

Musée Picasso Paris



DOSSIER D'EXPOSITION

PICASSO TABLEAUX MAGIQUES

EXPOSITION
01.10.2019 - 23.02.2020

P.2	INTRODUCTION
P.6	CHRONOLOGIE
P.8	PLAN DE L'EXPOSITION
P.10	CLÉS DE LECTURE
	CLÉ 1 – CONSTRUIRE LA PRÉSENTATION DANS LA CONTINUITÉ DU CUBISME
P.16	CLÉ 2 – RENOUVELER LE RÉPERTOIRE DES FORMES GRÂCE AUX ARTS EXTRA-OCCIDENTAUX
P.26	CLÉ 3 – UN LANGAGE PLASTIQUE ENTRE 2D ET 3D
P.36	CLÉ 4 – LIRE DES SIGNES
P.44	CLÉ 5 – FRAYER AVEC LE SURRÉALISME
P.56	NOTES DE FIN

INTRODUCTION

L'exposition «**Picasso. Tableaux magiques**» tire son titre de celui d'un article, «Tableaux magiques de Picasso», que Christian Zervos publie dans la revue *Cahiers d'art* en mars 1938¹. Critique d'art, éditeur et ami de Picasso, Zervos signe un essai accompagné de nombreuses planches qui lui permettent de revenir sur le «pouvoir d'invention» de l'artiste à partir d'un corpus d'œuvres compris entre 1926 et 1930. Une période de création de l'artiste espagnol est ainsi relue une dizaine d'années après, alors que Picasso vient de créer *Guernica* (1937, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, DE00050) et que l'Europe marche vers la Seconde Guerre mondiale. L'exposition «**Picasso. Tableaux magiques**» nous invite à **interroger le propos d'un critique d'art à travers le regard neuf porté sur ces œuvres aujourd'hui**.

Zervos est doté d'une sensibilité particulière et décrit le processus créatif des œuvres de l'artiste comme mystérieux. Mais par-delà cette lecture passionnée et singulière, ce corpus permet d'aborder des traits essentiels du travail de Picasso. L'artiste se détache alors d'une figuration aux références classiques, qu'il incarnaient par exemple *La Course* (Musée national Picasso-Paris, MP78), tableau réalisé durant l'été 1921 ou *Paul en Arlequin* (Musée national Picasso-Paris, MP83) de 1924 marqué par le réalisme du «retour à l'ordre». Picasso s'engage ainsi dans une nouvelle **période particulièrement riche d'expérimentations, au cours de laquelle il s'essaye à des formes plus libres, et que nous identifions pour la première fois depuis 1938 comme celle des «tableaux magiques».**

Que signifie le «magique» qui caractérise ce corpus d'œuvres? Il trouve son origine à travers d'autres références, notamment l'apport essentiel des arts extra-occidentaux qui ont très tôt nourri le travail de l'artiste. Déjà considérée comme un des points d'amorce du cubisme, cette appréhension des «arts lointains» suggère à nouveau à Picasso des formes plastiques inédites. **La dimension esthétique et spirituelle de cet apport extra-occidental participe de plus à la définition d'une «force intérieure» de l'œuvre**, concept qui parcourt la pensée des mouvements d'avant-garde et que les nombreuses publications alors dédiées à Picasso cherchent d'ailleurs à formuler. Ce dernier bénéficie également du riche contexte intellectuel, philosophique et du développement en France de la psychanalyse freudienne, qu'il déploie à sa manière dans cette nouvelle phase de son art.

Sans «discontinuité» selon Zervos, ce corpus dessine les contours d'une étape charnière dans la carrière de Picasso. Ces œuvres représentent essentiellement des figures et des corps féminins que l'artiste n'a cessé de questionner pendant, mais aussi avant et après cette période. Ce corpus peut ainsi être envisagé à la fois comme un ensemble qui articule différentes techniques et sources d'inspiration mais aussi comme une synthèse des moyens plastiques élaborés par Picasso au cours des trente dernières années (multiplication des points de vue, travail de la ligne, usage libre de la couleur, confrontation entre peinture et sculpture). Si certaines périodes sont considérées comme des tournants dans sa carrière, à l'image des années cubistes aux côtés de Braque, celle-ci met particulièrement en évidence **le développement d'un nouveau type de représentation du corps**.

Comment utiliser ce dossier?

À la suite d'une chronologie qui rappelle quelques dates importantes de cette période, un plan de l'exposition met en évidence les thématiques des salles et une sélection d'œuvres. La plupart d'entre elles sont associées à des clés de lecture proposées pour aborder l'exposition. Ces clés décrivent des caractéristiques communes aux œuvres présentées et permettent d'identifier tant les sources qui ont alimenté cette période de création que les aspects essentiels du vocabulaire plastique élaboré par Picasso. Elles tissent enfin des liens entre ce corpus d'œuvres et leur contexte artistique d'origine. En complément de ces clés de lecture, des pistes pédagogiques sont suggérées afin de préparer votre visite et son exploitation en classe. Introduites par une notion ou une question, elles proposent des repères et des suggestions d'activités pour envisager l'exposition de façon autonome.

- Clé 1—Construire la représentation dans la continuité du cubisme
- Clé 2—Renouveler le répertoire des formes grâce aux arts extra-occidentaux
- Clé 3—Un langage plastique entre 2D et 3D
- Clé 4—Lire des signes
- Clé 5—Frayer avec le surréalisme

CHRONOLOGIE

1926–1931

CONTEXTE ARTISTIQUE ET INTELLECTUEL

1924	André Breton, <i>Manifeste du surréalisme</i>	
1925	Lancement de la revue <i>La Révolution surréaliste</i> «La peinture surréaliste», première exposition surréaliste à la galerie Pierre à Paris. Louis Aragon, <i>Le Paysan de Paris</i> . Hans Arp et El Lissitzky, <i>Die Kunstsimen</i> (<i>Les ismes de l'art</i>). Laszlo Moholy-Nagy, <i>Malerei-Fotografie-Film</i> (<i>Peinture-Photographie-Film</i>). Joan Miró réalise ses «peintures de rêve».	
1926	Lancement de la revue <i>Cahiers d'art</i> dirigée par Christian Zervos. André Malraux, <i>La tentation de l'Occident</i> . Paul Éluard, <i>Capitale de la douleur</i> . Kandinsky, <i>Point, ligne sur surface. Pour une grammaire de la création</i> . Alberto Giacometti, <i>Le Couple</i> (bronze, Fondation Giacometti, Paris). Jean Cassou, futur directeur du musée national d'art moderne en 1947, publie «Peinture des temps préhistoriques» dans <i>Cahiers d'art</i> (n° 1).	
1927	Elie Faure, <i>L'Esprit des formes</i> . André Breton, <i>Introduction au discours sur le peu de réalité</i> où il est question des «objets surréalistes». Max Ernst, <i>La Forêt</i> (huile sur toile, Sprengel Museum, Hanovre). André Masson, <i>Les Chevaux morts</i> (huile et sable sur toile, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou, Paris). Première exposition personnelle de René Magritte à Bruxelles.	
1928	Lancement de la revue <i>Variétés</i> à Bruxelles. André Breton, <i>Le Surrealisme et la peinture</i> . Luis Buñuel et Salvador Dalí, <i>Un chien andalou</i> (film)	
1929	Lancement de la revue <i>Documents</i> dirigée par Georges Bataille. André Breton, <i>Second Manifeste du surréalisme</i> dans le dernier numéro de <i>La Révolution surréaliste</i> . Salvador Dalí, <i>Les accommodations du désir</i> (huile sur panneau, Metropolitan Museum of Art, New York). René Magritte, <i>La Trahison des images</i> (huile sur toile, Museum of Modern Art, Los Angeles).	
1930	Michel Seuphor et Joaquin Torrés-García fondent le groupe <i>Cercle et Carré</i> à Paris et lancent la revue du même nom. Sigmund Freud, <i>Das Unbehagen in der Kultur (Malaise dans la civilisation)</i> Robert Desnos, <i>Corps et biens</i>	Laszlo Moholy-Nagy, <i>Modulateur lumière-espace</i> (métals divers, plastiques et bois) Matisse achève sa série de sculptures <i>Nus de dos</i> (débutée en 1909, bronze)
1931	Auguste Herbin et Georges Vantongerloo fondent le groupe <i>Abstraction-Création</i> à Paris. Exposition coloniale internationale à Paris. «Ne visitez pas l'exposition coloniale!», contre-exposition organisée par le groupe surréaliste.	

VIE DE PABLO PICASSO

<p>Constellations (carnet 30 MP1869). Elles sont reproduites dans le n°2 de la <i>Révolution Surréaliste</i>.</p> <hr/>		
Séjour à Juan-les-Pins, à Antibes et à Barcelone avec son épouse Olga.	« Peinture d'aujourd'hui », article d'Élie Faure dans <i>Cahiers d'art</i> (n° 1).	Le Peintre et son modèle (huile sur toile, Musée national Picasso-Paris, MP96).
Exposition « Picasso, œuvres récentes » du 15 juin au 10 juillet à la galerie Paul Rosenberg à Paris qui rassemble 58 œuvres depuis 1918.	« Lendemain d'une exposition », article de Christian Zervos dans <i>Cahiers d'art</i> (n° 6).	Nouvelle série de Métamorphoses .
Rencontre avec Marie-Thérèse Walter. Séjour à Cannes avec Olga et leur fils Paul de juillet à septembre.	« Dernières œuvres de Picasso », article de Christian Zervos dans <i>Cahiers d'art</i> (n° 6).	Mercure , nouvelle représentation du ballet (1924) le 2 juin à Paris.
Exposition « Cent dessins par Picasso » du 15 juin au 13 juillet à la galerie Paul Rosenberg.	<i>Arlequin</i> , publié en vis-à-vis de textes de Paul Éluard et Benjamin Péret dans <i>La Révolution Surréaliste</i> .	Gravures illustrant Le Chef-d'œuvre inconnu .
Travail avec Julio González qui l'initie à la soudure du fer. Premières sculptures en fer.	Séjour durant l'été à Dinard avec Olga et Paul, et Marie-Thérèse.	Métamorphoses . Premières ébauches du projet de monument à Apollinaire.
Apparition du thème du Minotaure.	<i>Arlequin</i> publié en illustration d'un article de Benjamin Péret dans <i>La Révolution surréaliste</i> .	« Visite à Picasso », article de Tériade dans <i>L'Intransigeant</i> .
Séjour à Dinard de juillet à septembre.	« Pablo Picasso, quelques tableaux de 1928 », article de Carl Einstein dans <i>Documents</i> .	Le Peintre et son modèle (huile sur toile, The Museum of Modern Art, New York).
« Picasso à Dinard, été 1928 », article de Christian Zervos dans <i>Cahiers d'art</i> (n° 1).	« Les dernières œuvres de Picasso », article de Christian Zervos dans <i>Cahiers d'art</i> (n° 6).	Figure: projet pour un monument à Apollinaire .
Achat du château de Boisgeloup, intense travail autour de la sculpture. Participe à l'exposition de collages à la galerie Goemans avec deux collages cubistes.	« Toiles récentes de Picasso », article de Michel Leiris dans <i>Documents</i> (n° 2).	L'Acrobate (huile sur toile, Musée national Picasso-Paris, MP120)
	Numéro spécial « Hommage à Picasso » de la revue <i>Documents</i> (n° 3).	La Crucifixion (huile sur bois, Musée national Picasso-Paris, MP122)
	Illustration des Métamorphoses d'Ovide pour l'éditeur Skira.	Composition au gant (technique mixte, carton, sable et toile, Musée national Picasso-Paris, MP123)

PLAN DE L'EXPOSITION

6

Écrits magiques



Tête de femme, 1929-1930
(MP270)

5

Transmutations
Clé de lecture 4



Guitare, 27 avril 1927
(MP1990-13)

4

Métamorphoses
Clé de lecture 3



Nu sur fond blanc, 1927
(MP102)

3

Objets magiques
Clé de lecture 2



Masque Grebo, sans date
(MP1983-7)

9

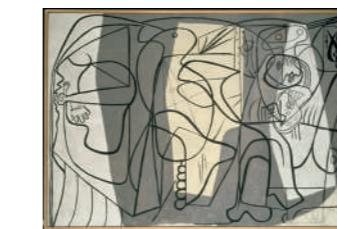
Exposer les tableaux magiques



Exposition à la galerie Paul Rosenberg
1930 (APPH13770)

8

L'atelier



Le Peintre et son modèle,
1926 (MP96)

10

Signe-symbole
Clés de lecture 4/5



Tête de femme, hiver 1927-1928
(MP100)

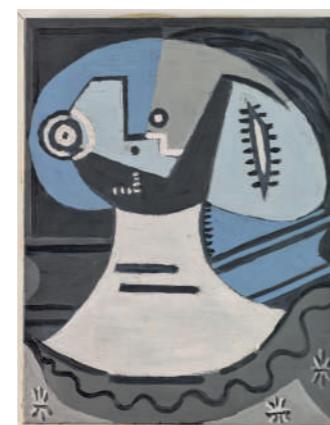
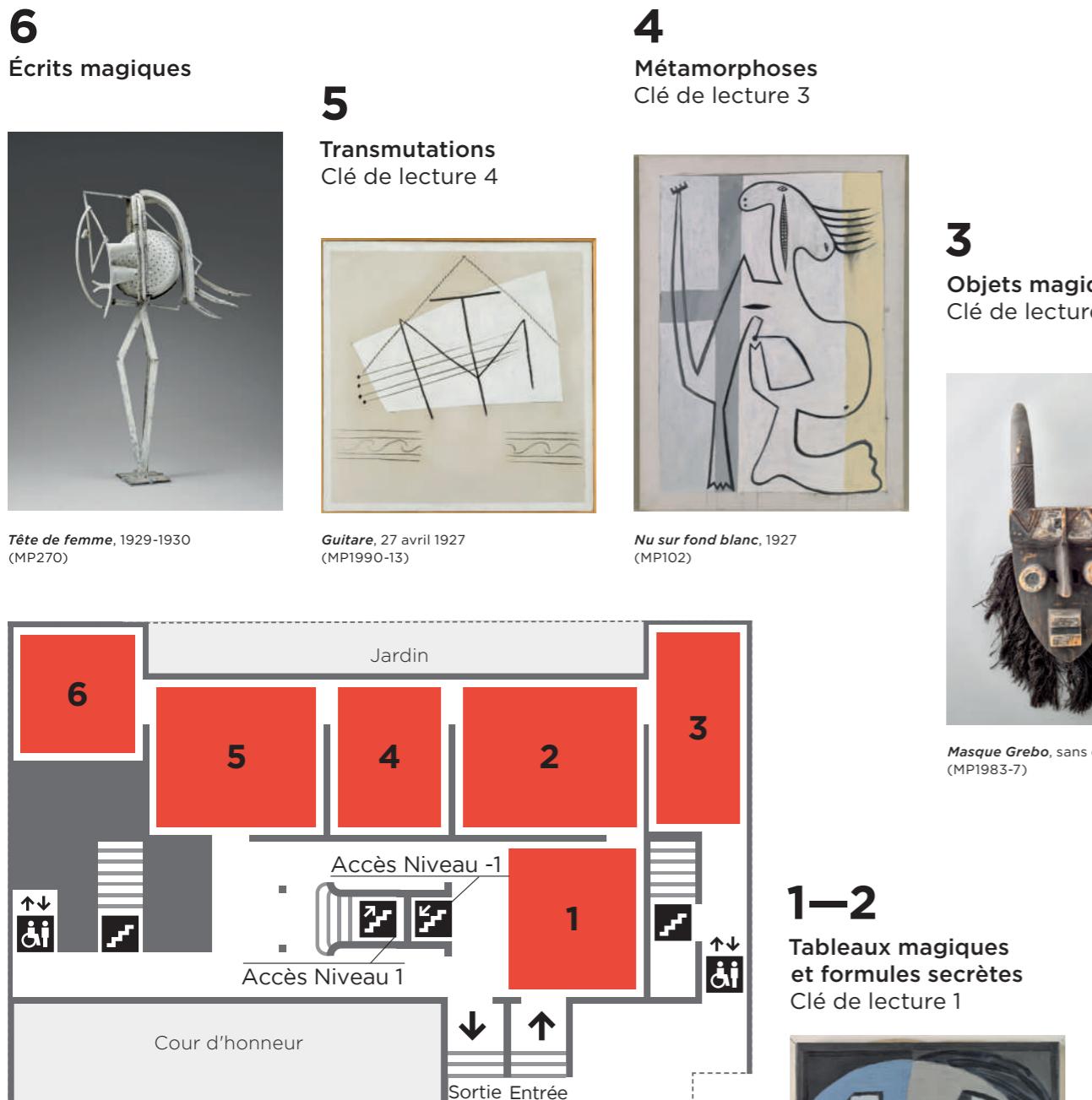
11

Rythme
et monumentalité
Clé de lecture 3



Femme au fauteuil rouge, 1929 (MP112)

NIVEAU 0



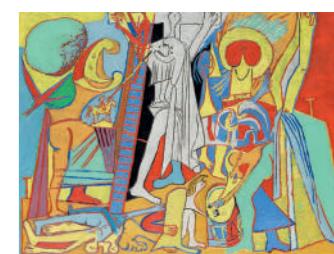
Femme à la collarette, été 1926,
huile sur toile, 35x27 cm, (MP97)
(salle 2)

7

Processus créatif
Clés de lecture 3/5



Tête, octobre 1928 (MP263)



La Crucifixion, 1930 (MP122)

NIVEAU 1

CLÉ DE LECTURE
CONSTRUIRE LA
PRÉSENTATION
DANS LA CONTINUITÉ
DU CUBISME

1

FACE AUX ŒUVRES

QUE RECONNAÎT-ON DANS CES DIFFÉRENTS TABLEAUX ? QUEL(S) POINT(S) COMMUN(S) RETROUVE-T-ON DANS CES FIGURES ? QUELLE «MÉTHODE» PICASSO SEMBLE-T-IL EMPLOYER POUR RÉALISER CES PORTRAITS ?

Disloquer la figure, **fragmenter** la composition, **combiner différents points de vue** sur un même plan, sont des procédés plastiques caractéristiques du cubisme et devenus distinctifs de Picasso. Envisagé comme un véritable dispositif qui renouvelle les codes de la représentation et dépasse les conventions de la peinture comme de la sculpture, le cubisme ne donne pas seulement son nom à un mouvement artistique, il correspond aussi à une révolution intellectuelle.

Si l'on devait résumer la «leçon cubiste», on pourrait considérer qu'elle questionne les fondements de la représentation à travers cette interrogation: **comment représenter la réalité ? telle qu'elle apparaît à l'esprit ?** Entre 1906 et 1912, les expérimentations menées par Picasso et Braque, puis celles d'autres artistes, ont non seulement transformé son travail mais aussi ouvert des voies qu'il continue à explorer par la suite. Différentes phases ont marqué l'évolution plastique du mouvement, de la **géométrisation des formes à l'éclatement de la composition**, et ainsi contribué à repenser l'espace du plan et la forme d'un volume.



1

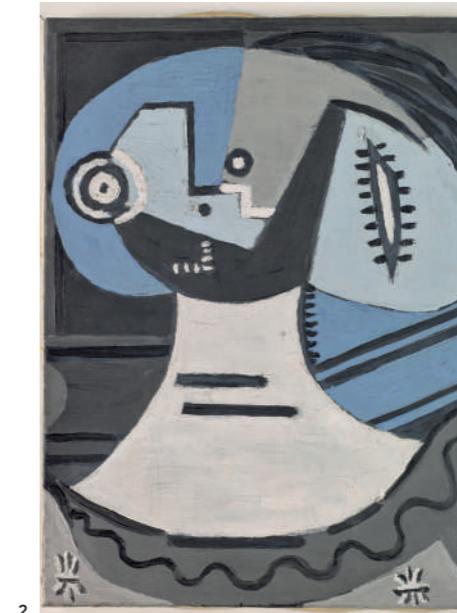
Observons *l'Homme à la moustache* (Musée national Picasso-Paris, MP40), une œuvre de 1914 (non présentée dans l'exposition) qui rappelle par sa technique mixte l'importance des expérimentations cubistes : aux aplats de couleurs s'ajoutent des **papiers collés**, aux matériaux extraits de la réalité quotidienne s'associent des détails dessinés par l'artiste (un œil, une moustache, un motif de moulure), des signes à repérer comme autant d'indices qui **rompent avec les principes d'imitation**. Les plans sont comme encastrés, leur superposition structure la composition en un équilibre qui paraît instable mais donne néanmoins matière et relief à l'ensemble.

On retrouve des éléments formels de cette composition dans *Mandoline sur un guéridon* (Musée national Picasso-Paris, MP876) qui date du 11 février 1920 les formes se limitent à des aplats de couleurs, la ligne est plus géométrique mais le principe d'**assemblage des plans** demeure. Dans son article «Tableaux magiques de Picasso», Christian Zervos rappelle ce tournant opéré par le cubisme encore visible des années plus tard: «Loin de construire la figure sur les principes habituels, Picasso procède par affrontements et conflits de plans. L'aspect en quelque sorte biface de la figure ainsi construite produit une impression **multidimensionnelle...**».

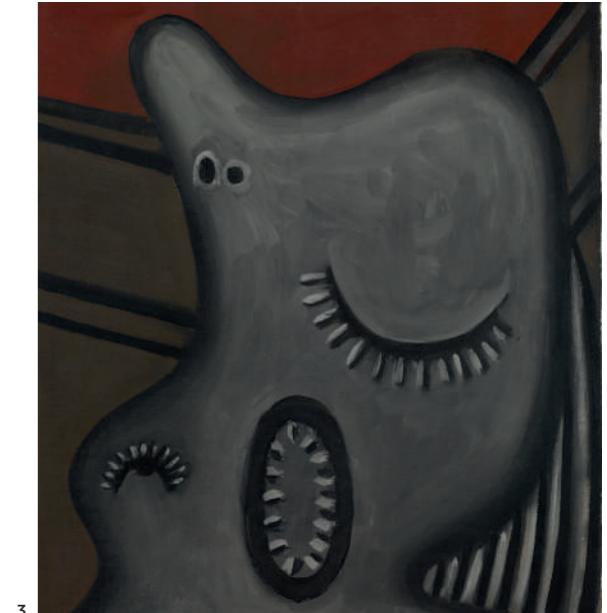
GLOSSAIRE

Convention artistique: règles et principes de représentation artistique reconnus tacitement, comme la perspective par exemple.

Cubisme: courant artistique initié en 1908 par Braque et Picasso. Le cubisme a bouleversé la notion de représentation dans l'art moderne du XX^e siècle, en abandonnant les principes d'illusionnisme et de perspective centrale: il ne s'agit plus de peindre ce que l'on voit, mais ce que l'on sait d'un sujet. Il est donc possible de le figurer sous plusieurs points de vue à la fois, d'en éclater les formes et les volumes, etc.



2



3

Cette méthode combinatoire de «**vision simultanée des plans**» est encore perceptible dans le portrait intitulé *Femme à la collierette* (1926, Musée national Picasso-Paris, MP97) ou encore avec *Tête de Pierrot* (collection particulière), qui datent de 1926, tous deux présentés dans la première salle. Pour le premier, à partir d'une palette réduite aux bleu, gris et noir, se détachent les motifs d'un portrait: œil cerclé comme un objectif photographique, structures géométriques en noir et blanc du visage, lignes courbes des cheveux, entaille cernée de sutures sur la partie droite qui peut s'apparenter à l'œil, à la bouche ou à d'autres détails anatomiques.

Les portraits exposés dans cette salle présentent ce même principe de composition qui «désaxe» la figure comme on peut l'observer avec *Tête (Marie-Thérèse)* [Tête de femme] (Z.) (1927-1928, collection particulière). Notre regard suit des angles différents pour reconstituer les éléments du portrait et les deux hémisphères du visage semblent ainsi en **mouvement**. Le rapport à l'espace hérité du cubisme s'affirme de façon particulière dans le glissement des pans du visage voire dans leur expansion. Le cubisme repense ainsi la figure en jouant sur ses formes et sa malléabilité, allant jusqu'à la rendre indépendante du plan.

À travers les portraits réalisés au fil des mois, de l'été 1926 au début de l'année 1927, on note que **les principes de construction du cubisme s'assouplissent**, que les lignes géométriques laissent place aux courbes des contours dont la forme s'étire et déjoue les repères qui dissocieraient le visage du corps. Ainsi les peintures *Dormeuse* (1927, Musée national Picasso-Paris, MP98) ou *Femme dans un fauteuil* (1927, Kawamura Memorial Museum of Art, Sakura) témoignent d'une reformulation des principes dynamiques de la composition cubiste dans un contexte où Picasso n'est pas étranger au mouvement surréaliste (Voir clé de lecture 5). Ainsi il n'est pas vraiment question de rupture mais plutôt de **réagencement des formes** selon de nouveaux équilibres comme la toile intitulée *Tête de femme* ou *La Demoiselle le montre* (1929, Moderna Museet, Stockholm, NM6084, salle 11).

1
Homme à la moustache, printemps 1914, huile sur toile et collage, MP40

2
Femme à la collierette, été 1926, huile sur toile, 35x27 cm, MP97 (salle 2)

3
Dormeuse, 1927, huile sur toile, 48x27 cm, MP98 (salle 2)

PISTES PÉDAGOGIQUES

LA RELATION ENTRE ESPACE ET FIGURE DANS UN TABLEAU

Cycle 3, Arts plastiques – La représentation plastique et les dispositifs de présentation

AVANT LA VISITE

Description / Interprétation

On peut présenter en classe quelques œuvres marquantes qui permettent de saisir les caractéristiques du mouvement cubiste et son importance dans la démarche artistique de Picasso. On peut notamment proposer aux élèves de décrire des œuvres comme *Homme à la mandoline* (1911, Musée national Picasso-Paris, MP35) et *L'Homme à la moustache* (1914, Musée national Picasso-Paris, MP40). Cette première étape leur donne la possibilité d'exprimer leur ressenti face à un portrait qui n'est pas « ressemblant » car il ne cherche justement pas à « faire semblant » : on explique que la représentation cubiste se veut réaliste parce qu'elle vise à saisir plusieurs points de vue en même temps.

Expérimentation plastique

Une activité pratique peut compléter cette analyse : on demande à deux enfants de jouer les rôles du modèle et du peintre. Le premier ne bouge pas mais le second lui tourne autour et mémorise un élément à chacun de ses mouvements. C'est l'organisation de cette liste d'éléments reportés sur la toile qui s'apparentera à une représentation cubiste. Il s'agit de sensibiliser les élèves à cette façon particulière de construire une image et à sa portée expressive. On peut souligner l'écart que prend l'artiste par rapport à la réalité pour mieux exprimer sa propre vision.

PENDANT LA VISITE

Observation / Dialogue

La salle 2 donne la possibilité aux élèves de mettre à l'épreuve leur regard face aux œuvres et d'y repérer des éléments qu'ils connaissent mais que Picasso a un peu modifiés. On interroge ainsi les élèves sur ce qu'ils reconnaissent et perçoivent de ce changement. **Que voit-on ? De quel genre d'œuvres s'agit-il ? Comment Picasso les a-t-il réalisées ?**

Identifier la figure et le genre du portrait constitue une étape essentielle et peut devenir le fil conducteur de la visite. À partir de cette entrée en matière, on peut envisager un parcours qui articule l'observation et le repérage de certaines formes : **Ces représentations sont-elles réalistes ? Quels éléments nous permettent encore de reconnaître une figure ? Picasso représente-t-il toujours de la même manière les yeux ? La bouche ? Le nez ? Dans quelle situation, dans quel endroit sont représentées ces figures ?**

On peut s'attarder sur certaines œuvres comme le *Nu sur fond blanc* (1927, Musée national Picasso-Paris, MP102, salle 4), *L'Atelier* (1928-1929, Musée national Picasso-Paris, MP111, salle 8) et *Tête (Marie-Thérèse)* [Tête de femme] (Z.) (1927-1928, collection particulière, salle 12) qui peuvent être décrites et/ou dessinées afin que les élèves établissent des liens entre elles et perçoivent les caractéristiques de ces « tableaux magiques ».

VOCABULAIRE

Un apport lexical pour mieux analyser l'image est utile et pourra être réinvesti pendant la visite :

Formes géométriques : figures dont les contours sont formés à partir de lignes fermées et correspondent à ceux du carré, du cercle, du disque, du triangle, etc.

Perspective : ensemble des règles conventionnelles et codifiées qui permettent de représenter un espace tridimensionnel sur un espace bidimensionnel.

Plan : dans la perspective, les plans sont des surfaces parallèles, échelonnées, fuyantes ou frontales (c'est-à-dire perpendiculaires au point de vue du spectateur).

Point de vue : endroit d'où l'on perçoit un objet, un personnage ou un paysage. Le point de vue est lié à la définition de la représentation de l'espace dans la perspective classique. Dans la perspective classique, selon le point de vue, une figure peut être représentée de face, de profil, de dos ou de trois-quarts.

Profondeur : dans un tableau, elle correspond à la 3^e dimension, représentée par exemple grâce à la technique de la perspective.

Technique du collage : Procédé consistant à fixer sur un support des fragments de matériaux, hétérogènes ou non, en particulier des papiers découpés. Ce geste imaginé par les cubistes dans les années 1910 fut fondamental dans l'art du XX^e siècle.

Cycle 4, Arts plastiques et Français La représentation ; images, réalité et fiction

AVANT LA VISITE

En classe, on peut préparer la visite en présentant le mouvement cubiste afin d'expliquer comment Picasso renoue avec cette démarche dont l'un des principes fondateurs est l'analyse de la figure ou de l'objet. Décomposer corps et visages pour les rassembler selon un ordre plus personnel et plus expressif permet de rappeler qu'une représentation est une construction, une transformation, une histoire que l'artiste raconte. Quelle place occupe alors la réalité dans une série de tableaux que l'on qualifie de « magiques » ? Et quel est le pouvoir de ces images ? L'objectif de la visite, à partir de cette présentation du cubisme, peut être l'occasion de mieux cerner cette nouvelle période dite « magique », sa filiation et ses différences avec le cubisme.

PENDANT LA VISITE

Le parcours peut s'articuler en deux temps : une première approche en groupe des salles 2, 3 et 4 puis un parcours en autonomie centré sur l'observation.

En groupe

Aborder ensemble les premières salles est l'occasion de réemployer face aux œuvres des éléments discutés en classe pour laisser les élèves se les approprier ensuite. La salle 2 permet de rappeler certaines des caractéristiques cubistes. On peut interroger les élèves sur les techniques et motifs privilégiés par Picasso : des portraits peints selon des principes d'assemblage, de fragmentation ou de superposition. La salle 3 (Voir Clés de lecture 2 et 3) présente des « objets magiques » qui révèlent un élément essentiel du regard de Picasso fasciné par ces figures. Qu'y a-t-il vu de si spécial ? Quels liens trouve-t-on entre ces formes et son travail ? Enfin les œuvres de la salle 4 permettent de mieux cerner le processus de transformation des figures qui caractérise cette période. On peut inviter les élèves à observer et décrire ce qu'ils voient en cherchant à reconnaître certains principes déjà évoqués. Que signifie le mot « métamorphose » ? Pourquoi ce mot peut-il correspondre au travail de Picasso ? Sa façon de représenter consiste-t-elle toujours en une métamorphose ? Si oui, comment procède-t-il ? Sachant qu'il représente essentiellement des figures, que cherche-t-il à exprimer ?

En autonomie

La poursuite du parcours s'effectue en autonomie et les élèves ont pour consignes d'observer et de choisir les œuvres qui, selon eux, représentent le mieux la démarche de Picasso. Ils peuvent dessiner et prendre en notes les éléments de description qui serviront à justifier leurs choix.

APRÈS LA VISITE

Un premier échange peut avoir lieu à la fin de la visite et se poursuit en classe par un travail à l'écrit sur le choix des œuvres.

PROLONGEMENT

Dossier du parcours pédagogique « Le cubisme, repenser le monde », musée national d'art moderne : <http://mediation.centre Pompidou.fr/education/ressources/ENS-lecubisme2018-parcourspedagogique-college.pdf>

CLÉ DE LECTURE
RENOUVELER
LE RÉPERTOIRE
DES FORMES
GRÂCE AUX
ARTS EXTRA-
OCCIDENTAUX



FACE AUX ŒUVRES

DE QUELLES MANIÈRES EST REPRÉSENTÉE LA FIGURE À TRAVERS CES DIFFÉRENTS OBJETS? QUELLES SONT LES TECHNIQUES ET MATÉRIAUX EMPLOYÉS POUR RÉALISER CES OBJETS? QUELLE EST LA FONCTION DE CES OBJETS? À QUOI SERVENT-ILS?

Dans un récit qu'il consacre à Picasso, André Malraux rappelle une conversation qu'il eut avec l'artiste à la fin des années 1930, lorsqu'il achevait *Guernica* (1937, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, DE00050) dans l'atelier des Grands Augustins². Le peintre évoquait ainsi les années 1900 et sa rencontre avec ce que l'on nommait alors «l'art nègre»³:

«Quand je suis allé au Trocadéro, c'était dégoûtant. Le marché aux puces. L'odeur. J'étais tout seul. Je voulais m'en aller. Je ne partais pas. Je restais. J'ai compris que c'était très important: il m'arrivait quelque chose, non? Les masques, ils n'étaient pas des sculptures comme les autres. Pas du tout. Ils étaient des choses magiques. [...] Pourquoi sculpter comme ça, et pas autrement. Ils étaient (*sic*) pas cubistes tout de même! Puisque le cubisme, il n'existe pas. Sûrement des types avaient inventé les modèles, et des types les avaient imités, la tradition, non? Mais tous les fétiches, ils servaient à la même chose. Ils étaient des armes. **Pour aider les gens à ne plus être les sujets des esprits, à devenir indépendants. Des outils. [...]**».

Au-delà de l'approche ethnographique ébauchée par Picasso, ces remarques résonnent de façon particulièrement éclairante avec son approche plastique: ces masques ont joué le rôle d'«outils» qui servirent à «démonter» certains codes figuratifs de la tradition occidentale. La stylisation des traits du visage représentés par des lignes incisées dans le bois (*Figure cultuelle*, non daté, Musée national Picasso-Paris, MP3638), l'assemblage du cylindre des yeux et du cube de la bouche du masque Grebo (non daté, Musée national Picasso-Paris, MP1983-7) ou encore le traitement des volumes du masque Nimba constituent un répertoire d'expressions essentiel où Picasso puise une inspiration nouvelle.



1



2

1
Masque Grebo, ethnie Grebo, bois, peinture blanche et fibres végétales, Côte d'Ivoire, sans date, **MP1983-7** (salle 3)

2
Masque Nimba, ethnie Baga, bois et raphia Guinée, sans date, **MP3637** (salle 3)

3
Femme aux mains jointes, étude pour *Les Demoiselles d'Avignon*, printemps 1907, huile sur toile, **MP16**

Une des œuvres emblématiques du moment où Picasso commence à regarder les arts extra-occidentaux, *Les Demoiselles d'Avignon* (1907, The Museum of Modern Art, New York, inv. 333.1939), expose de façon spectaculaire le résultat de cette rencontre. Comme on peut l'observer dans l'étude intitulée *Femme aux mains jointes* (non présentée dans l'exposition), Picasso **simplifie les traits** du visage en articulant les lignes de l'arête vertical du nez à la courbe des yeux en amande. Le trait noir du pinceau contraste fortement avec la palette très claire de l'ensemble et souligne la structure élémentaire du corps.

La règle des proportions qui organise traditionnellement la représentation laisse place aux formes condensées, proéminentes ou au contraire comme raccourcies, inspirées des statuettes africaines qui jouent précisément du **rythme** créé par ces **disproportions**. La ligne est libérée des normes de l'imitation et l'apport de ces «objets magiques» réside dans cet «art du changement» qu'expérimente Picasso. Objets en trois dimensions, ces masques ou ces statuettes, renouvellent aussi bien les codes de la peinture que ceux de la sculpture, dans un dialogue qui enrichit justement les deux techniques (Voir Clé de lecture 3).





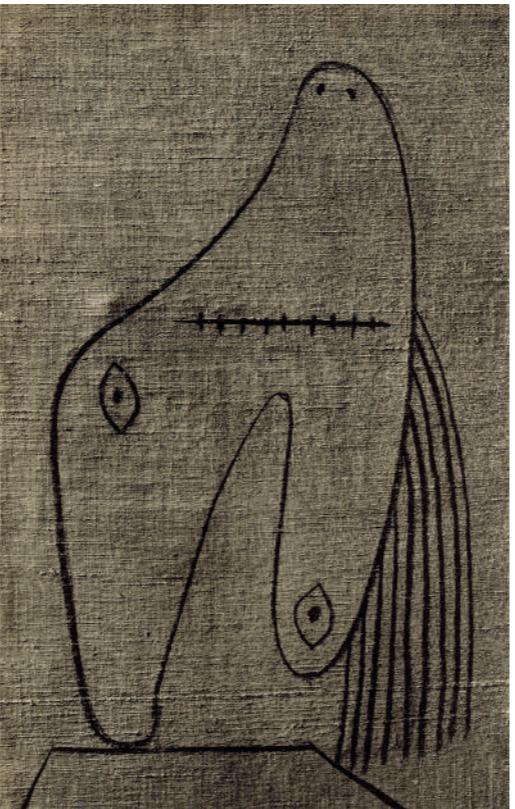
Parmi les œuvres reproduites à la suite de l'article de Christian Zervos, certaines feuilles d'album présentent une série de baigneuses à l'aspect étrange. Le nu prend la forme d'un **totem** qui met en évidence les rondeurs et les courbes du corps féminin; seins, ventre, fesses et sexe sont comme exhibés. On retrouve ainsi des éléments du **répertoire** primitiviste que Picasso a forgé autour de 1907: un traitement acéré des volumes, un modelé qui emprunte à la sculpture le caractère plein des formes mais qui joue aussi avec les creux et les vides. Sans être des figures primitivistes, les baigneuses traduisent le caractère intense, mordant de la grammaire des formes que masques et statuettes ont permis d'établir vingt ans plus tôt. Là encore, Picasso prolonge un travail de remodelage du corps dans un dialogue ininterrompu avec ces figures extra-occidentales qui lui ont permis comme avec l'acquisition d'une nouvelle langue, de percevoir et de **dire le réel autrement**.¹

Le masque en carton datant de 1919 (Musée national Picasso-Paris, MP256, non présenté dans l'exposition) témoigne lui aussi de cette volonté de traduire de nouvelles formes en adoptant physiquement les traits d'une sculpture. À la forme hexagonale du masque s'associe le rythme des lignes en noir et blanc, tranchées par les percées de la bouche et des yeux: un visage résumé à une forme schématique, à des signes comme ceux de nombreuses figures qui peuplent les «tableaux magiques» (Voir clé de lecture 4). Imaginons la personne qui porte le masque et dont la forme du visage est en rupture avec le reste du corps. Comment établir alors un nouvel équilibre entre ces deux formes de la réalité? l'une bien visible (le corps) et l'autre figurant ce qui n'est pas visible (le masque)? Comment associer ces deux parties pour former un nouveau tout?

1
Masque, 1919, carton découpé, peint et ficelle, MP256

2
Visage de femme sur fond brun, Paris, 1928, huile et fusain sur toile, 55 x 33 cm, Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, Madrid. Z. VII, 123. Planche présentée à la suite de l'article de Christian Zervos, «Tableaux magiques de Picasso», *Cahiers d'art*, n° 3, mars 1938, p. 106, (salle 6)

3
Carnet de dessins n°35, *Baigneuse à la cabine*, Cannes, 17 juillet - 11 septembre 1927, crayon graphite sur papier Ingres, 30 x 23 cm, Musée national Picasso-Paris. MP1874, f. 17r. Planche présentée à la suite de l'article de Christian Zervos, «Tableaux magiques de Picasso», *Cahiers d'art*, n°3, mars 1938, p. 88, (salle 6)



GLOSSAIRE

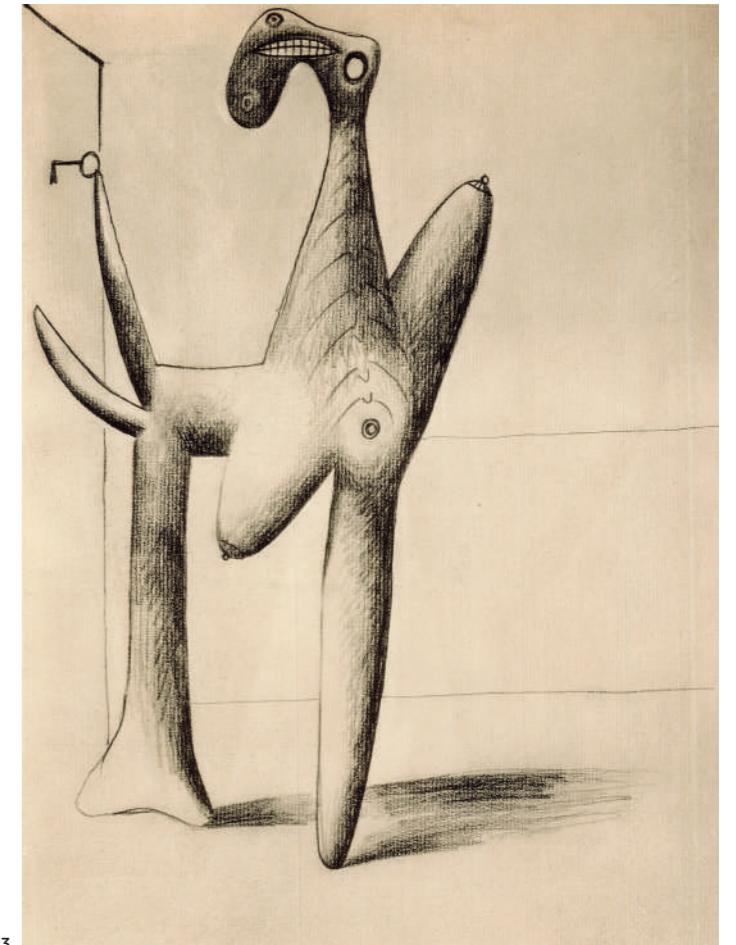
Fétiche: «objet, naturel ou façonné, considéré comme le support ou l'incarnation de puissances suprahumaines et, en tant que tel, doué de pouvoirs magiques dans certaines religions animistes.»⁵

Magie: «art de produire, par des procédés occultes, des phénomènes sortant du cours ordinaire de la nature, inexplicables ou qui le paraissent». Le mot peut aussi désigner une «impression forte», l'emprise ou le charme d'un phénomène.

Primitivisme: courant artistique de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle qui emprunte aux objets d'art traditionnel des sociétés non occidentales des caractéristiques plastiques et parfois leur valeur d'usage.

Les figures présentées dans la salle 3 permettent de saisir l'ampleur du répertoire de formes développé dans l'art extra-occidental. Les différents objets de la collection Paul Guillaume, provenant d'Afrique et d'Océanie, ont ainsi constitué un véritable vivier où intellectuels et artistes ont puisé la matière nécessaire pour définir de nouveaux repères esthétiques et, par-delà la dimension stylistique, une nouvelle conception de l'art comme efficace et puissante.

Comme l'indique Christian Zervos dans un article de 1927, les œuvres de Picasso constituent «un monde plein de suppositions qui sollicitent constamment nos pensées»⁴. La peinture de 1928 que Zervos intègre parmi les planches qui illustrent son article «Tableaux magiques de Picasso» peut être envisagée comme une synthèse de ces différents éléments. On reconnaît les signes d'une figure dont Picasso cerne le contour d'un seul trait, une créature dont la forme se déploie dans l'espace. S'agit-il d'un masque? D'un visage? Ou d'un corps? Est-il debout? ou renversé? Par quel processus cette figure maintient-elle un équilibre fragile entre ce que l'on reconnaît et ce que l'artiste nous propose de voir?



PISTES PÉDAGOGIQUES

LE POUVOIR DES FÉTICHES

Cycle 3, Arts plastiques – La matérialité de la production plastique et la sensibilité aux constituants de l’œuvre

AVANT LA VISITE

En classe, on peut présenter quelques œuvres de Picasso qui témoignent de la diversité de sa démarche. Présenter l’artiste à travers différents moments de sa carrière permet de sensibiliser les élèves à la diversité des formes qui caractérise son travail mais aussi à la continuité de certains thèmes. Dans un second temps, on peut se demander à quoi pourrait ressembler une exposition de «tableaux magiques». Au cœur de ce terme, on peut considérer la fascination de Picasso pour les fétiches et différents objets extra-occidentaux comme fondatrice.

PENDANT LA VISITE

La visite de l’exposition peut être envisagée sous le prisme des «objets magiques». Présentés dans la salle 3, les statuettes et masques collectionnés ou connus par Picasso permettent de saisir une part de l’imaginaire de l’artiste. **À quoi ces objets servaient-ils ? Quelle était leur fonction ? D'où venaient-ils ? Pourquoi les considère-t-on «magiques» ? Et d'ailleurs, pourquoi sont-ils présentés ici, au musée Picasso ?**

On peut par exemple remettre en contexte ces objets grâce à la photographie de Brassaï qui les replace dans la vie de Picasso : nous voyons les statuettes alignées sur le rebord d’une cheminée d’appartement haussmannien, voisinant avec un portrait de femme à l’allure étrange. On interroge les élèves sur ce rapprochement : **Existe-t-il un lien entre les statuettes et la toile ? Si oui, lesquels ? Pourquoi Picasso collectionnait-il ces objets ? Qu'est-ce qui a pu intéresser l'artiste ? Que semble-t-il avoir appris grâce à eux ?**

Ces questions orientent l’attention vers des éléments de compréhension des œuvres que les élèves découvrent dans les salles suivantes. Ces façons caractéristiques de représenter la figure humaine propres à la statuaire africaine et océanienne ont constitué un nouveau répertoire figuratif pour Picasso et pour d’autres artistes d’ailleurs. De l’approche de ces cultures sont nées des formes qui se distinguaient de celles connues dans la culture occidentale. Cette première étape permet ainsi d’envisager avec un autre œil les expérimentations de Picasso autour de la figure et du corps à travers certaines des ressources qui ont nourri son «pouvoir d’invention».

Brassaï, *Une partie de la cheminée avec des fétiches et le portrait de Yadvigha réalisé par le Douanier Rousseau, rue La Boétie, Paris, en hiver 1932-33, épreuve gélatino-argentique, (MP1996-250, salle 3)*



PISTES PÉDAGOGIQUES

L'ART COMME DIALOGUE ENTRE LES CULTURES

T^{le} Baccalauréat professionnel – Aux xx^e siècle, l'homme et son rapport au monde à travers la littérature et les arts

AVANT LA VISITE

La place que les arts extra-occidentaux occupent dans l'exposition « Picasso. Tableaux magiques » permet non seulement de comprendre leur importance comme ressource dans l'œuvre de Picasso mais aussi d'apprécier un contexte historique où leur reconnaissance esthétique s'affirmait. Comment regardait-on ces objets autour de 1920 ? Comment les regarde-t-on aujourd'hui ? Quelles valeurs ont-ils pris dans la création artistique de l'entre-deux-guerres ?

La visite de l'exposition trouve sa place dans une séquence qui aborde la démarche de Picasso comme un dialogue avec des formes venues d'ailleurs et porteuses d'un véritable pouvoir de subversion. La fascination pour ces figures « autres » a été décisive pour façonner une vision singulière qui transgresse les canons de la culture visuelle occidentale. C'est à la fois le regard d'un artiste, la littérature critique et l'ouverture culturelle qui sont au cœur de cette séquence. En classe, on peut d'abord partir des réactions des élèves à partir de leur connaissance ou non de l'artiste et proposer un aperçu de sa carrière en se concentrant sur la période 1905-1920. Quelques œuvres de Picasso comme *Les Demoiselles d'Avignon* (1907, The Museum of Modern Art, New York, inv. 333.1939) par exemple peuvent être décrites en parallèle de certaines figures que l'artiste connaissait comme le masque Fang vu chez l'artiste André Derain en 1906. Ces représentations peuvent être questionnées du point de vue plastique mais aussi culturel en se demandant ce que cette rencontre provoque comme changement dans un contexte historique d'affirmation de l'impérialisme colonial. Alors que ces créations étaient considérées comme « primitives » par l'ensemble de la société, et d'une qualité bien inférieure aux productions occidentales, les artistes leur attribuaient une valeur esthétique et culturelle. Par ailleurs, dans l'entre-deux-guerres, les artistes, notamment les Surréalistes, se sont ouvertement opposés à la colonisation en revendiquant leur position dans le cadre de la contre-exposition « Ne visitez pas l'exposition coloniale » en 1931. Par ailleurs certains surréalistes s'intéressaient à ces objets et parfois les collectionnaient.

L'analyse de textes critiques peut apporter un éclairage sur la conception qu'ont les artistes, et notamment Picasso, de la création extra-occidentale à cette époque. Dès 1918, Apollinaire écrit à ce sujet : « La curiosité a trouvé un nouvel aliment en s'attachant aux sculptures d'Afrique et d'Océanie. [...] Ces fétiches, qui n'ont pas été sans influencer les arts modernes, ressortissent tous à la passion religieuse qui est la source de l'art la plus pure. [...] Il ne s'agit pas de rivaliser avec les modèles de l'Antiquité classique, il s'agit de renouveler les sujets et les formes en ramenant l'observation artistique aux principes même du grand art ». Cet article publié dans la revue *Les Arts à Paris*, dirigée par le collectionneur Paul Guillaume, constitue une base littéraire et esthétique⁷. Il peut être intéressant de préciser aux élèves à travers quelques œuvres à quoi correspond cette « Antiquité classique » évoquée par Apollinaire afin de situer ses propos mais aussi de comprendre quels étaient les modèles enseignés aux élèves des beaux-arts.

PENDANT LA VISITE

En groupe: Observation / dialogue

La salle 3 peut faire l'objet d'une attention plus particulière afin d'aborder les œuvres de Picasso en s'interrogeant sur les formes de ce dialogue avec les « objets magiques ». Les caractéristiques plastiques de ces objets peuvent être décrites et les ressources documentaires permettent de les situer: Pourquoi ces objets éveillent-il la « curiosité » – selon l'expression d'Apollinaire⁸ – des artistes de l'époque ? D'où viennent-ils et à quoi servent-ils ? Quels rapports ont-ils avec le sacré ? Comment opèrent-ils sur le regard d'un artiste ? Quel dialogue ce dernier entretient-il alors avec de nouvelles forces ? et formes ? Comment redéfinit-il ou remodelle-t-il ainsi sa démarche ?

On peut sélectionner quelques œuvres à décrire et commenter ensemble à travers quelques salles: *Tête de Pierrot* [Tête] (Z.) ou *Arlequin* (été 1926, collection particulière) dans la salle 2 puis *Métamorphose II* (1928, Musée national Picasso-Paris, MP262) en salle 4 ou *Figure* (été 1927, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, AM2727P) présenté en salle 5 (Voir clé de lecture 3).

En autonomie: Choix d'une œuvre

La visite peut aussi être l'occasion pour les élèves d'une approche plus autonome qui prolonge de façon personnelle l'observation des œuvres. Quelques questions guident leur regard: Qu'est-ce que je vois ? Qu'est-ce que je reconnaissais ? Qu'est-ce qui dérange ? Qu'est-ce qui étonne ? Qu'est-ce que j'apprécie et pourquoi ?

Afin de préparer le retour en classe, on indique aux élèves qu'ils choisissent une œuvre pour la présenter. Il s'agira de la situer dans l'exposition, de la décrire et de justifier ce choix.

APRÈS LA VISITE

Par le biais de leurs échanges les élèves restituent ce qu'ils ont compris du terme « tableaux magiques ». Une présentation des collections du musée du quai Branly - Jacques Chirac ou une visite de ce musée peut prolonger ce travail de réflexion et donner lieu à une synthèse sur le rôle de l'art dans la rencontre des cultures au xx^e siècle. S'agit-il d'œuvres d'art selon le sens que la culture occidentale a voulu leur assigner ? Ou bien doit-on les apprécier en tant qu'objets pour la plupart d'entre eux associés à une pratique rituelle ?

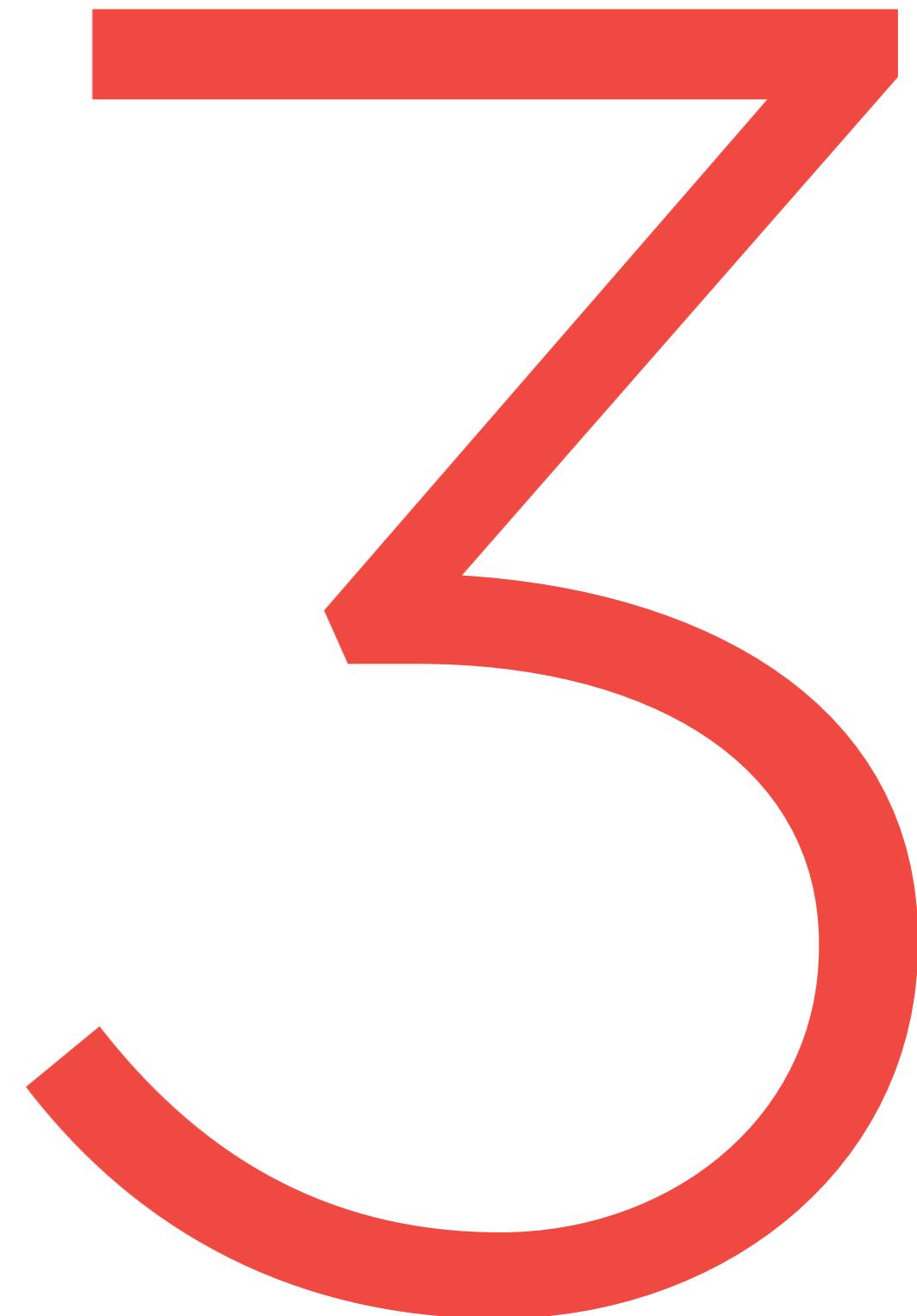
À l'heure où la question des conditions de restitution de ces objets se pose, cette partie de leur histoire dans les arts du xx^e siècle est l'occasion de réfléchir à ces regards croisés.

PROLONGEMENT

Article et vidéo publiés à l'occasion de l'exposition *Picasso primitif* au musée du quai Branly en 2017 : <https://culturebox.francetvinfo.fr/arts/evenements/picasso-et-l-art-dit-primitif-son-compagnon-d-atelier-au-quai-branly-254267>

Fiche concernant la collection Paul Guillaume au musée de l'Orangerie : <https://www.musee-orangerie.fr/fr/article/paul-guillaume-et-l-art-africain>
« Objets du désir. Désirs d'objets – Histoire culturelle des patrimoines artistiques en Europe, xviii^e – xx^e siècle ». Leçon inaugurale de Bénédicte Savoy au Collège de France : <https://www.college-de-france.fr/site/benedicte-savoy/inaugural-lecture-2017-03-30-18h00.html>

CLÉ DE LECTURE
UN LANGAGE
PLASTIQUE
ENTRE 2D ET 3D



FACE AUX ŒUVRES

QUELLES SONT LES TECHNIQUES UTILISÉES PAR PICASSO?
EN QUOI SONT-ELLES DIFFÉRENTES? QUELS POINTS
COMMUNS TROUVE-T-ON ENTRE ELLES? QU'APPORTE CE
DIALOGUE CRÉÉ PAR L'ARTISTE ENTRE CES
TECHNIQUES?

Au début de l'année 1928, Picasso réalise les deux sculptures intitulées *Métamorphose I* (bronze, Musée national Picasso-Paris, MP261) et *Métamorphose II* (plâtre, Musée national Picasso-Paris, MP262). Ces deux figures rappellent les dessins réalisés durant l'été passé à Cannes quelques mois plus tôt. C'est aussi en 1927 qu'il peint la *Figure féminine* (été 1927, Musée national Picasso-Paris, MP101) en adoptant un trait noir continu comme pour contenir le déploiement de la forme du corps dans l'espace.

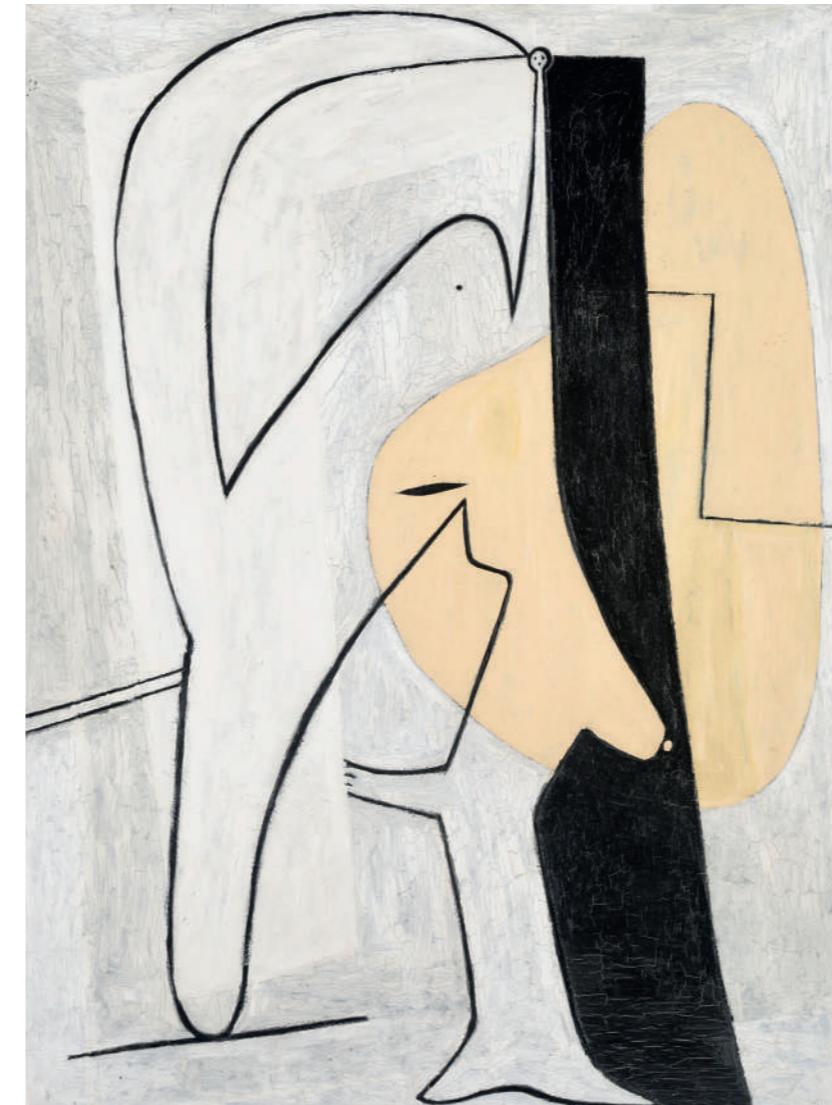
Chacune de ces pièces est à la fois singulière et inscrite dans un **processus créatif** qui les dépasse et donne lieu à d'autres résultats. Elles constituent non pas des étapes mais des **déclinaisons d'un même motif**. Si l'on a pu voir précédemment comment le dispositif cubiste et l'apport des arts extra-occidentaux permettaient d'être en rupture avec la tradition esthétique et la notion d'imitation, on trouve ici un des prolongements de cette rupture. La représentation qu'elle soit peinte ou sculptée explore la diversité des formes comme un matériau malléable.

Membres ou détails anatomiques saillants, seins volumineux, tête résumée à une petite sphère marquée de trois points qui contraste avec la massivité de l'ensemble, corps à la fois élancés et pleins, les baigneuses de 1927 témoignent du pouvoir de **métamorphose** que Picasso explore **par le dessin, la peinture et la sculpture**. «Picasso met debout, non seulement des formes neuves, mais d'authentiques organismes, et ces géantes créatures se dressent et marchent...» écrit Michel Leiris dans un article de 1930.



1

Sur la plage, les figures prennent corps et c'est ce processus sur lequel semble se focaliser l'attention de l'artiste; comment saisir la densité de ce mouvement, de cette élévation, de cette force? Comment traduire cette «vie des formes»? Ces **variations** qui alternent **formes plates et en relief**, font penser à une sorte d'abécédaire qui rassemblerait les symboles d'un langage picassien pour décrire les différentes visions que l'on peut avoir de la figure humaine. Celle-ci est d'ailleurs toujours reconnaissable quelle que soit la tournure de la composition qui ne passe donc jamais totalement la frontière de l'abstraction. Les «anatomies» réunies dans l'album de l'été 1927 prolongent leur métamorphose dans la sculpture en 1928 alors que les signes «magiques» qui apparaissent sur les figures dès 1926 sont traduits en volume dans les assemblages quelque temps plus tard.



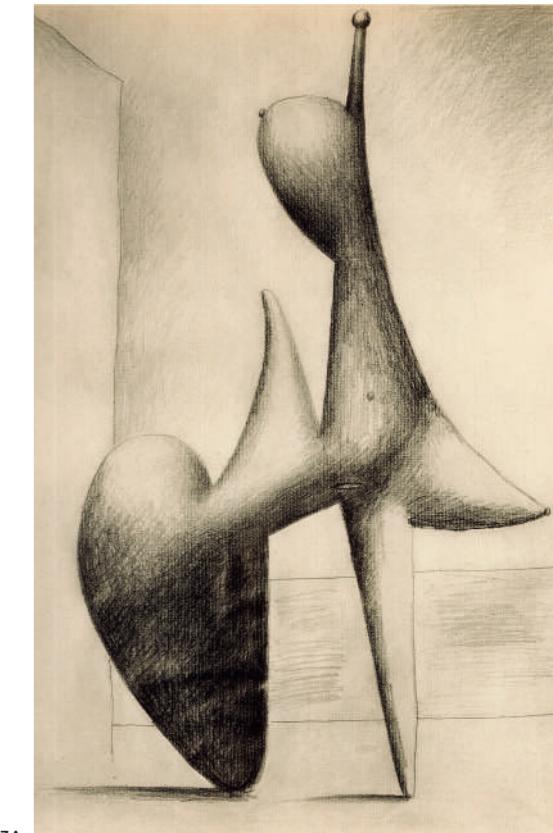
2

1
Métamorphose II, 1928, plâtre original,
MP262, (salle 4)

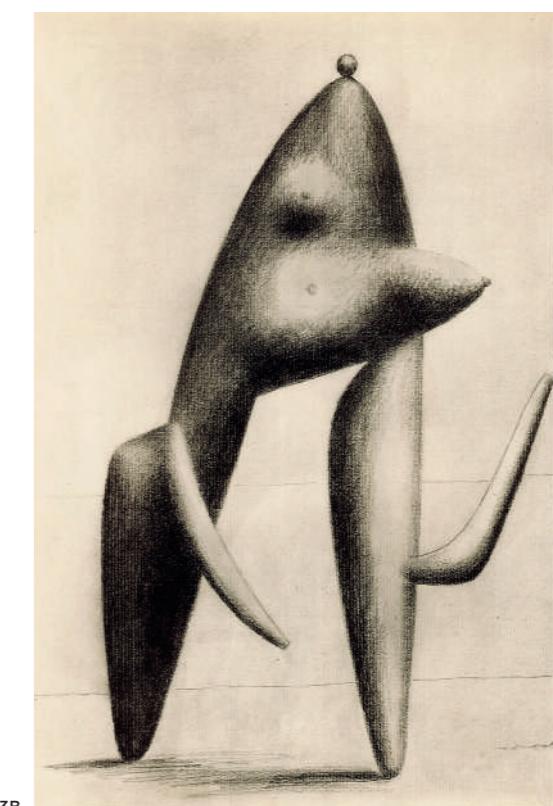
2
Figure, 1927, huile sur contreplaqué,
MP101, (salle 4)

3A- 3B
Carnet de dessins n°35, *Baigneuse à la cabine*, Cannes, 17 juillet-11 septembre 1927, crayon graphite sur papier Ingres, 30 x 23 cm, Musée national Picasso-Paris.
MP1874, f. 30r. Z. VII, 102 (en bas), Carnet de dessins n°36, *Baigneuse ouvrant une cabine*, Cannes, 11-24 septembre 1927, crayon graphite sur papier Ingres, 30,5 x 23,2 cm, Musée national Picasso-Paris.
MP1990-107, f. 2r. Z. VII, 96 (en haut).

Planches présentées à la suite de l'article de Christian Zervos, «Tableaux magiques de Picasso», *Cahiers d'art*, n° 3, mars 1938, p. 93 et 104, (salle 6)



3A



3B

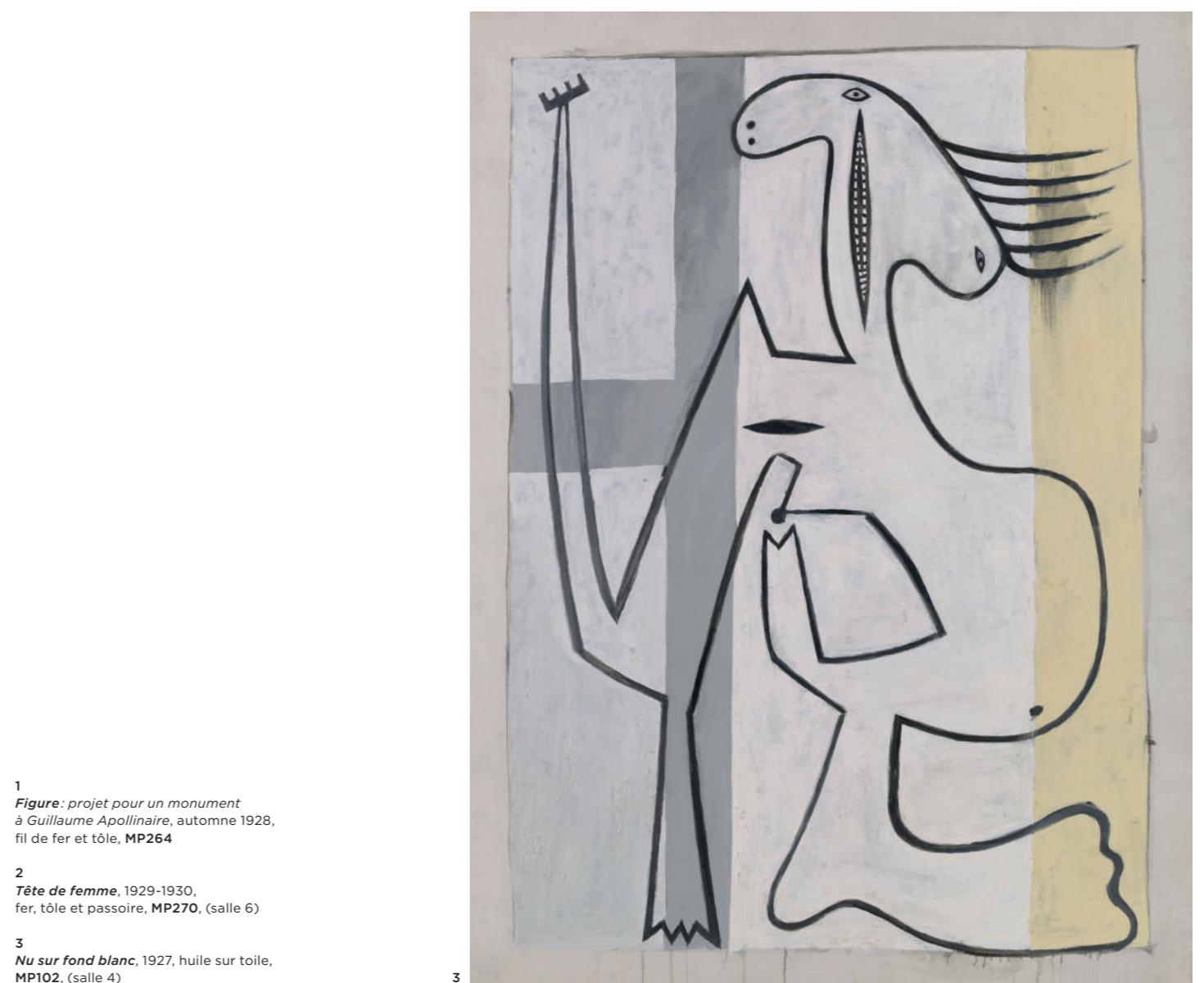


À la même époque, Picasso travaille au monument en hommage à Apollinaire dont il a reçu la commande en 1921. Il propose différentes versions dont la structure et le rendu témoignent eux aussi du dialogue fécond qu'il entretient entre **représentation à plat et représentation en volume**. *Figure: projet pour un monument à Guillaume Apollinaire* (automne 1928, Musée national Picasso-Paris, MP264, non présenté dans l'exposition) se déploie comme un **dessin dans l'espace** dont les lignes géométriques figurent les différentes parties d'un portrait en pied. La soudure du fer que Picasso expérimente alors avec l'artiste espagnol Julio González lui permet de développer le traitement de la figure en intégrant le vide dans la composition. Selon les points de vue du spectateur, les formes s'interpénètrent et transforment l'aspect de la figure.

Observons la sculpture *Tête de femme* (1929-1930, Musée national Picasso-Paris, MP270) qui permet de comprendre comment le travail du métal auquel s'ajoute l'assemblage d'objets (les deux passoires) contribue à renouveler une grammaire des formes amorcée avec le cubisme. Les éléments de métal sont soudés et leur grande variété contribue à donner un rythme particulier à l'ensemble. La légèreté des lignes semble contredire la masse du métal qui joue avec le vide. On retrouve cette impression dans les figures peintes en 1927 dessinées d'un seul trait (qui pourrait d'ailleurs rappeler le fil de fer), elles étonnent le spectateur par **leur massivité et leur transparence** qui laisse visible l'arrière-plan. *Le Nu sur fond blanc* (été 1927, Musée national Picasso-Paris, MP102) représente un corps plat, transparent, traduction du vide dont la sculpture a exploité les effets plastiques. Le **caractère monumental** de ces figures peintes, qui adoptent certains des traits de la sculpture, se prolonge à travers des œuvres comme *Femme au fauteuil rouge* [Buste de femme] (Z.) (1929, Musée national Picasso-Paris, MP112) ou encore *Le Baiser* (25 août 1929, Musée national Picasso-Paris, MP117), toutes deux de 1929, en conjuguant ces spécificités techniques.



2



3

1
Figure: projet pour un monument à Guillaume Apollinaire, automne 1928, fil de fer et tôle, MP264

2
Tête de femme, 1929-1930, fer, tôle et passoire, MP270, (salle 6)

3
Nu sur fond blanc, 1927, huile sur toile, MP102, (salle 4)



L'espace de l'**atelier** joue un rôle particulier dans ce processus de passage d'une forme à une autre. Un dessin à l'encre du début de 1928 intitulé *Le Peintre et son modèle* (11 février 1928, Musée national Picasso-Paris, MP1026) représente cet espace comme un dispositif optique : l'artiste est au travail, assis devant sa toile posée sur un chevalet, il peint. Mais que voit-il à travers ses deux yeux disposés à la verticale ? Son regard semble faire face au spectateur. La posture du peintre rappelle la structure de *Tête* (octobre 1928, Musée national Picasso-Paris, MP263), sculpture en fer peint que Picasso intègre dans différentes représentations en 2D, tête bicéphale qui semble réunir deux profils qui s'imbriquent. À gauche, le modèle rappelle les figures d'un seul trait peintes à la même période dont le tracé géométrique altère le caractère figuratif. Pourtant le profil qui émerge de la toile, sous le pinceau tendu de l'artiste, laisse parfaitement reconnaître le contour d'un visage. S'agit-il d'une autre figure qui apparaîtrait partiellement sur l'aplat blanc du fond qui représenterait une toile dans l'atelier ? Ou plutôt d'une « transmutation » qui verrait une forme en relief sortir du plan ?¹

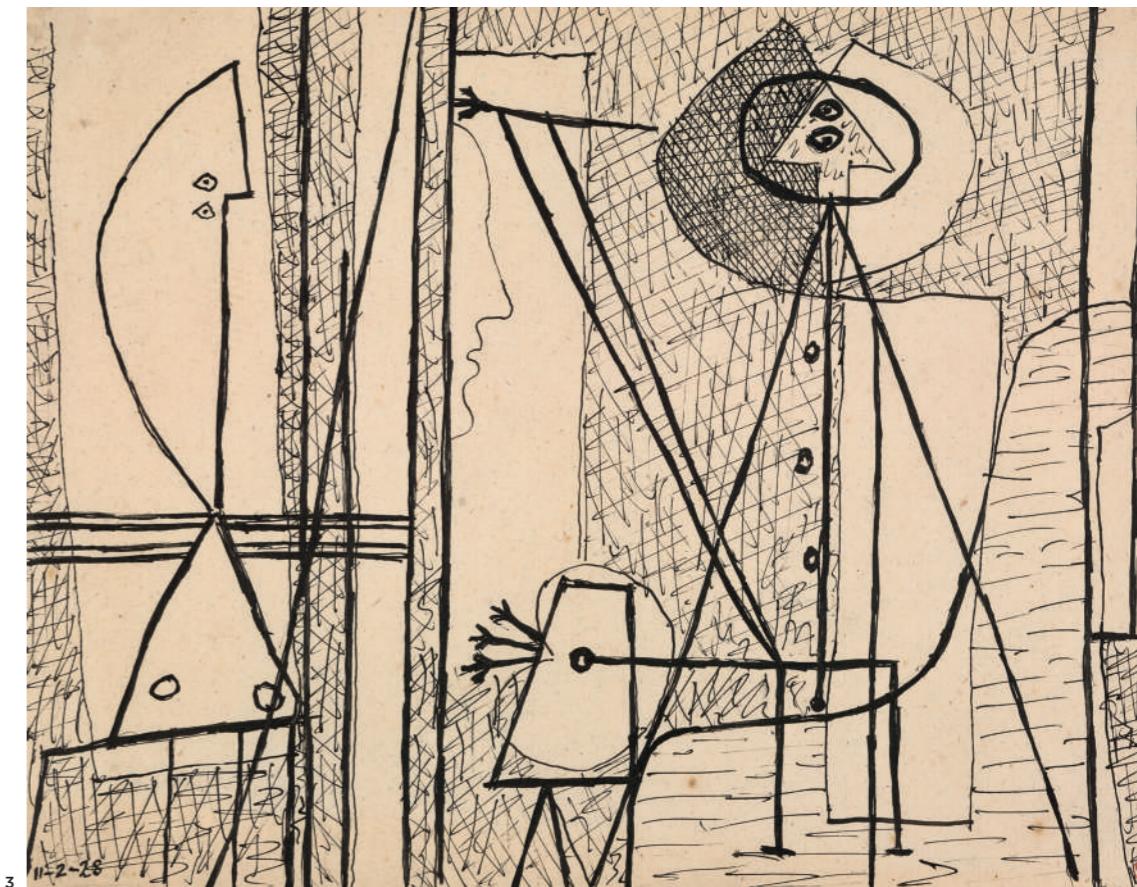
Ce jeu de **transposition** permet sans doute de faire apparaître l'atelier comme un lieu où des forces différentes, mais à l'action commune, participent au travail de l'artiste pour donner forme(s) à une vision. La diversité du corpus d'œuvres présenté dans l'exposition montre précisément comment l'artiste explore et expérimente différents langages, à la croisée entre volume et plan. Les peintures des années 1929 et 1930 par exemple sont marquées par une rupture : les figures ne sont plus plates ni transparentes mais prennent le volume d'une sculpture, d'un véritable monument érigé dans l'espace comme le montre *Head: Study for a Monument* (1929, The Baltimore Museum of Art, BMA 1966.41, salon Jupiter) par exemple.

GLOSSAIRE

Métamorphose:
Changement de forme, nature ou de structure telle que l'objet, la chose n'est plus reconnaissable.

Transmutation: Changement d'une substance en une autre. Changement de nature, transformation totale.

Picasso explore le thème du **peintre et son modèle** dans toute son œuvre et plusieurs dessins et peintures mettent en scène la confrontation entre l'artiste, son modèle et la représentation, principe d'un théâtre de la création artistique. *Le Peintre et son modèle* (automne 1926, Musée national Picasso-Paris, MP96) qui date de 1926 montre les liens qui unissent le modèle à l'artiste par les traits qui se déplient dans tout l'espace de la composition. Dans sa biographie de Picasso, Pierre Daix qualifie le tournant des années 1930 comme un « Rappel au désordre »⁹ comme pour mieux souligner la rupture avec la période du « Retour à l'ordre » qui se caractérisait par un art figuratif réinventant la tradition classique après la rupture opérée par le cubisme. Le terme « désordre »⁹ peut ainsi être entendu comme une rupture avec un certain ordre, qui permet alors de réinventer les formes.



1
Tête, 1927, laiton et fer peints, MP263, (salle 7)

2
Études pour «Tête», 1928, plume et encre de Chine sur papier dessin vélin, MP1024, (salle 7)

3
Le Peintre et son modèle, 11 février 1928, plume et encre de Chine sur papier vélin fin beige à texture toileée, MP1026, (salle 7)

PISTES PÉDAGOGIQUES

COMMENT L'IMAGE DEVIENT UN LIEU DE TRANSFORMATION PLASTIQUE

Cycle 3, Arts plastiques - Les fabrications et la relation entre l'objet et l'espace

Cycle 4, Arts plastiques - La matérialité de l'œuvre ; l'objet et l'œuvre

AVANT LA VISITE

Afin de préparer les élèves à la visite de l'exposition, on peut introduire quelques notions en classe qui seront exploitables lors de la visite. L'assemblage par exemple peut être considéré comme un principe essentiel dans le travail de Picasso. Elle découle en grande partie des expérimentations cubistes qui ont décloisonné les frontières entre 2D et 3D, notamment à travers les papiers collés (Voir Clé de lecture 1). Ces relations entre plan et volume sont particulièrement visibles dans l'exposition « Picasso. Tableaux magiques ».

Ce dialogue entre plan et volume peut ainsi être envisagé comme un angle d'approche des œuvres. En classe, on peut présenter quelques œuvres cubistes qui mettent en évidence ces liens dynamiques entre peinture et sculpture, comme les différentes représentations de guitare de 1912 par exemple. Que cherche à expérimenter Picasso ? Que réinvestit-il dans l'une comme dans l'autre technique ? Quelles caractéristiques de l'objet cherche-t-il à traduire ? Selon les observations des élèves, on peut aboutir à quelques repères de compréhension en amont de la visite.

PENDANT LA VISITE

En groupe

La visite peut s'articuler en deux temps : une première partie en groupe permet de découvrir une base d'éléments à observer parmi les peintures et sculptures présentées. Les salles 2, 3 et 4 sont l'occasion d'identifier les relations entre les œuvres autour de motifs communs : la figure et le corps. La salle 3, qui ne présente pas d'œuvres de Picasso, propose de saisir une partie constitutive de son travail à travers une série d'objets extra-occidentaux. On peut l'envisager comme une exploration visuelle des différentes formes parmi lesquelles Picasso a puisé son inspiration (Voir Clé de lecture 2) mais aussi comme une transition entre une salle consacrée aux portraits (un genre bien identifié dans la culture occidentale) et une autre où se déploient différentes représentations du corps. **Quels changements perçoit-on dans cette salle ? Pourquoi s'intitule-t-elle « Métamorphoses » ? Que reconnaît-on encore dans ces figures, peintes ou sculptées, qui semblent se rapprocher de formes plus abstraites ? Quelle force équilibre ou au contraire déséquilibre ces figures ? Quel rôle la 3D pourrait-elle avoir joué dans ces « Métamorphoses » ?**

La seconde partie de la visite consiste à accompagner les élèves dans leur observation en les invitant à être davantage acteurs de leur visite. Il s'agit pour eux de poursuivre la découverte de l'exposition en tentant de trouver de façon plus personnelle des éléments qui permettent de compléter la présentation de l'artiste et d'expliquer ce que l'on comprend de l'expression « tableaux magiques ». S'agit-il de l'art de transformer, de passer d'un état à un autre, de jouer avec le visible et l'invisible ? Comment définir le sens de l'adjectif « magique » à travers l'exposition ? On peut attirer l'attention des élèves sur la possibilité de choisir les œuvres qu'ils décident de regarder parce qu'ils les considèrent comme un élément d'explication du mot magique. Par deux, les élèves choisissent une œuvre en 2D et une autre en 3D (salles 4, 6, 7 et 11). Dans un carnet, il note leur description, leurs commentaires à partir des questions qu'on peut leur suggérer : **Qu'est-ce que je reconnais ? Qu'est-ce que l'artiste a transformé dans ce tableau / cette sculpture ? Quelles techniques a-t-il utilisées ? Identifiez trois points communs et trois différences. Quelle impression provoque ce dialogue entre peinture et sculpture ? Que ressent-on face à ces œuvres ?**

APRÈS LA VISITE

En classe, on peut mettre en forme les diverses observations des élèves et ainsi restituer leur regard face aux œuvres. À l'oral, les binômes restituent leur regard sur les œuvres étudiées et la manière dont ils ont cherché à décoder les liens entre peinture et sculpture. Ce matériau permet de discuter d'une partie essentielle du langage plastique de Picasso.

PROLONGEMENT

Dossier pédagogique de l'exposition « Picasso. Sculptures »
http://www.museepicassoparis.fr/wp-content/uploads/2014/09/Dossier_pedago_Sculptures_paysage.pdf

CLÉ DE LECTURE

**LIRE
DES SIGNES**



FACE AUX ŒUVRES

SELON VOUS, QU'EST-CE QUE L'ARTISTE A CHERCHÉ À REPRÉSENTER? QUELS INDICES NOUS PERMETTENT DE LE DEVINER? L'ARTISTE A-T-IL REPRÉSENTÉ LE MÊME SUJET OU DES SUJETS DIFFÉRENTS? PAR QUELS MOYENS L'ARTISTE PEUT-IL DONNER À «LIRE» AUTANT QU'À «VOIR» UNE REPRÉSENTATION?

Le **signe** occupe une place particulière dans la création artistique. Il a été questionné dans son pouvoir de représentation par les avant-gardes, du cubisme au surréalisme entre autres. Que reconnaît-on dans ces œuvres? L'aspect énigmatique de certaines compositions nous implique au-delà de la description. Une nouvelle fois, les expérimentations cubistes ont largement contribué à ouvrir la réflexion sur la **relation entre forme et sens**.

Représenter selon ce que l'on sait et non ce que l'on voit est un des principes du cubisme qui rompt inévitablement avec les conventions esthétiques d'une tradition académique: il ne s'agit plus de «copier» la réalité pour la donner à voir sous son meilleur jour mais d'en capter la forme physique pour la traduire sur la toile. Finalement, le cubisme analyse les éléments constitutifs d'un objet ou d'une figure pour mieux les identifier et ainsi en proposer une synthèse plastique. L'apport des papiers collés à partir de 1912 a été déterminant dans l'affirmation du cubisme comme «réaliste», inscrivant des repères plus identifiables après la quasi-dissolution du sujet opérée par le cubisme analytique.



1



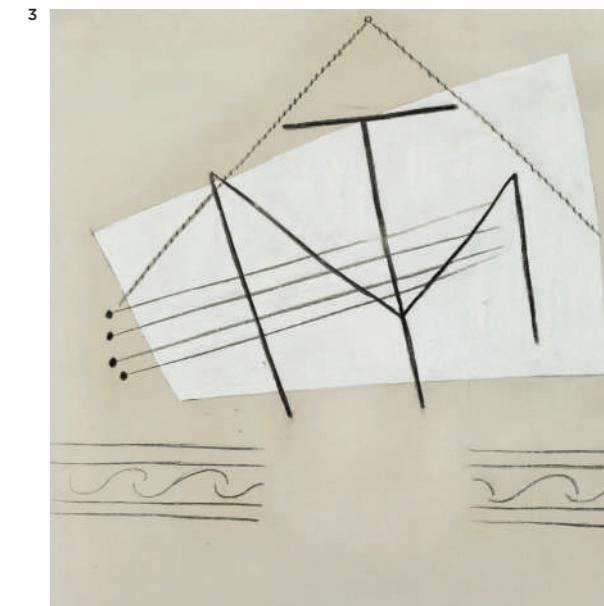
2

1
Guitare et verre
de vin, 1912, fusain, papiers collés,
47.9x37.5 cm, McNay Museum,
San Antonio,

2
Guitare, 2 mai 1926, carton, dessin
au crayon, encre, ficelle, gouache,
plomb, tulle, 24,5x19,5 cm, MP91

3
Guitare, 27 avril 1927, huile
et fusain sur toile, 81x81 cm,
MP1990-13, (salle 5)

Un autre type d'assemblage (*Guitare*, 2 mai 1926, Musée national Picasso-Paris, MP91) met en scène le signe «guitare» en rappelant une partie de la forme de l'instrument (la table d'harmonie) associée à ses cordes. Le reste de la composition renvoie aux détails d'un intérieur. Ainsi la toile intitulée *Guitare* (MP1990-13) correspond à des principes similaires de représentation: sur un aplat blanc sont tracées les lignes qui donnent forme au signe «guitare». Le motif de moulure ou d'un rebord sculpté renvoie à la pièce ou à la table où se trouve l'instrument. Ce réseau d'**indices**, cette trame de sens, est à la fois un prolongement du mode opératoire cubiste en une syntaxe picturale que Picasso développe autour des années 1930. Mais dans la peinture de 1927, la référence à l'instrument pourrait être une forme de diversion. En effet, on peut aussi y lire les initiales «MTW» correspondant aux nom et prénom de l'amante de Picasso, Marie-Thérèse Walter qui joue un rôle essentiel dans la vie de l'artiste durant cette période.





Que signifie regarder? Est-ce voir? Est-ce penser? L'un préside-t-il à l'autre ou bien s'agit-il de la même chose? À travers la simplification apparente des formes qui résulte d'un processus de synthèse, les figures de Picasso nous interrogent: Qu'est-ce qu'un corps? Qu'est-ce qu'une tête? Que voyons-nous à travers ces mots? Pourquoi la relation entre le titre de l'œuvre (que Picasso n'a bien souvent pas choisi lui-même) et ce que nous voyons déjoue-t-elle si souvent ce que nous voulons voir?

Dans l'article «Tableaux magiques de Picasso», Christian Zervos fait précisément référence à cette opération pour définir le titre de son article: «par une sorte d'action magique, Picasso nous enferme et nous maintient dans le circuit de ces toiles où il échange la forme passagère de dessus terre contre des signes évoqués¹⁰». Des formes offertes à la vue dans la réalité, Picasso semble extraire ce qui lui sert à façonner une forme plus essentielle, que le regardeur **déchiffre** dans la composition: «...il ne dirige jamais l'esprit vers un objet réel, mais lui suggère de le réduire à la condition de **signe-symbole** pour lui donner son vrai sens, en même temps qu'il nous avertit que ce signe n'est lui-même que le reflet "exprimé" d'une réalité essentielle et inaccessible où cessent toutes nos distinctions».

On retrouve ici l'importance de la découverte des objets d'art extra-occidentaux (Voir clé de lecture 2) comme ressource fondamentale de ce processus en structurant la représentation autour de **motifs** isolés qui définissent la forme humaine comme les yeux, la bouche ou le nez. Si l'on observe le dessin intitulé *Figure* (1926, Musée national Picasso-Paris, MP1015), on perçoit comment le «signe nez» ou le «signe cheveu» donne sens à cette composition en tant que visage alors qu'elle aurait pu aussi rappeler les éclisses¹¹ d'une guitare.

L'historien de l'art Élie Faure publie à cette période *L'Esprit des formes*, une approche universaliste et lyrique de l'art où il dissocie deux courants qui s'inscrivent dans la production artistique contemporaine: «À l'idée d'archaïsme s'attache la forme sculptée, à l'idée de primitivisme la forme peinte¹²». **Archaïque et primitiviste**, deux traits qui caractérisent une part des expérimentations plastiques de Picasso durant cette période. L'artiste acquiert notamment deux moulages de la statuette emblématique de l'art paléolithique dite «Vénus de Lespugue» dont un commandé à Marcelin Boule qui reconstitua les parties manquantes car brisées lors des fouilles. Les formes protubérantes qui débordent du corps de cette idole féminine, l'inscrivent dans un registre symbolique mais c'est aussi la force plastique de cette sculpture «en vie» qui a certainement fasciné Picasso.

1
Figure, 1926, crayon graphite sur papier, MP1015

2
Figure féminine dite «Vénus de Lespugue», ivoire, Grotte des Rideaux, Lespugue, Haute-Garonne, époque gravettienne, -23 000 ans avant J.-C., musée de l'Homme

3
«Picasso. Dessin. Feuille d'album. Été 1927. Appartient à l'artiste.», planches présentées à la suite de l'article de Christian Zervos, «Tableaux magiques de Picasso», *Cahiers d'art*, n° 3, mars 1938, p. 86, (salle 6)

GLOSSAIRE

Signe: Objet, représentation matérielle d'un objet (figure, dessin, son, geste, couleur) ayant, par rapport naturel ou par convention, une certaine valeur, une certaine signification dans un groupe humain donné. Élément ou caractère (d'une personne, d'une chose) qui permet de distinguer, de reconnaître.

Symbole: Objet sensible, fait ou élément naturel évoquant, dans un groupe humain donné, par une correspondance analogique, formelle, naturelle ou culturelle, quelque chose d'absent ou d'impossible à percevoir.

Poétique: Ensemble de principes qui font la poésie d'une œuvre, d'un genre, d'une philosophie.

Sources: Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

On peut ainsi penser à l'album de l'été 1927 qui réunit la série de baigneuses dont certaines rappellent la nature prolifique de ces **idoles préhistoriques**; tête, ventre et seins jaillissent d'un corps monumental, surnaturel. Loin de figer chacune de ces expérimentations dans le temps, Picasso semble sans cesse enrichir le langage plastique à travers lequel il transforme la réalité. Chacune des données qui alimentent son travail, au niveau plastique, intellectuel mais aussi personnel, contribue à la **reformulation de la représentation**. Au-delà des cadres chronologique et stylistique qui limiteraient dans le temps comme dans l'espace l'appréhension de ses œuvres, on peut penser comme Lydie Salvayre que «Picasso dessine des corps saisis dans un éternel maintenant, puisque la volupté, infiniment, les fait renaître»¹³.

Finalement la diversité plastique des œuvres présentées dans l'exposition permet sans doute de définir une poétique propre à l'artiste c'est-à-dire que ce corpus rassemble certains des principes essentiels de la démarche créatrice de Picasso. Lorsque que Zervos décrit celle-ci, il n'hésite pas à souligner le caractère héroïque d'un artiste qui ne transige pas et cherche à «élèver une image jusqu'à la position poétique la plus périlleuse»¹⁴. Mais de quel péril s'agit-il? Celui de basculer dans une sorte d'hermétisme qui empêcherait de voir les œuvres? Picasso, pour sa part, a toujours affirmé son attachement à la figuration, refusant d'être qualifié d'abstrait. Quand bien même les formes semblent se dissoudre dans un espace-temps poétique comme celui du cubisme (Voir clé de lecture 1) ou s'abstraire de la réalité en inventant des corps sous la forme de **charades**, corps qu'on «épèle» en y reconnaissant le «signe œil», le «signe bouche», le «signe cheveu», etc., les œuvres apparaissent bel et bien comme autant de métaphores bien réelles, en lien étroit avec la réalité sensible.



PISTES PÉDAGOGIQUES

L'IMAGE ET L'ANALOGIE

Cycle 4, Arts plastiques – La représentation; images, réalité et fiction
Cycle 4, Français – Visions poétiques du monde

AVANT LA VISITE

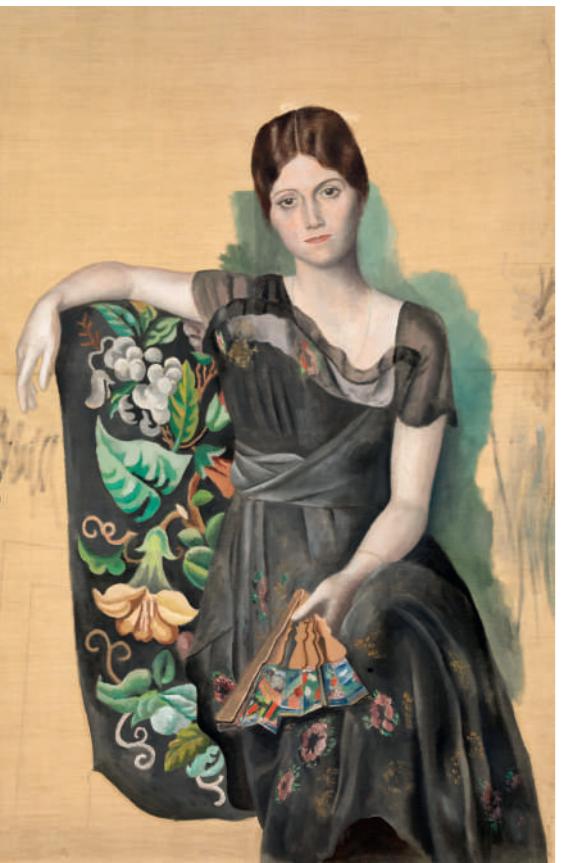
L'exposition «Picasso. Tableaux magiques» réunit des œuvres qui se distinguent à la fois par leur singularité plastique et par la cohérence avec laquelle elles définissent un ensemble. Les quatre années de création auxquelles elles renvoient sont marquées par la volonté d'expérimenter de nouveaux modes de représentation tant à plat qu'en volume. Le retour à une figuration qui rappelle celle du cubisme est associé à un répertoire de signes que Picasso décline à travers différentes figures. Ce corpus bouleverse en partie notre regard par ce réseau de signes et interroge notre capacité à reconnaître les formes représentées.

Comparer / Situer

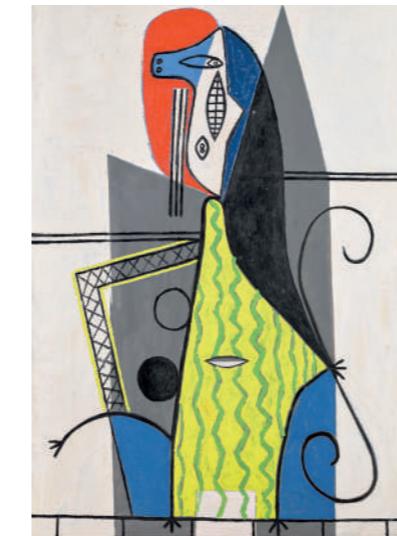
En classe, on peut d'abord interroger les élèves sur ce qu'ils connaissent de l'artiste. Quels sont les signes caractéristiques de l'œuvre de Picasso selon eux? Que voient-ils en entendant le nom de Picasso? Dans un deuxième temps, la présentation de quelques œuvres antérieures aux tableaux magiques permet d'observer et de rappeler à quel point la figure occupe une place considérable dans son travail et qu'elle est l'objet de nombreuses variations plastiques. De l'œuvre de jeunesse qui s'inscrit dans la tradition académique, aux transformations cubistes, puis au retour à un certain réalisme pour rompre à nouveau avec ces codes, on invite les élèves à percevoir les travaux d'expérimentation et de recherche menés par l'artiste. Cette expérimentation se prolonge d'ailleurs dans la manière de mettre à l'épreuve notre regard et notre capacité à dire ce que nous voyons.

Observer / Décrire

Décrire deux œuvres dont le titre annonce à peu près le même type d'image mais dont l'image se joue du titre permet de mesurer cette mise à l'épreuve du langage. On peut d'ailleurs préciser que Picasso n'a pas toujours lui-même apposé ou choisi les titres de ses œuvres mais qu'ils ont souvent été donnés a posteriori. Un tableau comme *Portrait d'Olga dans un fauteuil* (printemps 1918, Musée national Picasso-Paris, MP55, non présenté dans l'exposition) présente un grand nombre d'éléments que le vocabulaire des élèves parvient à nommer avec précision. Que faire cependant de la partie inachevée du fond? Comment nommer les quelques traces laissées par le pinceau? Il s'agit déjà de réfléchir à la manière dont l'observation de l'œuvre interroge le langage: qu'exprime-t-il en fonction de ce que l'on voit? Décrire *Femme dans un fauteuil* (été 1927, Musée national Picasso-Paris, MP99, salle 8) est une sorte de défi pour notre regard et notre capacité à dire ce que nous voyons ou plus précisément ce que nous reconnaissions. La grande variété de mots qui permet de décrire l'œuvre précédente est-elle moins importante face à celle-ci? La liberté avec laquelle Picasso associe les formes et singularise la représentation déroute le regardeur car elle bouleverse nos repères.



1



2

Lire/Approfondir

En français, on peut préparer la visite en étudiant quelques textes caractéristiques du courant surréaliste et expliquer comment ils bouleversent le rapport entre signifiant et signifié (**Voir clé de lecture 5**). La poésie très imagée de Paul Éluard ou les mots forgés d'Henri Michaux montrent de quelles manières ces auteurs manipulent le langage à des fins poétiques en transformant notre vision du monde (**Voir prolongement littéraire de la clé de lecture 5**). À quelle expérience de lecture nous invitent-ils? Comment parviennent-ils à renouveler le pouvoir de la comparaison, de la métaphore? Quels liens tissent-ils entre poésie et imaginaire? Quel pouvoir les mots ont-ils pour donner forme à des images et mettre en relief une manière sensible de voir le monde?

PENDANT LA VISITE

Repérer / Dessiner

La visite de l'exposition prolonge ce mode d'approche et appelle à reconnaître parmi des formes et des signes, des figures connues. Tout comme Picasso élaboré sa propre grammaire plastique pour réaliser ces portraits, on peut accompagner les élèves dans leur repérage de ces figures singulières pour qu'ils réalisent à leur tour un portrait à la manière de l'artiste. L'observation et la description en groupe de quelques œuvres de l'exposition permettent d'établir un lexique visuel avec les élèves. Dans un carnet, ils peuvent dessiner les éléments caractéristiques de ce lexique, autrement dit les signes que l'artiste utilise pour donner forme à ces visages ou ces corps étranges.

APRÈS LA VISITE

Expérimentation plastique

En classe, par groupes de deux, les élèves utilisent leur lexique de signes pour réaliser le portrait de leurs camarades. Chacun manie ces éléments pour construire un portrait de l'autre et affirmer la singularité de son regard. Cette démarche est l'occasion de comprendre qu'une représentation n'est pas la réalité mais plutôt la traduction d'une certaine réalité à travers un regard personnel, et que la vérité est affaire de point de vue.

PROLONGEMENT

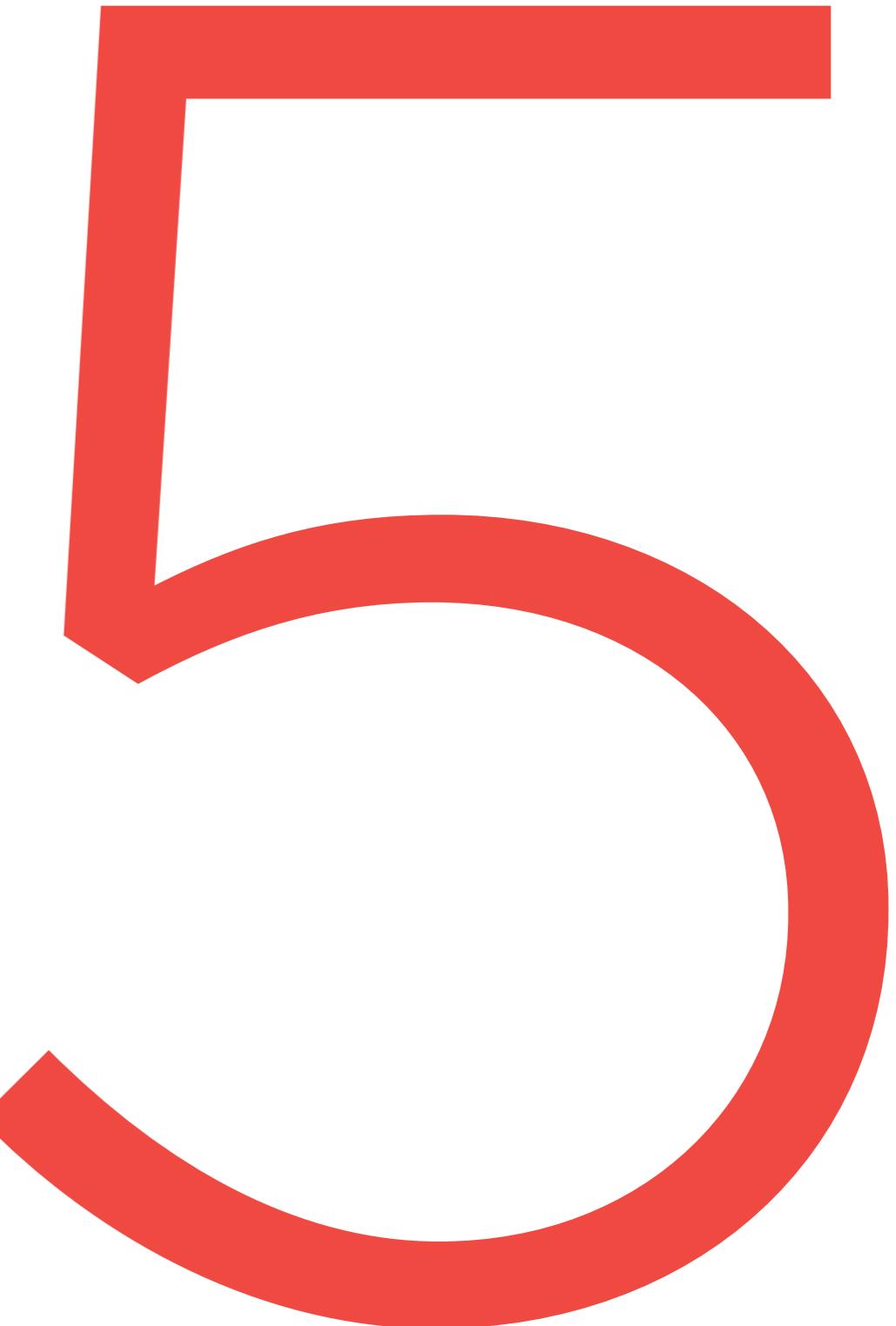
Communication de Maria Stavrinaki, «La puissance diluvienne de l'art. Esquisse des usages de la préhistoire par Picasso» http://revoirpicasso.fr/wp-content/uploads/2016/03/RevoirPicasso-2015_J3_M.Stavrinaki.pdf

«Picasso a créé des fétiches, mais ces fétiches ont une vie propre. Ils sont non seulement des signes intercesseurs, mais des signes en mouvement. Ce mouvement les rend au concret. Entre tous les hommes, ces figures géométriques, ces signes cabalistiques: homme, femme, statue, table, guitare, redeviennent des hommes, des femmes, des statues, des tables, des guitares, plus familiers qu'auparavant, parce que compréhensibles, sensibles à l'esprit comme aux sens.» Éluard, *Donner*, 1939, p. 94.

CLÉ DE LECTURE

FRAYER AVEC

LE SURREALISME



FACE AUX ŒUVRES

**POURQUOI CES ŒUVRES PARAISSENT-ELLES ÉTRANGES ?
QUE RECONNAÎT-ON À TRAVERS CES FIGURES QUI
ÉCHAPPENT À LA RÉALITÉ ? COMMENT CES FORMES
PERTURBENT-ELLES NOTRE REGARD ?**

Le corpus des «tableaux magiques» s'inscrit dans un contexte artistique et intellectuel fortement marqué par le **courant surréaliste**. Picasso, qui est reconnu par le groupe parisien dès les années 1920, participe à la première exposition officielle des surréalistes de novembre 1925. Dans la *Petite Anthologie poétique du surréalisme* apparaît un portrait de Picasso aux côtés de ceux des différents acteurs de ce courant. Pour autant, Picasso ne revendiquera jamais son appartenance au cercle formé autour d'André Breton, qui connaît d'ailleurs des dissensions autour de 1930, ni auprès de celui établi sous l'autorité de Georges Bataille et de la revue *Documents* lancée en 1929. Picasso fraye ainsi entre ces deux versants du surréalisme, celui de Breton et celui de Bataille.

Ce paysage artistique et intellectuel contribue à **libérer la création**, envisagée «en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale» comme l'annonçait André Breton dès 1924 dans le *Manifeste du surréalisme*.

Certains thèmes ou notions clés de ce courant permettent ainsi d'établir des liens caractéristiques avec ce corpus d'œuvres.

Le tableau intitulé *Figure et profil* (1928, Musée national Picasso-Paris, MP103) nous interroge sur notre perception par sa composition en abyme et les figures qu'il convoque: **Voit-on vraiment ce que l'on pense voir?** Nous sommes face à un intérieur dont on reconnaît à droite la plinthe du mur, un papier sur lequel une image est épingle et à gauche, le cadre d'une fenêtre, le garde-corps métallique et un profil qui se dessine sur le montant de cette fenêtre. Voilà pour les éléments reconnaissables mais la compréhension de l'ensemble résiste à ce premier regard car de nombreux éléments créent une atmosphère étrange en brouillant la délimitation de chaque chose.

Regardons de plus près l'œuvre épingle au mur: la bande blanche qui couvre l'extrémité gauche de l'image se confond avec celle du mur perturbant ainsi la dissociation entre surface de l'œuvre et surface du mur. Comment regarder cette œuvre dans l'œuvre?

On y retrouve les figures d'un seul trait déjà évoquées (Voir clés de lecture 2 et 3) et leur transparence est ici manifeste. La figure transparente dont on identifie grâce aux signes les cheveux, la bouche dentée de profil qu'on retrouve en partie dans *Femme au fauteuil rouge* (1929, Musée national Picasso-Paris, MP112), les narines et les yeux, se superpose à une



32 bis



2



3

autre figure plus schématique où les deux yeux encadrent un nez de profil; l'étrange figure a priori à trois yeux laisse voir une autre figure que se confond avec elle. On retrouve ici l'un des «hémisphères» de la *Tête* de 1927 (octobre 1928, Musée national Picasso-Paris, MP263) qui réapparaît dans différentes œuvres et notamment pour figurer l'artiste dans *Le Peintre et son modèle* (11 février 1928, Musée national Picasso-Paris, MP1026).

Quant au profil qui leur fait face, il ouvre une autre dimension dans le tableau par sa présence fantomatique et disproportionnée. Cette figure de profil apparaît à plusieurs reprises, notamment quelques mois plus tôt avec *Arlequin* (1927, The Mr. and Mrs. Klaus G. Perls Collection, 1997.149.5, salle 1) où l'artiste combine déjà différents portraits et perturbe l'identification des visages. Ce profil semble hanter les intérieurs où posent les modèles. Autoportrait de l'artiste face à l'œuvre? Variation plastique autour de la figure? Ombre blanche à la manière d'une rayographie? L'observation n'épuise aucune piste de lecture de cette œuvre qui nous invite d'abord à **interroger notre façon de regarder** en entrant progressivement dans l'œuvre.

1
Georges Hugnet, *Petite Anthologie poétique du surréalisme*, Paris, Éditions Jeanne Bucher, 1934, MP2003-3.

2
Figure et profil, 1928, huile sur toile, MP103, (salle 5)

3
Femme au fauteuil rouge, 1929, huile sur toile, MP112, (salle 11)



1

1
Le Baiser, 25 août 1929,
huile sur toile, MP117, (salle 12)

2
Brassaï, «Composition au gant»
(1930) de Picasso, atelier des Grands-Augustins, Paris, décembre 1943,
photographie, 16×20,3 cm, MP1996-131

3
Composition au gant, août 1930,
carton, sable, toile, 24,5×33×0,
8 cm, MP123



2

réflexion de Georges Bataille à ce sujet: «Ce qui est en jeu, dans l'érotisme, c'est toujours une dissolution des formes constituées». Certaines des figures féminines adoptent ainsi un aspect polymorphe où l'on observe une fusion des deux sexes, d'autres donnent l'impression de déborder de leur corps par la dimension monumentale de leurs membres.

La frontière entre **formes réelles et oniriques**, issues des rêves et des fantasmes, est en permanence traversée par les surréalistes qui la considèrent comme un passage fertile et propice à la «fabrication» d'images. Picasso lui-même rappelle comment il prend le contrôle de l'image qu'il construit comme une projection: «Et alors j'ai compris que c'était le sens même de la peinture. Ce n'est pas un processus esthétique; c'est une **forme de magie** qui s'interpose entre l'univers hostile et nous, une façon de saisir le pouvoir, en imposant une forme à nos terreurs comme à nos désirs. Le jour où je compris cela, je sus que j'avais trouvé mon chemin»¹⁷. Cette définition résonne avec la fascination exercée par les fétiches sur l'artiste dès les années 1900 et montre une fois encore la voie qu'ils ont ouverte non seulement sur un plan plastique mais aussi mental.

3



Suivant des principes de **combinaison** et de **transposition**, l'artiste remet en jeu des formes de son répertoire. Ce mouvement qui anime la création se prolonge dans l'acte de regarder. Brassaï, photographe lié au courant surréaliste que Picasso rencontre en 1932, photographie en 1943 la *Composition au gant dans l'atelier de l'artiste* (MP123, non présentée dans l'exposition). En présentant l'œuvre verticalement et non plus horizontalement, le cliché révèle un nouveau «scénario» possible de cette composition. On voit comment cet assemblage se transforme selon l'angle par lequel il est perçu: la tête renversée, les yeux écarquillés ou au contraire (selon la forme qu'on choisit de leur attribuer), la bouche largement ouverte en un cri et le bras levé prennent une dimension dramatique qui semble disparaître lorsqu'on renverse la toile.

Ce principe de renversement du regard est au cœur de cette ambivalence des formes que Picasso examine et dont il propose une sorte d'inventaire. Le caractère érotique de certaines œuvres rappelle la



1

Le «**pouvoir** de créer des formes» est au cœur de l'imaginaire surréaliste qui rappelle sans cesse que la représentation n'est pas la réalité mais une **distorsion** qui nous permet de la voir autrement. Le biomorphisme s'inspire du monde organique et caractérise des formes plus ou moins abstraites comme la sculpture de Hans Arp intitulée *Concrétion humaine* (1934, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, AM896S, non présentée dans l'exposition) qui semble saisir dans le marbre le mouvement des forces d'un organisme. Le point de vue choisi par Man Ray dans *Anatomies* (1929, The Museum of Modern Art, New York, 151.1941, non présentée dans l'exposition) déjoue les repères de reconnaissance du corps, exploite l'expressivité du modelé rendu par les nuances de gris du tirage et le recadrage pour faire émerger de l'obscurité une créature étrange. La composition intitulée *Peinture* (8 mars 1933, Philadelphia Museum of Art, 1952-61-85) de Miró associe librement et superpose des formes sur la toile ; le rythme des couleurs de ces figures flottant dans l'espace orchestre une partition mystérieuse.

On trouve ainsi des traits similaires dans la gravure intitulée *Figures (Deux femmes nues sur un canapé, avec une table basse)* (1927, Musée national Picasso-Paris, MP2109). Picasso y enchevêtre corps et détails anatomiques saisis sous différents points de vue et contient l'ensemble dans un réseau de lignes sinuées. Il associe les motifs géométriques aux signes (bouche, yeux, seins, sexe) et étire les membres d'un corps qui devient multiple, se déploie et s'épanouit dans tout l'espace de la composition. Picasso semble ainsi jouer de l'**ambivalence entre humain et non-humain**, minéral et organique, végétal et humain. Dans l'article qu'il consacre à Picasso au début de 1930, Michel Leiris décrit «des membres humains, des têtes humaines, des paysages humains, des animaux humains, des objets humains, situés dans une ambiance humaine...¹⁸».



2

GLOSSAIRE

Biomorphisme: caractère d'une œuvre qui puise sa forme dans celles du monde organique et se rapproche de l'abstraction.

Inconscient: ensemble des phénomènes psychiques et physiologiques qui échappent à la conscience du sujet mais agissent sur elle.

Surréalisme: selon la définition donnée par André Breton dans son *Manifeste du surréalisme*, «automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée». Fortement inspiré de la théorie psychanalytique et notamment de l'interprétation des rêves par Freud, Breton en tire des conséquences artistiques.

Transformer la réalité pour la rendre plus expressive, construire la représentation en combinant différents procédés, sont des lignes directrices du corpus des «tableaux magiques». Picasso remanie des outils plastiques (Voir Clés de lecture 1 et 2) devenus de véritables principes constitutifs de son œuvre. Un mode particulier de figuration prend corps durant cette période et *La Crucifixion* (7 février 1930, Musée national Picasso-Paris, MP122), tableau à première vue plus éloigné du corpus des «tableaux magiques», expose en quelque sorte le résultat de ces années d'expérimentation. La palette particulièrement vive se distingue de celle aux tons plus sourds du corpus. Néanmoins on y retrouve différents éléments marquants : têtes des figures féminines, figures grimaçantes de profil, membres étirés, disproportionnés, corps transparents dessinés d'un seul trait, etc.

La notion de **mythe** prend ici un sens particulier car Picasso compose et recompose une histoire grâce à chacun de ces éléments plastiques. Il les convoque, les assemble pour les mettre en scène en jouant sans cesse sur leur pouvoir d'expression. Par la force plastique de ces traits expressifs, il construit une mythologie moderne.



1
Figures, 1927, gravure, 19.4×27.7 cm, MP2109, (salle 7)

2
Hans Arp, *Concrétion humaine (torse-fruit)*, 1934, marbre blanc, 32×56×43 cm, musée national d'art moderne - Centre Pompidou, Paris, AM896S

3
La Crucifixion, 7 février 1930, huile sur contreplaqué, 51.5×66.5 cm, MP122, (salle 12)

PISTES PÉDAGOGIQUES

EXPRIMER UNE VISION SINGULIÈRE DU MONDE

1^{re} Bac professionnel, Français/Espagnol - Du côté de l'imaginaire

1^{re} Bac général et technologique, Français -

La poésie du xix^e au xx^e siècle

**1^{re} Bac général, enseignement de spécialité - Humanités,
littérature et philosophie**

AVANT LA VISITE

L'étude du courant surréaliste trouve tout son sens dans une approche pluridisciplinaire de ses pratiques. La visite de l'exposition peut ainsi s'intégrer dans une séquence consacrée non seulement aux relations de Picasso avec ce courant mais plus largement au langage surréaliste. En lycée professionnel, on peut envisager conjointement une séquence en espagnol qui présente quelques artistes espagnols à Paris qui jouèrent comme Picasso un rôle important au sein de ce courant: Salvador Dalí et Joan Miró mais aussi en Espagne: Alberto Sánchez Pérez, Oscar Domínguez, Benjamin Palencia, etc.

Les liens étroits qui unissent la poésie aux différentes formes d'expression plastique comme la peinture, la sculpture mais aussi la photographie ou le cinéma sont essentiels pour aborder ce courant artistique et intellectuel. Figurer de façon énigmatique, écrire de façon automatique et jouer avec le principe de rupture ou de juxtaposition de la technique du collage sont des caractéristiques essentielles du surréalisme que l'exposition «Picasso. Tableaux magiques» permet d'aborder.



Ces éléments, et d'autres comme l'importance des rêves, l'«inquiétante étrangeté» définie par Sigmund Freud ou le caractère ambiguë des formes, peuvent être abordés en classe à travers un corpus de textes et d'images qui définit un cadre esthétique. Il s'agit d'observer comment ces artistes ont cherché à traduire une vision singulière du monde à travers le langage et le pouvoir de l'image. On peut d'ailleurs évoquer la reconnaissance dont Picasso bénéficie dès les premiers temps du surréalisme: ce sont André Breton et Louis Aragon qui incitent le collectionneur Jacques Doucet à acquérir *Les Demoiselles d'Avignon* (1907, The Museum of Modern Art, New York, inv. 333.1939) en 1923. Preuve de leur intérêt pour une œuvre alors incomprise, leur compréhension de ces formes transfigurées par Picasso en 1907, après sa découverte des masques et statuettes africains est fondatrice d'une définition surréaliste de la peinture. Le tableau est ainsi reproduit dans *La Révolution surréaliste* en 1925.

Salvador Dalí, *L'Âne pourri*, 1928.
Huile sur toile, gravier et sable, 61x50 cm,
musée national d'art moderne
- Centre Pompidou, Paris, AM1999-22

PENDANT LA VISITE

Observation / dialogue

La visite de l'exposition peut s'articuler en deux temps: une approche en groupe qui permet de découvrir les premières salles à travers quelques œuvres puis une approche plus personnelle en autonomie. On peut par exemple s'arrêter d'abord devant deux tableaux: *Tête de femme [Tête de femme]* (Z.) (1927-1928, collection particulière) et *Figure (Femme sur fond gris étoilé)* (1928, collection particulière) présentés dans la salle 2. Que voit-on? Comment l'artiste compose-t-il un visage? Un corps? Quels sont les éléments qui guident notre regard et nous permettent de «déchiffrer» la représentation? À la lumière des textes abordés en classe, on peut se demander ce qu'il y a de surréaliste dans ces tableaux. On peut rappeler que c'est la rupture avec le principe d'imitation provoquée par le cubisme qui a attribué à Picasso un rôle «pionnier» dans ce dépassement du réalisme recherché par les surréalistes. On retrouve d'ailleurs certains procédés cubistes dans ces tableaux (Voir clé de lecture 1): le jeu des aplats de couleurs qui donnent l'illusion de l'interpénétration des plans, un éclatement de la structure du visage qui rompt avec les principes de symétrie et de proportion. C'est aussi le cas pour *Figure (Femme sur fond gris étoilé)* qui accentue ces disproportions et alterne lignes, aplats et transparence.

Les objets présentés en salle 3 sont pour Picasso des «compagnons d'atelier» qui opèrent à la fois comme source de renouvellement plastique et surtout comme force. Forme et force se confondent en effet et définissent justement les repères de cette période d'expérimentation. Des photographies des murs du bureau d'André Breton, notamment du *Mur de l'Atelier* (1922-1966, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, AM 2003-3) (**voir prolongement littéraire**) qui ont pu être présentées en classe au préalable offrent un parallèle intéressant pour cerner des éléments constitutifs de l'imaginaire surréaliste comme l'association de ces formes entre elles. Les salles 4 et 5 prolongent la réflexion en se focalisant sur la notion de transformation, de «métamorphose» que le dialogue technique entre 2D et 3D permet d'explorer. On peut s'arrêter devant les œuvres *Figure* (été 1927, Musée national Picasso-Paris, MP101), *Métamorphose II* (1928, Musée national Picasso-Paris, MP262) et *Femme* (collection particulière) afin d'observer ce qui unit et distingue ces figures: Quels points communs peut-on identifier entre elles? Quelles différences? En prenant soin de ne pas regarder le cartel au préalable, on peut se demander quel est le titre de chacune d'elles à partir de ce que l'on reconnaît.

En autonomie

Les élèves poursuivent cette approche de façon autonome mais toujours avec la possibilité d'échanger. On peut les inviter à s'attarder en salle 6 afin d'avoir une vue d'ensemble du corpus qui réunit ces «tableaux magiques». Les différents repères, donnés en cours puis définis durant la première partie de la visite, permettent aux élèves d'exercer leur regard face aux œuvres. Quelques questions peuvent guider leur observation:

Que voyez-vous? Que pouvez-vous reconnaître? Quels points communs/Quelles différences identifiez avec les précédentes œuvres? Quelles œuvres mettriez-vous en relation et pour quelles raisons? Quel type de figure apparaît selon vous le plus à travers ces œuvres? À quel type d'expression ou de sentiment pourriez-vous l'associer?

On peut aussi orienter plus particulièrement leur attention vers quelques œuvres afin de définir un corpus commun pour échanger ensuite : *L'Atelier* (1928-1929, Musée national Picasso-Paris, MP111, salle 8), *Le Peintre et son modèle* (automne 1926, Musée national Picasso-Paris, MP96, salle 8), *Buste de femme avec autoportrait* (février 1929, collection privée, salle 10), *La Crucifixion* (7 février 1930, Musée national Picasso-Paris, MP122, salle 12) et *Head: Study for a Monument* (1929, The Baltimore Museum of Art, BMA 1966.41, salon Jupiter). Au fil de leur visite, les élèves ont eu la possibilité de prendre des notes, de dessiner et la consigne leur a été donnée de choisir une œuvre afin de l'étudier pour la présenter de façon personnelle.

APRÈS LA VISITE

En classe, un échange à partir de la présentation personnelle de l'œuvre de chaque élève permet de confronter les points de vue et de réfléchir à une synthèse sur le courant surréaliste à travers cette approche du travail de Picasso. L'œuvre choisie constitue donc une base de travail à l'oral comme à l'écrit; elle peut être associée à l'écriture comme source d'inspiration pour un poème en vers libres ou mise en parallèle avec l'un des textes étudiés en classe en justifiant les liens qui les unissent.

Pour approfondir la réflexion sur le courant surréaliste, une visite des salles qui lui sont consacrées au musée national d'Art moderne permet de replacer Picasso dans un contexte historique et esthétique.

PROLONGEMENT LITTÉRAIRE

Lydie Salvayre, *Le vif du vivant*, Éditions Cercle d'art, Paris, 2004, p. 88

«Les yeux chasseurs, cruels, obscènes. Les yeux portés comme deux lames, prompts à ouvrir et à fouir. Les yeux rapaces et durs, habiles à extirper ces ronces de l'esprit qui entravent la vision, et à fendre les voiles, métaphysiques et autres, qui interdisent de voir, c'est-à-dire de penser. Car les yeux pensent, aimait à dire Picasso, qui avait sans doute entendu cette phrase d'un autre, de Malebranche, peut-être, pour qui l'esprit des hommes sortait carrément par les yeux pour se promener dans les choses avant de reprendre racine, en dedans.»

Henri Michaux, «Le grand combat», *Qui je fus*, 1927

Il l'emparouille et l'endosque contre terre;
Il le rague et le roupète jusqu'à son drâle;
Il le pratèle et le libucque et lui baroufle les ouillais;
Il le tocarde et le marmine,
Le manage rape à ri et ripe à ra.
Enfin il l'écorcobalisse.

L'autre hésite, s'espudrine, se défaisse, se torse et se ruine.

C'en sera bientôt fini de lui;

Il se reprise et s'emmargine... mais en vain

Le cerceau tombe qui a tant roulé.

Abrah! Abrah! Abrah!

Le pied a failli!

Le bras a cassé!

Le sang a coulé!

Fouille, fouille, fouille,

Dans la marmite de son ventre est un grand secret

Mégères alentour qui pleurez dans vos mouchoirs;

On s'étonne, on s'étonne, on s'étonne

Et on vous regarde

On cherche aussi, nous autres, le Grand Secret.

Paul Éluard, «Ne plus partager», *Capitale de la douleur*, 1926

Au soir de la folie, nu et clair,
L'espace entre les choses a la forme de mes paroles,
La forme des paroles d'un inconnu,
D'un vagabond qui dénoue la ceinture de sa gorge
Et qui prend les échos au lasso.

Entre des arbres et des barrières,

Entre des murs et des mâchoires,

Entre ce grand oiseau tremblant

Et la colline qui l'accable,

L'espace a la forme de mes regards.

Mes yeux sont inutiles,

Le règne de la poussière est fini,

La chevelure de la route a mis son manteau rigide,

Elle ne fuit plus, je ne bouge plus,

Tous les ponts sont coupés, le ciel n'y passera plus,

Je peux bien n'y plus voir.

Le monde se détache de mon univers

Et, tout au sommet des batailles,

Quand la saison du sang se fane dans mon cerveau,

Je distingue le jour de cette clarté d'homme

Qui est la mienne,

Je distingue le vertige de la liberté,

La mort de l'ivresse,

Le sommeil du rêve,

Ô reflets sur moi-même! ô mes reflets sanglants!

Mur du bureau d'André Breton, ressource du Centre Pompidou: www.dailymotion.com/video/xjr9lj

NOTES DE FIN

- 1 Christian Zervos, «**Tableaux magiques de Picasso**», *Cahiers d'art*, n°3, mars 1938, p. 73-136.
L'intégralité de l'article est disponible en ligne sur Gallica:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97927179/f85.item>
- 2 André Malraux, *La Tête d'obsidienne*, Gallimard, Paris, 1974, p. 17-18.
- 3 On peut penser aux textes fondateurs de Carl Einstein, *Negerplastik* publié en 1915 puis *Afrikanische Plastik* en 1920 mais aussi à l'ouvrage publié en 1917 par le collectionneur Paul Guillaume et préfacé par Guillaume Apollinaire, *Premier album de sculptures nègres*. Paul Guillaume publie un autre ouvrage en 1926 à New York, *Primitive Negro Sculpture* traduit en français en 1929 sous le titre *La Sculpture nègre primitive*.
- 4 Christian Zervos, «**Dernières œuvres de Picasso**», *Cahiers d'art*, n° 6, juin 1927, p. 189-191.
- 5 Stendhal, *Culte des fétiches; fétiches nègres. Les gambades des sauvages autour de leur fétiche*, Corresp., t. 2, 1800-42, p. 427
- 6 Louis Troème alias Guillaume Apollinaire, «**Sculptures d'Afrique et d'Océanie**», *Les Arts à Paris*, n° 2, 15 juillet 1918, p. 10.
- 7 La revue *Les Arts à Paris* est consultable en ligne sur le site Gallica:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65646130/f10.item>
- 8 Louis Troème alias Guillaume Apollinaire, «**Sculptures d'Afrique et d'Océanie**», *Les Arts à Paris*, op. cit.
- 9 Pierre Daix, *Picasso*, Paris, Hachette, coll. Pluriel, 2009 (1964), p. 320.
- 10 Christian Zervos, «**Tableaux magiques de Picasso**», *Cahiers d'art*, n°3, 1938, p.74 puis p. 77.
- 11 Les éclisses sont les deux pièces de bois cintré faisant le tour de la caisse de résonnance, reliant ainsi la face avant et la face arrière de la guitare, et constituant donc les côtés de l'instrument.
- 12 Élie Faure, *L'Esprit des formes*, 1927, p. 59.
- 13 Lydie Salvayre, *Le vif du vivant*, Éditions Cercle d'Art, Paris, 2004, p. 56.
- 14 Christian Zervos, «**Tableaux magiques de Picasso**», *Cahiers d'art*, n°3, 1938, p. 74.
- 15 Christian Zervos, «**Tableaux magiques de Picasso**», *Cahiers d'art*, n°3, 1938, p. 74.
- 16 Voir la citation de Lydie Salvayre dans le prolongement littéraire de cette clé de lecture.
- 17 Pablo Picasso, *Propos sur l'art*, Paris, Gallimard, p. 116.
- 18 Michel Leiris, «**Toiles récentes de Picasso**», *Documents*, n° 2, février 1930, p.57-71.

Dossier réalisé par Sophie Triquet, professeure relais de l'Académie de Créteil
Département de la médiation. Musée national Picasso-Paris, 2019.



Visuel en couverture: Pablo Picasso, *Femme dans un Fauteuil [Figure]*, 1927, huile sur toile, 128 x 97,8 cm,
Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Collection Beyeler. Photo : Robert Bayer © Succession Picasso 2019.
Crédit photo : © Musée national Picasso-Paris - Graphisme : Studio Des Signes Muchir Descouds



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

Remerciements :  Canson®