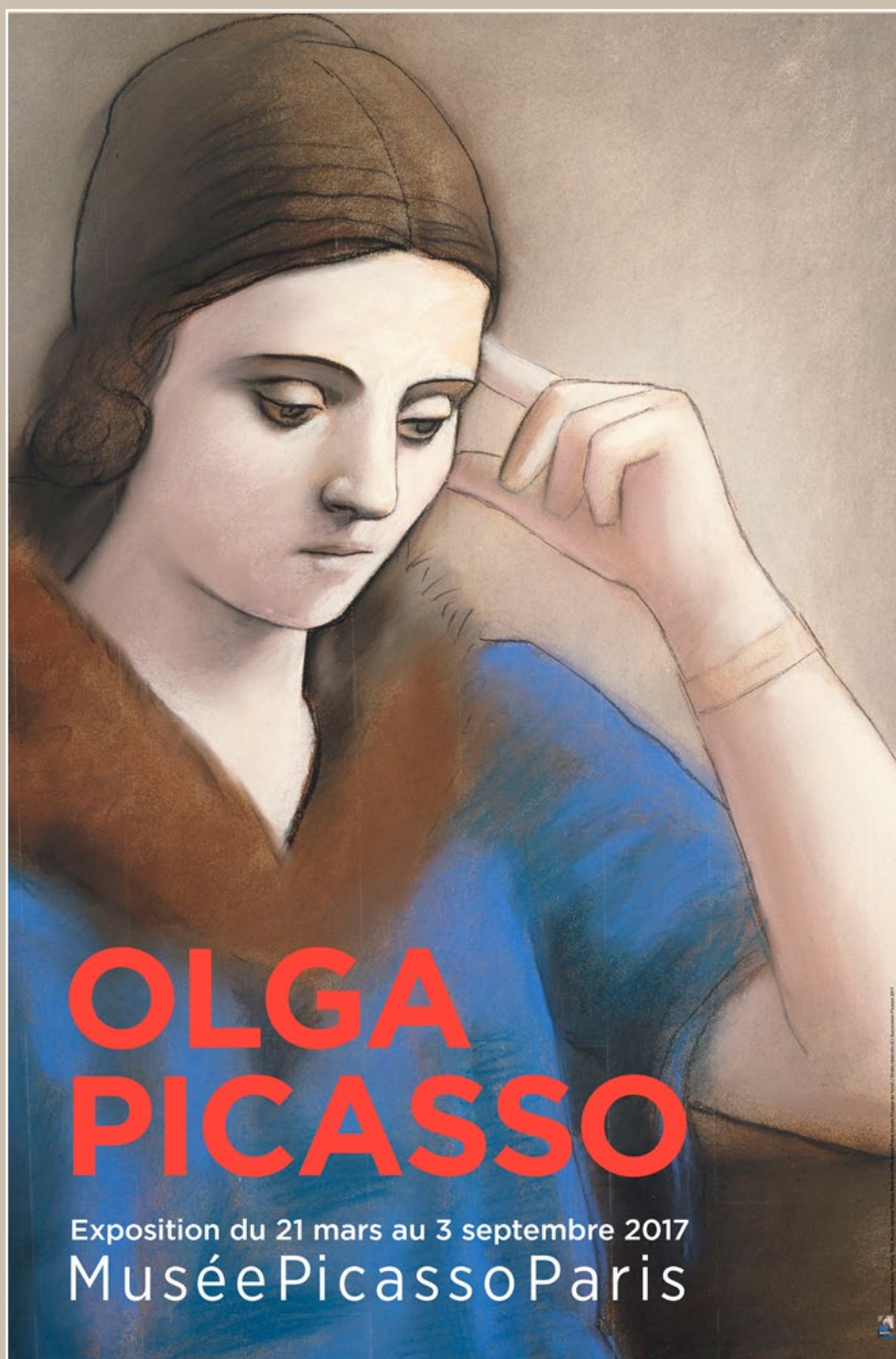


DOSSIER PÉDAGOGIQUE



**OLGA
PICASSO**

Exposition du 21 mars au 3 septembre 2017
Musée Picasso Paris

Introduction

La saison 2016-2017 du Musée national Picasso-Paris se prolonge ce printemps par l'exposition « Olga Picasso » qui revient sur les années partagées du couple qu'a formé Pablo Picasso avec sa première épouse, Olga Khokhlova, danseuse au sein des Ballets Russes.

Organisée en partenariat avec la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte (FABA), l'exposition met en perspective la réalisation de quelques-unes des œuvres majeures de Picasso entre 1917 et 1935, en resituant cette production dans le cadre de cette histoire personnelle, filtre d'une histoire politique et sociale élargie de l'entre-deux-guerres. Déployée sur deux niveaux du musée, l'exposition présente plusieurs centaines de peintures, dessins, archives écrites et photographies.

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

Sommaire

1 Olga, de Khokhlova à Picasso : entre quotidien et Histoire

A. Un quotidien au cœur de l'œuvre

B. La famille Khokhlov dans la tourmente de la Révolution Russe

Pistes pédagogiques

2 Une période d'expérimentations intenses

A. Des Beaux-arts aux arts vivants

B. Classicisme et surréalisme

Pistes pédagogiques

3 De l'histoire intime à la mythologie personnelle

A. Le peintre, le modèle et l'atelier

B. Fusions iconographiques

Pistes pédagogiques

Bibliographie

DOSSIER
PÉDAGOGIQUE
Partie 1

1 Olga,
de Khokhlova
à Picasso :
entre quotidien
et Histoire

L'œuvre de Picasso s'inscrit – comme pour bien des artistes – à la rencontre entre petite et grande histoire, entre vie personnelle et contexte global. Ceci est particulièrement sensible dans les années que l'artiste partage avec sa première épouse, Olga Khokhlova, entre 1917 et 1935. La jeune femme tient alors une place essentielle dans l'œuvre de Picasso et sa représentation connaît des mutations qui tiennent autant à leurs relations intimes qu'à l'évolution générale de son travail. Les documents d'archives qui accompagnent les œuvres au sein de l'exposition donnent aussi à voir une autre histoire : celle de la Russie et de la Révolution de 1917.

A. Un quotidien au cœur de l'œuvre

L'histoire commune de Pablo Picasso et d'Olga Khokhlova débute à Rome en 1917. Picasso s'y trouve alors en compagnie de Serge de Diaghilev (1872-1929), directeur de la troupe des Ballets Russes, pour participer à la création du ballet *Parade*, dont il doit réaliser les costumes et les décors. C'est à cette occasion qu'il rencontre une jeune danseuse russe dont il tombe très vite amoureux, Olga (1891-1955). Fille de Stephan Khokhlov, colonel ukrainien, elle parcourt l'Europe au sein de la troupe depuis 1912. C'est à Barcelone, où Picasso accompagne Olga quelques mois plus tard, que l'artiste réalise ses premiers portraits (*Olga à la mantille*, salle 1). Ces représentations tranchent radicalement avec le cubisme, inventé par Picasso et auquel il était alors identifié. Le classicisme des portraits d'Olga (cf. dessins en salle 3) trouve peut-être sa source dans le voyage en Italie de 1917, qui met Picasso en contact direct avec les œuvres de l'Antiquité et de la Renaissance italienne. Il marque en tout cas les prémices d'un mouvement artistique plus large qui prend son essor suite à la Première Guerre mondiale : le « retour à l'ordre ».



Pablo Picasso, *Trois danseuses* : Olga Khokhlova, Lydia Lopoukhova et Loubov Chernicheva (d'après une photographie), début 1919, dessin, 62,7 x 47 cm, Musée national Picasso Paris, MP834
© RMN-Grand Palais/Mathieu Rabeau
© Succession Picasso



Pablo Picasso, *Sept danseuses* dont Olga Khokhlova au premier plan (d'après une photographie de White), début 1919, dessin, 62,6 x 50 cm, Musée national Picasso Paris, MP841
© RMN-Grand Palais/Béatrice Hatala
© Succession Picasso



Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Mademoiselle Caroline Rivière*, 1805, huile sur toile, 100 x 70 cm, Musée du Louvre, MI1447

© RMN-Grand Palais/René-Gabriel Ojéda



Pablo Picasso, *Portrait d'Olga dans un fauteuil*, 1918, huile sur toile, 130 x 88,8 cm, Musée national Picasso-Paris, MP55

© RMN-Grand Palais/Mathieu Rabeau
© Succession Picasso

Dès leur retour à Paris fin 1917, Olga s'installe dans l'atelier de Picasso à Montrouge. Elle devient un modèle incontournable de son œuvre, comme dans le fameux *Portrait d'Olga dans un fauteuil* (MP55, salle 1). Olga y apparaît déjà en proie à la mélancolie, comme ce sera le cas dans de nombreuses autres œuvres entre 1918 et 1923. La photographie exposée dans la même salle, qui est à l'origine du tableau, montre une Olga bien différente de celle-ci et nous rappelle d'emblée que la réalité et sa représentation sont bien à distinguer dans l'œuvre de Picasso. Le portrait s'inscrit d'ailleurs dans une tradition artistique prestigieuse, bien connue de Picasso qui fréquente assidûment les musées, notamment le Louvre. L'œuvre fait ainsi écho au travail de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) : la coiffure à raie centrale d'Olga constitue une réminiscence du *Portrait de Madame Duvaucy* (1807, Chantilly, musée Condé) ou encore de *Mademoiselle Caroline Rivière* (1805, Paris, musée du Louvre). Pourtant, l'inachèvement volontaire de l'œuvre lui confère un caractère résolument non-académique, que l'on retrouve presque à l'identique quelques années plus tard dans le portrait de *Paul en Arlequin* (1924, MP83, salle 6).

La robe que porte Olga, élégante et à la mode, est un signe annonciateur de l'embourgeoisement du couple Picasso après leur mariage à l'église orthodoxe russe de la rue Daru à Paris, le 12 juillet 1918, dont sont témoins

Jean Cocteau, Max Jacob et Guillaume Apollinaire. Leur ascension sociale est en effet fulgurante et correspond à la reconnaissance accrue de l'œuvre de Picasso. Sous l'impulsion d'Olga, qui quitte les Ballets russes définitivement suite à une blessure en 1918, une vie bourgeoise commence. Plusieurs amis artistes incarnant la bohème de Montmartre s'éloignent ou sont éloignés : Max Jacob, Georges Braque, André Derain et Juan Gris. Ils sont remplacés par de nouvelles figures de la haute société, telle Eugenia Errazuriz, riche chilienne qui est à l'origine de la rencontre entre Picasso et Diaghilev. Le couple assiste régulièrement à des événements mondains, en particulier les fastueuses réceptions du comte Étienne de Beaumont.



Pablo Picasso,
Grand nu au fauteuil rouge,
5 mai 1929, huile sur toile,
195 x 129 cm,
Musée national
Picasso-Paris, MP113
© RMN-Grand Palais/
Mathieu Rabeau
© Succession Picasso

En 1921, Olga donne naissance au premier enfant de Picasso, Paul. Devenir mère lui confère une légitimité qui lui permet d'imposer un nouveau train de vie : nurse, femme de chambre, cuisinière, chauffeur sont recrutés. Dès la grossesse, l'œuvre de Picasso se peuple d'images de maternité puis de scènes de vie familiales teintées de douceur et de sérénité (salle 5). Leur atemporalité tient en partie à l'attention portée en 1917 à l'art antique et de la Renaissance, et réactivée cette même année par un séjour estival à Fontainebleau (dont le château a été largement décoré par des artistes du XVI^e siècle italien comme Rosso Fiorentino, Le Primatice ou Nicolo dell'Abbate).

Alors même que la famille Picasso vit bourgeoisement à Paris, la Russie, où vit encore toute la famille Khokhlov, est en proie à la guerre civile et traverse une grave crise économique et alimentaire. Les seuls liens entre Olga et ses proches sont épistolaires et soumis aux aléas d'un système postal en partie défaillant. En témoignent les nombreuses lettres exposées dans les salles, au contenu douloureux voire tragique. Cette situation peut expliquer pourquoi Picasso peint si souvent son épouse écrivant, lisant, pensive ou mélancolique (salle 2).

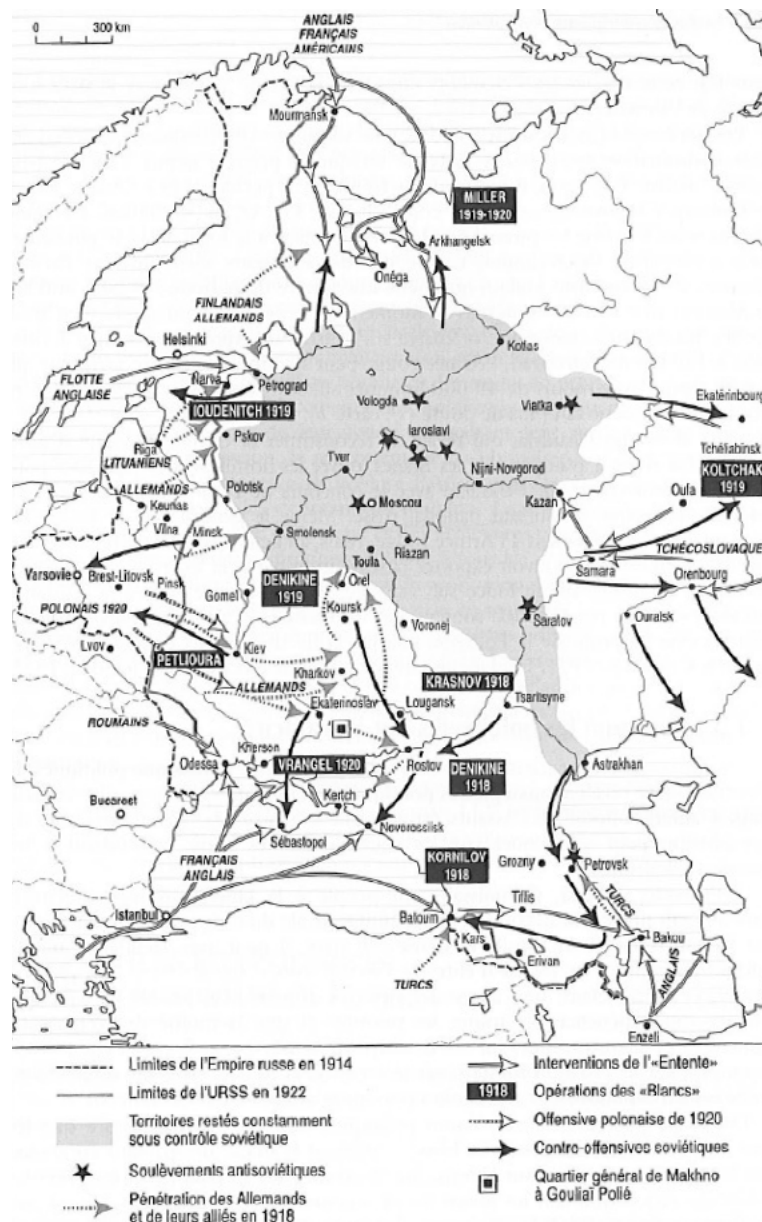
L'année 1927 doit être particulièrement éprouvante pour Olga, qui perd sa mère sans avoir pu la revoir et a elle-même des soucis de santé. De son côté, Picasso fait la rencontre de Marie-Thérèse Walter, qui deviendra son amante et muse. Reflet de cette ambivalence nouvelle dans sa vie privée, l'œuvre de Picasso prend une tournure nouvelle, plus proche de l'esprit surréaliste sans que l'artiste ne fasse réellement partie du groupe d'André Breton. Apparaît alors dans sa production une Olga dont l'image est en rupture avec la douceur des portraits et des scènes familiales qui précèdent, comme dans le *Grand nu au fauteuil rouge* de 1929. La figure féminine se déforme et prend un caractère à la fois sexuel, violent et impersonnel associant pulsions de vie ou de mort. La présence de Marie-Thérèse Walter encourage, elle, l'élaboration de figures féminines divergentes, entre une Olga sombre et anguleuse, et une Marie-Thérèse fraîche, légère et érotique (voir les *Baigneuses* en salle 9 et la partie 2.B).

Cette liaison s'ajoute aux tensions du couple et Olga est une figure de moins en moins identifiable. Elle demeure toutefois présente dans l'œuvre de Picasso qu'elle hante jusqu'à leur séparation en 1935. Si elle disparaît de son travail à partir de cette date, elle n'en reste pas moins son épouse, au regard de la loi, jusqu'à sa mort en 1955.

« Nos mariages sont enfants / De cette guerre et triomphants »

Cet extrait de l'épithalame composé par Guillaume Apollinaire pour le mariage d'Olga et Picasso, rappelle combien leur histoire est liée au contexte historique et social de leur époque.

B. La famille Khokhlov dans la tourmente de la Révolution Russe



La guerre civile en Russie entre 1918 et 1923

© Extrait de *La Russie de Pierre le Grand à nos jours*, Jean-Paul Scot, Paris, Armand Colin, 2000, p. 103

Entre l'ascension sociale fulgurante du couple parisien et le quotidien dramatique de la famille Khokhlov restée en Russie, le contraste est saisissant.

Quand Olga Khokhlova rencontre Picasso en 1917, elle n'a plus vu sa famille depuis plusieurs années. Tandis que la guerre continue dans le reste de l'Europe, la Russie voit l'installation d'un gouvernement provisoire, puis d'un gouvernement bolchévique dirigé par Lénine. Le pays connaît un isolement croissant et le printemps 1918 est effroyable pour l'ensemble de la société, surtout dans les villes où reviennent trois millions de prisonniers issus de la guerre contre les empires centraux : famine, chômage, marché noir et expulsion des logements sont le lot quotidien.

De nombreux documents, tableaux et dessins des salles 2 et 3 montrent la préoccupation d'Olga pour les événements de la révolution russe : elle apparaît tour à tour lisant ou perdue dans ses pensées. La famille Khokhlov est engagée du côté des « Russes blancs » qui rejettent le gouvernement révolutionnaire.

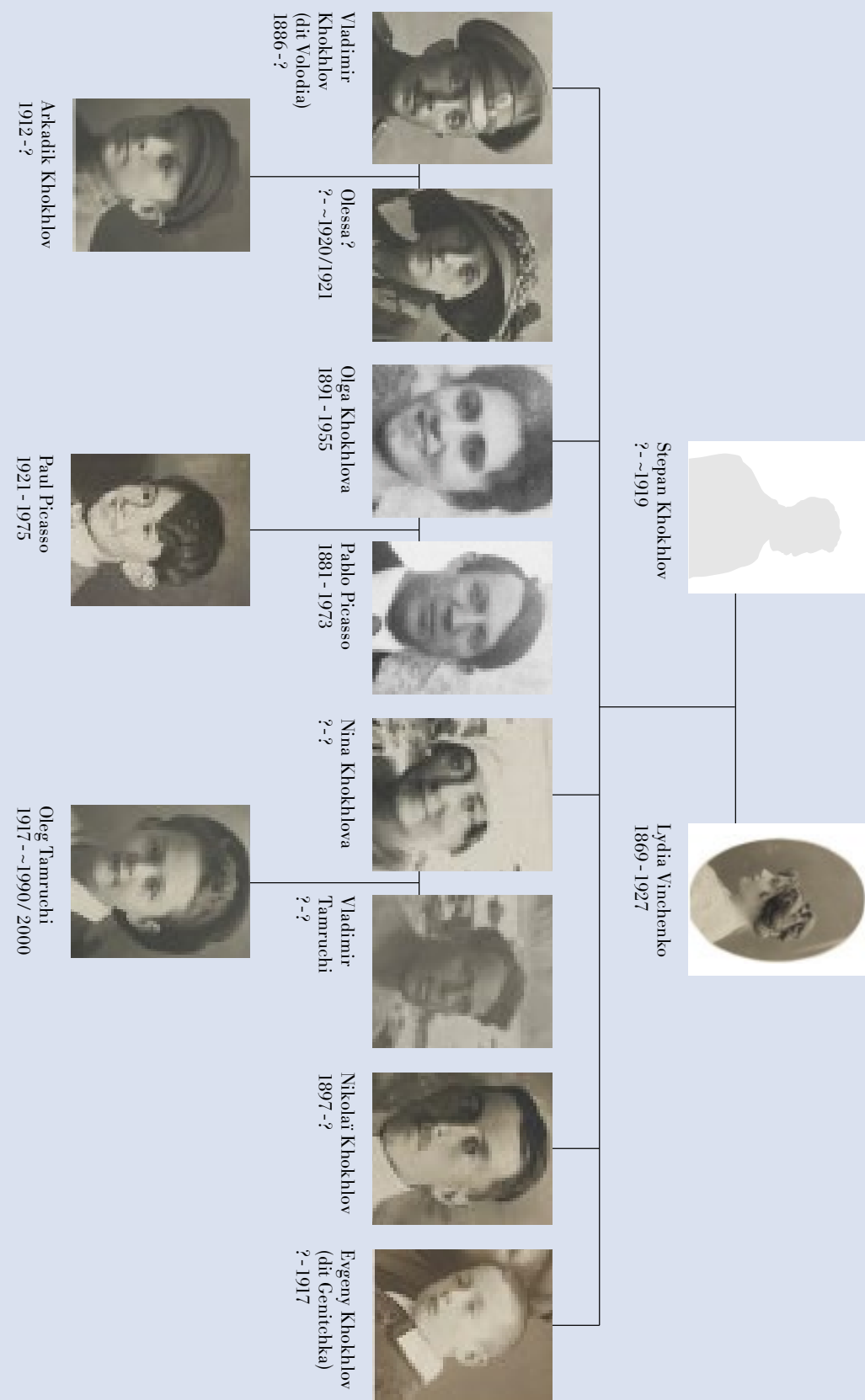
Les années de guerre civile (1918-1921) sont très difficiles pour la famille d'Olga. Son père et plusieurs frères combattent contre l'Armée Rouge aux côtés des armées des généraux blancs, comme Denikine et Koltchak.

Le père d'Olga, colonel, rejoindra l'armée blanche contre-révolutionnaire qui s'était formée dans le Sud dès novembre 1917. Il s'engage en septembre 1919 et fait route vers Rostov, où il disparaît sans plus donner de nouvelles. Deux de ses frères, Vladimir (dit Volodia) et Nikolai (dit Kola), s'engagent également comme officiers du côté des blancs au début du conflit. On perd leur trace en 1919. Quant à sa mère Lydia, elle vit à Tiflis (en Géorgie, actuelle Tbilissi) avec sa fille Nina, son gendre Vladimir et son petit-fils Oleg. La pauvreté et la précarité caractérisent

→ Chronologie de la Révolution russe (1917-1921)

- 8 mars 1917** Manifestation des femmes de Pétrograd
- 19 mars 1917** Abdication du tsar Nicolas II
- Avril 1917** Parution des « Thèses d'avril » de Lénine
- Novembre 1917** Insurrection bolchévique à Pétrograd : assaut du Palais d'hiver, siège du gouvernement provisoire. Lénine devient chef du Gouvernement
- 3 mars 1918** Signature du traité de Brest-Litovsk avec l'Allemagne
- 9 mars 1918** Débarquement d'un contingent anglais à Mourmansk
- 2 août 1918** Débarquement de troupes de l'Entente (France, Royaume-Uni) à Mourmansk
- 18 novembre 1918** Koltchak, commandant des « Russes blancs » se proclame Régent suprême de Russie
- 28 novembre 1918** Intervention franco-britannique en mer Noire
- 19 mai-juillet 1919** Offensive de Denikine, général « blanc », par le Sud et occupation de l'Ukraine
- 16 juillet 1919** La famille impériale est assassinée
- 30 juillet 1919** Attentat contre Lénine, sérieusement blessé. Terreur rouge
- Août 1919** Échec des troupes de Koltchak
- Septembre-décembre 1919** Offensive de Denikine sur Moscou mise en échec
- Avril 1920** Repli des « Blancs » en Crimée
- 25 avril 1920** Offensive polonaise de Pilsudski et prise de Kiev
- Novembre 1920** Reprise de la Crimée par l'Armée rouge
- 2 février-18 mars 1921** Insurrection de Cronstadt et répression

Arbre généalogique de la famille Khokhlov



ces années alors même qu'ils n'en avaient rien connu avant la révolution : hommes et femmes sont au chômage, en piètre santé et l'inflation est galopante.

Malgré sa position sociale, Olga peine à obtenir des informations sur sa famille. Si elle entreprend de nombreuses démarches pour rétablir une correspondance avec ses proches, elle reste sans nouvelles entre octobre 1917 et fin 1919. Les liens enfin rétablis, elle reprend contact avec ses proches et échange de nombreux courriers avec eux, souvent accompagnés d'aides financières (cf. les lettres en salle 2).

Ces lettres reflètent la misère de leur vie, une grande tendresse à l'égard d'Olga, une perception plus ou moins claire de la notoriété de son mari, une reconnaissance pour l'aide matérielle qu'ils reçoivent au compte-goutte. Olga ne donne pas d'informations sur sa propre vie. « Tu n'écris jamais un mot sur toi » lui écrit sa mère à plusieurs reprises, sauf quelques photos et l'annonce de sa grossesse, puis de la naissance de Paul. En décembre 1925, alors que la famille envisage un déménagement à Moscou, Nina, sa sœur, demande explicitement à Olga d'accueillir leur mère déjà souffrante, qu'elle conduirait en France. Lénine vient de mourir (21 janvier 1924), Staline est au pouvoir. Ce projet ne se concrétisa pas et Lydia, la mère d'Olga, meurt peu après (août 1927). Après ce décès, les liens épistolaires avec ses frères et sa sœur paraissent s'être distendus, à moins que les traces aient disparues.

Pistes pédagogiques

TOUS NIVEAUX

La malle d'Olga

Suite à la mort prématurée de Paul Picasso en 1975, son fils Bernard Ruiz-Picasso ouvre en compagnie de sa mère, Christine, la malle laissée par Olga. Entreposée au château de Boisgeloup, elle contenait les vestiges de la vie d'Olga avec Pablo Picasso : de nombreuses photos, correspondances, des traces de sa vie de danseuse (programmes de ballets, tutus, chaussons) et quelques signes d'une éducation dans le rite chrétien orthodoxe russe (Bible russe, crucifix).

Bernard Ruiz-Picasso a souhaité étudier le contenu de cette malle pour en apprendre davantage sur la vie de sa grand-mère aux côtés de Picasso : c'est cet objet hautement symbolique qui est à l'origine de l'exposition.

Le point de départ de toutes les démarches du primaire jusqu'au lycée peut se construire avec les élèves autour de la malle d'Olga exposée. On peut exploiter la malle, ses lettres, ses photos, ses objets cachés comme autant d'éléments qui permettent de réfléchir à un questionnement généalogique, la redécouverte des souvenirs familiaux pour poser la question des liens avec la mémoire du passé, invoquer l'imaginaire des greniers de l'enfance, les déguisements possibles mais aussi la transmission entre le monde de l'enfance et celui des adultes.

PRIMAIRE

La présence de photographies dans l'exposition amène à interroger leurs rapports à la peinture. Inventée dans la première moitié du XIX^e siècle, la photographie constitue un moyen efficace de représenter le réel, surpassant les tentatives les plus réalistes de la peinture. Les peintres doivent donc réinterroger leurs pratiques et jusqu'à la fonction même de leur art, donnant naissance à l'art moderne.

Peinture et photographie – Cycle 2

L'enseignant peut s'appuyer sur la photographie d'Olga exposée à côté de *Portrait d'Olga dans un fauteuil* (MP55) pour faire comprendre le processus créatif de l'œuvre. Dans quelles conditions Picasso peint-il ? D'après ses souvenirs ? En présence de son modèle ? Ou comme ici d'après photographie.

Les multiples images d'Olga dans l'exposition peuvent faire naître une question : à quoi ressemble la « vraie » Olga ? Est-ce celle des représentations classiques ou surréalistes ? Celle que l'on peut voir dans les films (salle 8) ou bien dans les photographies ?

Photo de famille – Cycle 3

Des portraits figés de la fin du XIX^e siècle à la modernité des photomatons du couple Picasso (salle 6), l'exposition amène à s'interroger sur le rôle de la photographie comme « enregistrement », « mémoire » de la vie familiale, sur le statut de l'album photo ou du film de famille. L'enseignant pourra construire des activités établissant un parallèle avec l'expérience personnelle et contemporaine des élèves.

COLLÈGE

Autour de la commedia dell'arte – Français, Arts plastiques, PEAC, 5^e-4^e

Avant la visite au musée, l'enseignant de français peut convoquer les figures de la *commedia dell'arte* dans différents extraits de pièces de théâtre pour donner sens aux représentations de Paul qui sont visibles dans l'exposition : *Paul en Arlequin* (MP83), *Paul en Pierrot* (MP84), *Portrait d'adolescent en Pierrot* (MP982). Lors de la visite, l'enseignant peut éventuellement visionner les quelques extraits de Paul déguisé (en Pierrot, en toréador, en jockey, en maréchal de France...) dans la salle 8. Il s'agit d'utiliser l'œuvre de Picasso pour montrer l'importance des personnages de la *commedia dell'arte* dans la culture européenne.

Arlequin et Pierrot appartiennent à une tradition artistique qu'il faut faire découvrir aux élèves. On peut bien sûr montrer l'importance quantitative des représentations de Pierrot dans l'œuvre de Picasso entre 1900 et 1971 : c'est une figure récurrente.

Mais il faut aussi replacer ce sujet dans la tradition de la peinture française. On peut la faire remonter à Jean-Antoine Watteau et sa fameuse figure du Pierrot (appelé parfois le « Gilles »). L'association avec d'autres peintures de Pierrot (Paul Cézanne, André Derain, James Ensor, Jean-Honoré Fragonard, etc.) permettra en tout cas aux élèves de prendre conscience de la riche tradition artistique autour du personnage de Pierrot.

Dans l'optique d'une découverte des occurrences de Pierrot à travers les arts, on peut ajouter également des correspondances musicales (avec le Pierrot extrait du *Carnaval* de Robert Schuman) ou poétiques (avec le poème « Pierrot » de Paul Verlaine dans *Jadis et Naguère* en 1885).



Jean-Antoine Watteau, *Pierrot, dit autrefois « Gilles »*, Vers 1718-1719, huile sur toile, 185 x 150 cm, Musée du Louvre
© Musée du Louvre/Angèle Dequier



Pablo Picasso, *Paul en Arlequin*, 1924, huile sur toile, 130 x 97,5 cm, Musée national Picasso-Paris, MP83
© RMN-Grand Palais/Adrien Didierjean
© Succession Picasso

Écrire la mémoire familiale – Français, 6^e-3^e

La malle contenant les traces de la vie passée d'Olga peut donner lieu à des mises en récit de la part des élèves, à qui l'on demandera de raconter une bribe d'histoire familiale. On peut proposer aux élèves d'évoquer un des membres de leurs familles en s'appuyant sur un (ou plusieurs) objet(s). Ils devraient expliquer ce choix par le sens et/ou l'attachement affectif, ce qu'il reflète de significatif pour eux pour comprendre leur vie aujourd'hui. L'enseignant aidera les élèves à réfléchir à la transmission matérielle et symbolique de chaque objet-histoire.

L'enseignant peut ajouter la lecture de plusieurs échanges entre Olga et sa famille comme déclencheur de la réflexion et d'idées. Pourquoi écrivait-elle des lettres ? Qu'est-ce qui constituerait le ressort de l'écriture aujourd'hui ? Comment peut-on parler de soi, exprimer ses émotions quand on est loin de ses proches ?

L'archive, source de l'histoire – Histoire, 3^e

La présence de lettres dans l'exposition peut mettre en lumière l'importance des documents d'archives dans le travail de l'historien. Durant la visite, il est possible de demander aux élèves d'en étudier un ensemble pour relever les faits significatifs qui éclairent la situation sociale de la population russe à cette époque. Une restitution finale orale peut permettre de présenter les éléments recueillis et ainsi souligner les ravages de la guerre parmi les civils, autant que l'importance de la conservation et de l'étude des archives, y compris familiales.

Transcription d'une lettre écrite par Nina à sa sœur Olga, le 24 décembre 1919

Ma chère petite Olitchka,

Tu ne te figures pas combien nous nous sommes réjouis à l'arrivée de ta lettre ; imagine-toi que nous sommes ici comme dans une île ensorcelée, isolés des nôtres... d'autant plus que nous ne nous attendions pas à ta lettre ; le secrétaire de la mission française nous a livré la lettre. Nous avons tellement envie de te revoir. S'il plait à Dieu, viens chez nous avec ton époux. Nous serons très heureux, au plus vite, maman languit ici sans papa. Maintenant je vais te raconter pourquoi nous sommes dispersés. Après la Révolution, nous étions restés tous ensemble et tous dépourvus, et une fois l'armée constituée, Kola et Volodia se sont engagés, et nous vivions à Tiflis ; mon Volodia à moi est parti en Perse, mais après quatre mois il est revenu et nous voilà tous à nouveau sans emploi. Alors en automne 1919, papa a décidé de partir seul pour Rostov, et nous y faire venir par la suite, mais tout s'est avéré autrement : les combats ont commencé et ne leur ont rien valu, et depuis aucune nouvelle. Maman est terriblement agitée ; bien que papa soit affecté à l'arrière-garde, c'est quand même dangereux. Maintenant nous vivons ainsi : moi, maman et Oleg, tandis que mon mari fait des aller-retour à Bakou ; il n'a pas de situation stable, mais des revenus occasionnels ; maintenant il a des belles perspectives éventuelles en Grèce, mais nous avons peur de rester seuls. Et il y a encore une nouvelle, on vient d'annoncer un ordre d'expulsion, et comme nous ne sommes pas Géorgiens, nous avons failli nous faire jeter, or où aller, c'est l'hiver, il fait froid, tout est cher, mais surtout une telle terreur qu'on n'ose même pas sortir. Quant à moi, je finis mes études au conservatoire, ce qui permet de rester,

et j'espère que maman ne sera pas concernée parce qu'elle est hébergée chez moi ; et Volodia un de ces jours va éventuellement partir en Arménie ; et nous resterons seuls... J'étais très malade du typhus, et après je me suis fait opérer, et ils m'ont enlever le péritoine, mais Dieu merci, je me suis rétablie ; mais malgré tout, j'ai contracté une anémie, et je ne chante plus autant qu'avant, mais heureusement qu'il me reste cette petite ressource... nous vivons dans deux pièces, mais en centre-ville, et nous sommes installés tant bien que mal. Je fais mes études auprès du Professeur Korsov, mais je ne me produis que très peu parce que mon époux n'est pas d'accord. Par conséquent je n'ai pas d'emploi et nous vivons modestement. Maman met des articles en vente, des tapis, et ainsi nous survivons ; nous pensons tous et nous attendons tous que notre situation se calme enfin et se concrétise. Nous sommes à bout de nerf et terriblement fatigués. Tous nos espoirs sont tournés vers le printemps... Je te salue. Nous t'attendons avec impatience. Bises.

T. Nina

P.S. Toutes tes connaissances te transmettent le bonjour. Gorin est mort, Musia est à Bakou, très peu de Russes ici.

En marge, la note suivante :
Décris-nous ton ballet, veux-tu bien ?

LYCÉE

L'Histoire, construction politique – Histoire

L'exemple de la famille Khokhlov, clairement inscrite du côté des Russes blancs combattant le gouvernement révolutionnaire, peut être utilisé dans le cadre du thème 2 du programme d'histoire sur « La guerre et les régimes totalitaires ». La guerre civile consécutive à la Révolution de 1917 permet de montrer comment le régime soviétique en découle. Cet exemple d'une famille de Russes blancs permet de montrer les divisions d'un pays où les Bolcheviks étaient nettement minoritaires lors de leur arrivée au pouvoir. Les difficultés pour Olga d'accéder à des informations précises sur les événements de la guerre civile russe confirment aussi l'isolement du régime soviétique (à la fois voulu par les pays de l'Entente et accepté par les Rouges comme un moyen de concentrer les forces pour se débarrasser des armées des généraux blancs). Olga parle manifestement peu de politique, ce qui montre aussi

le légitimisme existant dans certaines familles russes vis-à-vis de l'ancien régime et le refus de souscrire aux projets du nouveau régime.

Dans le cadre des réflexions sur « Histoire et mémoire » en Première et Terminale, la question originale de la mémoire des Russes blancs dans le regard sur la Révolution russe peut constituer un angle original d'approche des grands événements du XX^e siècle. On s'appuie ainsi sur l'exemple d'une figure singulière et peu connue – ici Olga – pour questionner les possibilités de construire l'histoire « complète » d'un événement politique fondateur du XX^e siècle. L'enseignant montre ainsi aux élèves qu'il ne faut pas réduire l'événement de 1917 à la seule victoire des Bolcheviks pour montrer qu'il y a eu une opposition farouche des futurs battus et que la temporalité révolutionnaire s'étend avec la guerre civile au-delà de l'année 1917.

Parcours d'immigrés – Lettres, Histoire

La lecture et l'analyse des lettres exposées permettent de mettre en avant le statut d'immigré d'Olga, mais également de Picasso, tous deux arrivés en France âgés d'une vingtaine d'années. Des recherches documentaires peuvent permettre de dégager leurs parcours respectifs et de souligner les raisons premières de leur immigration : Olga est d'abord une danseuse liée à une troupe itinérante et Picasso cherche à s'installer dans la capitale de l'art moderne.

Le travail sur ce thème amène également à interroger la place de la France dans les flux migratoires de l'époque. Des prolongements contemporains peuvent porter sur le statut de réfugié politique ou sur les mouvements de population actuels.

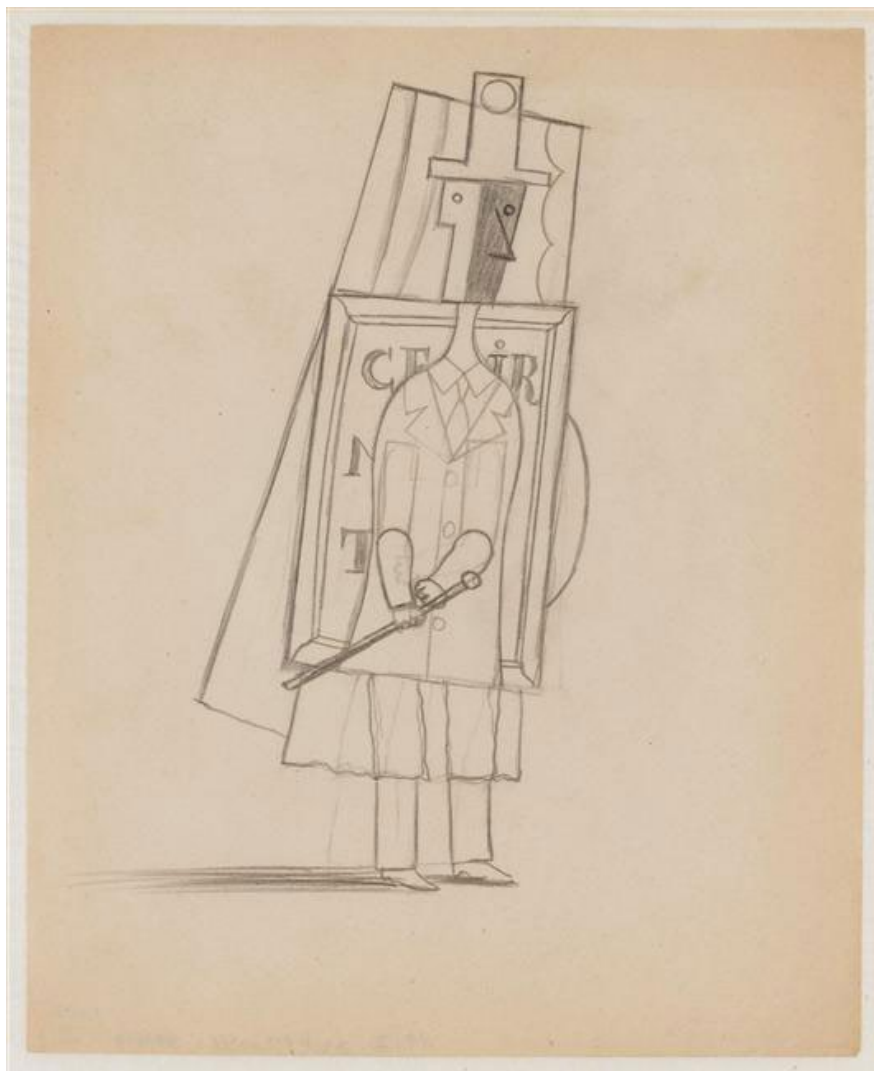
DOSSIER
PÉDAGOGIQUE
Partie 2

2 Une période
d'expérimentations
intenses

Les années partagées avec Olga sont l'occasion pour Picasso de mener des recherches extrêmement variées. La période s'ouvre en 1917 par une collaboration inédite de l'artiste avec le monde des arts du spectacle, prélude d'une longue série. De la fin de la Première Guerre mondiale aux prémices de la Seconde, Picasso expérimente sans cesse, répondant à la fois à l'héritage des arts de l'Antiquité et de la Renaissance, et aux préoccupations intellectuelles les plus contemporaines, comme celles du groupe surréaliste.

A. Des Beaux-arts aux arts vivants

Placée sous le signe du théâtre et des voyages, l'année 1917 est pour Picasso synonyme d'ouverture vers les arts de la scène. Ce n'est certes pas la première rencontre de Picasso avec les arts vivants. Le cirque et les saltimbanques sont des thèmes déjà présents durant la période



Pablo Picasso, *Étude pour un manager*, 1916, Dessin à la mine de plomb, 27,6 x 22,5 cm, Musée national Picasso-Paris, MP1614
© RMN-Grand Palais/Thierry Le Mage
© Succession Picasso



Pablo Picasso, *Rideau pour le ballet « Parade »*, 1917
Peinture à la colle sur toile, 1050 x 1640 cm, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne, AM3365P
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais
© Succession Picasso

rose autour de 1905. Fernande Olivier (1881-1966), qui est alors la compagne de l'artiste, raconte combien il s'est divertie au cirque Médrano entre 1904 et 1909, en compagnie notamment de Max Jacob. Dans *Le Fou* (MP231), c'est d'ailleurs ce dernier qui devient personnage de spectacle. La rencontre amoureuse avec Olga en 1917 est liée à un nouveau projet artistique, qui donne une autre dimension à l'intérêt de Picasso pour les arts vivants.

En 1916, Serge de Diaghilev (1872-1929), le directeur des Ballets russes, commande à Picasso les décors et les costumes de *Parade*, un ballet imaginé par Jean Cocteau (1889-1963) sur une musique d'Erik Satie (1866-1925) et une chorégraphie de Léonide Massine (1896-1979). Au début de l'année 1917, il passe plusieurs semaines en Italie, où la troupe est en représentation, pour travailler sur *Parade* avec Cocteau, Massine et Diaghilev. C'est à cette occasion qu'il rencontre Olga.

Le ballet (dont une version contemporaine est visible en salle -1.4) rassemble des artistes particulièrement novateurs : la partition de Satie est un collage orchestral qui intègre des cliquetis de machines à écrire ; Massine conçoit une chorégraphie basée sur l'amplification des gestes de la vie et sur des pas de *one-step*, une danse de *music-hall* ; Picasso réalise des décors et costumes à la fois inspirés du cubisme et d'une veine plus classique (notamment pour le rideau de scène [1917, Paris, Centre Pompidou-Musée national d'art moderne]). L'implication de l'artiste espagnol dépasse la commande initiale puisqu'il va jusqu'à faire modifier l'argument rédigé par Cocteau. Les recherches

→ Olga, danseuse des Ballets russes

Bien qu'ayant commencé la danse relativement tard et n'étant pas encore professionnelle, Olga Khokhlova est recrutée à l'âge de 19 ans en 1911 par un trio devenu célèbre pour avoir monté et représenté les Ballets russes dans toute l'Europe – Vaslav Nijinski (1889-1950), Serge de Diaghilev et Enrico Cecchetti (1850-1928) le plus grand des maîtres de ballet classique. Olga est douée et appréciée pour assimiler rapidement le changement de style et de répertoire des nouvelles chorégraphies de Nijinski. Entre 1911 et 1917, son nom apparaît sur de nombreux programmes, en particulier pour les nouveautés et les créations plutôt que dans les répertoires classiques. C'est ainsi qu'elle voyage avec la troupe et se produit sans discontinuer en France, en Angleterre, en Suisse, en Allemagne, en Amérique du Nord, en Italie et en Espagne. En 1918, une blessure la contraint à s'éloigner des planches et à repousser son mariage de quelques semaines. En 1919, elle quitte la troupe et abandonne définitivement la danse.



Portrait d'Olga dans le rôle d'une femme du Sultan dans « Shéhérazade » des Ballets russes
Épreuve gélatino-argentique, 13,1 x 8,3 cm, Musée national Picasso-Paris, APPH4842

© RMN-Grand Palais/image RMN-GP
© Succession Picasso

de cette équipe d'avant-garde favorisent un décloisonnement des arts. Lors de la création du ballet au Théâtre du Châtelet le 18 mai 1917, le programme rédigé par Guillaume Apollinaire salue « pour la première fois cette alliance de la peinture et de la danse, de la plastique et de la mimique qui est le signe de l'avènement d'un art plus complet ».

« Une insulte au bon goût et au bon sens ! » La première de *Parade* fait scandale. Son caractère inédit et sa désinvolture en pleine guerre mondiale déclenchent l'hostilité du public et de la critique.

Parade inaugure plusieurs années de collaboration entre Picasso et les Ballets russes, donnant naissance au *Tricorne* (1919), *Pulcinella* (1920), *Cuadro Flamenco* (1921), *Mercure* (1924) ou encore *Le Train bleu* (1924).

B. Classicisme et surréalisme

Après cette première rencontre avec les Ballets russes en 1917, Picasso oriente ses créations picturales vers des formes qui peuvent paraître plus classiques et éloignées des audaces formelles du cubisme. La critique a considéré bien longtemps ces années d'immédiat après-guerre comme une tentative de « retour à l'ordre » coïncidant avec les expérimentations d'autres artistes cherchant à donner une nouvelle vie à l'art national d'un pays meurtri par la guerre (voir p.26). En réalité, Picasso est loin de s'y conformer et mène surtout une recherche tournée vers l'Antiquité : il y trouve des corps idéalisés et atemporels, qui contrastent avec les meurtrissures engendrées par la Grande Guerre. Le voyage en Italie en 1917, en particulier à Naples et à Pompéi, a offert à Picasso un contact direct avec les œuvres antiques et celles de la Renaissance italienne qui s'en inspirent

étroitement. Cette expérience est réactivée quelques années plus tard, quand Picasso s'installe près du château de Fontainebleau, où s'exposent les décors réalisés au XVI^e siècle par Rosso Fiorentino et Le Primatice.

Entre 1921 et 1924, Olga est le modèle privilégié de ce nouveau mode de représentation. Qu'elle soit figurée seule, avec Paul bébé ou incluse dans des scènes familiales, elle incarne cette figure idéalisée et atemporelle née de cette inspiration antique. Ces représentations coïncident avec des moments de bonheur familial, telles que les vacances passées à Dinard au début des années 1920. Des œuvres de la salle 5 comme *Famille au bord de la mer* (MP80) et *Mère et enfant au bord de la mer* (Chicago, Art Institute) déclinent ainsi les thèmes de la famille, de la maternité et de l'enfance.



Pablo Picasso, *Famille au bord de la mer*, 1922
Huile sur bois, 17,6 x 20,2 cm
Musée national Picasso-Paris, MP80

© RMN-Grand Palais/René-Gabriel Ojéda
© Succession Picasso

Retour à l'ordre et goût de l'antique

«Picasso s'est toujours senti très à l'aise avec les classiques, leur empruntant ce qui l'intéressait, en en faisant "autre chose", comme il aimait à dire.»

Pierre DAIX, «Classicisme», *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*, Paris, Robert Laffont, 2012, p.188

Ce débat anime tout l'entre-deux-guerres. En effet, la Première Guerre mondiale a révélé le caractère illusoire et obsolète des allégories néo-classiques de la III^e République, celles qui s'accrochent aux frontons des Palais de l'Exposition Universelle de 1900, incarnant des valeurs qui ont mené à un bain de sang.

La violence de masse de la guerre de 1914-1918 a mis à nu des images où les corps, le sang se mêlent à la terre et aux éclats métalliques des obus. De cette vision terrible dont certaines toiles célèbres d'Otto Dix rendent compte, un désir de rupture a consisté à rêver d'espace, de clarté, de lumière, de vie moderne en rupture avec ce passé immédiat et macabre. Pour Le Corbusier par exemple (1887-1965), l'idéal grec et méditerranéen peut servir de modèle pour réinsuffler la vision d'un avenir meilleur et de pratiques artistiques et architecturales reflétant ce nouveau classicisme : on imagine un habitat baigné de soleil, un retour à des formes épurées et essentielles de l'architecture.

Être classique, ce peut être ainsi rechercher une forme éternelle, et non pas réaliser des pastiches d'art antique. C'est une recherche longue qui convoque aussi bien les maîtres du XIX^e siècle comme Jean-Auguste-Dominique Ingres, que des œuvres plus primitives, comme la Vierge de Gósol découverte lors d'un séjour dans le petit village des Pyrénées espagnoles à l'été 1906 (Autoportrait, MP8).

D'autres artistes accompagnent Picasso à la même époque dans ce travail des formes classiques : des sculpteurs – Pablo Gargallo, Henri Laurens, Manolo Hugué ou Aristide Maillol – aux peintres – Mario Sironi ou Fernand Léger. L'éternel antique est à la mode.



Pablo Picasso, *La Nageuse*, Novembre 1929
Huile sur toile, 130 x 162 cm
Musée national
Picasso-Paris, MP119
© RMN-Grand Palais/image
RMN-GP
© Succession Picasso

ses mots rapportés par Brassai, «cette profonde ressemblance au-delà des formes et des couleurs sous lesquelles les choses se présentent».¹ L'élégante étrangeté et la parfaite aisance des acrobates ont pu être interprétés comme des transpositions visuelles de la «beauté convulsive» révélée par André Breton dans Nadja en 1928. Breton qui, dès 1925, avait formellement enjoint le mouvement surréaliste à mettre ses pas dans ceux de Picasso, vit dans son œuvre des années 1928-1930 une sorte d'affiliation, sans que l'artiste espagnol n'acquiesce.

Les scènes de baigneuses (salle 9) font écho aux séjours de la famille Picasso au bord de la mer. Certaines, au caractère enjoué, traduisent de la présence d'une nouvelle femme dans la vie de l'artiste : parmi certaines figures des nageuses se trouve en effet sa jeune maîtresse Marie-Thérèse Walter. C'est en l'observant que Picasso a commencé à se passionner pour les désarticulations des corps provoquées par les jeux de plage.

Mais ces expérimentations formelles prennent aussi parfois un ton inédit, agité et violent, comme on le voit dans plusieurs œuvres de la fin des années 1920, telles que Grand nu au fauteuil rouge (MP113, en haut de l'escalier d'honneur) ou Femme au fauteuil rouge (salle 7). La figure d'Olga s'y métamorphose aux yeux de l'homme et de l'artiste : elle n'est plus que douleur, forme molle et monstrueuse, reflétant les difficultés traversées par le couple.

À partir du milieu des années 1920, Picasso explore d'autres voies, de nouvelles formes et distorsions des corps liées au mouvement surréaliste alors émergent. Naissent des créatures chimériques, aux corps graphiques et contorsionnés, comme dans *La Nageuse* (MP119, salle 9) ou dans *l'Acrobate* de 1929 (MP1990-15, salle 10).

Picasso semble fasciné par les capacités de malléabilité du corps humain et ses métamorphoses. Il y trouve une «surréalité», c'est à dire, selon

¹ Pablo Picasso cité par Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p. 198.

Pistes pédagogiques

ÉCOLE PRIMAIRE

Le vocabulaire des émotions – Cycle 3

Les figures du cirque sont recommandées comme des entrées possibles des arts du spectacle vivant à l'école primaire. Plusieurs des figures de la scène peuvent faire l'objet d'une description et d'une analyse assez fines, en particulier Pierrot ou Arlequin, via des reproductions d'œuvres, de photographies, la projection de vidéos ou par le biais d'une sortie de classe. Les élèves peuvent être amenés à décrire les visages et les émotions des personnages, pour travailler l'observation d'œuvres visuelles et les traits psychologiques des figures représentées. Outre les capacités d'expression que l'exercice implique, c'est un biais utile pour enrichir le vocabulaire et les compétences rédactionnelles des élèves à partir de qualificatifs (« mélancolique », « rêveur », « espiègle ») qui permettent de dépasser des descriptions simplistes ou trop peu développées (« triste/content »).

COLLÈGE

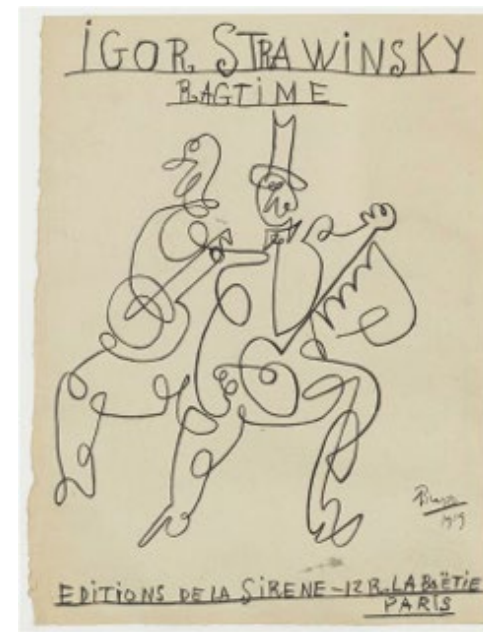
Autour du ballet Parade – Arts plastiques, 4^e-3^e

L'enseignant peut construire une ou plusieurs activités à partir de la version vidéo de *Parade* interprétée en 2007 par la compagnie Europa Danse.² Cette version, montée par Susanna Della Pietra et supervisée par Lorca Massine, est fidèle à la création de 1917. On y retrouve les décors géométriques représentant « les maisons à Paris un dimanche » et des costumes conçus comme des constructions cubistes. Le spectacle est en effet une transposition cubiste de la vie moderne, qui s'incarne notamment dans des costumes des managers. Ces personnages inspirés des hommes-sandwichs, se déplaçaient à la manière d'automates, leurs mouvements étaient volontairement contraints par un costume très graphique personnifiant le monde des affaires et de la réclame. Dans le ballet, les managers étaient deux : un Français, un Américain. Véritables slogans publicitaires ambulants, ils annonçaient et ponctuaient les numéros des artistes de la parade : prestidigitateur chinois, petite fille américaine et acrobates.

Le monumental rideau de scène (1917, Paris, Centre Pompidou-MNAM) tranche avec cette esthétique d'avant-garde. Picasso y reprend les personnages de forains et de la commedia dell'arte dans une composition mystérieuse au dessin classique.

C'est à l'occasion de la première de ce ballet que Guillaume Apollinaire invente le terme de « sur-réalisme ».³ L'objectif de l'enseignant pourra être

² Visible en intégralité dans la salle -1.4 du musée. Des extraits sont également disponibles sur Youtube.
³ cf. <https://www.reseau-canope.fr/cndpfileadmin/opera-en-actes/les-operas/les-mamelles-de-tiresias/les-mamelles-de-tiresias-de-1917-a-2011/un-drame-surrealiste-la-creation-de-18217339uvre-en-1917/>



Pablo Picasso, *Portrait d'Igor Stravinsky*, 1920
Fusain, mine de plomb,
61,5 x 48,2 cm
Musée national Picasso
Paris, MP911

© RMN-Grand Palais/
Béatrice Hatala
© Succession Picasso

Pablo Picasso, *Projet pour la couverture de la partition de « Ragtime » d'Igor Stravinsky*, 1919
Encre de Chine,
26 x 19,7 cm Musée
national Picasso Paris,
MP1922

© RMN-Grand Palais/
Thierry Le Mage
© Succession Picasso

d'inciter les élèves à réfléchir à ce qui fait la modernité et le caractère surréaliste de ce ballet, en construisant des activités qui conduisent l'élève à observer les diverses composantes de l'œuvre : décors, costumes, musique, chorégraphie, etc. L'enseignant peut ainsi souligner la coexistence de composantes classiques et avant-gardistes, faisant fi des cloisonnements disciplinaires.

Pour aller plus loin et monter un projet interdisciplinaire, on peut imaginer un travail en collaboration avec l'enseignant d'EPS qui consisterait à réaliser des projets de costumes et de décors pour un travail chorégraphique avec des élèves. Le choix des formes, des couleurs et de la disposition plastique pourrait faire l'objet d'une réflexion et d'un projet d'exposition. Si les conditions de réalisation le permettent, la conception des costumes et décors peuvent donner lieu à une réalisation concrète pour un spectacle de classe.

Correspondances entre musique et peinture – Musique – 3^e

Dans le cadre du cours de musique, l'attention peut se porter sur l'étude d'une pièce comme *Parade* d'Erik Satie ou le *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky, pour souligner les caractéristiques qui leur confèrent leur modernité.

Les œuvres musicales de cette période peuvent aussi constituer un point d'entrée pour souligner les correspondances entre musique et arts visuels. La musique est très présente dans les sujets représentés, avant même la fin de la Première Guerre mondiale (cf. par exemple les nombreuses représentations d'instruments de musique dans les œuvres de Picasso).

Il existe également des liens étroits entre certains compositeurs et plasticiens, tels que Picasso et Satie ou encore Stravinsky. Picasso réalise ainsi des dessins pour la couverture de *Ragtime* et aussi des études de masques et de décors pour le ballet *Pulcinella*, signant ainsi la première vraie collaboration du peintre avec le compositeur, en 1920.

L'enseignant peut construire des activités d'observation et d'analyse d'œuvres visuelles et/ou musicales, des temps de recherche documentaire, à titre individuel ou en groupe, pour permettre aux élèves de mieux saisir la porosité entre les différents domaines artistiques, en particulier au début du XX^e siècle.

COLLÈGE

Art et société – Arts plastiques, 5^e-4^e

L'enseignant peut étudier la pose classique de nombreuses toiles représentant Olga : *Portrait d'Olga dans un fauteuil* (MP55, salle 1), *Olga pensive* (MP993, salle 2), *Olga au col de fourrure* (MP1990-9, vestibule).

Il s'agira alors de montrer que ces œuvres relèvent d'une tradition classique du portrait féminin et qu'elles reflètent la situation sociale du modèle représenté. Une telle étude peut s'inscrire dans un parcours plus large construit par l'enseignant. Des célèbres *Époux Arnolfini* de Jan van Eyck (1434, Londres, National Gallery) en passant par les portraits de Jean-Auguste-Dominique Ingres (cf. page 2) et jusqu'aux toiles de Picasso, l'enseignant peut retracer la tradition du portrait bourgeois. Dans le *Portrait d'Olga dans un fauteuil* par exemple, de multiples indices posent la condition sociale du modèle : sa coiffure à la mode, sa robe évoquant les créations du couturier Paul Poiret et le large fauteuil dans lequel elle est assise, mobilier récurrent dans l'histoire de l'art. L'enseignant utilise ces différents exemples pour montrer combien ces œuvres participent de codes culturels qui indiquent au spectateur la position sociale du modèle.

On pourra comparer avec d'autres portraits de femmes au fauteuil chez Picasso. Dans *La Fillette aux pieds nus* (MP2) il est flagrant que la position sociale du modèle est bien plus modeste que dans les portraits d'Olga. Dans d'autres cas, comme par exemple dans *Portrait de Marie-Thérèse* (MP159) ou *Portrait de Dora Maar* (MP158), la caractéristique sociale est mise en retrait par rapport à la personnalité du modèle.



Pablo Picasso, *Olga pensive*, 1923
Pastel et crayon noir sur papier vélin, 105 x 74 cm
Musée national Picasso-Paris, MP993

© RMN-Grand Palais/Mathieu Rabeau
© Succession Picasso



Vue d'ensemble de la Galerie
François I^{er} du château
de Fontainebleau
Château de Fontainebleau

© RMN-Grand Palais/Georges Fessy



Danaë, Galerie François I^{er}
du château de Fontainebleau.
Décors : Rosso Fiorentino/Peinture :
Primatice, XVI^e siècle
Château de Fontainebleau, SNPM37

© RMN-Grand Palais/Gérard Blot

La tradition et l'influence de la peinture de Fontainebleau – Histoire des arts, 5^e-4^e

L'enseignant peut faire observer combien la pratique picassienne se nourrit de l'influence d'autres artistes et d'autres formes de création. Les œuvres de Picasso peuvent être comparées avec d'autres, souvent tirées du passé : l'influence antique déjà évoquée est renforcée par la redécouverte des peintres de la Renaissance au château de Fontainebleau à l'été 1921. Les images des corps féminins massifs et puissants du Primatice (1504-1570) ou de Rosso Fiorentino (1495-1540) dans les galeries du château trouvent un écho dans la représentation des corps féminins de Picasso dans les années 1921-1924. Si l'enseignant fait découvrir aux élèves la collection personnelle de Picasso présentée au 3^e étage du musée, il peut notamment observer les diverses baigneuses de Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) : ces toiles confirment l'attention que porte Picasso à la beauté idéale et atemporelle héritée de l'Antiquité et de la Renaissance. La découverte et l'analyse de cette tradition permettent de souligner que, comme d'autres artistes, Picasso puise dans les œuvres et les travaux de ses prédécesseurs pour inventer une démarche personnelle. Jouant entre la mémoire des formes du passé et la nécessité de les réactualiser, Picasso expérimente sans cesse.

La notion de classicisme – Français, 4^e-3^e

L'enseignant peut travailler le vocabulaire à travers l'appellation des «classiques» et du «classicisme». En effet, le terme «classique» est appliqué à des réalisations très différentes selon le lieu et l'époque considérés : l'art grec classique du V^e siècle av. J.-C., le classicisme français du XVII^e siècle, le classicisme d'Ingres au XIX^e siècle, la musique aujourd'hui dite classique, etc.

Une confrontation de ces différentes formes de classicisme permet d'engager un travail (en collaboration avec l'enseignant d'arts plastiques) sur cette notion afin de montrer sa relativité et ce qui relève aujourd'hui du jugement de valeur, lorsqu'une œuvre est qualifiée de «classique» par opposition à «novateur».

En définitive, il s'agit de montrer que ce n'est ni le respect des conventions académiques ni l'innovation qui peuvent, seuls, faire l'intérêt d'une œuvre. Cela amène naturellement les élèves à s'interroger sur ce qui en fait l'intérêt.

LYCÉE

Entre désir d'un monde nouveau et souvenir de la guerre

Dans les années 1920, la peinture de Picasso exprime à plusieurs reprises une joie de vivre qui tranche avec l'art de ceux qui vivent encore le traumatisme de la guerre. L'enseignant peut envisager de montrer combien l'art d'après-guerre emprunte des voies différentes. Dans le cas de Picasso, les années d'après-guerre correspondent à une période heureuse où il fonde une famille et observe le monde avec des perspectives renouvelées.

Qu'il s'agisse des portraits familiaux, des peintures estivales à Dinard ou des premières apparitions de sa jeune maîtresse Marie-Thérèse, nombre de toiles témoignent d'une grande puissance de vie. Les variations autour de l'Acrobate confirment cette libération du corps (salle 10). Sans exagérer les liens entre peinture et société, ces figurations picassiennes permettent d'évoquer les expériences hygiénistes de l'entre-deux-guerres, le développement du sport et du tourisme balnéaire.

L'enseignant peut en contrepoint se saisir d'œuvres comme celles d'Otto Dix pour montrer combien le malaise et les souffrances nées de la Première Guerre mondiale se prolongent dans les villes allemandes des années 1920.

Ce travail permet enfin de sortir du questionnement sur l'appartenance de Picasso à ce courant du «retour à l'ordre». S'il s'appuie sur des formes classiques dès 1918, ses œuvres des années 1920 montrent bien qu'il ne s'agit pas pour lui de s'en tenir à cet héritage formel, mais de les réactualiser.

DOSSIER
PÉDAGOGIQUE
Partie 3

3 De l'histoire
intime
à la mythologie
personnelle

Entre 1928 et 1935, de nouveaux thèmes irriguent le travail de Picasso, intimement liés à l'histoire personnelle de l'artiste et à la dégradation des relations avec Olga. Ces iconographies, auxquelles l'artiste confère une puissance particulière, n'en font pas moins écho aux préoccupations des intellectuels de l'époque, en particulier ceux du groupe surréaliste.

A. Le peintre, le modèle et l'atelier

Les rapports de l'artiste à l'atelier et à son modèle sont traités de manière récurrente par Picasso. Ce thème apparaît pour la première fois dans un tableau de l'été 1914, *Le Peintre et son modèle* (MP53) et ne cesse ensuite de ressurgir, par exemple dans les illustrations du *Chef-d'œuvre inconnu de Balzac* au début des années 1930.

Le thème est également traité dans un grand format de 1926 (MP96, salle 11) qui figurent le peintre au travail dans son atelier face au modèle. De grandes arabesques scripturales tracent les contours et mêlent inextricablement les figures et les décors, tandis que des aplats de couleurs indépendants des formes viennent scander la composition. On y distingue, coincé sur la droite, le peintre devant sa toile tenant ses attributs traditionnels, palette et pinceaux, tandis que le modèle allongé à gauche, semble envahir peu à peu tout l'espace de la toile. L'antagonisme des couleurs et leur autonomie vis-à-vis du trait crée dans l'œuvre une tension suggérant que l'atelier n'est peut-être déjà plus le lieu de travail refuge où Picasso aimait à se retrouver. Serait-ce le signe qu'Olga, le modèle privilégié d'alors, commence à devenir envahissante ?

Trois ans plus tard, la figure d'Olga hante toujours l'atelier dans *Buste de femme avec autoportrait* (salle 11). Agressive, monstrueuse, la bouche comme un vagin denté, elle impose sa présence jusqu'à menacer de faire disparaître la figure du peintre. Dans ce thème, cher à l'artiste et qu'il travaillera jusqu'à la fin de sa vie, s'expriment ainsi les difficultés, puis les conflits, traversés par le couple depuis le milieu des années 1920.



Pablo Picasso, *Le chef-d'œuvre inconnu* (Honoré de Balzac), 1927
Eau forte, 19,4 x 28 cm
Musée national Picasso-Paris, MP3552

© RMN-Grand Palais/Jean-Gilles Berizzi
© Succession Picasso
© Ambroise Vollard éditeur/Droits réservés



Pablo Picasso, *Le Peintre et son modèle*, 1926,
Huile sur toile, 172 x 256 cm,
Musée national Picasso-Paris, MP96

© RMN-Grand Palais/Jean-Gilles Berizzi
© Succession Picasso

B. Fusions iconographiques

Au début des années 1930, Picasso s'approprie deux thèmes traditionnels : la corrida et la crucifixion. Il leur attribue une dimension toute personnelle, liée autant à son expérience conjugale qu'au contexte historique troublé, et leur donne ainsi une valeur symbolique forte.

Tauro- et Mino-taumachies

Durant son enfance en Espagne, Picasso va maintes fois à la corrida avec son père, une habitude qu'il retrouve en France une fois adulte lors de ses séjours dans le Sud de la France. Ce spectacle est l'un de ses sujets de prédilection dès son plus jeune âge. Picasso aurait même dit un jour au célèbre toréador Luis Miguel Dominiquin que s'il n'avait été peintre, il aurait aimé être picador.

Loin d'être un simple divertissement, la corrida porte en elle une dimension rituelle, sacrificielle et presque mythologique. Le Matador (de l'espagnol matar «tuer») est l'acteur principal de ce combat à mort où s'affrontent l'homme et l'animal, tour à tour victime et bourreau. Le cheval, autre protagoniste important, est souvent l'objet de d'agressions violentes dans l'arène, comme on le voit dans *Corrida* (MP77).

Cet affrontement est porteur d'une dimension symbolique complexe, qui a attiré l'attention de plusieurs intellectuels et écrivains de cette époque, en particulier l'ethnologue proche du groupe surréaliste, Michel Leiris.

Corrida : la mort de la femme torero (MP144) témoigne d'une partie des symboles et tensions à l'œuvre dans ce combat ritualisé. On retrouve la *rejoneadora*, une cavalière qui combat avec une lance dans les corridas. Offerte et entièrement nue, la femme torero, simplement évanouie ou déjà morte, semble se laisser aller à un corps à corps avec le taureau, dont elle effleure doucement les cornes. À cette femme est associé



Pablo Picasso, *Corrida : la mort de la femme torero*, 6 septembre 1933
Huile sur bois, 21,7 x 27 cm
Musée national Picasso-Paris, MP144
© RMN-Grand Palais/Mathieu Rabeau
© Succession Picasso

le cheval, victime lui aussi de la violence taurine. Étroitement lié à la cavalière, il paraît joindre sa douleur à la fragilité et à l'érotisme du corps de celle-ci.

Cette danse macabre à trois s'échappe de la représentation anecdotique pour exprimer une triangulation complexe entre le désir, l'amour et la mort. L'œuvre datée du 6 septembre 1933 s'inscrit en plein dans les problématiques chères à la psychanalyse freudienne et largement reprises à leur compte par les surréalistes.

On reconnaît aussi dans la femme torero l'image de Marie-Thérèse Walter, qui vient lier inextricablement dans l'œuvre enjeux mythiques et dimension intime.

À la même période, la richesse symbolique de ces scènes de corrida acquiert une dimension mythologique avec l'irruption dans l'œuvre de la figure du Minotaure.

Dès la *Suite Vollard*, série de cent estampes gravées par Picasso entre 1930 et 1937 et éditées en 1939, la figure du Minotaure apparaît comme un double de l'artiste. Il est aussi une figure emblématique du surréalisme, notamment de la revue éponyme éditée de 1933 à 1939 sous l'impulsion des éditeurs Albert Skira et Tériade, et dont Picasso illustre le premier numéro en juin 1933. Le Minotaure devient un personnage récurrent dans de nombreuses œuvres graphiques (salle 12).

→ Le Minotaure

« Si on marquait sur une carte tous les itinéraires par où je suis passé et si on les reliait par un trait, cela ferait peut-être un minotaure. »

Propos de Picasso rapportés dans Pierre DAIX, « Minotaure »,
Le Nouveau Dictionnaire Picasso, Paris, Robert Laffont, 2012, p. 584

Le Minotaure, mi-homme mi-dieu, est né des amours d'un taureau et de Pasiphaé, épouse de Minos, le roi de Crète. Selon le mythe, Pasiphaé se serait glissée dans une vache en bois pour amadouer l'animal. Le Minotaure est enfermé dans le labyrinthe construit par Dédale. Chaque année sept hommes et sept jeunes filles lui sont sacrifiés, livrés par Égée, le roi d'Athènes. Thésée, fils d'Égée, mettra fin à ce sacrifice rituel avec l'aide d'Ariane, fille de Minos, en pénétrant dans le labyrinthe pour y tuer le Minotaure. On a ainsi les éléments essentiels du mythe : la mise à mort d'un être mi-homme, mi-taureau dans un combat où le héros risque sa vie, l'espace clos du labyrinthe, l'omniprésence du soleil qui écrase les êtres et les choses.



Pablo Picasso, *La Minotaumachie, Ville état*, 1935
Eau forte, 49,8 x 69,3 cm
Musée national Picasso-Paris, MP2733
© RMN-Grand Palais/Mathieu Rabeau
© Succession Picasso

Il apparaît comme l'alter-ego de Picasso et symbolise la complexité et l'ambivalence de ses relations avec les femmes autour des années 1930, partagé entre ses relations conflictuelles avec son épouse Olga et sa passion pour Marie-Thérèse (qui lui donne une fille, Maya, en 1935). Au-delà de cette équivalence personnelle, le Minotaure incarne la dualité de l'homme, à la fois humain et bestial, raisonné et pulsionnel, dans une perspective psychanalytique et surréaliste. Il est engagé dans une multitude de scènes de rapt ou de viols, soulignant la violence des rapports amoureux et l'impétuosité du désir. Dans d'autres occasions, le Minotaure perd son rôle d'agresseur et révèle sa fragilité, comme dans *Minotaure aveugle guidé par Marie-Thérèse au pigeon dans une nuit étoilée* (MP2701).

La Minotaumachie (MP2733), véritable chef-d'œuvre de la gravure, est le résultat d'un intense travail de la planche de cuivre, donnant lieu à de multiples états successifs de la composition. Cette œuvre cristallise les combats intérieurs qui occupent un Picasso alors en pleine crise personnelle, marquée par la séparation d'avec Olga et la maternité de Marie-Thérèse.

Constructions hautement symboliques, les scènes de Minotaumachie mêlent mythologie grecque, tradition espagnole de la corrida et motifs iconographiques tirés de son travail sur *La Crucifixion* (MP122) en 1930.

Crucifixion

Bien qu'ils irriguent toute la tradition de la peinture espagnole, Picasso a très peu traité de thèmes religieux en dehors de la crucifixion. Pour autant, sa familiarité avec l'histoire de l'art lui fournit naturellement

une multitude de références sur ce sujet. Celui-ci fait une entrée fracassante dans son œuvre en 1930, avec un petit tableau sur bois, *La Crucifixion* (MP122). On retrouve dans cette composition tous les éléments iconographiques usuels : Christ en croix, Vierge blême, Marie-Madeleine suppliante, porteur de lance, soldats jouant la tunique du Christ aux dés près des deux larrons gisants. Picasso introduit un personnage moins courant, juché sur une échelle et ici occupé à clouer la main droite du Christ, que l'on retrouve dans la scène de *La Minotaumachie*. La scène, aux couleurs stridentes, prend un caractère hallucinatoire qui peut rappeler les illustrations de *L'Apocalypse de Saint-Sever*, publiées la même année dans la revue surréaliste *Documents* par Georges Bataille.

Deux ans plus tard, Picasso revient à ce sujet dans une série de dessins à l'encre centrés davantage sur le travail des corps, en particulier celui du Christ. On ignore à quelle date exacte Picasso découvre le *Retable d'Issenheim de Grünewald* (entre 1512 et 1516), mais son influence sur cette série de dessins est indéniable. Picasso est frappé par l'humanité et la puissance expressive des figures, en particulier les mains du Christ qui expriment un véritable hurlement de douleur. Le fond obscur du retable se retrouve également dans certains dessins où la composition est réécrite en ossements par Picasso (MP1075) faisant écho à ses recherches menées à Boisgeloup à la même époque.

Les inquiétudes de Picasso se trouvent ainsi transfigurées dans une scène religieuse, sans qu'il faille y voir une dévotion particulière chez cet artiste délibérément incroyant.



Pablo Picasso, *La Crucifixion*,
7 février 1930
Huile sur bois, 51,5 x 65,5 cm
Musée national Picasso-Paris, MP122
© RMN-Grand Palais/Mathieu Rabeau
© Succession Picasso



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

Pistes pédagogiques

ÉCOLE PRIMAIRE

De l'importance du trait – Cycle 2



Pablo Picasso, *Cheval et son dresseur jongleur*,
23 novembre 1920,
Crayon graphite sur papier vélin, 21,2 x 27,2 cm,
Musée national Picasso-Paris, MP952

© RMN-Grand Palais/René-Gabriel Ojéda
© Succession Picasso

Le Peintre et son modèle (MP96) invite à mettre en valeur l'importance de la ligne et du trait dans le travail de Picasso. En mobilisant également d'autres dessins de Picasso comme *Le Coq* (MP798) ou *Le Cheval et son dresseur jongleur* (MP952), l'enseignant peut inciter les élèves à réaliser d'un seul trait le dessin de corps et de figures. L'exercice peut être réalisé à l'aide de différents outils (crayons, marqueur, feutres, pinceaux, etc.) permettant ainsi de multiplier les types de traits et de mieux cerner leurs spécificités respectives.

Figuration et abstraction – Cycle 3 (CM1-CM2)

En cycle 3, l'enseignant peut aller plus loin en travaillant les notions de figuration et d'abstraction. Une observation approfondie

de *Peintre et son modèle* (MP96) permet aux élèves d'y lire une multitude d'éléments représentés difficiles à distinguer du premier coup d'œil. Une comparaison avec des œuvres abstraites, comme celles de Vassily Kandinsky ou Piet Mondrian par exemple, permet de clarifier ces termes et de rappeler que les œuvres de Picasso sont toujours inscrites dans le réel, quelle que soit leur difficulté de lecture.

COLLÈGE

Figures de la Mythologie – Français, Cycles 3 et 4 (6^e-5^e)

La présence de la figure du Minotaure dans l'œuvre de Picasso peut servir de point de départ à un travail sur les mythes antiques et leurs sources littéraires. L'étude des textes anciens amène à questionner le détournement opéré par Picasso : comment l'artiste réinterprète-t-il le mythe et pourquoi ? L'observation des œuvres de la salle 13 peut agir comme déclencheur d'expression écrite.

Moins célèbre, le travail de Picasso sur le mythe de Nessus et Déjanire, peut donner lieu à des activités similaires favorisant l'expression écrite ou orale pour les élèves les plus en difficultés. *Le Rapt* de 1920 présenté dans l'exposition est une version réinventée de cet épisode de la légende d'Héraclès, largement représenté dans l'histoire de l'art et qui fait l'objet d'une série de dessins de Picasso en septembre 1920 (MP935).

LYCÉE

Minotaure et identité barbare de l'Homme – Lettres, Première

Dans le cadre de « La question de l'Homme dans les genres de l'argumentation du XVI^e siècle à nos jours », l'enseignant peut utiliser la figure du Minotaure pour aborder la notion de barbarie. La double identité du Minotaure, mi-homme mi-animal, interroge la possible bestialité de l'homme et les questions d'identité et d'altérité. L'enseignant s'appuie sur différents textes comme ceux de Montaigne autour du témoignage des peuples « autres » et différents (*Essais*¹, 1580-1595) ou de Lévi-Strauss (*Tristes Tropiques*, 1956). On peut aussi penser à certains textes des grandes tragédies classiques du XVII^e et en particulier *Phèdre* de Racine puisque la pièce est en quelque sorte la suite du meurtre du Minotaure : Thésée a épousé la sœur d'Ariane après avoir abandonné cette dernière.



Pablo Picasso, *Minotaure*, 1933
Fusain et estompe sur papier vélin, 51 x 34 cm
Musée national Picasso-Paris, MP1117

© RMN-Grand Palais/Mathieu Rabeau
© Succession Picasso

Les élèves peuvent aussi être invités à argumenter par écrit autour de l'ambivalence du Minotaure chez Picasso. Les différentes œuvres de la salle 13 ne nous montrent pas uniquement un Minotaure furieux : on y retrouve la double dimension du monstre mythique à travers une représentation très humaine comme dans *Minotaure* (MP1117) ou dans *Minotaure* (MP1117).

L'enseignant peut aussi utiliser les écrits surréalistes d'André Breton ou les travaux ethnographiques de Michel Leiris pour questionner les images de la corrida chez Picasso. En s'appuyant sur la dimension mythique et sacrificielle de la corrida mise en lumière par les écrivains de l'entre-deux-guerres, on peut s'interroger avec les élèves sur le bien-fondé d'une telle mise en spectacle de la violence et des rapports entre vie et mort. Dans le cadre d'un travail d'expression écrite individuelle ou collective, l'enseignant peut demander aux élèves de construire différents arguments pour justifier ou réprouver la pratique de la corrida. Les œuvres de Picasso viennent ici étayer les textes littéraires.

¹ Essais, I, 31 « Des cannibales », et III, 6 « Des cochons »

DOSSIER PÉDAGOGIQUE Bibliographie

Bibliographie sélective

— OUVRAGES ET CATALOGUES DES ŒUVRES

- Baer Brigitte, *Picasso peintre-graveur. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes*, vol. 2 et 3, Berne, Kornfeld, 1986-1992.
- Cirlot Juan Eduardo, *Pablo Picasso, naissance d'un génie*, Paris, Albin Michel, 1972.
- Palau I Fabre Josep, *Picasso vivant (1881-1907)*, Paris, Albin Michel, 1981.
- Palau I Fabre Josep, *Picasso Del Minotauro al Guernica (1927-1939)*, Paris, Albin Michel, 1981.
- Spies Werner, *Les Sculptures de Picasso*, Lausanne, Clairefontaine, 1971.
- Zervos Christian, *Pablo Picasso. Catalogue raisonné des œuvres (1895-1972)*, vol. 3 à 8, Paris, Cahiers d'art, 1932-1978.

— MONOGRAPHIES, TÉMOIGNAGES ET SOUVENIRS

- Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964.
- Caizergues Pierre et Seckel Hélène (dir.), *Picasso/Apollinaire. Correspondance*, Paris, Gallimard, « Art et artistes », 1992.
- Daix Pierre, *La Vie de peintre de Pablo Picasso*, Paris, Seuil, 1977.
- Daix Pierre, *Picasso. Life and Art*, New York, HarperCollins, 1993.
- Daix Pierre, « La formation du génie », in *Picasso*, Paris, Hachette Littératures, 2009, p. 17-82.
- Daix Pierre, *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*, Paris, Robert Laffont, 2012. Voir notamment l'entrée « Olga Picasso », p. 712.
- Duncan David Douglas, *Les Picasso de Picasso*, traduit de l'américain par Alain Bosquet, Paris, La Bibliothèque des arts, s.d.
- Gilot Françoise et Lake Carlton, *Vivre avec Picasso*, Paris, 10/18, 2006.
- Madeline Laurence (dir.), *Salvador Dalí. Lettres à Picasso (1927-1970)*, Paris, Gallimard, 2005.
- Madeline Laurence (dir.), *Correspondance : Gertrude Stein, Pablo Picasso*, Paris, Gallimard, 2005.
- Olivier Fernande, *Souvenirs intimes, écrits pour Picasso*, Paris, Calmann-Lévy, 1988.
- Penrose Roland, *La Vie et l'œuvre de Picasso*, traduit de l'anglais par Célia Bertin, Paris, Bernard Grasset, 1961.
- Penrose Roland et Golding John (dir.), *Picasso 1881/1973*, Londres, Paul Elek, 1973.
- Richardson John, *A Life of Picasso, vol. 1*, New York, Random House, 1991; vol. 2, New York, Random House, 1996; vol. 3, New York, Alfred A. Knopf, 2007.
- Warncke Carsten-Peter et Walther Ingo F. (dir.), *Pablo Picasso, 1881-1973*, Cologne, Benedikt Taschen Verlag, 1995.
- Widmaier-Picasso Olivier, *Picasso. Portraits de famille*, Paris, Ramsay, 2002.

— ÉTUDES

- Barr Alfred H., Jr., *Picasso: Fifty Years of his Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1946.
- Berger John, *La Réussite et l'Échec de Picasso*, traduit de l'anglais par Jacqueline Bernard, Paris, Denoël, « Les Lettres nouvelles », 1948.
- Bernadac Marie-Laure et Piot Christine (dir.), *Picasso. Écrits*, Paris, RMN/Gallimard, 1989.
- Bernier Rosamond, *Matisse, Picasso, Miró As I Knew Them*, New York, Albert A. Knopf, 1991.
- Fitzgerald Michael C., *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*, Los Angeles, University of California Press, 1996.
- Gasman Lydia, *Mystery, Magic and Love in Picasso, 1925-1938. Picasso and the Surrealist Poets*, thèse de doctorat, Columbia University, 1981 [University Microfilms, 1985, Ann Arbor].
- Gedo Mary Mathews, *Picasso. Art as Autobiography*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.
- Goeppert Sebastian et Goeppert-Frank Herma C., *Minotauromachy by Pablo Picasso*, Genève, Patrick Cramer Publisher, 1987.
- Reverdy Pierre, *Pablo Picasso et son œuvre*, Paris, NRF, « Les Peintres français nouveaux », 1924.
- Stuckey Charles (dir.), *Imagining Backwards. Seven Decades of Picasso Master Prints*, cat. exp. (Houston, McClain Gallery, 13 septembre-29 octobre 2016), Houston, 2016.
- Uhde Wilhelm, *Picasso et la tradition française*, Paris, Les Quatre Chemins, 1928.

— CATALOGUES D'EXPOSITION

- Baldassari Anne (dir.), *Picasso Carmen. Sol y sombra*, cat. exp. (Paris, Musée national Picasso, 21 mars-14 juin 2007), Paris, RMN/Flammarion, 2007.
- Bois Yve-Alain (dir.), *Picasso 1917-1937. L'Arlecchino dell'arte*, cat. exp. (Rome, Complesso del Vittoriano, 11 octobre 2008-8 février 2009), Genève-Milan, Skira, 2008.
- Clair Jean (dir.), *Picasso, 1917-1924. Le Voyage d'Italie*, cat. exp. (Venise, Palazzo Grassi, 1^{er} mars-28 juin 1998), Milan, Bompiani, 1998.
- Rubin William S. (dir.), *Picasso and Portraiture. Representation and Transformation*, cat. exp. (New York, The Museum of Modern Art, 28 avril-17 septembre 1996), New York, 1996.
- Tinterow Gary, *Picasso Clasico*, cat. exp. (Malaga, Palacio Episcopal, 10 octobre 1992-11 janvier 1993), Malaga, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1992.
- *Picasso, 1900-1955*, cat. exp., Munich, Haus der Kunst, Cologne, Rheinisches Museum, et Hambourg, Kunstverein, 1955.

— ARTICLES DANS DES CATALOGUES D'EXPOSITION

- Andral Jean-Louis, « Olga Picasso », in Ingrid Mössinger (dir.), *Picasso et les femmes*, cat. exp. (Kunstsammlungen Chemnitz, 22 octobre 2002-19 janvier 2003), Chemnitz, 2002, p. 132-149.
- Baldassari Anne, « Olga Khokhlova et la danse », in Jean Clair (dir.), *Picasso, 1917-1924. Le Voyage d'Italie*, cat. exp. (Venise, Palazzo Grassi, 1^{er} mars-28 juin 1998), Milan, Bompiani, 1998, p. 96-99.
- Bernadac Marie-Laure, « Minotauromachie », in *Pablo Picasso. La Minotauromachie. All the States*, cat. exp. (Londres, Gagosian Gallery, 21 juin-4 août 2006), Londres, 2006.
- Fitzgerald Michael C., « The Modernist's Dilemma : Neoclassicism and the Portrayal of Olga Khokhlova », in William S. RUBIN (dir.), *Picasso and Portraiture. Representation and Transformation*, cat. exp. (New York, The Museum of Modern Art, 28 avril-17 septembre 1996), New York, 1996, p. 296-335.
- Godefroy Cécile, « Olga Khokhlova, ballerina, and Pablo Picasso », in Elizabeth Cowling et Richard Kendall (dir.), *Picasso Looks at Degas*, cat. exp. (Williamstown, Sterling and Francine Clark Institute, 13 juin-12 septembre 2010), New Haven/Londres, 2010, p. 282-297.
- Godefroy Cécile, « Olga Khokhlova and the reign of the image », in Katharina Beisigler (dir.), *Picasso. The Artist and his Muses*, cat. exp. (Vancouver, Vancouver Art Gallery, 11 juin-2 octobre 2016), Londres, 2016, p. 40-55.
- Richardson John, « Picasso et Marie-Thérèse Walter », in *L'Amour fou. Picasso et Marie-Thérèse*, cat. exp. (New York, Gagosian Gallery, 4 avril-15 juillet 2011), New York, 2011.
- Richardson John, « At home with the camera. Picasso and Olga », in John Richardson (dir.), *Picasso & the camera*, cat. exp. (New York, Gagosian Gallery, 28 octobre 2014-3 janvier 2015), New York, 2014, p. 81-157.
- Rubin William S., « Réflexions sur Picasso et le portrait », in William S.
- Rubin William S. (dir.), *Picasso and Portraiture. Representation and Transformation*, cat. exp. (New York, The Museum of Modern Art, 28 avril-17 septembre 1996), New York, 1996.

— ARTICLES DANS DES PÉRIODIQUES

- Richardson John, « Portraits of a Marriage », *Vanity Fair*, 1^{er} janvier 2007.
- Richardson John, « Picasso's Broken Vow », *New York Review of Books*, 25 juin 2015.

MARS 2017
Dossier réalisé par la Direction des Publics et du Développement Culturel — Département de la Médiation
et par Olivier Verhaegen, professeur-relais de l'Académie de Créteil
© Musée national Picasso-Paris, Paris 2017.