

# Exposition temporaire



**Picasso** | l'éternel féminin

Musée des beaux-arts de Quimper

23 mai  
18 août 2014

Musée des beaux-arts de Quimper - Fondation Picasso - Musée de la Fondation Pablo Picasso - Musée Casa Natal - Ayuntamiento de Málaga - © Succession Picasso 2014

Dossier pour les enseignants



Service éducatif  
Musée des beaux-arts de Quimper

## Sommaire

Introduction	p.3
<b>1/ Ecce homo</b>	
- Picasso, quelques repères chronologiques	p.5
- Picasso, quelques repères formels	p.9
<b>2/ L'exposition</b>	
- Picasso et le portrait	p.11
- Les thèmes de l'exposition	p.15
- Des femmes longuement portraiturées	p.21
<b>3/ La gravure</b>	
- Picasso et la gravure	p.27
- La production (schéma de synthèse)	p.31
- Coups de projecteur	
<i>La Suite Vollard</i> - Les 357 - Les 156	p.33
- Glossaire de la gravure selon Picasso	p.41
<b>4/ Bibliographie</b>	p.47
<b>5/ Propositions pédagogiques</b>	p.49
<b>6/ Informations pratiques</b>	p.55

## Introduction

Bâtie à partir des riches collections graphiques de la Fondation Picasso (Museo Casa Natal), Ville de Malaga, l'exposition présentée à Quimper puis à Pau décline l'importance du modèle féminin dans l'œuvre de Pablo Picasso.

Au travers d'une sélection de près de 70 estampes, réalisées entre les années 1930 et 1970, et de plusieurs œuvres prêtées par des musées français, le public est invité à découvrir les multiples variations que l'artiste a créées autour de la femme.

L'ensemble des gravures exposées, une première en France, permet de voir combien les femmes de la vie de Picasso mais aussi les femmes imaginées, rêvées et fantasmées, ont compté dans sa production artistique. Fernande, Marie-Thérèse, Dora, Françoise et Jacqueline ont marqué son œuvre qui brouille les frontières entre l'art et la vie.

La gravure occupe une place privilégiée dans la pensée picturale de Picasso. Véritable journal intime de sa création, elle est le lieu où s'expriment tous ses thèmes de prédilection : l'éros, la famille, la référence aux grands maîtres, le peintre et son modèle, l'illustration d'ouvrages poétiques...

Picasso, génie reconnu et admiré, se réinvente perpétuellement et poursuit une quête sans fin : saisir l'éternel féminin.

***Une journée avec Picasso*** - Rez-de-chaussée, salle 3

21 photographies, prises par Jean Cocteau en 1916, montrent les artistes Picasso, Max Jacob, Modigliani ou encore Kisling, se retrouvant à Montparnasse.

Commissariat :

Sophie Kervran, conservateur, musée des beaux-arts de Quimper



**Picasso**  
l'éternel féminin

23 mai • 18 août 2014

Musée des beaux-arts  
de Quimper

Foto: Picasso, Parigi, 1916. Collezione di la Fundación Pablo Picasso - Museo Casa Natal - Ayuntamiento de Málaga © Succession Picasso 2014



## Picasso (1881-1973) : quelques repères chronologiques



Pierre de Belay (1890-1947)  
*Portrait de Picasso*, 1910 ? 1930 ?  
Plume et encre noire sur papier contrecollé sur cartonnnette, 26.4 x 19.7 cm  
Musée des beaux-arts de Quimper  
© Musée des beaux-arts de Quimper / ADAGP, Paris 2014

-**1881** : 25 octobre : naissance à Malaga (Espagne) de Pablo Ruiz Blasco Picasso y López dit Pablo Picasso.

-**1896** : Fréquente l'École des Beaux-arts de Barcelone et, à partir de 1897, l'Académie San Fernando de Madrid.

-**1900** : Premier voyage à Paris.

-**1901-1904** : Rencontre Max Jacob.  
Période bleue, où sa peinture représente des personnages solitaires dans une tonalité bleutée.

-**1904** : S'installe à Paris et emménage dans un atelier au Bateau-Lavoir où il rencontre Fernande Olivier, sa compagne jusqu'en 1911. Il fréquente les poètes de Montmartre parmi lesquels Max Jacob, André Salmon, Apollinaire ainsi que des artistes comme Matisse et Van Dongen.

-**1905-1907** : Période rose où dominent les saltimbanques du cirque Medrano.

Premières eaux-fortes et autres gravures sur cuivre.

-**1906** : Rencontre Henri Matisse chez Gertrude Stein.

-**1907** : *Les Femmes d'Alger* (Olympique) (MoMA, New York).

-**1908** : Rencontre Georges Braque avec qui il élabore le cubisme, recherche qu'il développe jusqu'à la Première Guerre mondiale.

**1910** : Réalise les eaux-fortes pour le *Saint-Maternel* de Max Jacob.

-**1911-1913** : Invité à Céret par son ami sculpteur Manolo, il passe ses vacances en compagnie de Juan Gris et Max Jacob dans ce lieu alors surnommé « la Mecque du cubisme ». Période des papiers collés. Rencontre Eva Gouel, sa nouvelle compagne jusqu'à sa mort en 1915 de la tuberculose.

-1914 : Kahnweiler publie *Le Siège de Jérusalem* de Max Jacob, illustré de trois gravures de Picasso.

-1915 : Max Jacob pose pour son portrait au crayon. Picasso devient son parrain lors de son baptême.

Rencontre de Cocteau. Mort d'Eva.

-1916 : *Une journée avec Picasso* : Jean Cocteau photographie ses nouveaux amis, dont Picasso et Max Jacob, à Montparnasse.

-1917 : Rencontre Serge Diaghilev, directeur des Ballets russes. Collabore au ballet *Parade* (Livret : Jean Cocteau) par la création du rideau de scène et des décors. Picasso fait la connaissance de la danseuse Olga Kokhlova à cette occasion. Fin du cubisme et émergence du néo-classicisme avec *Portrait d'Olga dans un fauteuil*.

-1918 : Mariage avec Olga.

-1920 : Olga et Picasso s'installent l'été à Juan-les-Pins.

-1921 : Naissance de son premier enfant Paul dit Paulo.

Max Jacob s'isole à Saint-Benoît-sur-Loire.

-1925 : Picasso peint *La Danse*, en rupture avec le néo-classicisme des années précédentes et participe à la première exposition des surréalistes à Paris.

1927 : Rencontre Marie-Thérèse Walter, sa maîtresse pendant dix ans. Premières planches de la série de gravures pour le *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac, illustré à la demande de Vollard.

-1928 : Vacances à Dinard (tout comme en 1922 et 1929) avec Olga et Paulo, et clandestinement Marie-Thérèse.

*Baigneuse* (Dépôt du Musée

national Picasso au Musée des beaux-arts de Rennes)

-1930 : Acquiert le château de Boisgeloup dans l'Eure où il aménage un immense atelier de sculpture dans lequel il réalise une série de têtes inspirées de Marie-Thérèse.

-1935 : Olga quitte Picasso en emmenant Paulo.

Naissance de Maya, fille de Marie-Thérèse.

-1936 : Début d'une nouvelle liaison qui dure sept ans entre Picasso et Dora Maar, photographe et artiste que lui a présentée son ami Paul Eluard.

Ils s'engagent ensemble contre le fascisme.

-1937 : Picasso crée *Guernica* (aujourd'hui au musée Reina Sofia à Madrid), pour le pavillon espagnol de l'Exposition universelle de Paris.

S'installe rue des Grands Augustins et exécute de nombreux portraits de Dora Maar (série des *Femmes qui pleurent*) et de Marie-Thérèse Walter, chacun dans une palette de couleurs en rapport avec leur personnalité.

-1943 : Rencontre Françoise Gilot qui devient sa nouvelle compagne pour dix ans.

-1944 : Arrestation de Max Jacob à Saint-Benoît-sur-Loire. Envoyé au camp de Drancy, il y meurt le 5 mars.

Picasso adhère au Parti communiste français.

- À partir de 1944 : Multiplie les travaux de lithographie (*Tête de Françoise*) dans l'atelier parisien de Fernand Mourlot, un moyen d'expression qui correspond à sa façon spontanée de dessiner.

-1947 : Naissance de Claude, fils de Françoise.

-1948 : La famille Picasso s'installe à Vallauris dans la villa La Galloise et l'artiste se consacre à la réalisation de céramiques.

-1949 : Naissance de Paloma, fille de Françoise.

Grave l'aquatinte, burin et pointe sèche, *Vénus et l'Amour*.

-1953 : Séparation d'avec Françoise Gilot.

-1954 : Rencontre Jacqueline Roque.

-1955 : S'installe dans son nouvel atelier de la villa La Californie à Cannes.

Clouzot tourne *Le Mystère Picasso*.

-1956 : Création des premières linogravures à l'imprimerie Arnéra de Vallauris.

-1957: Peint les variations sur les *Ménines* d'après Vélasquez.

-1958 : Achète avec Jacqueline le château de Vauvenargues au pied de la montagne Sainte-Victoire. Réalisation de la lithographie *Femme au corsage*.

-1959 : Picasso peint *Jacqueline de Vauvenargues* et les « variations » du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet (dessins, linogravures, toiles) jusqu'en 1962.

-1961 : Picasso épouse Jacqueline à Vallauris.

Installation à Mougins.

-1962 : Réalise 70 *Jacqueline* dans l'année : peintures, dessins, céramiques, gravures.

-1963 : Piero Crommelynck devient l'imprimeur de Picasso au côté de son frère Aldo. Ils installent leur atelier de taille douce à Mougins. Suite des *Etreintes* et du *Peintre dans son atelier*.

-1968 : Picasso crée en moins de sept mois *la série des 347 gravures* représentant des sujets du cirque, de la corrida, du théâtre,

de la commedia dell'arte et des scènes érotiques.

-1970 : Commence à travailler à *la série des 156 gravures*.

-1973 : Pablo Picasso meurt le 8 avril dans sa villa de Mougins. Il est inhumé le 10 avril dans le jardin de sa propriété du château de Vauvenargues.



Pierre de Belay (1890-1947)  
*Portrait de Picasso*, 1910 ? 1930 ?  
Craie noire et encre noire sur papier contrecollé sur  
cartonnette, 17.3 x 11 cm  
Musée des beaux-arts de Quimper  
© Musée des beaux-arts de Quimper / ADAGP, Paris 2014

### Picasso et les femmes

- Madeleine**, avec qui il a une liaison en 1904-1905.
- Fernande Olivier** (née Amélie Lang, 1881-1966), connue en 1904, séparation en 1912.
- Eval Gouel**, qu'il appelle « ma jolie » dans ses toiles : il a une liaison avec elle entre 1911 et 1915.
- Olga Kokhlova** (1891-1954), connue en 1917, mariage en 1918, séparation en 1935, naissance de leur fils Paolo en 1921.
- Marie-Thérèse Walter** (1909-1977), connue en 1927, naissance de leur fille Maya en 1935.
- Dora Maar** (née Henriette Theodora Markovitch, 1907-1997), connue en 1936, séparation en 1943.
- Françoise Gilot** (née en 1921, vit à New York), connue en 1943, séparation en 1953, naissance de leur fils Claude en 1947 et de leur fille Paloma en 1949.
- Jacqueline Roque** (1927-1986), connue en 1953, mariage en 1961.

#### D'autres femmes qui l'ont inspiré :

- Sara Murphy**, qui est son modèle en 1922-1923 ;
- Geneviève Laporte**, avec qui il a une liaison en 1950 ;
- Sylvette David**, qui est son modèle en 1954.

Et toutes les autres femmes, personnages historiques ou légendaires, prostituées ou autres qui ont hanté son imagination...

### Les principaux ateliers de Picasso

- Le Bateau-Lavoir** (1904-1912) à Montmartre. Ce fut l'atelier *Des Demoiselles d'Avignon*.
- Au 242 du Boulevard Raspail** (1912-1916) au moment de sa vie commune avec Eva Gouel.
- Rue de la Boétie** (1918-1937).
- Les Grands-Augustins** (1937-1955). Atelier de Picasso durant ses séjours à Paris. Il y réalise *Guernica*.
- Le château de Boisgeloup** à Gisors au début des années 30.
- La villa La Galloise** à Vallauris (1948-1955).
- La Californie** (1955-1961) sur les hauteurs de Cannes. C'est là que Clouzot réalisa et filma *Le Mystère Picasso*.
- Le Mas de Notre-Dame-de-Vie** à Mougins de 1961 à sa mort.

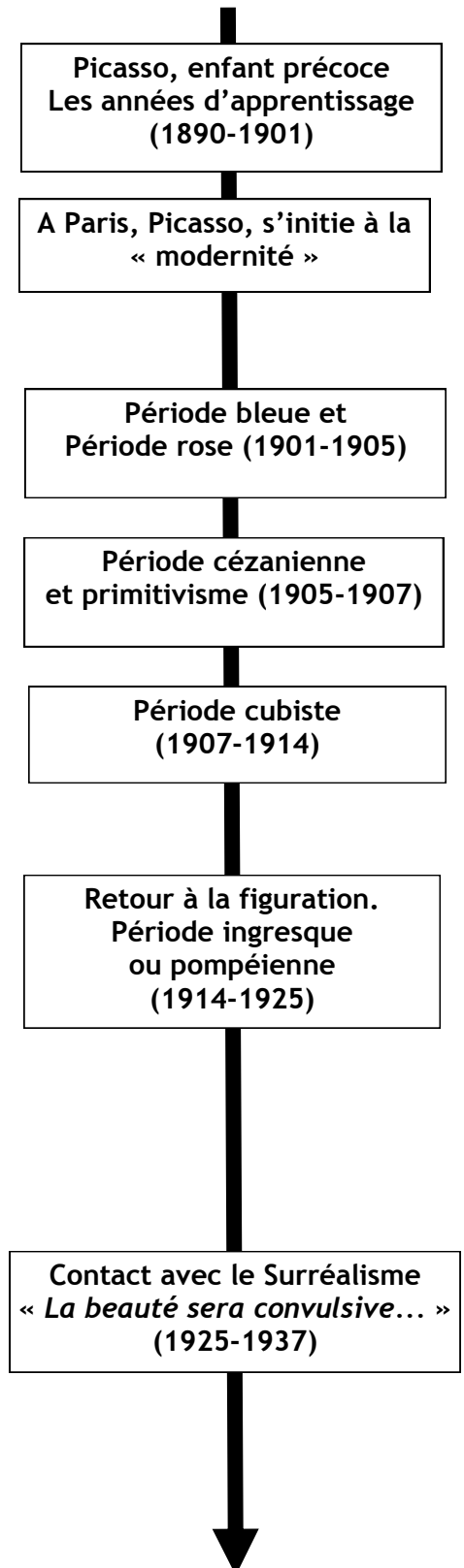
### Les principaux imprimeurs de Picasso

- Roger Lacourière** : il dirige un atelier d'impression en taille douce à Montmartre. Il travaille avec Picasso à partir de 1933. Il initie Picasso à la gravure au sucre.
- Aldo et Pierre Crommelynck** : ils impriment les cuivres de Picasso chez Lacourière pendant la guerre, puis à Mougins à partir de 1963.
- Fernand Mourlot** : il devient le lithographe de Picasso en 1945. L'atelier parisien se situait rue Chabrol. Selon Picasso, l'ambiance rappelait une scène de Daumier.
- Arnera Hidalgo** : Imprimeur à Vallauris, il s'occupe de l'impression des gravures sur linoléum à partir de 1954.



## Picasso : quelques repères formels et quelques périodes

- 1881: Naissance de Pablo Ruiz Blasco à Malaga.
- 1896 : 1<sup>ère</sup> participation à l'exposition des Beaux-Arts de Barcelone.
- 1897 : Départ pour Madrid où il s'inscrit à l'Académie San Fernando.
- 1900 : premier voyage à Paris. Picasso s'initie à la « modernité ».
- 1900/03 : Plusieurs voyages à Paris. Durant cette période, l'œuvre de Picasso révèle des influences multiples. Il s'inspire tout autant de l'esthétique décorative des Nabis que de l'art grec. Il produit dans un décor intemporel et sur un fond bleu de nombreux portraits évoquant une humanité déchuée, émaciée par le travail et la faim. La période rose évoque avec moins d'âpreté et dans une tonalité plus claire le monde du cirque et les gens du voyage.
- 1904/1909 : Installation à Paris. Picasso réside alors au Bateau-Lavoir.
- 1907/1914 : *Les Femmes d'Alger*. A partir de 1907, Picasso travaille en étroite collaboration avec Braque. Les formes se réduisent, se géométrisent. L'espace se fragmente en facettes. En 1912, il introduit des lettres d'imprimerie, des éléments en trompe-l'œil, puis des collages pour retrouver le contact avec la réalité ; il produit les premiers collages. La période cubiste de Picasso s'achève peu de temps après la 1<sup>ère</sup> Guerre mondiale, même si l'artiste utilise jusqu'en 1921 des procédés cubistes pour certaines de ses compositions majeures.
- 1917/1925 : Dès 1917, Picasso amorce un retour vers la figuration. A l'initiative de Cocteau, il travaille pour les Ballets russes et élabore des costumes et des décors. Cette activité ranime en lui la veine décorative. Dès lors, il produit des œuvres figuratives avec un dessin élégant, qualifié « d'ingrèsque ». Les œuvres qui révèlent une influence de la statuaire antique ont été qualifiées de « pompéiennes ». Paradoxalement, l'artiste continue à produire des natures mortes d'inspiration cubiste. Cette peinture « classique » lui attire l'animosité des dadaïstes.
- 1925/1937 : En 1925 débute l'une des périodes les plus complexes et les plus tourmentées de la production de l'artiste. Après l'élégance épicurienne des années 1920, l'artiste nous propose un univers convulsif, hystérique où le corps est affligé de métamorphoses monstrueuses. On a souvent rapproché cette peinture de la poésie surréaliste. Durant les années 1930, l'artiste produit également beaucoup de sculptures et de gravures. Il installe d'ailleurs un atelier de sculpture au château de Boisgeloup, près de Gisors.



-1937 : *Guernica*. Cette œuvre réalisée quelques semaines après la destruction de la petite ville basque par l'aviation allemande marque le début de l'engagement politique de l'artiste.

-1944 : Picasso adhère au PCF, sans pour autant cautionner « le réalisme socialiste ».

-1945/1973 : De 1945 à 1973, produit une quantité impressionnante d'œuvres et selon des techniques variées : dessin, affiches, peinture, gravure, sculpture et céramique. Il est difficile d'analyser et de classer les productions en raison même de leur diversité et leur inégale qualité. A l'inverse de Matisse, on ne peut parler d'un « style de la vieillesse ». La multiplicité des manières s'enchaîne et on constate la résurgence de l'inspiration espagnole et tauromachique. De même, l'artiste entame un débat houleux avec certains de ses prédécesseurs -Manet, Vélasquez- et propose des « *Variations* ». Jusqu'à la fin de sa vie, Picasso fait preuve d'une énergie créatrice surprenante.

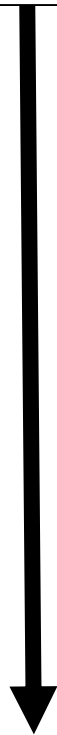
En fait, le style de Picasso est une constante transformation, la transmutation permanente d'une force plastique. Pour saisir cette œuvre, il faut sans doute rompre avec la vision « périodiste » pour saisir en priorité la dynamique des changements. Après son mariage avec Jacqueline Roque en 1961, il vit retiré à Mougins et reçoit très peu. Seuls quelques amis ont le privilège d'être reçus. L'entretien est souvent très court. A l'égard de son travail, Picasso éprouve un sentiment d'urgence: « *Je dois être sévère avec mes visiteurs (...) Il faut que je continue* ».

-1966 : Rétrospective Picasso au Grand et au Petit Palais.

-1973 : Picasso meurt dans sa résidence de Mougins.

Les années de guerre :  
« *Picasso peint de plus en plus comme Dieu ou comme le Diable* » (1937-1944)

Picasso, l'ogre polymorphe :  
(1944-1973)  
la transmutation permanente



## Picasso et le portrait



Pablo Picasso (1881-1973)  
*Figure au corsage rayé*, Paris, 3 avril 1949  
Six couleurs sur pierre, gouache sur papier lithographique transféré sur zinc  
Fondation Picasso, Maison natale de Malaga  
© Succession Picasso 2014

Réécriture d'après :

- Rubin William, *Picasso et le portrait*, RMN, 1996.
- Daix Pierre, *Le nouveau dictionnaire Picasso*, Robert Laffont, 2012.
- Cabanne Pierre, *Le siècle de Picasso*, Denoël, 1975.

### 1-Le portrait transformé

Pour William Rubin, Picasso a rompu avec les paramètres conventionnels du genre. Jusqu'alors, on estimait volontiers que la raison d'être d'un portrait consistait à faire connaître l'apparence physique et la personnalité du modèle. Picasso a redéfini le portrait comme une transcription des réactions personnelles de l'artiste face à son modèle, de sorte que le document présumé objectif devenait franchement subjectif. Le portrait tel que l'entend Picasso fait planer un doute sur la notion même d'identité. Elle n'est plus fixe mais sujette aux mutations. Les identités et les images sont ballotées au gré de la passion

de l'artiste pour la métamorphose. Le portrait évolue constamment selon un mode transformationnel. Pour William Rubin, Picasso a inventé le portrait « transformé » ou « conceptuel ». Le passage d'un mode perceptuel à un mode conceptuel date de 1906 lors du séjour à Gosol.

Picasso a exploité toutes les ressources cumulées du langage figuratif et composé successivement des portraits primitivistes, cubistes, surréalistes, classiques, expressionnistes, poétiques. Il lui est également arrivé de mêler quelque peu ces différentes manières, voire de passer de l'une à l'autre sans difficultés. Ainsi, les évocations de Jacqueline, deuxième épouse de l'artiste, montrent en l'espace de quelques jours des influences réalistes, des déformations expressionnistes ou révèlent un mode abstrait. Picasso ne représente pas le sujet mais cherche plutôt à donner l'équivalent pictural de l'émotion suscitée par le sujet.

Picasso exérait les systèmes fermés. Il

aimait la contradiction qui lui permettait de poursuivre plus en avant. Il en résulte donc une œuvre protéiforme.

## 2-Périodisation

Picasso a produit précocement des portraits. Son père, sa sœur Lola et sa tante Pepa ont été ses premiers modèles. A La Corogne, c'est un ami de son père, Ramon Pérez Costales, qui accepte de poser pour le jeune artiste.

A Paris et à Barcelone, durant la période bleue, il demandera à ses amis de se plier à l'exercice de la pose, notamment à Jaime Sabartès. Durant la période rose, ce sont les anonymes du cirque Médrano qui lui rendront ce service

### Fernande l'hybride : entre primitivisme et cubisme

De 1905 à 1914, les portraits de Picasso s'inscrivent dans deux manières successives : le primitivisme et le cubisme synthétique. Fernande a été représentée selon ces deux modes. A ce titre, elle symbolise une forme de beauté un peu sauvage.

### Olga hiératique et classique, Marie Thérèse biomorphique et désirable

A partir de 1914, Picasso compose des portraits néo-classiques. Ce retour à l'ordre reste prédominant jusqu'en 1927 et il concerne de nombreux portraits d'Olga. Au-delà, l'influence surréaliste commence à faire sentir. De ce moment, les portraits d'Olga et Marie-Thérèse, la nouvelle maîtresse de Picasso, montrent de nombreuses exubérances formelles. On distingue quelques variantes :

1/ des corps aux formes molles, harmonieuses et décoratives, fortement sexués à la manière d'un Eden érotique ;

2/ des corps métonymiques limités à la représentation hypertrophiée des organes sexuels ;

3/ des corps aux formes géométriques agressives.

### Dora Maar : « Pour moi, c'est la femme qui pleure. »

Les portraits de Dora Maar sont marqués par la « terribilita », par

l'expression d'une passion qui fait d'elle une femme puissante, solitaire et colérique. C'est une beauté terrible et tragique, voire convulsive qui nous rapproche de l'esthétique surréaliste. Dora est quelquefois assimilée à une harpie. *La Femme qui pleure* (1937) et *Dora Maar assise* (1937) témoignent parfaitement de ces métamorphoses, de ce passage à une beauté hiératique et inquiétante à l'explosion d'une colère qui défigure.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'artiste reste prolifique. Il est plus difficile de caractériser son œuvre. Elle est marquée par un syncrétisme formel qui touche également la production des portraits.

### Françoise, « la femme fleur »

Françoise est passée à la postérité sous le nom de la « femme fleur ». Picasso réalise alors de fabuleux portraits qui combinent des signes presque abstraits et des formes naturalistes. Pour expliquer cette métaphore végétale, Picasso lui confiera cette intuition : « *Il y a en vous l'élan d'une plante au printemps, et je ne savais comment exprimer cette idée que vous appartenez au règne végétal* ». Simultanément, il produit aussi de nombreux portraits de ses deux enfants, Paloma et Claude.

### Jacqueline, l'apothéose d'une exploration continue

Jacqueline qui partage la vie de Picasso à partir de 1954 est celle qui a fait l'objet du plus grand nombre de portraits. Ceux-ci montrent une constante évolution qui reproduit en réduction les manières et les tensions plastiques fondamentales du portrait chez Picasso.

## 3- Le procès de l'œuvre

Les études réalisées en 1955, alors que Picasso travaille sur le portrait d'Helena Rubinstein nous renseignent sur sa façon de procéder. Il alterne les compositions d'ensemble avec les représentations de détail (les mains, les bijoux) et passe aisément d'une saisie conventionnelle,

classique à une manière plus stylisée. C'est manifestement par ces multiples allers retours qu'il ouvre une voie qui permet d'envisager le travail sur la toile.

Dans ces différents portraits, les références aux maîtres sont constantes. Il y a du cézanisme enfoui dans son néo-classicisme qui fait lui-même directement référence à Poussin et à Ingres. De même, après 1920, dans les personnages hypertrophiés, on discerne un éventail d'influences : les mosaïques de Pompéi et d'Ostie, les toiles de jeunesses de Maillol, Renoir, la 1<sup>ère</sup> Renaissance italienne et les figures de Giotto. Tous ces portraits sont contaminés. Olga doit ainsi partager la vedette avec les modèles d'Ingres. Marie-Thérèse, de son côté, doit compter avec les personnages féminins de Delacroix.

Aux portraits des femmes qui ont longuement partagé sa vie, on peut ajouter ceux de ses relations occasionnelles : Madeleine (une des premières maîtresse de Picasso lors de son arrivée à Paris mais sur laquelle on connaît peu de choses), Sara Murphy (épouse du peintre Gerald Murphy, elle est aux côtés de Picasso à Dinard (1922) et Antibes (1923)) et Nush (femme d'Eluard). Quand une femme en remplace une autre dans la représentation peinte, on parle de « mort symbolique ».

Picasso prenait volontiers des clichés photographiques de ses modèles dont il assurait lui-même le tirage. Il peut éventuellement les prendre comme point de départ de son travail comme ce fut le cas pour les portraits de Clovis Sagot en 1909 et ceux d'Olga réalisés en 1917.

Picasso a rarement fait appel à des modèles professionnels. Il a souvent représenté ses proches. La connaissance intime de ses personnes lui permettait de travailler d'après le souvenir et de la sorte, il les dispensait des séances de pose.

Pour les commandes, il ne pouvait éviter les séances de pose. Il infligea ainsi quatre-vingt-dix séances de pose à Gertrude Stein : « *Je ne vous vois plus quand je vous regarde* ». Mais c'est là une situation exceptionnelle.

Picasso s'est aussi inspiré de la

littérature. La Célestine est un personnage de roman, tiré d'une œuvre de fiction publiée anonymement en 1499 : *La Célestine, tragi-comédie de Calixte et Mélibée*. Cette œuvre qui raconte les aventures de Celestina -entremetteuse et sorcière- est, avec Don Quichotte, le livre espagnol le plus universellement diffusé. On suppose que l'auteur de cet ouvrage se dénommait Fernando de Rojas.

### **William Rubin souligne notamment l'influence de Léonard.**

William Rubin affirme que les portraits réalisés par Picasso révèlent l'influence de Léonard de Vinci. Il discerne de nombreux points communs (on retrouve dans les portraits de Nush le demi-sourire de la Joconde).

Les deux artistes :

1/ pratiquent le dessin pour capter, consigner et comprendre le réel ;

2/ mêlent volontiers le réel et l'imaginaire ;

3/ utilisent des registres d'émotion similaires : alliance de la passion et de la retenue, d'attraction et de répulsion, d'idéalisme et de sédition ,

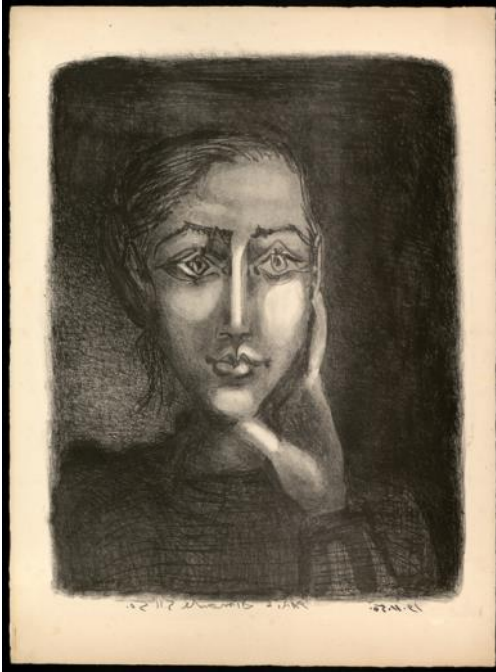
4/développent une imagination panphysiognomonique. Ils ont une faculté extraordinaire à inventer des dénominateurs communs entre les choses différentes, de découvrir des analogies dans les configurations d'objets étrangers les uns aux autres (Picasso décela de la sorte des éléments canins dans le visage de Dora et des éléments de hibou dans celui de Françoise) ;

5/ développent le sens de la métamorphose.

D'un point de vue plastique on constate que Picasso utilise volontiers la composition pyramidale de Léonard. Il manie également les couleurs et les ombres d'une manière similaire (dans beaucoup de ses œuvres, Picasso fait transparaître le dessous en demi-teintes comme pour rappeler que la couleur, aussi belle soit-elle, n'est qu'un supplément à la trame d'ombres et de lumières constitutive).



## Les thèmes de l'exposition



Pablo Picasso (1881-1973),  
*Françoise sur fond gris*, Paris, 19 novembre 1950  
Crayon lithographique sur zinc (2e état)  
Collection de la Fondation Pablo Ruiz Picasso -  
Museo Casa Natal - Ayuntamiento de Málaga  
© Succession Picasso 2014

### 1. Les portraits de Françoise et de Jacqueline

L'exposition montre :

#### 1/ Dix-neuf portraits de Françoise

La *Femme aux cheveux verts* est assurément d'inspiration matisienne (d'autant que Matisse affirma lorsqu'il vit Françoise pour la première fois: « Si j'entreprenais un portrait de Françoise, je lui ferais les cheveux verts »). L'œuvre montre une femme sans visage et évoque symboliquement l'effacement de Françoise au profit d'une nouvelle idylle. *Françoise sur fond gris* témoigne d'un moment douloureux. Ce jour là, la séance de pose est pénible car Françoise souffre et pleure d'être délaissée par son compagnon. Ce dernier, imperturbable dans son travail, se contente de lui dire que son « visage n'a jamais été aussi beau ». Parmi ces portraits une série est intitulée « *Femme au fauteuil* ». Elle est en partie inspirée par l'œuvre de Matisse. Ces œuvres montrent aussi des références à Delacroix et de Vélasquez.

#### 2/ Dix portraits de Jacqueline

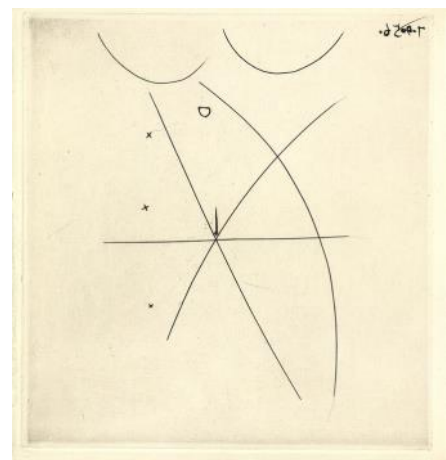
Certains de ces portraits ont été produits à des dates très rapprochées. Cela nous permet d'évoquer le procès de l'œuvre, la saisie progressive du sujet et l'importance de la variation pour Picasso. A travers ces répétitions, on comprend que la dynamique du « faire » importe tout autant que le résultat final.

#### 3/ Un portrait de Melle Rosengart

C'est la fille d'un marchand d'art suisse.

## 2. Variations stylistiques autour du nu

-L'exposition ne porte pas seulement sur le portrait. Elle considère aussi quelques-uns des nus produits par Picasso. Il importe de les replacer dans l'histoire générale du genre au XX<sup>e</sup> siècle. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, le thème connaît un renouveau à l'initiative des Fauves en France et des artistes de Die Brücke en Allemagne. C'est justement à ce moment que Picasso commence à s'affirmer sur la scène artistique.

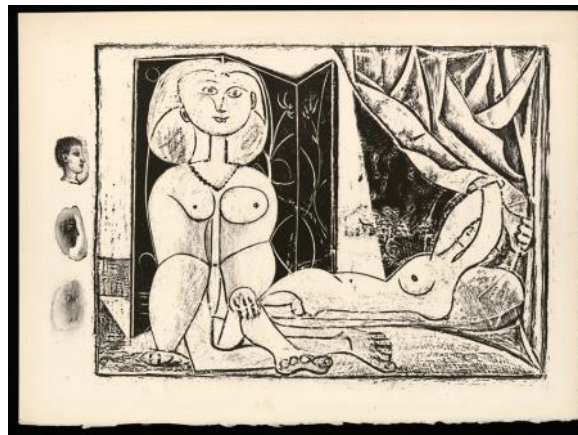


Pablo Picasso (1881-1973),  
*Nu, frontispice*, Cannes, 7 septembre 1956  
Burin sur cuivre biseauté, 19.2 x 17.9 cm  
Illustration pour le livre de Paul Eluard, *Un poème dans chaque livre*, Maison de la pensée française, 1956  
Collection de la Fondation Pablo Ruiz Picasso -  
Museo Casa Natal - Ayuntamiento de Málaga  
© Succession Picasso 2014

-Picasso a régulièrement considéré le nu et, loin des conventions académiques, il l'a soumis à des traitements différents selon les phases de sa création. Le nu a ainsi été successivement ascétique (période bleue), fragmenté (cubisme), monumental et abrupt (primitivisme), puissant et raffiné (période ingresque), biomorphique et sexué (influence du surréalisme). Comme pour les autres genres abordés par Picasso, le nu n'échappe pas au principe d'une transformation permanente.

-Le thème regroupe sept œuvres. La sélection des œuvres nous permet d'évoquer quelques aspects formels fondamentaux de l'œuvre de Picasso. *Léonie* est une œuvre cubiste. *Le Nu à mi-corps* témoigne, au début des années 1920, du retour vers une expression plus classique. *Le Portrait de Dora Maar en femme oiseau* nous ramène vers la vie privée de Picasso. *Le Nu couché, allongé les jambes croisées* est une Vénus revue et corrigée. A l'inverse, les nus des dernières années -notamment *Femme assise sur un banc* - montrent un corps démantelé, presque barbare et monstrueux dans l'accomplissement de ses acrobaties.

### 3. Les dormeuses observées



Pablo Picasso (1881-1973)

*Les Deux Femmes nues*, Paris, 6 février 1946  
Pinceau, stylo plume et ébarboir sur pierre, 32.3 x 44.3 cm  
Collection de la Fondation Pablo Ruiz Picasso - Museo Casa Natal - Ayuntamiento de Málaga  
© Succession Picasso 2014

#### **Ce thème regroupe 10 œuvres.**

-Ce thème s'inscrit dans la tradition mythologique du faune qui surprend Vénus pendant son sommeil.

-C'est aussi une réflexion, doublée d'une métaphore, sur l'observation et le regard. Deux éléments essentiels pour l'artiste et l'observateur.

-Ce thème récurrent fut pour la première fois mis en évidence par Léo Steinberg dans le numéro de *Life* du 27 décembre 1968, consacré à Picasso. Pour l'historien d'art, ces « *observateurs du sommeil (Sleep Watchers) matérialisent des pensées dans lesquelles la forme et le désir, l'art et la vie se recourent* ».

-Le sommeil permet d'évoquer la grâce du corps alangui qui s'abandonne à la fatigue. Ici, la plupart des dormeuses adoptent des poses qui rappellent les Vénus classiques du XVI<sup>e</sup> siècle.

-Les quatre œuvres intitulées *Les Deux Femmes nues* associent les portraits de Dora et de Françoise. La première s'enfonce dans le sommeil au point de disparaître dans l'épreuve datée du 21 novembre 1945. La seconde veille et observe le spectateur comme si elle le prenait à témoin d'une passation de pouvoir.



#### 4. D'après les maîtres



Pablo Picasso (1881-1973)  
*Vénus et l'amour*, 1975-1977  
Aquatinte et burin, 78.5 x 43 cm  
Musée de Belfort, donation Maurice Jardot  
© Succession Picasso 2014

**-Ce thème regroupe quatre œuvres.**

-Le dialogue de Picasso avec la peinture des maîtres a été régulier et constant. Il a commencé très tôt à l'initiative de son père, professeur de dessin à l'école des Arts et Métiers de Malaga et conservateur du musée, qui impose à l'enfant de copier des peintres de fleurs et des peintres animaliers. Picasso aimait dire qu'il n'avait jamais dessiné comme un enfant car il avait été immédiatement confronté à Michel-Ange et à Raphaël. L'exagération comporte assurément une grande part de vérité. Ainsi, l'enfant fréquente l'atelier du père où se trouvent en dépôt des œuvres des musées dont il assure la restauration. Il y trouve aussi la revue *Blanco y Negro* qui comprend de nombreuses reproductions de toiles de maîtres.

-Cette fréquentation de l'art s'accroît lorsqu'il entame ses études artistiques qui le mènent successivement dans les écoles des beaux-arts de la Corogne et de Lonja, puis à l'académie San Fernando de Madrid. Il y est régulièrement astreint à la copie d'après

l'antique notamment. Ce dialogue lui devient rapidement naturel au point qu'il en fit une pratique constante tout au long de sa carrière artistique. A peine installé à Paris en 1896, il se précipite au Louvre pour copier les maîtres de la peinture française. Dans ses ateliers parisiens, notamment au Bateau-Lavoir, le jeune artiste disposait d'une collection de reproductions photographiques d'œuvres majeures. On y trouve notamment : Le Greco, Giotto, Botticelli, Uccello, Léonard de Vinci, Mantegna, Raphaël, Pérugin, Canaletto, Memling, Holbein, Van Eyck, Bruegel, Clouet, Boucher et Delacroix. Ces photographies sont des « papiers épinglés » avant la lettre. Elles portent la marque d'un long compagnonnage. Par le changement d'échelle et l'uniformisation du format et du cadrage, elles font du tableau une image accessible.

-Au-delà de ces exercices d'apprentissage, Picasso développa une stratégie d'assimilation et d'appropriation. Ultérieurement, il fit souvent référence aux maîtres et n'eut de cesse de les convoquer pour l'accomplissement de son propre travail. C'est d'ailleurs l'une des bases fondamentales de la stratégie créative picassienne. Picasso est un peintre cannibale, un iconophage qui a fait de la peinture une dynamique essentielle de son travail.

-Ces convocations ont pris des formes multiples.

1/ Elle se manifeste par des emprunts formels plus ou moins explicites. Ainsi, on identifie aisément des filiations et on identifie dans telle ou telle œuvre la référence à la « manière » d'un maître, sous la forme de l'emprunt d'une composition, d'une posture, d'une attitude, voire d'un mimétisme formel.

⇒ On sait ce que la période bleue doit au Greco. On y trouve les mêmes silhouettes allongées et chancelantes.

On connaît depuis longtemps l'influence du Cézanne, de la statuaire ibérique primitive et de « l'art nègre »

sur *Les Demoiselles d'Avignon* et la période cubiste.

⇒ On parle avec évidence d'une période « ingresque » pour les productions des années 1930. On pourrait y ajouter l'influence très nette de Poussin, Renoir et Maillol.

2/ Ce dialogue est **confrontation**. Picasso considère l'œuvre d'un maître (*La famille heureuse* ou *Le Retour du baptême* de Louis Le Nain, *Vénus et l'Amour* de Cranach) dans l'espoir sans doute de percer le secret des formes. Cette réflexion s'achève par des emprunts formels.

3/ Enfin, ce dialogue est **variation**. Picasso produit une série de tableaux d'après l'œuvre d'un maître. Cet aspect du travail de Picasso a été longuement étudié. Il s'inscrit dans un processus implacable : la destruction de l'œuvre référente par une série de métamorphoses imprévisibles qui aboutissent à une re-création. C'est un dialogue vigoureux, irrespectueux, une bataille de l'art. La déclinaison du sujet prend la forme d'une partition musicale, à la façon d'une œuvre qui s'extrait de sa propre source. Avec Picasso, la peinture n'est jamais au repos. Elle change de scène, elle saute les siècles pour refaire une fois encore les tableaux anciens.

-Les principales variations sont :

1/ Les variations sur la nature morte (1908-1909, 1939 et 1960) ;

2/ Les variations Delacroix (décembre 1954-février 1955) ;

3/ Les variations Vélasquez (1957) ;

4/ Les variations Manet (août 1959-juillet 1962) ;

5/ Les variations David et Poussin (octobre 1962-février 1963) ;

6/ Les variations sur les gentilshommes du siècle d'or, les portraits d'après (1965-1966) ;

7/ Les variations sur les Vénus, Maja et autres Olympia (1964 à sa mort).

-L'œuvre de Picasso est assurément un modèle par son extrême mobilité et ses multiples métamorphoses. Elle l'est aussi

par sa dimension intermimétique, son intertextualité, ses références incessantes à la peinture.

-Précisons que la Vénus inspirée de l'œuvre de Cranach l'Ancien -*Vénus et l'Amour*- porte les traits de Geneviève Laporte (1926-2012), poétesse et cinéaste. Elle fut la maîtresse éphémère de Picasso en 1949 (elle a raconté cette aventure dans un ouvrage intitulé *Si tard le soir le soleil brille*). Cette œuvre trouve son origine dans une carte postale représentant une peinture de Cranach adressée à Picasso depuis Berlin par Kahnweiler.



Pablo Picasso (1881-1973)  
*Carmen, planche XXVI*, Golfe-Juan, 6 mai 1948  
Burin sans ébarber sur cuivre  
Illustration pour le livre de Prosper Mérimée, *Carmen*.  
La Bibliothèque Française, Paris, 1949  
© Succession Picasso 2014

## 5. Picasso illustrateur

-Le thème de l'illustration regroupe onze œuvres.

-Les œuvres exposées illustrent les ouvrages suivants :

- 1/ *Carmen* de Prosper Mérimée ;
- 2/ *Six contes fantastiques* de Maurice Toesca ;
- 3/ *Jours de gloire. Histoire de la Libération de Paris* ;
- 4/ *Ivanhoé* de Walter Scott.

-A ceci s'ajoutent des œuvres produites pour célébrer un événement politique, notamment pour le Congrès pour la paix qui se tint à Nice en 1950.

-Picasso a toujours entretenu une grande connivence avec les écrivains et les poètes.

-Dès l'aventure du Bateau-Lavoir il est entouré d'hommes de lettres. Ces derniers le sollicitent volontiers pour obtenir des gravures, éventuellement un portrait qui pourrait agrémenter la publication.

-Le collectionneur et éditeur Henry Kahnweiler a souvent sollicité Picasso pour la publication de livres réservés à des bibliophiles avertis. Le galeriste et collectionneur Ambroise Vollard fit de même.

-Dans ce domaine, Picasso a souvent travaillé avec des auteurs surréalistes (René Char, Paul Eluard, Pierre Reverdy, etc.). Il est cependant préférable de parler « d'accompagnement » que « d'illustrations ».

-Les illustrations de *Carmen* montrent des visages féminins épurés qui rappellent la manière de Matisse. Pour *Ivanhoé*, Picasso a choisi de représenter le départ pour la croisade.

-La lithographie intitulée *Jeunesse* intègre des portraits qui s'inspirent des enfants de Picasso, Claude et Paloma.

## 6. Picasso poète et lithographe

-Au total sept œuvres.

-Elles accompagnent des textes poétiques et un récit intitulé *L'Enterrement du comte d'Orgaz*.

-Cet exercice d'écriture est sans doute lié à la connivence que Picasso entretenait avec les poètes. Il avait une grande passion pour la poésie. Jeune artiste installé à Paris, il appréciait la musicalité des textes de Guillaume Apollinaire et de Max Jacob, alors même qu'il ne maîtrisait pas encore le français.



Pablo Picasso (1881-1973)  
*La Pose habillée*, Vallauris, 19 et 26 mars 1954  
Gouache et plume sur zinc, 65.4 x 50.5 cm  
Collection de la Fondation Pablo Ruiz Picasso - Museo Casa Natal - Ayuntamiento de Málaga  
© Succession Picasso 2014

## 7. Le peintre et son modèle

-Le thème regroupe huit œuvres.

-Il est associé à la tradition. De nombreuses œuvres évoquent les relations du peintre et de son modèle, notamment *Les Ménines* de Vélasquez et *L'Atelier* de Gustave Courbet.

-On peut également rattacher ce thème au mythe de Pygmalion. Selon la légende, ce sculpteur tomba amoureux de la perfection de son ouvrage. Il y mit tant de conviction qu'il s'octroya le pouvoir fabuleux de lui donner vie. De ses ciseaux naquit ainsi Galatée. Le rapprochement est d'autant plus pertinent que Picasso avait la conviction d'avoir initié ses compagnes, d'avoir profondément modifié le cours de leur vie.

-On peut aussi lier ce thème à une œuvre littéraire, en l'occurrence à celle de Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu*. Picasso en appréciait les descriptions d'atelier et les réflexions sur le processus créatif, sur « l'œuvre se faisant ». Par ailleurs, il était sensible à l'idée d'un achèvement impossible de l'œuvre. De manière plus anecdotique, Frenhofer, le héros balzacien, dispose d'un atelier Quai des Augustins tout comme Picasso au début des années 1930.

-Dans la plupart de ses œuvres, Picasso ne cherche pas à valoriser l'artiste. Il lui donne même quelquefois une allure laborieuse, voire un peu grotesque.

-Les œuvres réalisées en 1933 -des eaux-fortes sur cuivre- nous ramènent à la pratique de la sculpture. A cette époque, Picasso résidait à Boisgeloup (Eure) et consacrait une grande partie de son temps à la sculpture. Il travaillait, le fer, le bois et le plâtre aux côtés de Julio Gonzales. Il en reste ici des sujets qui font directement référence à cette pratique et surtout des formes pneumatiques, sculpturales. La technique de l'eau-forte met ici particulièrement en valeur la pureté et la justesse du trait.

## Des femmes longuement portraiturées

### Mise en perspective

Picasso a eu une vie privée assez tumultueuse. Selon Michel Leiris, il ne fut pas un ogre seulement en peinture. Il aimait séduire. Plusieurs femmes l'accompagnèrent au cours de son existence. Toutes furent largement portraiturées. Elles apparaissent comme sujet au moment même où naît l'idylle et disparaissent au profit d'une d'autre lorsque la passion s'étirole. Les femmes délaissées sont ainsi victimes en quelque sorte d'une « mort symbolique ».

Pour ceux qui jugeraient hâtivement le comportement de Picasso à l'égard de ses compagnes, il faut rappeler, pour sa défense, que jamais il n'a cherché à dissimuler que son engagement principal, le seul à être permanent dans sa vie, était lié à son art et que l'amour des femmes lui était sacrifié le cas échéant.

L'importance de ces portraits a incité certains historiens d'art, un peu décontenancés par la succession des manières et la prolixité de l'œuvre, à considérer, avec un peu d'humour, qu'il serait éventuellement pertinent de parler de la « période Fernande », de la « période Olga », de la « période Marie-Thérèse », de la « période Françoise » et pour finir de la « période Jacqueline ». Jaime Sarbates, ami et secrétaire de Picasso, a affirmé : « à chaque nouvelle expérience amoureuse, nous voyons son art progresser, apparaître une nouvelle forme, un autre langage, un autre mode d'expression particulier auquel on pourrait donner un nom de femme ».

C'est là, sans doute, une vision réductrice. Pour William Rubin, le langage artistique de Picasso n'a pas été déterminé par l'entrée en scène ou la sortie de ses maîtresses. Au contraire, on pourrait estimer que ces mouvements dans la vie de Picasso ont été déterminés par son désir d'explorer d'autres champs de l'expérience artistique.

Ainsi, ces différents portraits témoignent aussi de l'évolution de la manière de Picasso. Fernande est cubiste, Marie-Thérèse surréaliste, etc.

Signalons que Picasso associa volontiers la représentation de ses compagnes aux modèles des maîtres. Ainsi, les portraits intègrent volontiers des références à des tableaux célèbres de Ingres ou de Manet. Inversement, certains pastiches montrent des modèles avec des traits similaires à ceux de Marie-Thérèse Walter ou de Jacqueline Roque (voir ci-après : Remarques complémentaires).

### 1. Fernande Olivier et Eva Gouel

Les premières rencontres avec Fernande Olivier (1881-1966) ont sans doute eu lieu à l'automne 1904. Jusqu'à cette date, Picasso n'a connu, selon l'expression de Pierre Cabanne, que des amours faciles. Avec Fernande, Picasso connaît une première idylle sérieuse et durable. Fernande était un modèle professionnel. Elle était grande et athlétique. Gertrude Stein disait que c'était « un bel ornement décoratif ». Elle a posé chez Cormon et chez Carolus Duran. Ultérieurement, elle travailla également pour Van Dongen au grand dam de Picasso qui ne supportait pas que ses compagnes posent pour un autre peintre (Van Dongen lui doit le modèle de la femme aux yeux en amande qui fit sa réputation). Les deux amants se mettent en ménage en 1905 au Bateau-Lavoir. La passion de Pablo pour Fernande se traduit par de nombreux portraits. Elle quitte Picasso en novembre 1911 pour un peintre futuriste italien : Umberto Boccioni. Durant cette période, Picasso a eu des liaisons passagères avec des femmes dont on connaît peu de chose et dont il reste des noms et des portraits mystérieux : Alice et Madeleine.

Elle est remplacée par Eva Gouel (1885-1915), compagne du peintre Marcoussis. En fait, Picasso la connaissait avant même de rompre avec Fernande. Il avait dissimulé cette rencontre et, pour retrouver Eva, avait discrètement loué un autre atelier au Bateau-Lavoir au-dessous de celui qu'il occupait. Par son physique et sa discrétion, elle est l'antithèse de Fernande. Elle partage la vie de Picasso durant quatre ans. Picasso la surnomme « Ma jolie ». Elle meurt prématurément, sans doute d'un cancer, le 14 décembre 1915.

Après la mort d'Eva, Picasso mène une vie amoureuse dispersée et fréquente successivement Gaby Lapeyre et Irène Lagut.



Pablo Picasso (1881-1973)  
*Nu à mi-corps*, 1923  
Musée des beaux-arts de Rennes  
Dépôt du musée national d'art moderne  
© Succession Picasso 2014

## 2. Olga Kokhlova : « *Il fera entrer Olga au Louvre* »

Picasso fit la connaissance d'Olga Kokhlova au début de l'année 1917. Olga, alors âgée de 20 ans, était danseuse, et faisait partie des Ballets russes de Diaghilev pour lesquels Picasso concevait des costumes et des décors. Picasso remarque la jeune fille dont il apprécie immédiatement la finesse des traits et la retenue aristocratique du visage. Ils se marient le 12 juillet 1918 et ont un enfant -Paul- le 4 février 1921. Les relations se tendent car Olga prétend encadrer la vie de Picasso. Elle aspire à une vie bourgeoise et lui impose une cuisinière et un chauffeur. Après plusieurs années de mésentente, Olga quitte le domicile conjugal en 1935.

Picasso produit un nombre important de portraits d'Olga. Tous ces portraits ont été réalisés dans un esprit classique, inspiré de Poussin et d'Ingres. D'où la réflexion de Pierre Daix : « *il fera entrer Olga au Louvre* ». Dans les réalisations les plus audacieuses, on sent également poindre l'influence de Paul Cézanne. La sensualité de certaines œuvres nous rappelle aussi qu'à cette époque Picasso a acheté les sept derniers tableaux

## 3. Le règne de Marie-Thérèse Walter : la muse blonde de Picasso

Marie-Thérèse Walter entre dans la vie de Picasso en 1927 et détrône Olga Kokhlova. Picasso a fait précisément sa connaissance le 8 janvier 1927 devant les galeries Lafayette, boulevard Haussmann. Fasciné par le regard gris-bleu de la jeune femme, il la persuade de poser pour lui. Elle résista six mois à l'insistance passionnée de Picasso et devint sa maîtresse.

Elle entre également en 1927 dans l'œuvre de Picasso sous la forme cryptée d'une guitare érotisée à laquelle s'ajoute un monogramme (MT). A partir de 1928, elle est directement représentée. Dans les dessins, la jeune fille montre le profil androgyne d'une beauté classique tandis que dans la peinture Picasso lui accorde l'apparence singulière et étonnante d'un modèle surréaliste.

Pendant plusieurs mois Picasso partage sa vie entre Olga et Marie-Thérèse. Il installe sa maîtresse au plus près de ses résidences successives. Même après le divorce de Picasso, jamais le couple ne se mit en ménage. Ils se contentaient de vivre ensemble en fin de semaine.

Marie-Thérèse fut largement portraiturée dans des rôles inédits de madone, de déesse procréatrice, de mère, de sphinx ou d'odalisque. Elle accouche d'une petite fille -Maya- en 1935. Mais avec l'arrivée de Dora, une nouvelle guerre dynastique commence.



Pablo Picasso (1881-1973)  
*Dora Maar en femme-oiseau*,  
28 septembre 1936  
Mine de plomb et la vis sur papier bleu,  
21 x 27 cm  
Collection particulière  
© Succession Picasso 2014

#### 4. Dora Maar : la beauté sauvage...

Dora Maar était une amie de Georges Bataille avec lequel elle militait dans un mouvement d'extrême gauche : « Masses ». C'est par l'entremise de Paul Eluard qu'elle a fait la connaissance de Picasso. Elle fréquentait également les milieux surréalistes où on appréciait son caractère fantasque et excentrique. Elle est le prototype de l'égérie surréaliste. Dora Maar était distante, secrète et soudainement spectaculaire. Elle séduisit Picasso par ses excès, notamment par la mise en scène d'un rituel de scarification dont l'issue incertaine engendra une tension érotique, mêlant désir et danger. Selon Anne Baldassari, elle signifia ainsi sa détermination à assumer une relation amoureuse quelles qu'en soient les difficultés et les dangers.

A l'origine, elle se destinait au cinéma puis est devenue photographe. Elle a notamment réalisé de nombreux clichés sur les différentes phases de l'exécution de *Guernica*. Elle rencontre Picasso en 1936 et reste son amante jusqu'en 1943. Elle a joué un rôle déterminant dans l'éveil de la conscience politique de Picasso. Elle a vécu avec lui une relation, intense et quelquefois violente, d'autant que ce dernier refusa de rompre avec Marie-Thérèse Walter. La situation se complique encore lorsque Picasso fait la connaissance de Françoise. A partir de 1943, elle s'efface avec souffrance et progressivement de la vie de Picasso.

Durant cette période, la minotauromachie s'efface au profit des bacchanales et des figures du faune et du centaure. Au fil des années, Dora Maar prend de plus en plus cruellement l'allure d'un sphinge ambiguë, voire d'une harpie. Dans les peintures, elle est plus volontiers suppliante ou pleureuse.



Pablo Picasso (1881-1973)  
*Françoise*, Paris, 14 juin 1946  
Crayon lithographique sur papier  
lithographique transféré sur pierre,  
66 x 49 cm  
Collection de la Fondation Pablo Ruiz  
Picasso - Museo Casa Natal - Ayuntamiento  
de Málaga  
© Succession Picasso 2014

**5. Françoise Gilot : « Revenez, mais si vous le faites, ne venez pas comme des pèlerins à la Mecque, venez parce que vous vous plaisez en ma compagnie ».**

Picasso fit connaissance de Françoise Gilot lors d'un dîner au restaurant « *Le Catalan* » en mai 1943. A la table d'à côté, Picasso remarque une belle jeune fille en compagnie du comédien Alain Cuny. Picasso invite la jeune fille, qui se déclare peintre, à visiter son atelier. Elle travaille alors avec un peintre hongrois de Montparnasse, Endre Rozda. Elle devint pour dix ans la compagne de l'artiste et lui donna deux enfants : Claude et Paloma. Les premiers portraits de Françoise datent d'avril 1944. Françoise Gilot est un esprit indépendant. Elle poursuit sa carrière de peintre aux côtés de Picasso. Elle milite et est inscrite au groupe des « Peintres-Ouvriers ». Elle quitte Picasso en 1953. En 1964, elle publie à New-York un ouvrage intitulé : « *Life with Picasso* ». Elle y tient des propos sévères sur l'égoïsme de Picasso. Ce livre contient aussi des réflexions intéressantes sur le travail de celui-ci. Françoise Gilot rapporte également ses nombreux propos sur la peinture.

Rompre avec Picasso n'était pas une mince affaire : Françoise ne put rien récupérer de ses affaires personnelles et Kahnweiler lui signifia le terme de son contrat.



Pablo Picasso (1881-1973)  
*Femme au corsage à fleurs (Jacqueline de profil)*, Cannes, 17 décembre 1957, 1<sup>er</sup> février et 27 décembre 1958  
Crayon lithographique, gouache, grattoir et aiguille sur zinc, 66.1 x 50.6 cm  
Collection de la Fondation Pablo Ruiz  
Picasso - Museo Casa Natal - Ayuntamiento  
de Málaga  
© Succession Picasso 2014

**6. Jacqueline Roque : le sphinx garde-génie**

Françoise partie, Picasso désespéré n'est pas resté longtemps sans femme. Il rencontre peu de temps après Jacqueline Roque qui était hôtesse à la poterie Madoura, près de Vallauris, où Picasso a réalisé de nombreuses céramiques. Elle partage les vingt dernières années de la vie de l'artiste. La personnalité douce, aimante et discrète de la jeune femme assure à l'artiste une vie affective stable. Elle a eu, dit-on, l'intelligence d'admettre que l'engagement principal de Picasso, le seul à être permanent dans sa vie, était celui qui le liait à la peinture. L'amour des femmes ou des enfants lui était sacrifié. Cette patience dévouée se confirmera après la mort de Picasso. Jacqueline ne parviendra pas à refaire sa vie et consacra toute son énergie à la création d'un musée Picasso à Paris.

Comme avec ses femmes précédentes, Picasso réalise de nombreux portraits de sa nouvelle compagne.



### **Remarques complémentaires**

Picasso se contente rarement de peindre l'image de la personne placée en face de lui. Presque invariablement, sa vision du modèle passe à travers le filtre d'une multitude de rapprochements personnels et artistiques, qui trouvent leur expression plastique dans les transformations subies par le sujet. Toute sa vie Picasso s'est choisi pour muses des femmes qui coïncidaient dans une certaine mesure avec des images mentales préexistantes. C'étaient quelquefois des images qu'il portait en lui depuis son enfance. Il s'agissait non moins souvent d'images formées au contact des peintures d'autres artistes. Si Olga fut l'inspiratrice de bien des tableaux de 1917-1919, elle a dû souvent partager ce rôle avec Ingres, tout comme Jacqueline allait partager plus tard sa place de vedette avec des personnages féminins issus des peintures de Delacroix et Vélasquez. De plus, ces images de femmes étaient parfois « contaminées » par les souvenirs d'autres femmes (ou même d'hommes) qui traversaient l'esprit de Picasso.

William Rubin, *Picasso et le portrait*, RMN, 1996.



## Picasso et la gravure

D'après Roger Passeron, *Maîtres de la gravure. Picasso*, Bibliothèque des Arts (1984)

### Quelques repères :

-Picasso a commencé réellement à s'intéresser à la gravure à partir de 1904/1905. Auparavant, il n'avait tenté qu'un petit essai réalisé en 1899 en Espagne, dont on ne connaît qu'une seule épreuve et qu'il a lui-même titrée avec humour *El Zurdo* -le gaucher- car, voulant représenter un picador, il n'avait pas pensé qu'en dessinant la pique de son sujet dans la main droite, elle apparaîtrait dans la main gauche à l'impression.

Il faut donc attendre cinq ans pour que Picasso reprenne contact avec la gravure. De l'automne 1904 à la fin de 1905, il grave 18 pièces sur cuivre ou sur zinc dont 14 vont être éditées par Ambroise Vollard en 1913 en une série célèbre qui portera le nom de *Saltimbanques*. *Le repas frugal* constitue la planche maîtresse de cette série.

-Entre 1905 et 1915, Picasso s'initie également à la gravure sur bois. Cependant, c'est une technique qui l'intéresse peu de temps puisqu'on dénombre seulement une dizaine de bois. Elles furent d'ailleurs tirées à peu d'exemplaires et même pour quatre d'entre elles à une seule épreuve. Il en produit quelques-unes, notamment pour illustrer le *Bestiaire* de Guillaume Apollinaire.

-En 1906/1907, Picasso s'essaie à la gravure sur celluloïd. Il produit deux nus debout. Il reprend le procédé ultérieurement entre 1950 et 1967 lorsque l'éditeur Pierre-André Benoît lui demande d'illustrer des ouvrages à tirage quasi-

confidentiel.

-En 1910, Henry Kahnweiler incite Picasso à illustrer l'ouvrage de Max Jacob *Saint-Maternel*. Pour ce premier travail d'illustration, Picasso grave 4 eaux-fortes.

-Entre 1911 et 1914, Picasso produit des gravures cubistes. Ces gravures seront éditées par Henry Kahnweiler. Ces expérimentations n'empêchent nullement l'artiste de graver d'une façon « classiciste » : des pommes, une truite, etc.

-Au cours de l'hiver 1917/1918, Picasso grave *La Source* (pointe sèche et burin sur zinc). Cette gravure s'inspire directement d'un tableau de Poussin *Eliezer et Rebecca*. Le procédé « du travail d'après » fut largement utilisé par l'artiste : *David et Bethsabée* (1947) et *Vénus et Amour* (1949) d'après Lucas Cranach l'Ancien, *Buste de femme* (1958) d'après Cranach Le Jeune.

-En 1919, l'artiste découvre la lithographie. Il en produit deux à l'occasion d'une exposition chez Rosenberg pour la couverture du catalogue préfacé par André Salmon.

-Durant les années 1920, l'artiste produit également des portraits de ses proches. Signalons notamment de très beaux portraits de Mme Picasso et un d'André Breton. A ceux-ci s'ajoutent des planches séparées *Homme et femme*, *Etreinte*.

-En 1927, Picasso illustre par 12 cuivres *Le Chef d'œuvre inconnu* de Balzac édité par

Ambroise Vollard. C'est encore vers cette époque qu'apparaît le thème du trio : *Les Trois Amies*, *Les Trois Grâces*, *Deux Femmes et un enfant*, etc.

-*La Suite Vollard* est le sommet de l'art graphique de Picasso durant l'Entre-deux-guerres. *La Suite Vollard* désigne l'ensemble des gravures réalisées par l'artiste à la demande de l'éditeur entre 1927 et 1939, soit précisément 100 cuivres gravés. Les thèmes déclinés par Picasso sont multiples : la mythologie, le Minotaure, le viol, l'atelier du sculpteur, Rembrandt. La série se clôt par des portraits du commanditaire.

-Après Henry Kahnweiler et Ambroise Vollard, un autre éditeur réussit à obtenir de Picasso en 1931, l'illustration d'un livre : ce fut Albert Skira pour *Les Métamorphoses d'Ovide*. Picasso grava 49 eaux-fortes pour ce livre.

Après ces épisodes poétiques de la vie romaine, Picasso fut sollicité pour illustrer la Grèce d'Aristophane : *Lysistrata*. (*Lysistrata* pour obtenir la paix entre Sparte et Athènes, convainc les femmes des deux cités de faire la grève de l'amour tant que les hommes n'auront pas abandonné les armes). Le livre parut à New York en 1934 avec six eaux-fortes.

-En 1934, on constate également l'apparition d'un nouveau thème : la femme torero. Un an plus tard, c'est celui de la Minotaure.

-En 1936, Picasso commence, à la demande de Vollard, à travailler sur *l'Histoire naturelle générale et particulière* du naturaliste Buffon. Picasso en propose une illustration très libre : il introduit la puce ignorée par Buffon et substitue le taureau au bœuf. Pour la circonstance, il grave 31 planches à l'aquatinte au sucre. L'ouvrage paraît en 1942.

-En 1937, sous l'effet de la Guerre d'Espagne et alors qu'il vient tout juste

d'achever *Guernica*, Picasso développe des thèmes plus sombres. L'un de ses plus belles réalisations est alors sans conteste *La Femme qui pleure*.

-Au cours de l'année 1938, Picasso illustre trois livres : *Solidarité* (Eluard), *L'indicatif présent ou l'infirme tel qu'il est* (Decaunes) et *Afat* (Iliaszd). N'oublions pas également de mentionner des gravures indépendantes sur le thème de la danse.

-Pendant les années de la Seconde Guerre mondiale, Picasso réalisa peu de gravures : seize en 1939, une seule en 1940, aucune en 1941, cinq en 1942, sept en 1943, et sept en 1944. *L'Homme au mouton* (1942) est l'une des réalisations les plus intéressantes de cette époque.

En 1945, il a l'opportunité de parfaire sa connaissance de la lithographie chez Fernand Mourlot. Il travaille régulièrement avec lui jusqu'en 1965.

-En 1946, Picasso développe un thème nouveau : la vanité.

-Entre 1947 et 1949, il produit des œuvres disparates : portraits -*Françoise*, *Paloma et Claude*-, colombes, paons, etc. A ceci s'ajoute l'illustration lithographique du *Chant des morts* de Reverdy. Il grave également 41 eaux-fortes pour *Vingt poèmes* de Gongora.

-En 1949, il illustre *Carmen* avec 38 gravures au burin et 4 aquatintes au sucre. Une seconde édition -*Carmen des Carmen*- fut enrichie par des lavis d'Andalouses, de picadors, de toreros et des gravures originales.

-En 1950, Picasso grave 32 eaux-fortes pour *Corps perdu* d'Aimé Césaire.

-En 1951, l'artiste travaille d'après le roman de Walter Scott *Ivanhoé*. Il illustre plus précisément le départ du héros à la croisade et produit le 20 mai une

lithographie qui fut précédée d'un long travail préparatoire.

-En 1958, Picasso produit sa première gravure sur linoléum *Buste de femme* (d'après Cranach Le Jeune). Cette technique lui permet d'introduire la couleur, le séduit et stimule sa production. Il produit près de 49 gravures au cours de la fin de l'année 1959. Parmi les sujets abordés : la tauromachie *Pique*, *Banderilles*.

-Du 1<sup>er</sup> janvier au 15 mars 1960, la bibliothèque municipale de Nice présente un ensemble des gravures de Picasso. Cette exposition est une première. Pour la circonstance, l'artiste réalisa une affiche lithographique *Femme au balcon*.

-En 1960 et 1961, Picasso ralentit son activité. De cette période retenons la paraphrase de Manet *Le Déjeuner sur l'herbe*.

-L'année 1962 est une année prolifique. Picasso renoue avec la linogravure. Il en produit près de 46. Il s'agit pour l'essentiel de portraits, de nus et de natures mortes.

-En 1963, Picasso se remet à la gravure sur cuivre. Il confie aux frères Crommelynck, installés au cœur de Mougins, l'impression de 70 eaux-fortes sur le thème du peintre et son modèle.

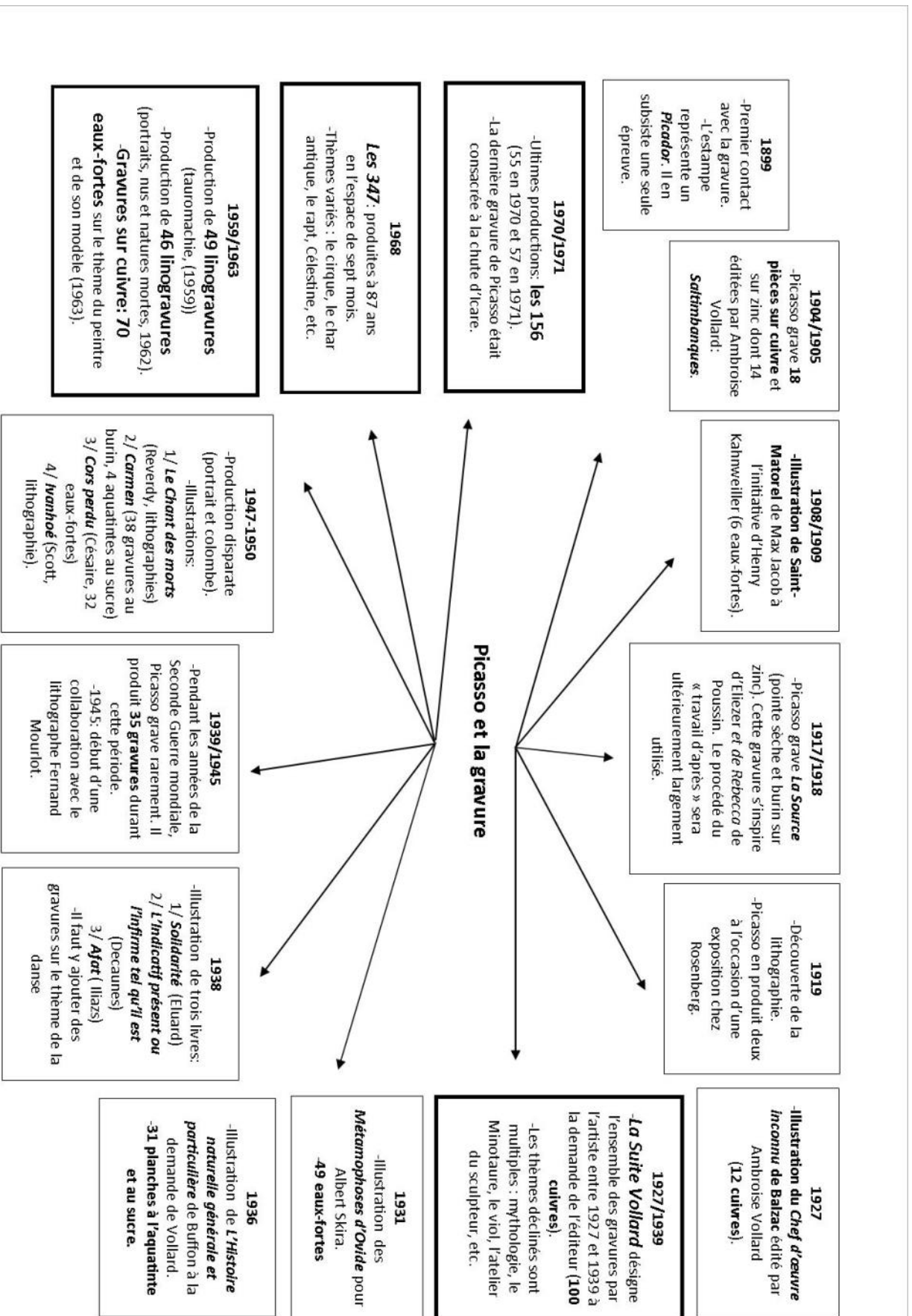
-1968, c'est l'année des 347. En effet, du 16 mars au 5 octobre 1968, en moins de sept mois, Picasso, dans sa 87<sup>e</sup> année, a gravé 347 gravures ! L'indication de certaines dates nous permet ainsi de savoir que certains jours l'artiste travaille plusieurs gravures : le 16 mai 1968, il a gravé 6 planches. L'artiste aborde des thèmes variés : le cirque, le char antique, le rapt, etc. N'oublions pas de mentionner celui de la Célestine, personnage romanesque, vieille sorcière entremetteuse, d'un ouvrage de 1499 attribué à Fernando de Rojas. Ces gravures

illustrèrent le livre *La Célestine* édité ultérieurement par les Éditions de l'Atelier Crommelynck en 1971.

-En 1969, Picasso délaisse momentanément la gravure.

-Les années 1970 et 1971 sont les années des ultimes productions, des 156 ! Il produit précisément 55 gravures en 1970. En 1971, en l'espace de deux mois -mars et avril- il en réalise 57. La dernière gravure de Picasso est consacrée à la chute d'Icare. La plupart de ces gravures furent exposées à la galerie Louise Leiris en février 1973, peu de temps avant la mort de l'artiste.









## La Suite Vollard

Pierre Cabanne, *Le siècle de Picasso*, T2, L'époque des métamorphoses (1912-1937),  
Denoël, 1975.



Pablo Picasso (1881-1973)  
*Femme accoudée, sculpture de dos et tête barbue*,  
Paris, 3 mai 1933  
Eau-forte sur cuivre, 45 x 34 cm  
Collection de la Fondation Pablo Ruiz  
Picasso - Museo Casa Natal - Ayuntamiento de Málaga  
© Succession Picasso 2014

*La Suite Vollard* est le sommet de la production graphique de Pablo entre les deux guerres. L'illustre marchand lui commanda cent gravures qu'il exécuta entre 1930 et 1936, et que Roger Lacourrière tira. Picasso aimait à se rendre dans son pittoresque atelier au pied du Sacré-Cœur ; il en profitait pour se promener à travers le quartier, parfois seul, parfois accompagné d'un ami, principalement Sabartès quand celui-ci, revenu en France, entra au service de son compagnon d'autrefois (...).

*La Suite Vollard* apparaît à première

vue, déconcertante. Elle comprend vingt-sept planches de sujet libre et soixante-treize groupées par thème : *le Viol* (cinq planches gravées en 1933), *l'Atelier du sculpteur* (quarante-six planches, quarante gravées du 20 mars au 5 mai 1933, six en janvier et mars 1934), *Rembrandt* (quatre planches du 27 au 31 juillet 1934), *le Minotaure* et *le Minotaure aveugle* (quinze planches du 17 mai au 18 juin et du 22 septembre au 22 octobre 1933), enfin trois portraits d'Ambroise Vollard.

Malgré les dissemblances de thèmes ou de styles, et le fait que les planches furent gravées par périodes pendant six ans, *La Suite Vollard* présente une incontestable unité. Picasso y fait preuve d'une sûreté de main et d'une maîtrise extraordinaire dans le développement des étapes successives ou simultanées de sa pensée. L'un des thèmes le plus longuement mûri, pour lequel il grava le plus grand nombre de planches, *l'Atelier du sculpteur*, se situe à la suite du *Peintre et son modèle*, dont plusieurs gravures avaient été utilisées pour *le Chef-d'œuvre inconnu*.

Une planche de 1933 montre côte à côte, dans l'atelier, une peinture représentant une jeune femme nue d'une pureté tout ingresque, et sur la table voisine une sculpture vaguement anthropomorphe, mais monstrueuse. Ici encore la question de l'imitation est posée ; si l'imagination, quand elle s'abandonne à elle-même, produit les œuvres les plus délirantes, en revanche lorsque l'artiste se penche sur la nature, il emprunte le style classique pour exprimer clairement la beauté.

Plusieurs planches de *La Suite Vollard* ont pour sujet Rembrandt. « Imaginez-vous que j'ai fait un portrait de Rembrandt ! déclare Picasso à Kahnweiler, venu lui rendre visite. C'est encore une histoire de vernis qui saute. J'avais une planche à qui un accident est arrivé. Je me suis dit, elle est abîmée, je vais faire n'importe quoi dessus. J'ai commencé à griffonner, c'est devenu Rembrandt... ».

Kahnweiler note la conversation dans son journal à la date du 6 février 1934. « Ça a commencé à me plaire et j'ai continué, dit Pablo. J'en ai même fait une autre ensuite avec son turban, ses fourrures et son œil d'éléphant... Je suis en train de continuer cette planche pour avoir des noirs comme lui, ça ne s'obtient pas en une seule fois. »

Les quatre planches Rembrandt de *La suite Vollard* ont été exécutées entre le 27 et le 31 juillet 1934. « Le *Minotaure* de Picasso qui festoie, aime et se bat, c'est Picasso lui-même. C'est lui-même qu'il veut montrer tout nu, dans une communion qu'il entend complète », dit Kahnweiler.



Pablo Picasso (1881-1973)  
Femme allongée avec un minotaure, 1936 ?  
Eau-forte, 1<sup>er</sup> état, 15 x 21 cm  
Collection particulière  
© Succession Picasso 2014

L'Homme à tête de taureau, synthèse de l'Antiquité et de l'Espagne, préoccupait depuis longtemps le peintre. En 1913, Apollinaire avait parlé des

« bêtes hybrides de Picasso qui ont la conscience des demi-dieux de l'Egypte » ; on retrouve le Minotaure après la guerre dans un collage du 1<sup>er</sup> janvier 1927 dont on fit plus tard une tapisserie, et dans un tableau postérieur. Il surgit brutalement dans les eaux-fortes au printemps de 1933. Il participe d'abord, le mufle dressé, à une orgie dans l'atelier du sculpteur où il se vautre en compagnie de belles femmes nues. Il figure aussi sur la couverture du premier numéro de la revue *Minotaure* créée par Skira, et sur quatre planches qui, à l'intérieur, le représentent brandissant, comme un sceptre, symbole de sa virilité, le poignard phallique à double tranchant.

Dans le cycle de *La Suite Vollard*, le monstre ne profite pas longtemps des plaisirs où sa nature, à la fois ingénue et bestiale, l'a entraîné. Blessé, il s'effondre dans l'arène sous les yeux des spectateurs. Rien n'est plus émouvant que cette bête à terre dont la souffrance a quelque chose de sauvage et d'inhumain, mais d'attendrissant aussi. Le Minotaure voulait participer aux joies des hommes, vivre comme eux, aimer comme eux, mais l'un d'eux l'a traîtreusement terrassé, il n'est plus qu'un monstre aveugle, pitoyable, guidé par une petite fille tenant à la main une colombe ou un bouquet. Dans la nuit parsemée d'étoiles, il lève sa tête énorme aux yeux morts, battant l'air de ses grands bras, un bâton à la main, devant les passants indifférents. Cette admirable aquatinte aux noirs veloutés clôt l'histoire du Minotaure.

Les animaux ont toujours été, qu'ils soient fantastiques ou familiers, les compagnons de Picasso ; ils participent aux exploits des hommes dont ils ont les qualités et les défauts, et le peintre a déclaré qu'en dessinant le Minotaure il s'est inspiré d'Elft, le chien Airedale qu'il possédait à ce moment-là ; curieusement, il a identifié le monstre à divers personnages de son répertoire, notamment à l'« Aveugle » souvent représenté à Barcelone et pendant la

période bleue. Plusieurs gravures et dessins montrent l'une des plus énigmatiques créations du peintre, la femme-matador ; demi-nue, elle est renversée, à l'issue d'un combat sauvage, avec son cheval jeté à terre par le taureau. L'enchevêtrement des rythmes, la juxtaposition de techniques et de styles différents, donnent à la gravure du 20 juin 1934 un accent pathétique d'une bouleversante intensité. Mais non exempt d'équivoque.

La même scène se retrouve dans *la Minotauromachie* : écroulée sur le dos, son costume déchiré, la femme-matador laisse jaillir ses beaux seins nus, mais sa main n'a pas lâché l'épée.

Les scènes du *Viol*, cinq planches exécutées d'avril à novembre 1933, font partie du cycle de violence, de bestialité sauvage, de sang et de mort où Picasso se défoule avec son tumultueux génie.

*La Minotauromachie* est le point culminant des aventures du Minotaure. Entretemps, Pablo avait exécuté les eaux-fortes et les aquatintes de *Lysisirata* d'Aristophane, sa dernière réalisation de style néoclassique dans l'estampe.



## Les 347

Pierre Cabanne, *Le siècle de Picasso*, T4, La gloire et la solitude (1955-1973),  
Denoël, 1975.

Son éblouissante virtuosité se donne, une fois de plus, libre cours dans la fameuse série dite des « 347 » ; en moins de sept mois du 16 mars au 5 octobre Picasso grave -à quatre-vingt-sept ans !- trois cent quarante-sept gravures dont l'exposition, à la galerie Louise Leiris en décembre 1968, laissera pantois les amateurs et le public. Quant aux artistes... « Des graveurs, et non des moindres, écrit Roger Passeron, s'interpellaient, s'interrogeaient dans les salles en se posant la question ; comment a-t-il pu graver telle ou telle partie d'une gravure, voire telle gravure entière ? » Et de tenter de comprendre quels procédés nouveaux avait utilisé l'indomptable octogénaire ; comme par exemple l'aquatinte au sucre sur cuivre gras qui donne à une centaine de planches de la série leur aspect onctueux et vibrant à la fois. Ou le mélange absolument stupéfiant des techniques, Picasso mélangeant sur la même planche eau-forte, aquatinte, burin, pointe sèche, et « réserves » dont on sait avec quelle maestria il les utilisait. Le bouillonnement créatif est littéralement inouï. Roger Passeron a calculé que Picasso avait gravé en moyenne dix-sept gravures en dix jours, soit près de deux gravures par jour pendant deux cent quatre jours ! Sans tenir compte des états, jusqu'à sept pour certaines planches.

C'est une formidable saga que propose Pablo, sans le moindre répétitisme ni lassitude, qui commence par des scènes de cirque plusieurs fois répétées par la suite, où l'on voit sur une eau-forte aux noirs et aux gris contrastés, des 16, 17, 18, 19, 20, 21 et 22 mars, Picasso lui-même -ses autoportraits sont rares- assistant avec à ses côtés le Louis XI de

l'imagerie populaire, au spectacle d'un athlète faisant jouer ses muscles, une femme nue allongée à ses pieds, tandis qu'une autre caracole sur un cheval.

Suivent, ou se mêlent, des scènes au trait pur représentant des jeunes filles nues jouant avec des colombes accompagnées de petits personnages simiesques, des chars antiques tirés par des chevaux caracolant « en réserve » sur des fonds noirs, puis des personnages à fraise ou en cape sombre et chapeau à plume. Encore des femmes nues, plantureuses celles-là et prêtes à l'amour, chaperonnées ou offertes par la Célestine, hideuse maquerele issue de l'Espagne picaresque. Ailleurs, les filles elles-mêmes « présentent » leurs appas, ou toujours nues posent en compagnie du mousquetaire, nu lui aussi, arborant fièrement moustache, et barbiche en pointe, images familières à l'aquatinte au sucre sur cuivre gras des coulisses du Siècle d'or... (...)

Le maître, dans son atelier de gravure, c'est le docteur Faust dans son cabinet d'alchimiste ; la « route du cuivre » n'a jamais été aussi active, les Crommelinck n'arrivent pas à le suivre, disent-ils. Picasso travaille comme un fou ; chaque jour, sans interruption ou presque, il multiplie les thèmes, les personnages, et en invente de nouveaux, varie les techniques, les styles, multiplie les pièges, impatient de ce qui va naître, et plus encore de ce qui lui succédera. Constamment en éveil, pressé (cela se voit trop parfois...) poussant toujours plus avant, surajoutant, mélangeant sur une même planche plusieurs techniques...

« Il imaginait des procédés nouveaux sans dédaigner pour autant les manières traditionnelles qu'il employait avec la même maîtrise, dit Aldo Crommelinck. Si

certaines gravures possèdent plusieurs états, cela ne veut pas dire que Picasso voulait corriger un détail, il désirait seulement aller plus loin à partir de cette épreuve, lui donner plus d'ampleur ou de profondeur, faire dire au thème traité le maximum. »

« Journal de bord », disent les Crommelinck. D'autres notent leurs impressions ou font des croquis sur des carnets, Picasso prend une planche et l'attaque avec la pointe sèche ou le burin... Comme s'il avait besoin, le vieil homme sans repos ni fatigue, de cette agression, de cette pénétration de la matière pour continuer à *dire*.

## Les 156

Pierre Cabanne, *Le siècle de Picasso*, T4, La gloire et la solitude (1955-1973), Denoël  
1975

Après la série des « 347 », achevée en octobre 1968, Picasso s'était arrêté de graver, il ne fit que deux estampes l'année suivante mais en revanche peignit, comme on l'a vu, et dessina beaucoup. Du 15 janvier au 25 mai 1970, il exécuta cinquante-cinq gravures et reprit cette séquence fin février 1971 ; en quarante-quatre jours, cinquante-sept gravures se succédèrent de cette date au 11 avril.

Dans les cent cinquante-six gravures qui seront présentées à la galerie Louise Leiris en janvier-février 1973, les femmes nues occupent l'essentiel de l'inspiration de Pablo ; de belles femmes aux formes opulentes qui, parfois, se donnent en spectacle sur la scène d'un théâtre ou sur un tableau que contemplant des amateurs. Microcosme grouillant de contorsions anatomiques mettant en valeur d'abondants appas sous les yeux de Madame, des ébats compliqués où se mêlent les jeux de cirque dans de curieuses réminiscences des maisons closes d'autrefois: bas noirs, corsets, colliers de chien et chignons hauts... Sont-ce ses souvenirs de jeunesse que fait défiler Pablo d'un cuivre à l'autre ? Ces visages « ressemblants », ces poitrines bien placées, ces longs cheveux tombant jusqu'aux hanches pleines...

Il travaille tant, la « route du cuivre » connaît une telle activité qu'il en est lui-même effaré. « L'autre nuit, dit-il à un ami, j'ai lu que les cours du cuivre à Londres, ou je ne sais où, baissaient. Alors, j'ai réveillé Crommelinck parce qu'avec ce que j'en mange... ! »

Pablo dessine la femme, les femmes, des femmes. Toujours elle, plantureuse, aguichante, offerte, avec le peintre qui la représente et le voyeur qui la regarde.

Elle danse, les bras repliés derrière la tête, s'allonge sur le lit les seins tendus, la bouche humide, les cuisses écartées.

Elle invite l'homme, mais c'est curieux comme il ne s'empresse guère de répondre à ces invitations... Il n'y a plus de couples, ni d'accouplements depuis longtemps dans les dessins et les gravures de Picasso. Il y a des femmes qui se pâment d'amour parce que l'amour les fait attendre, et les rend folles de désirs inassouvis...

Ni le mousquetaire, ni le peintre, ni tel ou tel de ces messieurs en visite ne semblent pressés de consommer, malgré les sollicitations de ces dames... Alors elles se satisfont entre elles, et cela a l'air d'agacer prodigieusement le peintre qui les déforme, les désarticule, étire leurs membres, les broie, les casse, enroule et déroule en de lourds mouvements compliqués ces corps.

La série des « 156 » comporte aussi plusieurs scènes de cirque ; l'une des planches les plus extraordinaires, le *Théâtre de Picasso*, comprend cinq états exécutés à l'aquatinte, eau-forte et aquatinte au sucre avec réserves, grattoir sur cuivre, les 3 février, 5 et 6 mars 1970. Dans un rectangle lumineux de vernis réalisé au centre de la composition avec de légers décalages par rapport à lui sur un premier état, le reste du cuivre restant vierge, se donne un spectacle autour duquel se développent et se juxtaposent des têtes de spectateurs installés au « paradis » et des personnages entiers s'y rapportant, ou s'y intéressant plus ou moins. La composition de l'ensemble s'inspire d'une pointe-sèche célèbre de Rembrandt, *Ecce Homo* où, autour du podium sur lequel Pilate propose à la foule de choisir entre deux condamnés,

Barabbas ou Jésus, grouille la même foule que Picasso fait apparaître autour du théâtre central. Parmi les spectateurs du premier plan, qui remplacent la populace haineuse de Rembrandt, il se plaît à évoquer plusieurs figures issues de son répertoire féminin, les profils de Dora Maar et de Françoise Gilot, la rondeur épanouie de Marie-Thérèse, mêlés au couple féroce passionné des Baisers.

Bien des planches de ces « 156 » restent énigmatiques, don Pablo bouleversant les personnages, les situations, les attitudes, les symboles. Dans quelle mesure les étreintes féminines reflètent-elles les obsessions de Pablo dans l'étrange atmosphère carcérale de *Notre-Dame-de-Vie* où l'homme, désormais impuissant à satisfaire la femme, doit tolérer, sans en être dupe le moins du monde, que ses créatures substituent à sa carence leurs propres jeux ? Tout ce qui va passer, désormais, par le crayon, le pinceau ou la pointe sèche de Picasso, touche au plus intime, au plus secret d'une vie diminuée. Alors entre en scène Monsieur Degas.

Don Pablo ne cherche plus à arrêter le temps, il s'abandonne à lui. Ce qui reste de temps, c'est-à-dire ce qui reste de vie, a pour épice le sexe de la femme, blason insolent et tendre de ses travaux de nonagénaire. Ce signe garni de duvet l'ensorcelle, et puisque les pouvoirs de sa propre virilité n'ont plus la force de naguère, l'œil, ce substitut suprême, épouse sa curiosité et la transcende ; le thème du voyeur va devenir l'un des plus obsédants de la série de gravures que Picasso commence au début de février 1971.



## Glossaire des mots et expressions techniques de la gravure originale de Picasso

Roger Passeron, *Maîtres de la gravure. Picasso*, Bibliothèque des Arts (1984)

**Estampe. Gravure. Épreuve. Planche. Bon à tirer. Tirage. Épreuve d'essai. Épreuve d'artiste. Numérotage. Épreuve d'état. Aciérage. Biseaux.**

**Estampe originale** est l'expression correcte qui définit toutes les œuvres dessinées, peintes ou gravées par un artiste sur un support rigide quelconque, métal, pierre, bois, linoléum, plaque de celluloid, rhodoïd, etc. qui sont ensuite appliquées, après encrage, sur une feuille de papier. Cette application est facilitée par l'utilisation d'une presse. Le résultat s'appelle une **estampe**, plus communément une **gravure**, une **épreuve**, une **planche** ou une **pièce**.

Avant que le support ne soit altéré, usé, la multiplication de ces impressions - intitulée le **tirage** - se fait par rapport à un modèle appelé le **bon à tirer**, qui est donné par l'artiste à l'imprimeur. En général, ce bon à tirer précise le nombre d'exemplaires, c'est-à-dire d'épreuves, que l'artiste désire. A charge pour l'imprimeur consciencieux de bien vérifier l'homogénéité de la qualité de ce tirage par rapport à l'épreuve initiale du **bon à tirer**. Si la qualité faiblit, l'imprimeur ou l'artiste détruisent l'épreuve fautive. Toutes les épreuves, de retour chez l'artiste, sont ensuite signées par lui et, en général, depuis les années 80 du siècle précédent, numérotées par lui ou par l'éditeur.

Avant le bon à tirer, un très petit nombre d'épreuves sont imprimées pour mettre au point le choix du papier, la couleur des encres. Ce sont des épreuves d'atelier intitulées **épreuves d'essai**. La meilleure aux yeux de l'artiste est choisie par lui, annotée de sa main «bon à tirer»

et signée. Le tirage est ensuite effectué. Une très faible partie de ce tirage est réservée à l'artiste. Ce sont des **épreuves d'artiste**. Celles-ci ne sont pas numérotées ou, quelquefois, ont une numérotation spéciale les identifiant sans confusion. Ces épreuves sont toujours en supplément des épreuves numérotées du tirage commercial normal.

Avant le bon à tirer et après une ou deux épreuves d'essai, l'artiste peut juger que son travail n'a pas atteint sa pensée. Il reprend alors son support et poursuit son travail, avec les mêmes techniques ou des techniques différentes, et fait tirer - ou tire lui-même - une ou deux nouvelles épreuves d'essai. Les premières s'appellent alors épreuves du «premier état» et les secondes épreuves du «deuxième état». Et ainsi de suite jusqu'au moment où l'artiste arrête son travail de graveur. Picasso est allé jusqu'à dix-huit, vingt et même trente et un états. Il faut évidemment, pour qu'il y ait état - c'est-à-dire étape dans le travail - que celui-ci soit effectué sur le même support. Si le support change, c'est une autre gravure, même si le sujet est identique.

### **Aciérage**

Le cuivre est un métal mou. Une fois gravé, pour tirer une épreuve, il faut à chaque fois, encrer le cuivre, essuyer l'excès d'encre, passer le cuivre avec sa feuille de papier sous la presse. Toutes ces opérations usent les faibles aspérités de cuivre qui bordent chaque taille faite par le graveur - surtout par la pointe sèche et le burin -, et ces aspérités sont indispensables pour assurer de beaux noirs

sur l'épreuve, car elles retiennent l'encre avant l'impression. On eut alors l'idée de déposer par galvanoplastie sur la surface gravée d'un cuivre une fine couche d'un métal plus dur, et, pour préciser cette idée, on appela cette opération *aciérage*. Ce terme est techniquement faux, car on ne peut déposer de l'acier par électrolyse, mais du fer chimiquement pur. Le fer est cependant plus dur que le cuivre et, dès que l'usure de la couche de fer menace, on recommence l'opération dite *d'aciérage*. Cela permet de conserver l'homogénéité de la qualité des tirages jusqu'à la dernière épreuve de ceux-ci. Picasso n'aimait pas beaucoup l'aciérage et, chaque fois qu'il le pouvait, il s'en passait, allant jusqu'à des tirages de trente épreuves -grand maximum - sans aciérage. Au-delà, l'obligation d'aciérer imposait sa loi.

#### **Le biseutage**

Les *biseaux*, *talus*, *chanfreins* sont des termes qui se rapportent aux adoucissements des arêtes vives des quatre bords d'un cuivre ou d'un zinc que l'on effectue avec une lime ou un grattoir pour que le papier de l'épreuve ne soit pas trop marqué - ce qu'on appelle le coup de planche - au moment de l'impression de la gravure sous la presse. En général, les épreuves d'état ou d'essai ne comportent pas ces biseaux, qui sont effectués le plus souvent juste avant le tirage définitif.

**Pointe. Tailles. Contre-tailles. Pointe sèche. Morsure Eau-forte. Burin. Grattage. Aquatinte. Les réserves. Lithographie. Bois. Celluloïd. Linoléum. Leurs outils.**

Le support définit l'estampe et nécessite des outils spécifiques.

**Gravure sur métaux** (en plaques rectangulaires à surface polie d'environ un millimètre d'épaisseur).

Pour Picasso il s'agit de zincs et de cuivres, à partir de 1932 uniquement de cuivres.

Dans tous les cas, Picasso utilisait une pointe ou un burin ou un grattoir ou un pinceau. Ou tout ou partie de ces instruments à la fois. Ou des matériaux non orthodoxes, comme du papier de verre.

La *pointe*, genre de crayon dont la mine est en acier - appelé pointe sèche (sans trait d'union) -, est utilisée pour dessiner sur le cuivre ou le zinc, nu. La rayure ainsi obtenue s'appelle une *taille*. Si une rayure en croise une autre, la seconde s'appelle *contre-taille*.

La gravure obtenue après encrage et impression s'appelle une *pointe-sèche*.

La même pointe peut être utilisée pour dessiner sur une plaque de métal recouverte au préalable par un vernis isolant. Le dessin terminé, cette plaque est plongée dans un produit chimique, acide nitrique (eau-forte) ou perchlorure de fer, corrosif pour les parties du cuivre, ou du zinc, mises à nu par la pointe. C'est la morsure.

La gravure obtenue après suppression du vernis, encrage et impression s'appelle une *eau-forte*.

Le *burin* est un petit barreau d'acier à section carrée dont l'extrémité est affûtée en biais. L'autre extrémité, munie d'un petit manche en bois, se loge dans la paume de la main. La pointe effectuée des sillons -toujours appelés tailles- sur la plaque de métal nue lorsque la main pousse le burin en appuyant plus ou moins fortement.

La gravure obtenue après encrage et impression s'appelle un *burin*.

#### **Grattage**

Le *grattoir* est un outil à section triangulaire dont les trois arêtes sont tranchantes et qui se termine en pointe. Il permet par ses arêtes de racler, de gratter le métal. Picasso l'utilisa très souvent. Sur le cuivre poli, cela donne

des larges bandes qui, retenant l'encre, donnent sur le papier des bandes noires ou grises. Sur le cuivre grené, cela donne des larges bandes qui, retenant moins l'encre que les parties grenées, donnent sur le papier des bandes grises ou blanchâtres.

### ***L'aquatinte***

Si l'artiste veut une teinte, genre lavis, il traite tout ou partie de la surface de la plaque de métal en la saupoudrant de particules de résine. La distribution devant être uniforme, on utilise une boîte à résine qui «empoussièr» les parties que l'on désire. Ensuite on chauffe le tout. Les grains de résine adhèrent à la plaque et se soudent, mais ils laissent entre eux de petits interstices. En plongeant dans l'acide, celui-ci pénètre par ces interstices et attaque *-mord-* le métal. Le résultat est une infinité de petits points noirs plus ou moins gros (selon la grosseur des grains de résine utilisés), qui donnent une teinte qui peut aller jusqu'au noir profond. Les parties que l'artiste veut protéger de cette teinte sont dites réservées. Pour cela, l'artiste dépose au pinceau du vernis, ou tout autre produit protecteur - on verra combien l'esprit inventif qui caractérisait Picasso lui en faisait découvrir - sur les parties qu'il veut sans teinte. On dit qu'il utilise l'aquatinte avec *réserves*.

Lorsque le procédé de l'aquatinte est dominant ou unique sur un support, la gravure obtenue après morsure, suppression du vernis, encrage et impression s'appelle une *aquatinte*.

### ***Aquatinte au sucre***

En janvier 1934, l'imprimeur taille-doucier Lacourière expliqua à Picasso le procédé de l'aquatinte au sucre. C'est une date capitale de la gravure de Picasso. Cette technique lui fera réaliser de nouveaux chefs-d'œuvre.

Elle permet à l'artiste de peindre sur le cuivre. La mixture utilisée est un mélange de gouache, d'encre (pour voir ce que l'on

fait) et de sucre. Cette mixture sirupeuse est déposée au pinceau sur le cuivre nu. Le graveur peint ainsi tout ou partie de son sujet. Ensuite, la plaque de métal est entièrement vernie et plongée dans une cuve remplie d'eau. Le sucre alors se dissout dans l'eau et toute la partie peinte sur le cuivre - mais elle seule - se trouve dénudée, sans vernis protecteur, donc attaquable par la morsure chimique de l'eau-forte.

### ***Aquatinte au sucre sur cuivre gras***

Toutes les techniques de gravure sur métal décrites ci-dessus ont un préalable : la surface à graver doit être parfaitement dégraissée. En mai 1968, Picasso eut l'idée d'utiliser l'aquatinte au sucre habituelle sur un cuivre non dégraissé ou plutôt modérément rendu gras. Cela lui permit d'obtenir les merveilleuses gravures que l'on peut voir dans la *série des 347*.

### ***Gravure directe à l'acide***

C'est surtout dans les dix dernières années de sa vie que Picasso utilisa cette technique simple, séduisante pour un peintre, mais très difficile à réussir. Sur le cuivre nu, bien dégraissé, l'artiste peint son sujet en trempant son pinceau dans l'acide. La difficulté réside dans l'appréciation de la durée de l'attaque chimique. Celle-ci oblige l'artiste à penser à réaliser d'abord les parties les plus noires. Car ce sont celles sur lesquelles l'acide devra rester le plus longtemps en contact avec le cuivre. Ensuite, il réalisera les teintes moyennes et terminera très vivement par les teintes très légères. Il plongera avec rapidité le cuivre dans l'eau pour neutraliser toutes les attaques. Piero Crommelynck m'a conté que voir Picasso graver de cette manière était fantastique. Le spectateur ne sachant pas ce que Picasso allait graver, le voyait d'abord porter son pinceau en des endroits divers, sans liaisons intelligibles. C'étaient les zones sombres, chevelure par exemple, puis les

zones en demi-teintes apparaissaient, et avec les teintes légères les liaisons étaient faites, tel un puzzle assemblé éléments de teinte par éléments de teinte, la gravure était achevée. De nombreuses gravures sur le thème du peintre et son modèle furent ainsi créées.

### *Estampes sur pierre ou sur zinc. Lithographies*

Avant de rencontrer l'imprimeur-lithographe Fernand Mourlot, Picasso avait réalisé, en quarante ans, vingt-sept lithographies.

Après la rencontre, il en fit plus de quatre cents en vingt-cinq ans.

Il utilisa d'abord des papiers lithographiques. Le papier lithographique est un papier à grain encollé à la gomme arabique. L'artiste dessine sur ce papier avec un crayon lithographique (crayon gras), comme s'il dessinait sur une feuille de papier quelconque avec un crayon normal. Après le travail de l'artiste, le papier humidifié est décalqué sur une pierre lithographique (calcaire à grain fin, sans défaut, bien plane et absorbant l'humidité) ou sur une plaque de zinc (graine).

Le papier à report est constitué semblablement au papier lithographique, mais il n'a pas de grain. Il est plutôt employé pour reporter un dessin existant déjà sur une pierre ou sur un zinc, sur une autre pierre ou sur un autre zinc. Ensuite Picasso travailla sur la pierre ayant reçu son dessin décalqué, pour le compléter ou le modifier.

Il travailla aussi, bien sûr, directement sur la pierre sans papier préalable. La pierre offre beaucoup plus de possibilités que le papier. C'est ainsi que furent réalisées les premières lithographies, celles de Goya, de Delacroix, de Daumier.

Le principe de la lithographie est basé sur le fait physique de la répulsion de l'eau par la graisse (crayon gras ou encre grasse). Sur la surface plane d'une pierre lithographique, l'artiste dessine au crayon ou peint à l'encre. Si l'on mouille toute la

surface de la pierre, l'eau humidifie toutes les parties de cette surface qui ne sont pas peintes ou dessinées. Si l'on passe un rouleau chargé d'encre, deuxième phénomène de répulsion, l'encre est repoussée par l'eau et acceptée par les parties grasses - donc dessinées ou peintes. Si l'on presse en posant une feuille de papier sur la pierre, l'encre se dépose sur la feuille de papier et l'on obtient une estampe, une épreuve.

L'estampe ainsi obtenue s'appelle une *lithographie*.

Pour qu'une pierre résiste à la pression de la presse, il lui faut une épaisseur importante - cinq à dix centimètres. On comprend que si l'artiste veut réaliser une lithographie d'assez grandes dimensions, le poids de la pierre devient énorme. D'où l'intérêt du zinc.

On utilise aussi des réserves en lithographie pour protéger les parties de la composition que l'on veut blanches - non encrées - sur le papier, ou pour qu'elles soient d'une autre couleur par la suite.

Sur la pierre ou sur le zinc, on peut aussi effectuer des grattages ou des travaux à la pointe, opérations que Picasso affectionnait pour ses lithographies.

### *Gravure sur bois*

L'artiste choisit une plaque de bois. S'il la prend dans le sens de l'arbre, c'est une planche. La gravure qu'il fera sur elle s'appellera *gravure sur bois de fil*, et l'on verra les veines du bois sur la feuille de papier. S'il la prend perpendiculairement à l'arbre, la gravure qu'il réalisera s'appellera *gravure sur bois de bout*, et l'on ne pourra pas voir les veines du bois sur le papier. En fait, dans ce dernier cas, pour éviter que le bois ne se fende, on juxtapose des petits cubes de bois collés les uns aux autres, mais avec leurs fibres perpendiculaires à la surface de gravure. Picasso ne réalisa que dix gravures sur bois (1905 à 1915). Elles sont toutes sur bois de fil.

L'artiste dessine d'abord son sujet sur

la planche, puis, avec un *canif* ou *couteau japonais*, il détoure son dessin. Avec une *gouge* ou des *ciseaux à bois*, il fait sauter (champlevage) tout ce qui ne doit pas être encré, c'est-à-dire toutes les surfaces entre les traits de son dessin. Celui-ci reste donc entièrement sur la surface primitive de la planche. C'est exactement l'inverse de la gravure sur métal. C'est pour cela qu'on appelle aussi la gravure sur bois gravure en taille d'épargne. Si l'on passe un rouleau encreur (genre de rouleau à pâtisserie) sur la surface conservée et que l'on applique celle-ci avec une presse sur une feuille de papier, le résultat sur ce papier s'appelle une *gravure sur bois*, un *bois gravé*.

#### **Gravure sur celluloïd, sur rhodoïd**

Picasso réalisa trois gravures à la pointe sèche sur celluloïd vers 1906-1907. Puis de 1955 à 1966, pour illustrer des livres de Tristan Tzara et Pierre-André Benoît, il en grava trente et une autres à la pointe ou au burin et découpa six cartalégraphies, technique dérivée de la gravure sur celluloïd.

La technique de la gravure sur ces supports plastiques est semblable à celle sur plaque de métal nu et utilise les mêmes outils, principalement pointe sèche et burin.

#### **Gravure sur linoléum ou linogravure**

Picasso révolutionna la gravure sur linoléum et seul en réalisa des chefs-d'œuvre.

La technique de gravure sur linoléum est identique à celle de la gravure sur bois et utilise les mêmes outils. La consistance de ce matériau homogène, sans fibres, rend plus facile l'utilisation de ces outils et n'engendre pas les inconvénients - éclats - que l'on peut rencontrer avec la gravure sur bois de fil. Par contre, le danger réside dans sa mollesse même.

Pour assurer la rigidité de ses très grandes plaques de linoléum, Picasso les clouait au préalable à leur périphérie sur des planches de bois. Ensuite, il utilisa

des linoléums déjà fixés sur ces supports.

**Caisse à remords** (ne concerne que des gravures sur métal au nombre de quarante-cinq).

Pendant trois décennies au moins, Picasso grava des cuivres ou des zincs qui ne furent tirés par lui ou par ses taille-doucières qu'à une ou deux épreuves en général. Au début des années 1930, il commença à faire tirer par Fort quelques épreuves de ses cuivres et zincs inédits, afin de pouvoir en choisir pour les montrer à des éditeurs éventuels. Lorsque, en 1955, il emménagea à La Californie et y apporta ses caisses de gravures venant de son appartement parisien de la rue de la Boétie, il les regarda et commença à les sélectionner pour effectuer les tirages. Cette sélection était loin d'être définitive. Elle fut reprise plusieurs fois. Jacques Frélaut fut chargé de tirer trois ou quatre épreuves de chaque gravure choisie par Picasso. A l'automne 1960, il donna les «bons à tirer» à Frélaut pour soixante-six cuivres ou zincs. Ces tirages furent réalisés par l'atelier Lacourière en 1961. Parmi ceux-ci, le même atelier en avait déjà tiré douze pendant la guerre en 1942 sur papier Montval filigrane Vollard ou Picasso, le même que celui de *La Suite Vollard*. Ce sont les seules gravures de Picasso qui présentent deux numérotations. Lorsque les paquets des tirages de ces soixante-six gravures arrivèrent chez l'éditeur Kahnweiler, seuls les tirages de dix d'entre elles furent signés et mis en vente par la galerie Louise Leiris. Toutes les autres épreuves restèrent en instance de signature (cela représentait environ trois mille sept cents signatures à faire). Picasso n'avait plus le temps de les signer à cette époque. Toutes ces gravures constituèrent la Caisse à remords. Remords de ne pas avoir pris le temps de les signer! Ensuite, Picasso se lança dans la réalisation des cinq cents gravures, celles des séries des 347 et des 156. Labeur de titan. Il signa les 347 (soit plus de vingt et un mille signatures !).

Remords, remords, le temps devenait précieux et réservé au travail de création. S'y ajoutèrent les 156. Sans oublier les 60 nées de 1966 à 1968.

Après sa mort en 1973, il fut décidé que, pour toutes les gravures non signées dont Picasso avait donné un «bon à tirer» et ordonné le tirage, il serait apposé sur elles un cachet humide reproduisant une de ses signatures réalisées à l'époque de la création de ces mêmes gravures. Cette décision rendue publique fut garantie par l'honnêteté légendaire des membres de la Galerie Kahnweiler - Louise Leiris. Toutes furent sans exception définitivement numérotées de 1/50 à 50/50. Il fut alors - et pour renforcer cette garantie- décidé de numéroter même les épreuves d'artiste, en chiffres romains, et de rayer tous les cuivres immédiatement après ces tirages. Il en fut ainsi pour les gravures des 60, des 156 et celles de la Caisse à remords.

**Nota : Titres des estampes**

Picasso, à l'inverse de nombreux peintres-graveurs, ne donnait pas de titre à ses gravures. Les titres utilisés dans cet ouvrage sont ceux des catalogues Geiser et Mourlot, repris par les catalogues Bloch. Seuls les titres des gravures des séries des 347 et des 156 sont de l'auteur de cet ouvrage, car ces gravures ne sont habituellement identifiées que par leur date. Enfin, il est précisé que pour l'auteur il n'est jamais fait de distinction entre une estampe originale utilisée pour l'illustration d'un livre et l'estampe originale indépendante réalisée pour elle-même par l'artiste. Seule l'importance graphique et artistique intrinsèque de cette œuvre est le critère du choix.

## Bibliographie

- Baldassari Anne, *Picasso/Dora Maar. Il faisait tellement noir*, Flammarion, 2006.
  - Baldassari Anne, *Picasso et les maîtres*, RMN, 2008.
  - Belting Hans, *Le chef-d'œuvre invisible*, Editions Jacqueline Chambon, 2003.
  - Bonfand Alain, *Picasso, la peinture seule (1961-1972)*, RMN 2001.
  - Cabanne Pierre, *Le siècle de Picasso*, Denoël, 1975.
  - Dagen Philippe, *Picasso*, Hazan, 2008.
  - Daix Pierre, *Le nouveau dictionnaire Picasso*, Robert Laffont, 2012.
  - Dorléac-Bertrand Laurence, *Picasso. L'objet du mythe*, ENSBA, 2005.
  - Douglas-Duncan David, *Picasso à l'œuvre*, Gallimard, 2012.
  - Dupuis-Labbé Dominique, *Picasso, la passion du dessin*, RMN, 2005.
  - Leymarie Jean, *Picasso: de l'interprétation à la transgression*, RMN, 1993.
  - Mérédiu (de) Florence, *Kant et Picasso. Le bordel philosophique*, Editions Jacqueline Chambon, 2000.
  - Passeron Roger, *Maîtres de la gravure: Picasso*, Bibliothèque des Arts, 1984.
  - Penrose Roland, *Picasso*, Flammarion, 1982.
  - Rubin William, *Picasso et le portrait*, RMN, 1996.
- Et le catalogue de l'exposition en cours.

### Documentaires à voir au musée :

- Diffusion d'un rare interview de Picasso dans le hall (INA)
- Projection en salle audiovisuelle—35 min—« Picasso ateliers - les laboratoires », Picasso administration 2009





## Propositions pédagogiques

### La vie de Picasso par les autoportraits ou par la BD

-Pour éviter un récit monographique, toujours un peu délicat à porter, l'enseignant pourra utiliser quelques extraits de la BD consacrée à la vie de Picasso et publiée récemment aux éditions Dargaud. Il pourra sélectionner quelques moments phares qui correspondent à des ruptures artistiques, à des éclosions stylistiques.

-On peut aussi mener ce récit à partir des autoportraits réalisés régulièrement par Picasso. Ces œuvres témoignent de l'évolution physique et morale de l'artiste. Par ailleurs, elles montrent aussi les différentes périodes de son travail.

#### Iconographie:

-Picasso, *Autoportrait* (1900), fusain sur papier gris, 22,5 x 16,5 cm, Barcelone, musée Picasso.

-Picasso, *Autoportrait devant le Moulin rouge* (1901), encre et crayons de couleur sur papier, 18 x 11,5 cm, Collection particulière.

-Picasso, *Autoportrait* (1901), huile sur toile, 73,5 x 60,5 cm, collection particulière.

-Picasso, *Autoportrait* (1901), huile sur toile, 80 x 60 cm, Paris, musée Picasso.

-Picasso, *Autoportrait* (1902), crayon noir et lavis de couleur sur papier, 30,4 x 23,8 cm, Washington, National Gallery of Art.

-Picasso, *Autoportrait à la palette* (1906), huile sur toile, 92 x 73 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art.

-Picasso, *Autoportrait* (1907), huile sur toile, 50 x 46 cm, Prague, Galerie Narodni.

-Picasso, *Autoportrait* (1917), crayon graphite et fusain sur papier, 64 x 49,5cm, Paris, musée Picasso.

-Picasso, *Autoportrait* (1917), crayon sur papier, 32 x 21,5cm, collection particulière.

-Picasso, *Autoportrait, l'artiste devant sa toile* (1938), fusain sur toile, 130 x 94 cm, Paris, musée Picasso.

-Picasso, *Autoportrait* (1965), huile sur toile, 100 x 81 cm, collection particulière

-Picasso, *Autoportrait* (1966), crayon bistre sur papier, 55 x 46 cm, Prague, Hakone-machi, The Hakone Open-Air Museum.

-Picasso, *Autoportrait* (1972), crayons de couleur, gouache, encre de chine et lavis sur papier, 65,7 x 50,5 cm, collection particulière.

-Picasso, *Autoportrait* (1972), crayon à la cire sur papier, 65,7 x 50,5 cm, Tokyo, Fuji Gallery.

-Picasso, *Autoportrait* (1907), crayon gras et craie blanche sur papier, 66 x 49,8 cm, Saint-Moritz, collection Gilbert de Botton.

#### Bibliographie

-Julie Birmant (scénario) et Clément Oubrierie (dessinateur), *Pablo*, (4 tomes), Dargaud, 2014.

-William Rubin, *Picasso et le portrait*, RMN, 1996.

### Picasso et les maîtres

-Le rapport de Picasso aux maîtres peut constituer la lecture de la visite proposée aux élèves. Mais il faut en ce cas proposer une typologie. Picasso a entretenu et développé un dialogue constant avec les maîtres de la peinture et les références à l'art du passé sont nombreuses dans ses propres productions. Elles sont plus ou moins explicites. Elles peuvent prendre la forme de :

1/ emprunts (une posture, une attitude, une composition) ;  
2/ citations (l'artiste cite une forme avec précision) ;  
3/ admiration diffuse et en ce cas c'est l'œuvre dans sa totalité qui révèle l'influence d'une manière ;

4/ exercice « d'après », à l'exemple de la gravure intitulée *Vénus et Amour*.

-Le travail « d'après » peut donner lieu à une étude plus précise en s'attardant sur un thème : Manet d'après Picasso, Vélasquez d'après Picasso, etc.

-Dans la continuité de cette réflexion, on peut élargir l'étude à trois autres artistes qui ont un rapport très particulier à l'histoire de la peinture et qui font des tableaux des maîtres un sujet constant de réflexion :

1/ André Raffray (1925-2010) a pratiqué tout au long de sa carrière « la peinture recommencée ». De la sorte, il développa un dialogue constant avec les œuvres et les maîtres du passé en y faisant allusion par des procédés multiples, notamment celui de la mise en abyme ou du portrait. Il pratique aussi la « déchirure » en juxtaposant la manière d'un maître à la reproduction photographique du site reproduit. Par ce travail particulier, fortement associé à la mémoire de l'art, André Raffray a proposé et retracé l'histoire de la peinture moderne.

2/ Ronan Barrot (né en 1973) est un jeune artiste resté fidèle à la peinture. Il affirme peindre « *comme si l'histoire de la peinture avait lieu ce matin. Tout est pour moi contemporain* ». Quelques vidéos, disponibles sur internet permettent d'avoir une idée plus précise de son travail et de sa démarche.

3/ Agnès Thurnauer développe un dialogue constant mais décousu avec l'histoire de la peinture. Son travail intègre de nombreuses références au Tintoret, Ingres, Manet et Picasso. Elle expose actuellement à Nantes à la Chapelle de l'Oratoire et à la Galerie de Roussan à Paris. Son journal d'atelier a été publié par l'ENSBA.



Pablo Picasso (1881-1973)  
*Portrait de Max Jacob*, 1956  
Eau-forte, 24.4 x 18.3 cm  
Musée des beaux-arts de Quimper  
© Musée des beaux-arts de Quimper  
RC- salle 3

### Picasso et les poètes

-Alors jeune artiste à Montmartre, Picasso a tissé des liens étroits avec des poètes et des écrivains, notamment André Salmon, Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Pierre Reverdy, André Breton, etc. Ils étaient régulièrement présents à l'atelier du Bateau-lavoir et Picasso eut donc l'occasion de les portraiturer, de fixer les traits de ses amis poètes. En fait, beaucoup de ses portraits furent réalisés à la demande pressante des poètes qui désiraient de la sorte valoriser une publication à venir.

-Les portraits d'André Salmon, de Guillaume Apollinaire et de Max Jacob sont les plus intéressants car ce sont des « œuvres manifeste » qui marquent le début de l'aventure cubiste. Par ces portraits, on peut aborder les liens qui unissent la peinture à la poésie et la vie artistique et culturelle à Montmartre et à Montparnasse au début du XX<sup>e</sup> siècle.

#### Iconographie:

-Picasso, *Etude pour un portrait d'André Salmon, sculpté dans le bois* (1907), fusain et encre de chine sur papier, 63 x 48 cm, Collection particulière.

-Picasso, *Portrait de Max Jacob* (1907), gouache sur papier, 62 x 47,5 cm, Cologne Museum Ludwig.

-Picasso, *Portrait de Guillaume Apollinaire* (1908), fusain sur papier, 49 x 31,9 cm, Paris musée Picasso.

- Voir salle 3 du musée les portraits de Picasso représentant Max Jacob. Egalement la série de 21 photographies de Jean Cocteau montrant les deux artistes en bonne compagnie à Montparnasse en 1916.

### **L'éternel féminin, de la gravure à la peinture**

-Il est possible de prolonger et d'étendre le sujet de l'exposition en travaillant cette fois-ci sur les portraits picturaux réalisés par Picasso. Dans ce domaine, toutes les compagnes de Picasso ont été portraiturées. Marie-Thérèse et Dora Maar ont fait l'objet de portraits accomplis qui constituent des œuvres références dans la démarche picassienne. Le passage de l'un à l'autre domaine permet d'apprécier les spécificités de chacun de ces médiums.

### **Picasso et les techniques de la gravure**

-Picasso a exploré toutes les techniques de la gravure. Il a même inventé de nouveaux procédés. La visite peut prioritairement considérer les différentes techniques utilisées par Picasso. Ce sera l'occasion d'expliquer toutes les possibilités du médium et de voir concrètement le parti que l'artiste a pu en tirer. Dans la monumentale biographie écrite par Pierre Cabanne (*Le siècle de Picasso*) et dans le témoignage de Françoise Gilot *-Vivre avec Picasso-* on trouve des renseignements précis sur les rapports de Picasso et de la gravure. Françoise Gilot décrit notamment dans le détail quelques-uns des nouveaux procédés mis au point par l'artiste. Le dossier pédagogique comporte un lexique détaillé des différentes techniques utilisées par Picasso.

#### **Bibliographie**

- Roger Passeron, *Maîtres de la gravure. Picasso*, Bibliothèque des Arts, 1984.
- Pierre Cabanne, *Le siècle de Picasso* (4 tomes), Denoël 1992.
- Françoise Gilot, *Vivre avec Picasso*, 10/18 , 1965.

### **Picasso, une vie d'artiste par quelques œuvres manifestes**

-Il n'est pas facile de présenter la vie et l'œuvre de Picasso d'une manière synthétique et claire. La profusion de l'œuvre nous intimide et nous égare. On peut donc prendre pour point d'appui des « œuvres manifestes ». On appelle « œuvre manifeste » :

1/ une œuvre qui marque une rupture dans la manière de l'artiste, le début d'une nouvelle période ;

2/ une œuvre qui a valeur de modèle et dont les procédés seront repris et déclinés. Il est aisé de trouver des œuvres qui témoignent de l'évolution et des métamorphoses stylistiques de Picasso.

Il importe d'illustrer les phases suivantes :

1/ la découverte de la modernité (œuvre de jeunesse qui montre l'influence des Fauves, de Toulouse-Lautrec, de Vlaminck et de Kees Van Dongen) ;

2/ La période bleue et rose ;

3/ le cubisme et ses fragmentations ;

4/ Le retour à l'ordre ;

5/ Le surréalisme entre formes molles et découpages hystériques ;

6/ Le syncrétisme des productions ultimes.

-En dernier lieu, on peut aussi sélectionner une sculpture pour évoquer tous les autres médiums utilisés par l'artiste et proposer une réflexion élargie sur le processus créatif. 51  
On peut également reproduire cet exercice à l'échelle de la gravure.



André Fougeron (1913-1998)  
*La Bretagne*, 1946  
Huile sur toile, 195 x 130 cm  
Dépôt du musée national d'art moderne  
Musée des beaux-arts de Quimper  
© Musée des beaux-arts de Quimper /  
ADAGP, Paris 2014

### Le portrait de Staline

-A propos du portrait, il est intéressant de considérer le fameux portrait de Staline réalisé par Picasso en 1953. Certes, il est moins « glamour » que les portraits présentés dans l'exposition, mais il constitue néanmoins un cas d'école. Ce portrait, produit à la demande d'Aragon pour le compte des *Lettres françaises* (hebdomadaire culturel du PCF) à l'occasion de la célébration de la disparition de Staline, a suscité de vives polémiques. Il fut jugé non conforme aux principes du « réalisme socialiste ». Avec le portrait on entre dans le périmètre très surveillé du culte de la personnalité.

-L'étude de la polémique est intéressante, autant pour les plasticiens que pour les historiens. Pour la circonstance, on pourra se référer aux travaux de Dominique Berthet et au numéro spécial de la revue *L'Histoire* consacré à Picasso. On y trouvera un article complet sur « l'affaire ». Ce sera d'ailleurs l'occasion d'évoquer André Fougeron, artiste officiel du PCF, défenseur de l'orthodoxie et qui fut en la circonstance l'un des accusateurs les plus virulents. Il estima ce portrait, « ridicule », « ignoble », et le considéra comme un « horrible dessin », une « caricature indécente ». Le musée possède une œuvre de d'André Fougeron : cela permettra d'apprécier la modernité tolérée par le PCF.

### Bibliographie

- Berthet Dominique, *Le PCF, la culture et l'art*, La Table Ronde, 1990.
- L'Histoire, *Picasso, engagement et liberté*, n° 335, octobre 2008.

### Guernica ou le procès de l'œuvre

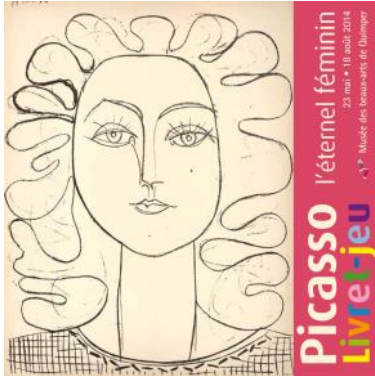
-Au-delà des considérations géo-politiques sur l'Europe des années 1930, sur la Guerre d'Espagne et l'engagement des artistes, le sujet est également plastique. Quatre aspects se détachent :

- 1/ La notion d'image « explosive fixe » directement empruntée à la presse et au photo-journalisme (d'après *Paris-Soir*, *L'Humanité* et *Le Figaro*) ;
- 2/ La dimension monochromatique de l'œuvre, qui dénote la maîtrise accomplie d'une gamme resserrée -noir, blanc et gris- et nous ramène à la pratique de la gravure ;
- 3/ La déconstruction et le schématisme géométrique des formes ;
- 4/ Les photographies de Dora Maar et les études de Picasso. Elles permettent d'apprécier l'évolution du travail, d'évoquer le processus créatif. On y discerne les appropriations, les transformations, les reprises, les abandons et les ajouts.

### Picasso dans la grande histoire du portrait

-La présentation de l'exposition peut donner l'occasion d'évoquer plus largement l'histoire du portrait. On peut donc compléter le parcours en visitant en amont ou en aval les collections permanentes. Pour dynamiser cet élargissement, on se limite éventuellement aux portraits féminins (dossier sur les portraits de la collection disponible sur demande).

## Pour les plus jeunes



Destiné aux enfants maîtrisant la lecture, **le livret-jeu de l'exposition** est distribué gratuitement aux élèves en visite libre ou guidée. Le livret-jeu est complété au crayon de bois, partiellement au cours de la visite ou remis en fin de visite pour un travail complémentaire au retour en classe. Douze pages , en couleurs

### Secrets d'atelier : Picasso et les femmes

« Secrets d'atelier » est une salle ludique à vocation pédagogique qui accompagne une exposition par an. « Secrets d'atelier » propose jeux et manipulations en accès libre (sans se salir !) pour découvrir la démarche d'un artiste en prolongement de l'exposition.

Permis de toucher ! Ces « Secrets d'atelier » version 2014 familiarisent le jeune public avec Picasso et la gravure. Ils sont été conçus d'après l'exposition temporaire « Picasso, l'éternel féminin ».

Les enfants sont invités à participer à six jeux :

- 1- Recomposer sous forme de puzzles en bandelettes trois oeuvres illustrant un même sujet : Jacqueline ;
- 2- Frotter une matrice pour comprendre le principe d'impression et de reproductibilité de la gravure ;
- 3- Composer sa vision de Françoise en mêlant des détails aimantés de tous ses portraits ;
- 4- Etre illustrateur d'ouvrages à la façon de l'artiste en dessinant deux variations de Carmen, soit en copiant une œuvre décomposée en 4 étapes à suivre, soit en reliant des numéros sur un dessin pré-imprimé.
- 5- Dessiner au pastel sa vision de Marie-Thérèse de Cabarrus à la façon de Picasso. Celle-ci est un chef-d'œuvre du musée peinte par Chassériau qui admirait autant que Picasso le maître Eugène Delacroix.
- 6- Répondre à trois quizz pour découvrir l'univers de Picasso.

#### **Jacqueline**

Pablo épouse Jacqueline en secondes noces. Il représente très souvent son visage de profil, avec sa chevelure brune et un port de tête de reine ou de sphinx égyptien qui veille sur l'artiste. Reconstitue les trois puzzles composés de 9, 11 et 13 bandes.





### Démultiplié à l'infini

Picasso réalise 2000 gravures tout au long de sa vie ! Cette technique permet de réaliser à l'encre plusieurs impressions d'une même œuvre.

Voici *Françoise aux cheveux ondulés* de Picasso reproduite en relief sur le socle.

Pose une feuille blanche sur cette matrice et frotte entièrement la feuille.

Tu peux recommencer avec une autre couleur.

### Françoise sous tous les angles

Pablo réalise 200 gravures de sa compagne Françoise. Il aime son visage plein, ses grains de beauté, ses sourcils arqués, son nez fin et sa chevelure volumineuse.

Voici l'ensemble des visages de Françoise dans l'exposition.

Choisis dans la boîte des cheveux, yeux, bouches, nez, cous et compose sur le tableau magnétique ta propre image de Françoise.



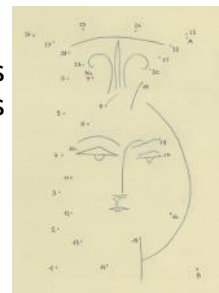
### Carmen

Picasso aime les écrivains et illustre plusieurs livres. *Carmen* est une nouvelle de Prosper Mérimée de 1847. C'est l'histoire d'une gitane qui charme les hommes.



Voici *Carmen, planche XXVI* de Picasso. Le visage est composé de quelques lignes. Observe la décomposition de l'œuvre en 4 étapes. Copie le visage de Carmen sur le carnet de dessins en suivant la méthode proposée.

Voici *Carmen, planche I* de Picasso. Le visage est composé de plusieurs lignes fines. Relie sur la feuille pré-dessinée les points de 1 à 30 puis les chiffres de A à B pour recomposer l'œuvre.



### Picasso et les maîtres

Voici le *Portrait de Marie-Thérèse de Cabarrus* de Théodore Chassériau (à voir au 1<sup>er</sup> étage, salle 17). C'est l'une des plus belles femmes du musée ! Picasso aime beaucoup visiter les musées. Il admire le peintre Eugène Delacroix tout comme Chassériau. Dessine sur le carnet comment Picasso aurait pu croquer cette demoiselle.

### Quizz !

Trouve les cinq erreurs dans la reproduction des dormeuses observées.

Réattribue chaque gravure à l'œuvre dont Picasso s'est inspiré.

Relie chaque femme gravée à son nom et visage.

## Informations pratiques

### Modalités de réservation

Les visites de l'exposition peuvent être libres ou menées par un guide-conférencier professionnel. Les visites peuvent être conduites dans plusieurs langues : français, anglais, allemand, espagnol, italien et breton.

Toute réservation de visite, libre ou guidée, est obligatoire.

- Vous pouvez venir à l'accueil du musée.
- Par téléphone : 02 98 95 45 20 - taper 2.
- Par mail : [fabienne.ruellan@mairie-quimper.fr](mailto:fabienne.ruellan@mairie-quimper.fr)

La procédure de réservation est la suivante :

Vous convenez avec le musée d'une date, d'un horaire, d'un mode de visite (libre ou guidée), d'un thème, de l'effectif du groupe et de ses accompagnateurs.

- En cas de visite guidée,  
Le musée fait parvenir cette demande à la maison du patrimoine en charge de l'attribution des visites.  
La maison du patrimoine vous envoie ultérieurement une confirmation de visite par mail.  
Le musée vous contacte si la visite ne peut être assurée par un guide-conférencier indisponible (cas rare).

- En cas de visite libre, le musée vous envoie une confirmation de visite par mail.

**L'équipe des guides** est constituée de : Marina Becan, Catia Galéron, Anne Hamonic, Lionel Jacq, Pascal Le Boëdec, Annaïck Loisel, Anne Noret, Elodie Poiraud et Anaïs Scornet.

### Délai de réservation

Dans le cadre du label « ville d'art et d'histoire », les guides-conférenciers dépendent de la maison du patrimoine. Ils animent les visites du patrimoine quimpérois et interviennent au musée des beaux-arts ainsi qu'au musée départemental breton. Il est donc préférable de réserver le plus tôt possible votre visite !

### Jours et heures d'ouverture pour les scolaires

Le musée est ouvert aux scolaires tous les jours sauf le mardi de 9h30 à 12h et de 14h à 18h au printemps.

### Tarifs des visites scolaires (à compter du 01/09/2013)

Ecole maternelle ou primaire	Visite libre	Visite guidée (1h)	Forfait 3 visites guidées
Quimper Communauté	Gratuit	Forfait 24 € / classe	48 € (3 <sup>e</sup> visite gratuite)
Hors Quimper Communauté	Gratuit	Forfait 44 € / classe	88 € (3 <sup>e</sup> visite gratuite)

Collège ou lycée	Visite libre	Visite guidée (1h30)
Adhérent au passeport pour l'art (Forfait année scolaire : 140 €)	Gratuit	Forfait 24 € / classe
Non adhérent au passeport pour l'art	Forfait 24 € / classe (entrée au musée)	Forfait 68 € / classe (entrée + commentaire)

Les **forfaits** s'appliquent à la classe ; les accompagnateurs du groupe entrent gratuitement. Pour la sécurité et le confort de la visite, il est recommandé de ne pas excéder 30 élèves par groupe.

Le **passeport pour l'art** concerne les établissements scolaires de l'enseignement secondaire et supérieur. Il offre au cours de l'année scolaire à tous les élèves, enseignants et personnels des établissements adhérents l'accès libre aux expositions temporaires et collections du musée des beaux-arts et du Quartier, centre d'art contemporain de Quimper.

Les CDI reçoivent les catalogues et les programmes d'activités édités par les deux structures. Il revient aux CDI de s'abonner auprès du Quartier, centre d'art contemporain au 02 98 55 55 77 (contact Sandra Tijan).

**Gratuité** pour l'enseignant uniquement dans le cadre de la préparation d'une visite, d'une rencontre avec le service éducatif ou d'une visite avec une classe.  
Rappel : le pass'Education n'est pas accepté car le musée est municipal.

Le **règlement** peut se faire sur place le jour de la visite. Le mode de règlement est au choix : chèque (à l'ordre du Trésor public), espèces, carte bancaire, chèque vacances. Une facture acquittée vous sera délivrée immédiatement.

Si vous souhaitez régler par virement administratif, vous recevrez ultérieurement un ordre de paiement émis par le Trésorier principal municipal de Quimper.

Le musée n'accepte ni acompte ni règlement antérieur à la date de l'activité réservée. Merci de prévenir au moins 48 heures à l'avance en cas d'annulation, faute de quoi la visite sera facturée.

### Préparer une sortie au musée

La **médiatrice culturelle** Fabienne Ruellan vous renseignera sur les possibilités offertes et sur les ressources documentaires du service éducatif. Pour toute demande de visuel : fabienne.ruellan@mairie-quimper.fr, 02 98 95 95 24

Le **conseiller-relais** du 2nd degré Yvon Le Bras assure une permanence au musée le mercredi après-midi et vous aidera à construire une séquence de cours d'histoire des arts.

### Documentation en ligne

Les enseignants trouveront sur la page « groupes scolaires » du site internet du musée [www.mbaq.fr](http://www.mbaq.fr) un ensemble de documents édités par le service éducatif : guide du service éducatif, listing du matériel pédagogique du musée, livrets-jeux de découverte des collections ou de l'exposition en cours, dossiers pédagogiques, etc. qui composent une ressource facilement accessible pour préparer une sortie au musée.





---

Dossier réalisé par :

- Yvon Le Bras, conseiller-relais (DAAC)
- Fabienne Ruellan, médiatrice culturelle, musée des beaux-arts