ainsi un véritable musée Picasso imaginaire.

Au sous-sol de l'hôtel Salé, en complément des salles du rez-de-chaussée, un parcours autour de l'œuvre et de la vie de Pablo Picasso invite le visiteur à faire l'expérience de formes plus monumentales et plus contemporaines de bandes dessinées. Constituée d'œuvres pour la plupart inédites et créées spécifiquement pour les espaces du musée, cette partie de l'exposition comprend des fresques murales et installations sur papier. Sont ici réunies des œuvres de Sergio García Sánchez, d'Émilie Gleason, François Olislaege, Clément Oubrerie, et Marina Savani (en coproduction avec la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image d'Angoulême). En marge de ces commandes, est également présentée une œuvre du plasticien Richard Fauguet. En noir et blanc ou en couleurs, humoristiques ou tragiques, documentées ou décalées, les travaux rassemblés ici témoignent de la variété des styles graphiques et modes de narration de la bande dessinée contemporaine et montrent la multiplicité des regards aujourd'hui portés sur Pablo Picasso.

0.1 DESSINS DE JEUNESSE

Autour de 1900, certains dessins de Picasso témoignent du contact de l'artiste avec l'univers de la bande dessinée. En 1894, alors qu'il va avoir treize ans, Picasso produit lui-même de petits journaux illustrés, où se mêlent textes et images. Dans les dessins réalisés à Barcelone, comme dans ceux qu'il produit à son arrivée à Paris, il n'est pas rare de rencontrer des bulles ou une construction d'images en séquences pour introduire un fil narratif. L'artiste saisit la voix d'une mendiane ou invente un monde peuplé d'animaux doués de parole. En 1903, dans une planche gravée organisée en sept cases commentées, Picasso imagine l'apothéose bouffonne de son ami le poète Max Jacob. En 1904, il relate, en plusieurs images légendées, son voyage en train de Barcelone à Paris, accompagné de son ami Junyer-Vidal. Ces expérimentations, en apparence potaches, participent à l'entreprise de subversion des formes académiques à laquelle l'artiste se livre au tournant du siècle.

0.2 COMICS AMÉRICAINS

Écrivaine et collectionneuse de la première heure, Gertrude Stein, dans son *Autobiographie d'Alice Toklas* publiée en 1933, livre un témoignage rare du véritable engouement de Picasso pour les comics américains. On y apprend notamment qu'à Paris, l'artiste dévore *The Katzenjammer Kids*, dont les héros sont deux enfants turbulents vivant sur l'île imaginaire de Bongo. Cette passion, Picasso la cultive : en août 1906, il se fait envoyer à Gósol, petit village catalan où il séjourne tout l'été, les aventures de *Little Jimmy*. Les premières bandes dessinées américaines paraissent alors chaque semaine dans les journaux, transportant leurs lecteurs dans le monde féérique de *Little Nemo* ou dans l'univers gaguesque de *Krazy Kat*. En France, *Les Pieds Nickelés* font leur apparition en 1908 dans la revue *L'Épatant*, dont on trouve plusieurs exemplaires dans la bibliothèque personnelle de l'artiste. Le journal, motif récurrent dans l'oeuvre de Picasso, est aussi au début du XXe siècle le vecteur d'une culture populaire et enfantine qui nourrit l'imaginaire du jeune peintre.

0.3 SONGE ET MENSONGE DE FRANCO

Songe et mensonge de Franco, série de gravures réalisée par Pablo Picasso au cours de l'année 1937, met en scène la figure monstrueuse du dictateur qui vient de s'emparer du pouvoir dans l'Espagne natale de l'artiste. La structure en deux planches et dix-huit cases juxtapose la bouffonnerie menaçante de Franco et l'iconographie des désastres de la guerre, dans la lignée des gravures dénonciatrices de Goya. La bande dessinée sert ici un combat politique, à l'image des vignettes antifranquistes qui paraissent à la même époque dans *L'Humanité* ou, dans les années 1970, des caricatures de Reiser en couverture de *Charlie Hebdo*. Les œuvres de Picasso de la fin des années 1930 nourrissent l'imaginaire de nombreux auteurs de bande dessinée, reprises et détournées par Art Spiegelman dans *Ace Hole Midget Detective* (1974) ou Edgar P. Jacobs, qui, dans *Le Piège diabolique* (1960-1961), insère des fragments du *Guernica* de Picasso (1937) dans un paysage post-apocalyptique.

0.4 LE MYSTÈRE DU DESSIN

En 1955, dans *Le Mystère Picasso*, l'œil de la caméra d'Henri-Georges Clouzot saisit Picasso au travail. Le spectateur assiste, fasciné, à la naissance et au devenir des formes. Dans une série de photographies pour *Paris Match* en 1966, Hergé se met en scène dessinant Tintin sur une vitre, dans un dispositif comparable à celui du film de Clouzot. L'émission de télévision *Tac au tac*, au tournant des années 1960 et 1970, filme deux équipes de dessinateurs qui rivalisent sur un thème imposé. Une parodie délirante de Gotlib imagine d'ailleurs la participation de Picasso à cette émission. Dans ces différentes images du dessinateur au travail, les gestes se répondent. Au-delà ou en deçà des hiérarchies établies, elles font apparaître un territoire commun où Picasso dialogue avec Hergé, Reiser ou Guido Crepax.

0.5 et 0.6 PABLO PICASSO, PERSONNAGE DE BANDE DESSINÉE

De *La Vie imagée de Pablo Picasso* en 1951 dont le scénario est signé Benjamin Péret et André Breton aux albums de Nick Bertozzi (2007), Julie Birmant et Clément Oubrerie (2012-2014) ou encore Daniel Torres (2018), en passant par les dessins de Maurice Henry des années 1940 et 1950 et les œuvres de Philippe Geluck, Pablo Picasso est devenu en quelques décennies un personnage récurrent de la bande dessinée mondiale. À ce point familier, qu'une simple marinière suffit à l'évoquer. Documentées ou fantastiques, théoriques ou absurdes, humoristiques ou émouvantes, et parfois tout cela à la fois, ces bandes dessinées témoignent de la puissance du mythe Picasso dans l'imaginaire contemporain et des multiples visages d'une figure qui ne cesse d'être réinventée.

- 1.O FRANÇOIS OLISLAEGER. UNE VIE DE PABLO PICASSO

Né en 1978 à Liège (Belgique), François Olislaege vit et travaille entre Paris, Mexico et l'Italie, où il est pensionnaire à l'Académie de France à Rome - Villa Médicis. Dessinateur et auteur de bande dessinée, il a publié plusieurs albums depuis *Echoesland* (2006) jusqu'au récent *Ecolila* (2019), en passant par *Marcel Duchamp, un petit jeu entre moi et je* (2014). Du dessin de presse à la fresque, et même sur scène dans le cadre de concerts dessinés ou de spectacles chorégraphiques, l'univers graphique de l'artiste se déploie sur différents supports et à différentes échelles. Sur un mur de onze mètres de long, Olislaege crée pour l'exposition une biographie en bande dessinée de Pablo Picasso. Le récit fluide, en noir et blanc, s'affranchit de la partition en cases. Loin de tendre à l'exhaustivité, le dessinateur s'attache à certains moments et à certains lieux de la vie de Picasso, comme autant de points saillants d'une riche existence.



François Olislaege, *Une vie de Pablo Picasso*
© Musée national Picasso-Paris, 2020

NOTES

- 1 Gertrude Stein, *Autobiographie d'Alice Toklas*, 2002, Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, p. 29-30.
- 2 « As we went out she said to me, it is to be hoped that they will be together again before the next comic supplements of the Katzenjammer Kids come out because if I do not give them to Pablo he will be all upset and if I do Fernande will make an awful fuss. », *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Londres, Penguin Book, 1966.
- 3 Julie Birman et Clément Oubrerie, *Pablo 2. Apollinaire*, Paris, Dargaud, 2012, p. 29.
- 4 Lyonel Feininger, *Chicago Tribune*, 29.04.1906, MOMA. Images consultables en ligne : https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-1832_role-1 Sov_page-3.html
- 5 Les œuvres dont le numéro d'inventaire commencent par MP dans ce dossier, sont consultables en ligne sur le site de l'agence photographique de la RMN (<http://www.photo.rmn.fr>). Celles dont le numéro d'inventaire débute par MPB... sont consultables sur le site du Museu Picasso de Barcelone (<http://www.museupicasso.bcn.cat>)
- 6 Benoît Peeters, « **Le tableau en miettes** », Case, planche, récit. *Lire la bande dessinée*, Paris, Casterman, 1998, p.18.
- 7 Gertrude Stein, *Picasso*, Paris, Christian Bourgois, 1978, p. 26.
- 8 Planches rassemblant un ensemble de 48 vignettes associées à des textes rimés pour mieux dépeindre un événement historique ou la vie d'un personnage. Ces planches très populaires en Espagne, différemment nommées Vidas, Aleluyas, Pliegos de cordel ou Romances de ciego se diffusent avec l'imprimerie dès le XVIIe siècle. La presse espagnole leur assure une plus grande diffusion au XIXe siècle.
- 9 La transcription des articles ainsi que les illustrations de la revue *Arte Joven* sont consultables en ligne : <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-joven--0/html/>
- 10 « **Camilo Bargiela, literato** » (caricatura por P. Ruiz Picasso), *Arte Joven*, 1er juin 1901.
- 11 Sur ce thème voir l'article de Michel Melot, « **Le modèle impossible. Ou comment le jeune Pablo Ruiz abolit la caricature** », *Picasso, jeunesse et genèse. Dessins 1893-1905*, Paris, RMN, p. 68-87. Cet épisode apparaît d'ailleurs dans le tome 4 de la bande dessinée *Pablo* à la page 33.
- 12 Claude Frontisi, « **Le dessin de Pablo Ruiz à Picasso** », *Picasso, jeunesse et genèse. Dessins 1893-1905*, Paris, RMN, p. 88-107.
- 13 Transcription disponible sur le catalogue des collections du Museu Picasso de Barcelone : https://cataleg.museupicasso.bcn.cat/fitxa/museu_picasso/H290367/?resultsetnav=5e4cefef414a2
- 14 La première édition ainsi que de nombreuses autres sont consultables en ligne sur le site de l'INA : <https://www.ina.fr/video/CPF87009205>
- 15 Consultables en ligne sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34427363f/date1931>
- 16 Repris notamment dans *La Tête d'obsidienne*, texte que Malraux consacre à Picasso publié en 1974 (voir dossier pédagogique de l'exposition *Picasso. Tableaux magiques*, p. 18)
- 17 « **Quería ficcionar una posible vida de Picasso** », vidéo de la maison d'édition Norma où Daniel Torres explique sa démarche. Consultable en ligne: <https://www.youtube.com/watch?v=DEi-bpDWR-U>
- 18 Thierry Groensteen, *Le petit catalogue illustré de la bande dessinée*, Paris, Skira/Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2009.



Art Spiegelman, Détail de la quatrième de couverture de Breakdowns. Portrait de l'artiste en jeune %@@% © 2008 Art Spiegelman - all right reserved. © Casterman 2008, pour l'édition française, Detail from Ace & Hole, Midg et Detective, © art spiegelman 1974. Graphisme : Studio Des Signes Muchir Desclouds



Musée national Picasso-Paris
5 rue de Thorigny
75003 Paris
museepicassoparis.fr