



Dossier
de presse

Direction de la communication
et du numérique

centrepompidou.fr

Picasso. Dessiner à l'infini

18 octobre 2023 - 15 janvier 2024
Galerie 1, niveau 6

Retrouvez les communiqués et dossiers de presse sur l'[Espace presse](#) en ligne



Picasso. Dessiner à l'infini

18 octobre 2023 - 15 janvier 2024
Galerie 1, niveau 6

Visite presse, sur invitation, le lundi 16 octobre de 15h à 17h.
Tournages et interviews sur rendez-vous

Dossier de presse

Direction de la communication et du numérique
75191 Paris cedex 04

Attachée de presse
Céline Janvier
T. +33 (0)1 44 78 43 82
celine.janvier@centrepompidou.fr

assistée de
Emma Schellhorn
T. +33 (0)1 44 78 12 49
emma.schellhorn@centrepompidou.fr

centrepompidou.fr
@CentrePompidou
#CentrePompidou

Sommaire

Communiqué de presse	p. 3
Célébration Picasso 1973-2023	p. 4
L'exposition	p. 5
Le mot des commissaires de l'exposition	p. 6
Plan de l'exposition et liste des sections	p. 7
Parcours de l'exposition	
Autour de l'exposition	p. 20
Publications et sommaire du catalogue	p. 21
Visuels disponibles pour la presse	p. 22
Les mécènes	p. 23

Retrouvez les communiqués et dossiers de presse sur [Espace presse en ligne](#)



Pablo Picasso

Portrait de Francoise, Paris, 20 mai 1946

Musée national Picasso-Paris. Dation Pablo Picasso, 1979 - MP1351

© Succession Picasso 2023

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

Communiqué de presse

septembre 2023

Direction de la communication
et du numérique
75191 Paris cedex 04

Attachée de presse
Céline Janvier
celine.janvier@centrepompidou.fr

Retrouvez tous nos communiqués
et dossiers de presse sur notre
[Espace presse en ligne](#)

Avec le soutien de



et

Vranken-Pommery Monopole



Picasso. Dessiner à l'infini

18 octobre 2023 - 15 janvier 2024

Galerie 1, niveau 6

Commissariat

Anne Lemonnier, attachée de conservation, Musée national d'art moderne

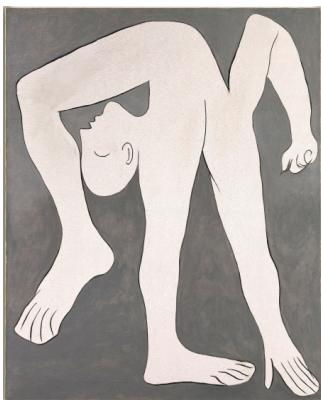
Johan Popelard, conservateur du patrimoine, en charge des arts graphiques, Musée national Picasso-Paris

À l'occasion de la célébration des cinquante ans de la mort de Pablo Picasso, le Centre Pompidou organise « Picasso. Dessiner à l'infini » en collaboration avec le Musée national Picasso-Paris. L'exposition met en lumière la part la plus foisonnante de sa création en réunissant près de mille œuvres : carnets, dessins et gravures dont la plupart sont issues de la collection du Musée Picasso-Paris. Depuis les études de jeunesse jusqu'aux œuvres ultimes, le dessin est le lieu, pour Picasso, d'une invention toujours renouvelée autour des puissances du trait, allant de la ligne serpentine au dessin hachuré et aux compositions proliférantes, des nuances délicates du pastel aux noirs profonds de l'encre.

Cette traversée de l'œuvre graphique, sorte de journal intime tenu compulsivement, dont les carnets sont les exemples les plus précieux, offre une immersion au cœur du travail du dessinateur. L'exposition met en avant l'extraordinaire collection du Musée national Picasso-Paris, issue des ateliers de l'artiste et conservée par lui jusqu'à sa mort. Le parcours proposé, non linéaire, bousculant la stricte chronologie, permet de créer des échos entre différentes périodes et met en regard des chefs-d'œuvre reconnus et des dessins présentés pour la première fois.

Plus grande rétrospective de l'œuvre dessiné et gravé jamais organisée, « Picasso. Dessiner à l'infini » plonge le visiteur dans le tourbillon de la création picassienne.

#ExpoPicassoDessins



Pablo Picasso, *L'Acrobate*,
Paris, 18 janvier 1930
Huile sur toile, 162 x 130 cm
Musée national Picasso-Paris. Dation Pablo
Picasso, 1979 - MP120
© RMN-Grand Palais (Musée national
Picasso-Paris) / Adrien Didierjean
© Succession Picasso 2022

« À toi de faire, ma mignonne » Sophie Calle au Musée national Picasso-Paris 3 octobre 2023 - 7 janvier 2024

Au même moment, le Musée national Picasso-Paris présente l'exposition de Sophie Calle « À toi de faire, ma mignonne », acte 2 de la Célébration qui explore l'idée, centrale dans le travail de l'artiste, de la disparition.

Célébration Picasso 1973-2023

Célébration Picasso 1973-2023 : 50 expositions et événements pour célébrer Picasso

2023 marque le cinquantième anniversaire de la disparition de Pablo Picasso et place ainsi l'année sous le signe de la célébration de son œuvre en France, en Espagne et à l'international. Célébrer aujourd'hui l'héritage de Picasso, c'est s'interroger sur ce que cet œuvre majeur pour la modernité occidentale représente aujourd'hui. C'est montrer sa part vivante, accessible et actuelle.

La Célébration Picasso 1973-2023 est initiée par le Musée national Picasso-Paris, principal préteur de l'événement et coordinateur, et Bernard Picasso, petit-fils de l'artiste et président de la FABA et du musée Picasso de Málaga. Elle s'articule autour d'une cinquantaine d'expositions et de manifestations qui se tiendront dans des institutions culturelles de renom, en Europe et en Amérique du Nord et qui, ensemble, grâce à des relectures et des approches inédites, permettront de dresser un état des études et de la compréhension de l'œuvre de Picasso.

Les gouvernements français et espagnols ont souhaité porter ensemble cet événement transnational d'ampleur, ainsi la commémoration sera rythmée par des temps de célébrations officiels en France et en Espagne et se terminera par un grand symposium international en décembre 2023, au moment de l'ouverture du Centre d'Études Picasso à Paris.

#PicassoCelebration
#CelebracionPicasso

C'est un « Picasso aujourd'hui » qui incarne cette Célébration et qui pose les jalons du Musée national Picasso-Paris de demain.

Picasso
Célébration
— 1973.2023


**MINISTÈRE
DE LA CULTURE**
*Liberté
Égalité
Fraternité*


**GOBIERNO
DE ESPAÑA**

En partenariat média avec

TF1

arte

Le Parisien

Télérama

**france
inter**



Le mot des commissaires

Anne Lemonnier et Johan Popelard

Peut-on encore «découvrir» Picasso ? Quelle est l'originalité de cette exposition au Centre Pompidou?

L'exposition au Centre Pompidou présente près de 1000 dessins et gravures ! De dimensions très variées, de tous styles, utilisant toutes les techniques possibles, ils nous permettent d'explorer le foisonnement de l'œuvre graphique de Picasso. La scénographie de l'exposition accompagne cette idée de profusion en plongeant physiquement le visiteur dans le tourbillon de la création picassienne.

Plutôt qu'un parcours classique, qui passerait en revue les différentes époques, l'exposition propose un cheminement ouvert, où les thématiques s'enchaînent comme autant de questions posées autour de la représentation, de la ligne, de la place du dessin dans le travail de l'artiste. Le dessin comme expérience permanente, dans les carnets, les séries, les variations ; le dessin qui s'aventure à la frontière de la sculpture et de la peinture ; le dessin comme prolongement de la pensée...

Comment le débat contemporain autour de la personne de Picasso a-t-il influencé la construction de l'exposition?

Nous assistons à une polarisation de ce débat : d'un côté, les partisans d'une relecture de l'histoire de l'art à la lumière des enjeux actuels — égalité entre les hommes et les femmes, dénonciation des violences, déconstruction des phénomènes d'emprise. De l'autre, ceux qui réaffirment que le musée est le lieu de la libre expression — où la recherche esthétique l'emporte sur toute considération morale, où la censure est proscrite, où l'art se donne à voir, plutôt que les artistes... Au cœur de la querelle, Picasso se trouve pris comme cible et comme emblème. D'abord parce que l'artiste n'a pas laissé son entourage indemne, et qu'il est le plus célèbre du 20^e siècle ; mais aussi parce que la violence a nourri son œuvre — de l'intime au politique.

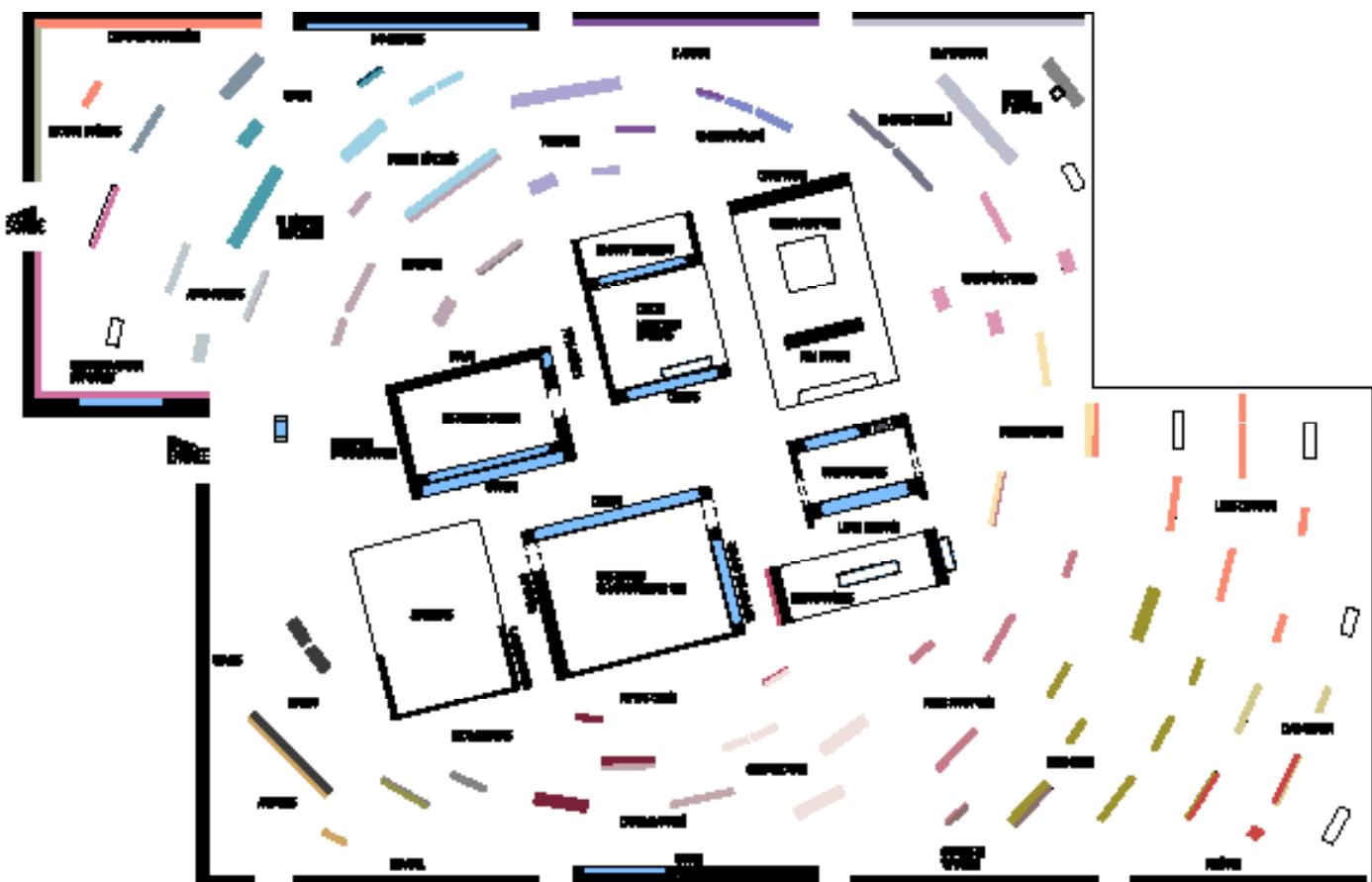
Le débat est loin d'être clos, et c'est tant mieux, s'il nous permet de nous interroger sur notre manière de regarder les œuvres — avec ses limites et ses angles morts, mais chaque époque a les siens.

L'exposition « Picasso. Dessiner à l'infini » prend donc le parti de montrer les œuvres dans toute leur variété et leur complexité, sans masquer les questions qu'elles soulèvent, mais sans non plus les aborder uniquement par le prisme biographique, dominant aujourd'hui. Ainsi, l'exposition ne présente ni « génie », ni « muses » — autant de notions qui constituent une grille de lecture biaisée et obsolète à l'aune des débats de société contemporains.



Plan de l'exposition - Galerie 1, Niveau 6

Scénographie par Jasmin Oezcebi



Liste des sections

Visages	Points et lignes	Têtes-crânes
Ligne pure et prolifération	Clair-obscur	<i>L'Aubade</i>
En bleu	Matrices et estampes	Simplification
Saltimbanques	<i>Les 347 gravures</i>	Variations autour du portrait
Nus rouges	Arabesque	<i>Le Chant des morts</i>
Le laboratoire de 1908	Dessin-sculpture	Le corps déployé
Papiers collés	Cartons de tapisserie	<i>Les Femmes d'Alger</i>
Supports de fortune	Le corps assemblé	Mystère Picasso
Plans superposés	<i>Crucifixions</i>	Recouvrements et repentirs
<i>L'Homme attablé</i>	Violences	<i>Le Déjeuner sur l'herbe</i>
Constructions	Livres illustrés	Voyeur
<i>Parade</i>	Dessins-poèmes	Le corps en éclats
Fenêtres	L'encre	L'artiste et son modèle
Ligne continue	Monstres	Carnets
Dessin-peinture	Anatomie	
Ratages et ratures	Autoportraits	
Ligne claire	Dolor	
Le pastel	Dessins réticulés	



Tête de femme

Paris, été 1907 - Pastel sur papier,
62 × 50 cm
Centre Pompidou, Musée national
d'art moderne, Paris
Legs de M. Georges Salles, 1967.
AM 3556 D

© Succession Picasso 2023
© Centre Pompidou, MNAM-CCI/
Georges Meguerditchian/Dist. RMN-
GP

Parcours de l'exposition

Textes de salles

Visages

Au cours de son œuvre, Pablo Picasso n'a cessé d'inventer et d'expérimenter, prenant souvent le contrepied de ce qu'il avait fait dans la période précédente. Dans ses ateliers étaient rassemblées des œuvres de toutes les périodes et de tous les styles, accrochées ou simplement posées contre le mur, créant des dialogues inattendus, des jeux d'échos ou de dissonances. S'il est impossible d'avoir une vue globale de l'œuvre prolifique de l'artiste, les douze dessins rassemblés ici autour du motif du visage permettent d'en saisir l'extraordinaire variété technique et stylistique, témoignant d'un questionnement toujours renouvelé sur les moyens de la représentation : « Qu'est-ce qu'un visage, au fond ? » se demandait Picasso en 1946, « sa photo ? son maquillage ? [...] Ce qui est devant ? Dedans ? Derrière ? Et le reste ? Chacun, ne le voit-il pas à sa façon ? »

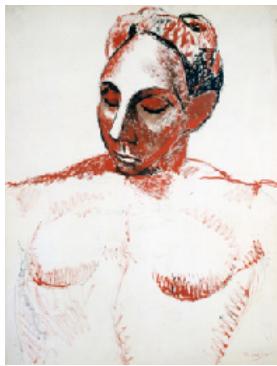
Ligne pure et prolifération

En bleu

À partir de 1902, la couleur bleue devient dominante dans les œuvres de Picasso, définissant une période de quelques années dans la production de l'artiste. Guillaume Apollinaire sera le premier à évoquer rétrospectivement ces « peintures bleues » dans un article de 1905. Les figures de marginaux et les scènes nocturnes dans les cafés, presque monochromes, acquièrent une dimension tragique. Le critique Christian Zervos note le « charme étrange » de ces figures qui reviennent « souvent hanter » le spectateur. Dans les écrits de Picasso, le bleu revient aussi avec insistance, notamment dans *Les Quatre Petites Filles*, une pièce de théâtre qu'il compose en 1947-1948, où il rend un hommage vibrant à cette couleur : « le bleu, le bleu, l'azur, le bleu, le bleu du blanc, le bleu du rose, le bleu lilas, le bleu du jaune, le bleu du rouge, le bleu citron, le bleu orange... ».

Saltimbanques

En 1905, les peintures, dessins et gravures de Picasso se peuplent de saltimbanques. Le cirque Medrano dresse alors son chapiteau à quelques pas de son atelier du Bateau-Lavoir, au pied de la butte Montmartre. Mais plutôt que les feux de la piste, c'est l'envers du décor – la pauvreté, la marginalité, l'errance – que Picasso dépeint ; en cela, il s'inscrit dans une lignée poétique, celle de Charles Baudelaire et de Paul Verlaine. Les échanges avec Guillaume Apollinaire, rencontré cette même année 1905, sont fondateurs. Dans « Crépuscule », le poète évoque une arlequine « frôlée par les ombres des morts », un charlatan « crépusculaire », un arlequin « blême » et un aveugle qui « berce un bel enfant » – à l'intersection entre deux mondes, les saltimbanques sont des passeurs vers l'au-delà.



Femme à la tête rouge

Paris, hiver 1906-1907 - Gouache, fusain et encre sur papier, 63 × 48 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Achat, 1965. AM 3404 D

© Succession Picasso 2023
© Centre Pompidou, MNAM-CCI/
Philippe Migeat/Dist. RMN-GP



Feuille de musique et guitare,
1912 - Fusain et papiers découpés, collés ou épinglez sur papier, 41,5 × 48 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Legs de M. Georges Salles, 1967. AM 3555 D

© Succession Picasso 2023
© Centre Pompidou, MNAM-CCI/
Adam Rzepka/Dist. RMN-GP

Nus rouges

Entre la fin de l'année 1906 et l'été 1907, Picasso multiplie les esquisses, notamment dans seize carnets de formats divers, à travers lesquels se cristallise progressivement la composition des *Demoiselles d'Avignon*. Le poète André Salmon décrit « l'inquiétude » de l'artiste dans les mois qui précèdent l'élaboration du tableau : « Il retourna ses toiles et jeta ses pinceaux. Durant de longs jours, et tant de nuits, il dessina, concrétisant l'abstrait et réduisant à l'essentiel le concret ». De grands nus féminins, dessinés à la gouache ou à l'aquarelle rouges, sont parmi les premières œuvres qui annoncent cette intense phase de travail. Comme absorbées dans un rêve intérieur, les yeux souvent clos, ces apparitions féminines deviennent des images entêtantes, répétées d'un dessin à l'autre.

Le laboratoire de 1908

À partir de l'hiver 1907-1908, Picasso produit une grande quantité de dessins à l'encre, au crayon graphite, à l'aquarelle ou à la gouache, dans lesquels il reconfigure radicalement le corps féminin, le réduisant à des modules géométriques élémentaires aux limites de l'abstraction. Les études pour *Nu Debout*, celles pour *Trois femmes* et *les Baigneuses dans la forêt* composent cet ensemble dense où circulent, d'une feuille à l'autre, les mêmes motifs, isolés ou réassemblés. Si le souvenir des baigneuses de Paul Cézanne transparaît avec évidence, il se conjugue à d'autres sources, des sculptures africaines et océaniennes à l'*Esclave mourant* de Michel-Ange. Le laboratoire graphique de 1908 apparaît comme une étape essentielle dans l'invention du cubisme.

Papiers collés

À l'automne 1912, lorsqu'il incorpore du papier peint à motif de faux bois à ses dessins au fusain, Georges Braque invente les papiers collés cubistes. Picasso ne tarde pas à se saisir de cette technique nouvelle, collant ou épinglez sur la feuille des papiers colorés, des papiers peints à motifs, des partitions musicales ou des journaux découpés, qui valent autant pour leur texte que pour leur texture visuelle. Les papiers collés, avec leurs jeux de superpositions, constituent une troisième voie entre les dessins et les constructions en relief que l'artiste crée au même moment. L'artiste aura rarement recours à cette technique après 1914. Les papiers collés constituent toutefois un extraordinaire moment d'inventivité plastique : « Faut-il que nous ayons été fous – ou lâches – pour abandonner ça. Nous avions des moyens magnifiques », confiera plus tard Picasso.

Supports de fortune

Sur une enveloppe décachetée, une page de journal, un papier d'emballage, un morceau de buvard, au dos d'un carton d'invitation, au verso d'un prospectus, au fond d'une boîte en carton, et même sur un torse découvert ou un genou nu... Le dessin se contente des moindres supports, et fait feu de tout bois. De ce goût de Picasso pour la matérialité, les papiers collés cubistes constituent une expérience cruciale. Mais cet usage de papiers multiples est également le révélateur d'une pratique immodérée du dessin : littéralement, Picasso dessine toujours – tous les jours, à toute heure – et partout. Abandonnés, dénichés et réutilisés, ces papiers sont les relais d'une pensée graphique en perpétuel mouvement. Par le jeu du détournement, Picasso leur confère un haut potentiel poétique.



Plans superposés

Au cours de l'été 1909, à Horta de Sant Joan, village des montagnes catalanes, Picasso, s'inspirant de l'architecture du lieu, commence à construire ses figures et paysages à l'aide de simples surfaces planes qui s'articulent et se chevauchent. Ces structures en plans superposés peuvent prendre la forme d'assemblages clairs et dépouillés comme dans la *Tête d'homme* de 1912 ou, au contraire, d'échafaudages particulièrement complexes, surchargés de hachures, à la limite de l'abstraction. L'artiste insère parfois dans ces structures cubistes des éléments facilement reconnaissables, comme autant d'indices qui guident la lecture de l'image, fragments d'instruments de musique, éléments de mobilier ou encore détails physionomiques, comme cette moustache, presque caricaturale, qui donne son titre au *Violoniste moustachu* de l'été 1912.

L'Homme attablé

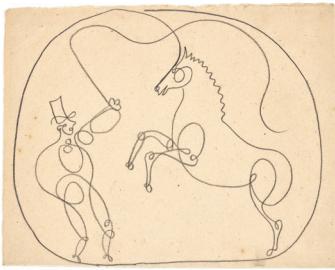
D'abord représenté dans un style naturaliste, *L'Homme attablé* devient semblable à une construction cubiste. Ici, Picasso se joue du style alors que le cubisme, dans les salons, est en passe de devenir un nouvel académisme. *Le Peintre et son modèle* est un des témoignages majeurs de la liberté graphique qui se déploie durant son séjour à Avignon, à l'été 1914. En janvier 1915, Picasso reprend cette facture classiciste pour son portrait du poète Max Jacob, évoquant la manière du portraitiste Ingres. Par le dessin, accentué autour du visage et s'évaporant par ailleurs, Picasso retient la présence de son ami – quand ses plus proches compagnons sont désormais loin, partis au front.

Constructions

En 1912 et 1913, la question du passage du cubisme à la troisième dimension est au centre des recherches picassiennes. Le dessin, sous la forme de diagrammes et d'ébauches sommaires, préfigure et prépare les constructions et assemblages qui naissent alors. Sur le papier, le constructeur consigne ses idées, reprend un détail pour mieux le préciser, fait pivoter l'objet pour l'étudier sous tous les angles, et indique, en quelques mots, les matériaux ou les couleurs à utiliser. Plans assemblés, cylindres coupés, fils tendus, rattachant les parties les unes aux autres, constituent l'armature de ces constructions à l'équilibre précaire, qui tiennent moins du travail de l'ingénieur que du bricolage.

Parade

Alors que la Première Guerre mondiale porte un coup d'arrêt à la vie artistique, le jeune poète Jean Cocteau se met au défi d'imaginer une œuvre associant les Ballets russes, dirigés par Serge de Diaghilev, la musique d'Erik Satie et le cubisme de Picasso. À Paris puis à Rome, où il part rejoindre la troupe, Picasso entreprend de nombreuses études préparatoires pour le spectacle, allant du costume exotique du prestidigitateur à celui des managers, en hautes constructions cubistes ; du décor, cubiste lui aussi, au rideau de scène, où se mêlent figuration classique et motifs symboliques. Les styles diffèrent pour mieux correspondre à la réalité de chaque sujet. Pour qualifier l'esthétique nouvelle du ballet, Guillaume Apollinaire invente le terme de « sur-réalisme ». Créé en mai 1917, *Parade* sera couronné d'un succès de scandale.



Cheval et son dresseur

Paris, 23 novembre 1920- Crayon graphite sur papier, 21,5 x 27,2 cm
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979. MP954

© Succession Picasso 2023
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)
/ Adrien Didierjean



Arlequin

1923 - Huile sur toile, 130 x 97 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Legs de Baronne Eva Gourgaud, 1965

© Succession Picasso 2023
© Centre Pompidou, MNAM-CCI/
Georges Meguerditchian/Dist. RMN-
GP

Fenêtres

Le premier voyage de Picasso sur la Côte d'Azur date de 1919. La fenêtre de la chambre d'hôtel où il séjourne, à Saint-Raphaël, devient un sujet majeur – comme elle l'avait été, à Nice, pour Henri Matisse. Picasso, quant à lui, met en jeu la similitude du motif avec celui d'une scène de théâtre, encadrée par son rideau. Au devant, sur un guéridon, il représente des objets emblématiques du cubisme, transcrits en plans découpés. À l'arrière, l'ouverture sur le large, formant le décor de la scène, est au contraire traitée selon la perspective classique. Jouant sur la confrontation des styles, une multitude de dessins déclinent ce motif ; ils sont présentés à l'automne 1919 chez Paul Rosenberg, sous le titre « *Les Balcons* ».

Ligne continue

Les figures dessinées d'un seul trait apparaissent très tôt dans l'œuvre de Picasso. Il choisit cette manière pour illustrer, en 1907, *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* de Guillaume Apollinaire – le projet est abandonné, Picasso se consacrant entièrement aux *Demoiselles d'Avignon*. Dix ans après, c'est pour *Le Coq et l'Arlequin*, pamphlet de Jean Cocteau sur la musique, qu'il recourt à cette même ligne, les circonvolutions dessinées n'étant pas sans évoquer des développements mélodiques. Avec *Mercure*, ballet créé en 1924, la ligne serpentine intègre la troisième dimension, et devient élément scénique. En 1949, à l'occasion d'un reportage réalisé par Gjon Mili, elle devient performance : tandis que Picasso dessine d'un seul trait des hommes, des centaures et des taureaux à l'aide d'une lampe dans la pénombre, le photographe capte son dessin de lumière.

Dessin-peinture

Picasso n'a cessé de déplacer les frontières entre dessin et peinture. Certains tableaux mettent en scène, délibérément, leur inachèvement, laissant voir le dessin sous-jacent. Dans *l'Arlequin* de 1923, la dualité entre les zones colorées et celles traitées à la manière d'un dessin de tradition classique, exécuté avec précision et virtuosité, crée un sentiment d'irréalité. Dans *La Chèvre* de 1946, l'artiste laisse apparaître sur la toile les variations du tracé au fusain. Ici l'idée académique d'achèvement et de perfection est remise en cause. Achever, pour Picasso, c'est mettre à mort. Laisser le tableau suspendu entre dessin et peinture, c'est maintenir l'œuvre ouverte à la multiplicité des possibles.

Ratages et ratures

« C'est aux erreurs qu'on reconnaît la personnalité, mon vieux... », confiait Picasso à son ami Jaime Sabartès. Dessins biffés, raturés, gommés, grattés, froissés laissent entrevoir l'envers du mythe de l'artiste infaillible, tout en dévoilant ce que la création doit à l'erreur, à l'accident ou à la maladresse. Certains dessins, gravures ou poèmes exploitent la force visuelle de la rature. En dérobant au regard ce qu'elle veut cacher, la rature expose, à nu, la rage du dessin. Dans les estampes autour du *Chef-d'œuvre inconnu*, l'artiste raye furieusement la plaque de cuivre pour donner à voir la toile ratée du peintre Frenhofer, le héros auto-destructeur de la nouvelle d'Honoré de Balzac.



Portrait d'Olga

1921 - Pastel et fusain sur papier,
127 x 96,5 cm
Musée national Picasso-Paris
Dation Jacqueline Picasso, 1990.
MP1990-70

© Succession Picasso 2023
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau



L'Étreinte

Barcelone, printemps 1903 - Pastel
sur papier, 100 x 60 cm
Musée de l'Orangerie, Paris
Collection Walter-Guillaume. RF
1960-34

© Succession Picasso 2023
© RMN-Grand Palais (musée de
l'Orangerie) / Hervé Lewandowski

Ligne claire

En 1914 à Avignon, le dessin classique réapparaît dans la pratique de Picasso, parallèlement au cubisme. Mal compris par ses contemporains, qui y décèlent un « retour à l'ordre », ce style n'élude pourtant pas les recherches d'avant-garde. Loin de constituer l'apogée du dessin durant une période circonscrite, la ligne claire de Picasso est toujours mise en tension avec d'autres manières d'envisager le réel. Dans les portraits réalisés autour de 1920, le statisme du modèle, la froideur du cerne qui le fige, résonnent comme autant de questions posées par Picasso à un autre médium : la photographie. Présente tout au long de son œuvre, la ligne claire oscille dès lors entre style ingresque et grotesque, Picasso distordant la ligne classique à l'envi.

Le pastel

À côté du crayon graphite ou de l'encre, médiums dominants dans l'œuvre dessiné, l'artiste utilise d'autres techniques comme la gouache, l'aquarelle ou encore le pastel, qui permettent d'ouvrir l'art du dessin à la couleur. Autour de 1900, à la suite notamment d'Edgar Degas qui avait utilisé cette technique avec virtuosité, Picasso emploie fréquemment les pastels dans des scènes de rue ou d'intérieur aux couleurs intenses. Le grain du pigment qui s'accroche au papier leur confère de subtiles atmosphères lumineuses ; il restitue aussi les variations chromatiques des chairs nues, comme dans *L'Étreinte* (1903). Au début des années 1920, Picasso retrouve cette technique dans une série de dessins comme *Jeune femme au chapeau rouge* ou le grand pastel sur toile *La Danse villageoise*, à la gravité suave et au classicisme étrange.

Points et lignes

À l'été 1924, les pages d'un carnet de Picasso se couvrent de dessins évoquant des constellations, des cartes du ciel. Les membres du groupe surréaliste, que l'artiste côtoie alors, s'émerveillent de ce langage inconnu – tandis que Picasso dit n'avoir cherché qu'à inventer des « éléments purement graphiques ». L'histoire de ces dessins leur donne bientôt un autre tour, lorsqu'Amédée Vollard les choisit pour illustrer son édition du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, parue en 1931. Dans d'autres carnets, Picasso poursuit des recherches où points et lignes s'envisagent cette fois en trois dimensions, pour un projet de *Monument à Apollinaire*. Si le *Monument* ne verra pas le jour sous cette forme, quatre maquettes de 1928 matérialisent ces recherches, comme autant de dessins dans l'espace.

Clair-obscur

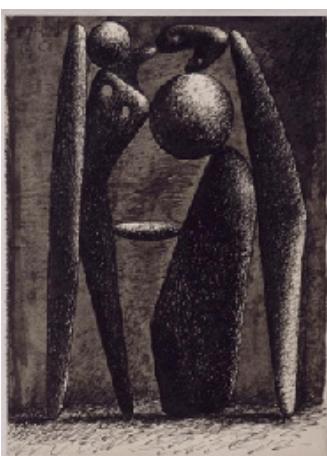
Pour transcrire les effets de lumière dans ses dessins ou ses gravures, Picasso use d'ombres profondes et de contrastes marqués entre le blanc et le noir. Les estampes mettant en scène le Minotaure aveugle guidé par une petite fille, série commencée dans un style linéaire en septembre 1934, se trouvent peu à peu plongées dans une nuit profonde d'où émerge la blancheur de la petite fille au pigeon, inspirée de Marie-Thérèse Walter. Le dessin à l'encre du 5 octobre sur le même thème déploie de subtiles nuances de noir, contrastant avec le blanc en réserve et donnant à la scène nocturne une dimension onirique, le Minotaure semblant avancer au cœur de la nuit dans un halo de lumière irréel.



L'Acrobate

Paris, 18 janvier 1930 - Huile sur toile, 162 × 130 cm
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979. MP120

© Succession Picasso 2023
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Adrien Didierjean



Baigneuses

Dinard, 8 juillet 1928 - Encre sur papier, 30,2 × 22,1 cm
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979.
MP1030

© Succession Picasso 2023
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris), Rachel Prat

Matrices et estampes

Les 347 gravures

Entre le 16 mars et le 5 octobre 1968, dans la villa Notre-Dame-de-Vie, à Mougins, Picasso crée une suite de 347 gravures, imprimées au fur et à mesure par les frères Crommelynck, et présentées au mois de décembre de la même année à la galerie Louise Leiris, à Paris. La suite des « 347 » réunit les thèmes chers à l'artiste – le cirque, le peintre et son modèle ou l'Espagne. Des centaines de personnages, parmi lesquels le peintre Raphaël, le Pape, le personnage tragi-comique de la Célestine ou Picasso lui-même, se croisent sur la scène de ce théâtre imaginaire, féérique, burlesque et érotique. Picasso utilise avec virtuosité l'eau-forte et l'aquatinte au sucre, créant de subtils effets d'ombre et de lumière, grattant, hachurant, mordant les plaques de cuivre pour leur arracher cette série de visions qui composent une fascinante « comédie humaine ».

Arabesque

Après la thématique du cirque, au cœur de l'œuvre de Picasso en 1905, vient celle de la danse. L'artiste, qui travaille pour les Ballets russes autour de 1920, réalise de grands *Acrobates* en 1929 et 1930. Pour décrire l'envolée des corps et la contorsion des membres, il privilégie l'arabesque. Simplement cernés par une ligne cursive, les corps semblent flotter dans l'espace de la toile, pris dans leur élan, sans pesanteur. Cette ligne fait écho à celle d'Henri Matisse, qui trouve son aboutissement le plus ornemental et monumental dans les trois versions de *La Danse*, entre 1930 et 1933.

Si l'arabesque de Picasso vise à transcrire l'essence du mouvement, elle érotise aussi les corps ; le jeu des courbes fait apparaître des femmes-pieuvres aux bras multiples, des femmes-insectes aux corps aigus. Elle donne lieu également à des portraits, magnifiés par la ligne ondulante.

Dessin-sculpture

Les dessins de Picasso sont nombreux à dialoguer avec la sculpture. Dès 1907, intégrant les arts ibériques, africains et océaniens à son répertoire visuel, Picasso synthétise les volumes, les transcrit en facettes, comme des bois taillés. En 1928, des ossements récoltés sur la plage et des mégalithes lui inspirent des dessins de corps monumentaux, tandis que, sur les feuilles de ses carnets, s'élabore un projet de sculpture en « points et lignes », pour célébrer Guillaume Apollinaire. Alors qu'il se consacre pleinement à la sculpture dans son atelier de Boisgeloup, dans les années 1930, Picasso dessine en modeleur. Les formes sont tout à la fois sublimées et hybridées, hypertrophiées. Au milieu des années 1940, élaborant sur le papier des volumes architectoniques, il fait coïncider une nouvelle fois le dessin avec les trois dimensions.



Faune, cheval et oiseau

5 août 1936 - Gouache et encre sur papier, 44,5 x 54,5 cm
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979.
MP1170

© Succession Picasso 2023
©RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau

Cartons de tapisserie

À l'initiative de Marie Cuttoli, collectionneuse et propriétaire d'une galerie spécialisée dans la mode et les tapis, plusieurs dessins et papiers collés de Picasso sont transposés en tapisseries dans les années 1930. *Minotaure*, œuvre de 1928, alliant fusain et papiers collés, est ainsi tissée par les ateliers des Gobelins en 1935. Suivra le pastel *Femme aux pigeons* de 1930, tissé en laine et soie en 1935-1936. Si ces deux œuvres n'ont pas été créées dans le but de devenir des tapisseries, *Confidences*, œuvre mêlant peinture et grands aplats de papier peint à fleurs, est, elle, spécifiquement conçue à cette fin.

Le corps assemblé

La série de dessins intitulée *Une anatomie. Trois femmes* est publiée en mars 1933 dans le premier numéro de la revue *Minotaure* avec un texte d'André Breton. Jeu de constructions, ces corps sont constitués par l'assemblage de formes géométriques et d'objets divers. On y perçoit l'attention que Picasso porte à l'œuvre des surréalistes, et en particulier à celle d'Alberto Giacometti, d'inspiration sadienne, explorant la mécanique érotique. Au cours des mois suivants, ces anatomies dérivent en scènes fantasmagoriques ; dans la série des *Nus couchés devant une fenêtre*, Picasso place une créature hybride aux yeux érectiles au centre de ce qui semble être une scène violente – scène que théâtralisent également les deux *Intérieurs aux hirondelles*.

Crucifixions

Corps disloqué, le *Christ en croix* dessiné le 17 septembre 1932 livre une image paroxystique de la douleur ; l'expression pathétique s'exacerbe le 4 octobre, dans un tracé enfiévré. Se déclinant en variations biomorphiques, les autres encres de la série n'en sont pas moins cruelles : elles figurent des assemblages d'organes et d'ossements d'un blanc cru, réduits parfois à un réseau de lignes ténues, se détachant sur un ciel d'un noir profond. À sa source première, une reproduction du retable d'Issenheim peint par Matthias Grünewald en 1512-1516, Picasso donne un tour éminemment surréaliste. La série des *Crucifixions* rencontre en particulier la pensée de Georges Bataille, appelant à réaliser l'alliance entre le sublime et l'horreur, dans une recherche d'intensité « aveuglante ».

Violences

Dans les scènes de tauromachie comme dans celles d'étreintes ou de viols, les corps-à-corps sont portés à leur maximum d'intensité violente. Les corps, parfois confondus en une seule masse parcourue de tensions, sont blessés, éviscérés, renversés, enserrés. Les figures mises en scène, réactivant des représentations archaïques, peuvent être empruntées à la mythologie antique et aux épisodes bibliques. Mais elles procèdent aussi d'un imaginaire plus personnel, qui n'est pas sans rappeler celui d'autres écrivains et artistes contemporains, de Georges Bataille à André Masson. Dans l'œuvre de Picasso, les dessins et gravures, où la création est la plus étroitement branchée sur l'intimité, sont des lieux d'exutoire et de catharsis, où s'incarnent avec force ce théâtre de la violence, au cœur de l'imaginaire picassien.



Tête de faune

1937- Encre et crayon de cire sur papier, 27 x 21 cm
 Museum Berggruen, Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin
 NG MB 56/2000

© Succession Picasso 2023
 Photo © BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Jens Ziehe

Livres illustrés

Parallèlement à ses amitiés – avec Max Jacob, Guillaume Apollinaire, puis avec Pierre Reverdy, Paul Éluard, Michel Leiris ou Jacques Prévert –, Picasso a illustré une cinquantaine d'ouvrages (à commencer par ceux publiés par son galeriste Daniel-Henry Kahnweiler) et orné une centaine de frontispices. Dans les années 1930, proche des écrivains surréalistes, il contribue à de nombreux recueils poétiques, mais il accorde aussi ses images à des textes du passé, à la demande d'Ambroise Vollard et d'Albert Skira : en 1931 paraissent *Les Métamorphoses d'Ovide* et *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Par la suite, c'est avec l'éditeur Iliazd que Picasso réalise les ouvrages les plus novateurs, tandis que sa collaboration avec l'éditeur Pierre-André Benoît aboutit à des objets d'une élégance sans pareille.

Dessins-poèmes

De 1935 aux années 1950, Picasso écrit environ 340 poèmes, qui se ramifient en de multiples états et variantes, traversés par quelques motifs obsédants, de la crucifixion au Minotaure, de l'enfance à la cuisine. Dans les carnets, sur des bouts de papier ou, le plus souvent, sur de belles feuilles de papier à dessin, les manuscrits laissent transparaître le geste du dessinateur. Tout à tour rugueux, acérés ou luxuriants, les textes déploient une grande variété calligraphique. Dans une série d'œuvres du printemps 1936, l'artiste associe dans un seul objet – une feuille de papier d'Arches pliée en deux – poèmes et études dessinées à l'encre, créant un ensemble fascinant de dessins-poèmes. Dès les années 1930, Picasso transpose en gravure plusieurs de ses poèmes, à la frontière entre écriture et image.

L'encre

Matière première du dessinateur comme de l'écrivain, l'encre permet toutes les narrations, au fil de la plume ou du pinceau. Elle peut creuser des ombres profondes et, en réserve, faire éclater des pans de lumière vive. Hachures, pointillés, dégradés et recouvrements la déclinent en nuances innombrables. En lavis, elle offre des transparences ; en tache épaisse, des brillances, des coagulations. Picasso lui adjoint parfois de la gouache blanche, créant, dans la nuit de l'encre, des apparitions. Dans le domaine de l'estampe, l'encre suscite également de multiples expérimentations. Picasso utilise l'encre grasse pour les monotypes, le dessin étant imprimé une seule fois. Au fil du temps, il expérimente la xylographie, la linogravure ou encore la lithographie, mais l'eau-forte reste sa technique de prédilection.

Monstres

L'inventivité formelle de Picasso, son goût pour les métamorphoses, engendre des monstres, parfois menaçants, gueules ouvertes et dents acérées, parfois grotesques ; joyeux, aussi, si l'on pense à certains faunes de la fin des années 1940. Picasso puise dans le réservoir des mythologies antiques pour redonner vie aux harpies, aux centaures ou aux chimères. À partir de la fin des années 1920, il fait du minotaure un personnage récurrent de son œuvre, un double de lui-même. À la fois bourreau et victime, l'être mi-homme, mi-taureau, apparaît brandissant un poignard sur la maquette de la couverture de la revue *Minotaure*, lancée en 1933. Dans une série de dessins et d'estampes du milieu des années 1930, il est représenté aveugle, blessé ou agonisant.



Autoportrait [Montrouge]
1918 - Crayon graphite et fusain sur papier, 64,2 x 49,4 cm
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979. MP794

© Succession Picasso 2023
©RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau



Tête qui pleure (V). Postscriptum de Guernica
Paris, 8 juin 1937 - Crayon graphite, gouache et bâton de couleur sur toile, 29 x 23 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
Legado Picasso, 1981. DE00095

© Succession Picasso 2023
© Photographic Archives Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Anatomie

À onze ans, Picasso intègre l'école des Beaux-Arts de La Corogne ; l'apprentissage de l'anatomie y est fondamental, via la copie de moulages d'après l'antique. Il parvient à une parfaite maîtrise de la technique académique du fusain, travaillant le modelé par le jeu des ombres. Reléguant par la suite la virtuosité acquise, il se lance dans de multiples expérimentations. Cependant, à l'été 1933, les académies de jeunesse ressurgissent comme en rêve dans ses dessins, sous forme d'anatomies démembrées. Motif central de son œuvre, la figure humaine est perpétuellement réinventée, décomposée puis recomposée : corps en plans superposés, durant le cubisme ; corps assemblés, dans la période surréaliste ; corps déployés, culminant dans *Les Femmes d'Alger* ; corps en éclats, les dernières années.

Autoportraits

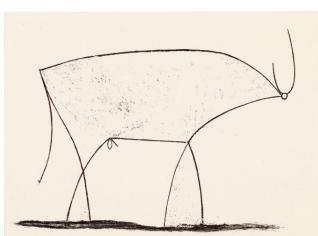
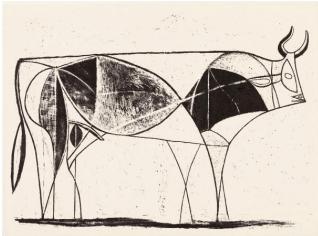
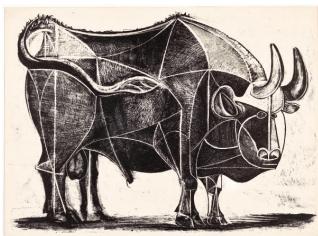
Dès l'adolescence, Picasso portraiture ses proches et se dessine lui-même. Face au défi de transcrire non seulement les apparences mais la densité du réel, l'expérience de l'art ibérique, en 1906, constitue un jalon fondamental ; dans les autoportraits qui s'ensuivent, c'est le caractère sculptural, plutôt que pictural, qui l'emporte. Picasso représente également sa propre main dessinant : autre autoportrait du jeune homme en artiste. L'intensité du regard est portée à son comble dans l'autoportrait en ligne claire de 1918. Puis s'engage la grande parade des travestissements, dans les années 1930 : comme il avait été autrefois Arlequin, Picasso devient taureau, minotaure, monstre. Dans les ultimes visages dessinés, les masques tombent, laissant découvrir une expression d'absolue vulnérabilité.

Dolor

Le 26 avril 1937, à la demande des nationalistes espagnols, les escadrilles nazies, avec l'appui des fascistes italiens, bombardent la ville basque de Guernica. Ce massacre, dont les images sont publiées dans les journaux, va devenir le sujet de la peinture monumentale que Picasso destine au pavillon espagnol de l'Exposition internationale de Paris. Dès les premières études, outre le motif de l'affrontement entre le taureau et le cheval, c'est l'image de la femme qui pleure, portant son enfant mort, qui s'impose. Faisant écho au thème de la lamentation, de l'imploration, qui hantait déjà les dessins de Picasso dans les années 1900, cette représentation du cri de douleur mêle l'iconographie de la Nativité et celle de la Pietà. Elle deviendra le symbole de la violence innommable, au centre de *Guernica*.

Dessins réticulés

Dans ses dessins et ses gravures, Picasso sature parfois la feuille de traits et de lignes, qui se rejoignent, se croisent, se tressent, forment des séries parallèles, plus ou moins serrées, plus ou moins lâches. Le dessin prolifère de l'intérieur ; chaque compartiment est envahi, au risque de compromettre la visibilité du motif. Le phénomène, dont on trouve la trace dès 1907 et qui connaîtra plusieurs résurgences jusque dans les dernières années, se manifeste de manière particulièrement aigüe dans les œuvres de 1938, recouvertes d'un réseau serré de lignes en « toile d'araignée ». Dans les portraits de Dora Maar, les lignes multipliées semblent offrir, à la manière de courbes de niveau, une vision topographique du corps.



Le Taureau,
Paris, 22 décembre 1945 - Lavis,
plume et grattage sur pierre
IV^e état (image 01),
VIII^e état (image 02),
et XI^e état (image 03)
Épreuve sur papier, tirée par
Mourlot, 32,6 x 44,3 cm ; 29 x 42 cm
(hors marge)
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979.

© Succession Picasso 2023
Photo (C) RMN-Grand Palais
(Musée national Picasso-Paris)
/ Mathieu Rabeau

Têtes-crânes

En 1906, lors d'un séjour à Gosol, Picasso se focalise sur le visage de son aubergiste, Josep Fondevila, qui apparaît dans plusieurs dessins et peintures. Poursuivant la description des traits émaciés du vieil homme, de son expression impassible, il aboutit à un masque, révélant la structure crânienne. Cette fusion entre le motif de la tête et celui de la tête de mort réapparaît pendant la guerre, dans les dessins de Royan, où Picasso se replie de septembre 1939 à la fin août 1940. Le visage est alors littéralement défiguré Picasso procède par altérations, hybridations, pour parvenir à un noyau crânien, à un portrait intérieur. Les années suivantes, ces têtes se déplient, à grands traits noirs, sur des feuilles de journal. Résumées à l'essentiel, elles constituent avant tout des images d'exorcisme, pour contrer l'adversaire ultime – la mort.

L'Aubade

Les dessins de mai 1941 figurant Dora Maar aux deux profils, le corps déployé, face et dos mêlés, initient la genèse de *L'Aubade*. Pendant près d'un an, les études se multiplient autour du thème de la femme qui veille et de la femme qui dort – veilleurs et dormeuses font partie du répertoire de Picasso, mettant en tension vie et mort, inquiétude et abandon, verticale et horizontale. Bien loin du motif de la sérenade amoureuse, ce sujet donne lieu ici à la mise en scène de deux solitudes. L'implacable géométrie de la pièce nue, le corps désarticulé de la dormeuse, le motif de la couche en lignes brisées, le bleu d'acier et les formes acérées de la figure de la musicienne, le cadre vide – tout concourt à créer un profond sentiment de malaise, qui fait écho à l'angoisse des années de guerre.

Simplification

L'intégration de l'archaïsme à ses recherches entraîne Picasso, à partir de 1906, vers une synthèse des formes. En 1907, certaines études pour *Les Demoiselles d'Avignon* retracent ainsi les corps en volumes géométriques enchaînés. Les *Accouplements* de 1933 poussent la simplification à l'extrême : les corps deviennent un assemblage fantasmagique de cercles, triangles, carrés et croissants. Mais c'est en 1945-1946 que Picasso se lance dans une systématisation du processus de réduction des formes à leur plus simple expression. La série du *Taureau* en offre la démonstration explicite. D'autres motifs, tels une chouette, une tête de faune et un corps féminin, se trouvent ainsi schématisés – sans jamais basculer dans l'abstraction. Isolés sur la feuille, ils deviennent de grands signes enlevés ; regroupés en multitude, ils constituent un alphabet singulier.

Variations autour du portrait

Une des questions qui traverse avec insistance l'œuvre de Picasso pourrait être formulée ainsi : *comment faire une tête ?* Chaque modèle offre la possibilité de recommencer à neuf ce travail interminable. La réunion de la face et du profil s'impose comme le problème central qu'affrontent les portraits de Dora Maar. Après-guerre, ceux de Françoise Gilot, au contraire, adoptent la vue frontale. À force de déclinaisons, le visage se transforme en motif, l'identité du modèle s'estompe derrière l'archétype. En contre-champ de ces portraits, les mémoires de Françoise Gilot, comme avant eux, ceux de Fernande Olivier, font entendre la voix du modèle. Replaçant ces dessins dans le contexte de leur création, ils nous permettent de questionner la relation complexe entre le portraitiste et la portraiturée.



Portrait de Françoise

Paris, 20 mai 1946 - Crayon graphite, crayon trois couleurs et fusain sur papier, 66,5 x 50,8 cm
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979.

MP1351

© Succession Picasso 2023
© Photo (C) RMN-Grand Palais
(Musée national Picasso-Paris)
/ Mathieu Rabeau

Le Chant des morts

Lié à Picasso depuis la période du cubisme, le poète Pierre Reverdy intègre à plusieurs reprises des estampes de son ami à ses recueils. Rien de comparable cependant avec le projet initié par l'éditeur Tériade pour *Le Chant des morts* en 1945 : imaginer un livre entièrement calligraphié par le poète et orné par l'artiste. Pour s'allier de façon organique au lettrage cursif de Reverdy, Picasso crée un langage de points et lignes faisant lointainement écho aux constellations des années 1920 – mais d'un tracé plus large, plus gestuel. Au fil du texte, ces points accentuent la pulsation de l'écriture, tandis que le vermillon de l'encre fusionne avec les images convoquées par le poète, pour dire l'horreur de la guerre et l'amour qui manque. Ce vocabulaire graphique ne tarde pas à essaimer dans les lithographies, en particulier dans les portraits de Françoise Gilot « au manteau polonais ».

Le corps déployé

Durant les années de guerre, Picasso tente une nouvelle fois de réinventer la représentation du corps féminin. *La Femme au tambourin*, en 1939, évoque les incessantes voltes de la danse dans une liberté de représentation inédite : torsions du corps, face et dos mêlés, profils fondus. L'expérience se prolonge en 1941 avec un portrait de Dora Maar tout en distorsions, ainsi qu'avec les études pour *L'Aubade* : profils répartis de part et d'autre de la nuque, corps littéralement développés. Le thème familier du *Nu assis se coiffant* est décliné en 1954 selon le même procédé, repris dans *le Grand nu dansant* de 1962. Englobant la totalité de la figure humaine, ce déploiement permet à Picasso d'en restituer tous les contours, tous les volumes, toutes les tournures sur le papier.

Les Femmes d'Alger

Entre le 13 décembre 1954 et le 14 février 1955, Picasso peint quinze variations d'après la toile d'Eugène Delacroix *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834). Plus de soixante-dix dessins, études d'ensemble ou de figures isolées, accompagnent les tableaux. Ils permettent de suivre les hésitations, pendant plusieurs semaines, entre une composition à trois ou à quatre figures, les interrogations persistantes sur leurs positions respectives et l'expérimentation de différentes postures pour chacune d'elles – notamment la dormeuse, qui fait l'objet des transformations les plus radicales. Chaque dessin est ainsi à comprendre au sein de la série entière, en lien avec ceux qui le précèdent et ceux qui le suivent ; leur succession constituant le « film » des métamorphoses des *Femmes d'Alger* qui se confronte ici à l'œuvre de Delacroix grâce au prêt exceptionnel du Musée du Louvre.



Mystère Picasso

Pour le tournage du *Mystère Picasso*, dans les studios de La Victorine, à Nice, à l'été 1955, Picasso et le réalisateur Henri-Georges Clouzot mettent en place un dispositif innovant permettant de filmer le dessin en train de se faire. Picasso dessine d'un côté du chevalet tandis que Clouzot est placé de l'autre côté. L'utilisation d'un papier journal vierge, monté sur châssis, et de nouveaux feutres-pinceaux américains, dont l'encre grasse traverse le papier sans baver ni altérer la surface, permet à la caméra, qui filme le verso de la feuille, de voir apparaître le dessin que l'artiste est en train de tracer au recto. Trente-neuf dessins réalisés pendant le tournage sont conservés au Musée national Picasso-Paris. Leur restauration permet aujourd'hui de les présenter en restituant le dispositif dans lequel ils ont été créés.

Recouvrements et repentirs

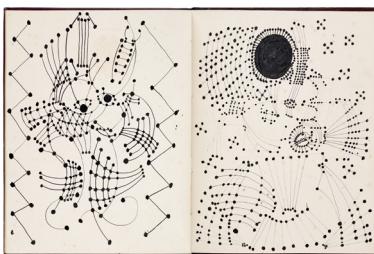
Au cours du travail de création, Picasso recouvre parfois à l'encre des pans entiers de la feuille, faisant d'un coup disparaître le dessin sous-jacent. Ces moments de bascule anéantissent la somme du travail accumulé. « Un tableau était une somme d'additions. Chez moi, un tableau est une somme de destructions », confiait Picasso en 1935. D'autres œuvres laissent au contraire transparaître la suite des repentirs à travers lesquels elles ont cheminé. Plusieurs états successifs cohabitent alors dans un seul dessin. Dans les années 1950 et 1960, Picasso utilise des reproductions imprimées de ses œuvres comme point de départ de nouvelles créations. Il recouvre partiellement la reproduction de gouache ou d'encre, détournant et transformant l'image initiale.

Voyeur

L'œuvre dessiné de Picasso compte de nombreuses scènes de voyeurisme. Les représentations de cabarets et de maisons closes, autour de 1900, exposent le commerce des corps exhibés et monnayés. Dans les années 1930, la femme endormie et dévoilée à son insu par un homme, un faune ou un minotaure, s'impose comme l'une des images centrales du théâtre imaginaire de l'artiste. Dans les œuvres tardives, et notamment dans les estampes, l'exposition de la sexualité devient de plus en plus ouverte et frontale. Les corps et leurs attributs sexuels sont montrés sans détour. Le voyeur apparaît alors souvent comme une figure grotesque, vieillard barbu, arlequin ou mousquetaire pathétique.

Le corps en éclats

Dans les années 1970, la publicité soumet l'image du corps féminin à ses règles et à ses artifices. À l'opposé de ces canons commerciaux, certains artistes développent depuis les années 1960 des recherches transgressives : actionnisme viennois, happenings, art corporel. Picasso, quant à lui, repense une nouvelle fois la représentation du nu féminin. Il prend le parti d'une description de la plus minutieuse crudité, abolissant toute esthétisation, privilégiant des cadrages intrusifs et des raccourcis outranciers. Agencés en pans triangulés, parfois striés, les corps semblent diffractés en faisceaux sous l'effet du regard. Mis en éclats, ils bouleversent toute idée préconçue de la beauté.



Carnet MP1869

Juan-les-Pins, 1924

Carnet de 38 feuillets, dont 2 feuillets manquants. Encre, fusain et sanguine sur papier,
32 x 24,5 x 1,5 cm
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979.
MP1869

© Succession Picasso 2023

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

L'artiste et son modèle

Le thème de l'artiste et son modèle est probablement l'un de ceux qui a le plus occupé Picasso, l'espace de l'atelier servant de canevas à de multiples variations. La série de huit dessins aux crayons de couleur de 1970 reprend la composition de plusieurs œuvres à l'encre de 1930, jouant des contrastes entre l'ombre et la lumière, comme entre l'horizontalité du modèle étendu et la verticalité du peintre devant sa toile. Picasso représente l'acte de représenter, cette volonté obstinée de transmuer le réel en signes, sans rien en perdre. « Je veux faire le nu comme il est », confiait-il dans les années 1960. « Un point pour un sein, un trait pour le peintre, quelques traits roses et verts, ça suffit, non ? [...] Qu'est-ce que je peux ajouter à tout cela ? Tout est dit ».

Carnets

Les carnets sont inséparables de la pratique de dessinateur de Picasso. L'artiste en a laissé près de 200, qui datent de toutes les périodes de sa vie, depuis les premières années à La Corogne, en Espagne, jusqu'aux dernières années passées à Mougins, dans le Sud de la France. Carnets de poche, grands albums à dessins, cahiers à spirales, blocs-notes bon marché, pour la plupart restés longtemps inédits et conservés par l'artiste dans ses ateliers jusqu'à sa mort, permettent d'entrer au cœur de la création, d'assister au moment de l'invention des formes et de suivre les expérimentations incessantes par le dessin. La collection des carnets conservés au Musée national Picasso-Paris est présentée ici pour la première fois dans son ensemble dialoguant avec plusieurs carnets provenant de collections espagnoles.

Le Déjeuner sur l'herbe

« Quand je vois *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet je me dis *des douleurs pour plus tard* », notait Picasso. Une première série de dessins d'après ce tableau voit le jour en juin 1954, suivie par une autre en 1959. En 1960, la peinture prend le relais. L'ensemble du cycle est marqué par une érotisation de l'image de référence, cependant le ton diffère d'une réinterprétation à l'autre, soit grave, soit ludique. La déclinaison se poursuit en 1962, avec des estampes et des sculptures en papier ; sur les feuilles des carnets, le cadre chambrière se réduit à quelques arbres, et les figures, très simplement caractérisées – parfois de façon lubrique –, deviennent disproportionnées. Les derniers dessins témoignent tant d'un plaisir de la ligne que d'un goût de l'impertinence, comme un pied-de-nez au grand âge qui advient.



Autour de l'exposition au Centre Pompidou

La Parole au Centre Pompidou

Le Mensuel | La revue parlée du Centre Pompidou

Un rendez-vous de parole qui permet, chaque mois, de mettre en relief l'actualité du Musée et de la programmation culturelle au Centre Pompidou, tout autant que d'interroger les liens entre champs artistiques et grandes questions de société.

Le jeudi 30 novembre Un Mensuel Picasso en présence des deux commissaires de l'exposition et de l'artiste Sophie Calle, en Petite salle.

Conférence dans la série de « l'Histoire contrefactuelle »

Un monde sans Picasso ?

Considéré généralement comme l'artiste le plus important du XXe siècle, incarnation du «génie absolu», la trajectoire et l'œuvre de Picasso se prêtent plus que tout autre à la réflexion contrefactuelle. Si Picasso n'avait pas existé, quelle aurait été l'histoire de l'art moderne et contemporain en Europe, mais aussi en Afrique et en Amérique ? Et si Pablo Picasso avait été une femme ? Et s'il n'avait pas peint *Les Demoiselles d'Avignon* en 1907 ? A l'invitation du Centre Pompidou, Quentin Deluermoz, Maureen Murphy et Pierre Singaravélu s'interrogeront avec le public, documents à l'appui, sur ce qui aurait pu advenir.

Une séance pleinement participative construite avec vous à partir de vos réflexions et hypothèses.

Intervenants :

Quentin Deluermoz, professeur d'histoire contemporaine à l'université Paris Cité

Maureen Murphy, professeure en histoire de l'art contemporain à l'Université Paris Nanterre

Pierre Singaravélu, professeur d'histoire contemporaine au King's College London et à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Mercredi 10 janvier 2024, 19h , en Petite salle



La Médiation

Podcast « Les visites du Centre Pompidou »

« Picasso. Dessiner à l'infini » vous accompagne pendant ou après votre visite, avec les propos d'Anne Lemmonnier et Johan Popelard, commissaires de l'exposition.

Le podcast est disponible librement dans l'exposition, sur le site Internet du Centre Pompidou, avec sa transcription, et sur les plateformes d'écoute.

Les Podcast du Centre Pompidou sont disponibles pour les visites de la collection, du bâtiment iconique ou de certaines des grandes expositions.



Visites guidées

Découvrez l'exposition au cours d'une visite guidée. Avec un conférencier ou une conférencière du Centre Pompidou vous pourrez poser un regard curieux, critique et documenté sur la création et découvrir les enjeux esthétiques et historiques de l'exposition.

Visites disponibles en français ou en anglais sur inscription.

En famille, Les visites « tribu »

Découvrez l'exposition « Picasso, Dessiner à l'infini » avec votre tribu. Participez à une visite conçue spécialement pour les familles et le jeune public (à partir de 7 ans) pour explorer ensemble le contenu et le contexte de l'exposition.

Tous les dimanches à 15h00 sur inscription à partir du 29 octobre 2023



© Manuel Braun

Accessibilité et inclusion

Plusieurs visites adaptées (en lecture labiale, en langue des signes française, en audiodescription) sont programmées tout au long de l'exposition.

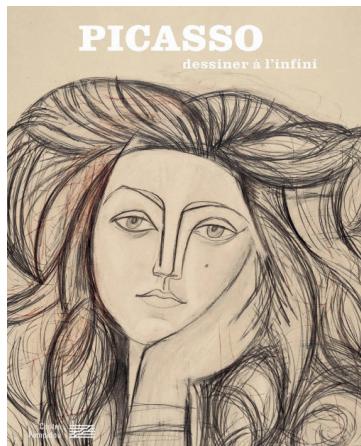
Et aussi

Le Magazine en ligne

Entretiens et articles en ligne pour décrypter l'actualité du Centre Pompidou.



Publications



Retrouvez tous les publications et les produits dérivés de la Gamme Picasso sur la [Boutique en ligne](#) du Centre Pompidou



Catalogue de l'exposition

Sous la direction de Anne Lemonnier et Johan Popelard
Éditions du Centre Pompidou

Parution le 11 octobre 2023

304 pages - 21 x 29 cm

Prix: 49 €

Version française

Album de l'exposition

Sous la direction d'Anne Lemonnier
Editions du Centre Pompidou

Parution le 11 octobre 2023

60 pages, 27 x 27cm

Prix : 10.50 €

Publication bilingue français et anglais

Sommaire du catalogue

- Ligne pure et prolifération
- En bleu
- Saltimbanques
- Nus rouges
- Le laboratoire de 1908
- Papiers collés
- Supports de fortune
- Plans superposés
- Homme attable*
- Constructions
- Parade*
- Fenêtres
- Ligne continue
- Dessin-peinture
- Ratages et ratures
- Expositions
- Ligne claire
- Le pastel
- Points et lignes
- Clair-obscur
- Matrices et estampes
- Arabesque
- Dessin-sculpture
- Cartons de tapisseries
- Le corps assemblé
- Crucifixions*
- Violences
- Dessins-poèmes
- Livres illustrés
- L'encre
- Monstres
- Anatomie
- Autoportraits
- Dolor
- Dessins réticulés
- Têtes-crânes
- L'aubade*
- Baisers
- Simplifications
- Variations autour du portrait
- Le Chant des morts*
- Le corps déployé
- Les Femmes d'Alger*
- Mystère Picasso*
- Recouvrements et repentirs
- Le Déjeuner sur l'herbe*
- Voyeur
- Le Corps en éclats
- L'artiste et son modèle
- Visages

Liste des contributeurs

- Cécile Bargues
- Christian Briand
- Sophie Calle
- Céline Chicha Castex
- Elizabeth Cowling
- Philippe Dagen
- Hugo Daniel
- Georges Didi-Huberman
- Cécile Godefroy
- Christopher Green
- Malén Gual
- Stéphane Guégan
- Thierry Illouz
- Anne Lemonnier
- Valérie Loth
- Guitemie Maldonado
- Jean-Michel Maulpoix
- Gabriel Montua
- Marie Nimier
- Emmanuel Pernoud
- Johan Popelard
- Florian Rodari
- Marie Sarré



Visuels disponibles pour le presse

Les images des œuvres présentes dans ce document devront être reproduites le plus fidèlement à l'original :

- Aucun changement de couleur
- Reproduction intégrale de l'œuvre

Picasso Administration n'autorise ni le détournage de détails, ni le recadrage.

Les surimpressions sur l'œuvre de texte, de logo, de détails de l'œuvre sont également interdits.

Dans le cas précis de la reproduction d'un détail (un vrai détail, pas un recadrage de l'œuvre), il est possible de reproduire un détail à la condition que l'œuvre intégrale soit elle-même reproduite à l'intérieur du document, la légende y faisant référence.

La reproduction des œuvres de Picasso par la presse n'est pas libre de droits.

Les droits de reproduction ne seront exonérés que pour les reproductions dont le format sera inférieur ou égale au quart de la page et dans le cadre d'articles faisant référence à l'exposition, avant et pendant la période d'exposition et durant 3 mois après sa fermeture.

Pour la presse audiovisuelle et web, et sur les réseaux sociaux, les reproductions sont exonérées seulement durant la période de diffusion et les images ne pourront en aucun cas être copiées, partagées ou bien redirigées.

Copyright obligatoire : © Succession Picasso 2023

Pour toutes questions | PICASSO ADMINISTRATION
Contact : Elodie de Almeida Satan / elodie@picasso.fr
8 rue Volney 75002 Paris \ Tél : 01 47 03 69 70



Les mécènes de l'exposition - Plastic Omnium

« Driving a New Generation of Mobility »

Grand mécène du Centre Pompidou, Plastic Omnium est à la fois fier et heureux d'apporter son soutien à l'exposition exceptionnelle consacrée aux dessins et croquis de Pablo Picasso. Convaincu de l'importance des avant-gardes dans l'histoire de l'art, Plastic Omnium soutient ainsi pour la troisième fois à une exposition du Centre Pompidou, après « René Magritte. La trahison des images » en 2016, et « Le cubisme » en 2018.



Avant-gardiste, Plastic Omnium l'est aussi comme en témoigne son histoire. Tourné vers l'innovation depuis sa création en 1946, Plastic Omnium est un groupe familial industriel guidé par la passion d'entreprendre. Il a su se réinventer et accéder au rang de leader mondial de la mobilité en proposant des technologies de pointe répondant aux défis de conception, de sécurité et de durabilité auxquels sont confrontés tous les acteurs de la mobilité.

Plastic Omnium a construit son leadership mondial sur une expertise unique dans la conception, le développement et la production de solutions de mobilité innovantes au service de la transition énergétique. Un véhicule sur 5 fabriqué chaque année dans le monde est ainsi équipé d'un produit Plastic Omnium, qu'il s'agisse d'un réservoir à carburant, de pièces extérieures de carrosserie et d'éclairage, ou encore de systèmes pour véhicules électriques et hydrogène. Fort d'un chiffre d'affaires de près de 10 milliards d'euros, le Groupe peut compter sur l'engagement de ses 41 000 collaborateurs et sur une force industrielle mondiale de 150 usines pour relever les défis d'une mobilité plus sûre et plus durable.



Les mécènes de l'exposition - Mirabaud

Mirabaud se réjouit de poursuivre son partenariat avec le Centre Pompidou à travers ce soutien de la plus grande rétrospective de l'oeuvre dessinée et gravée de Pablo Picasso.

« La créativité et la passion sont fondamentales pour tout type d'innovation, pour se repenser, s'ouvrir aux opportunité » explique Lionel Aeschlimann, Associé gérant de Mirabaud. Dans un esprit de partage et de dialogue, Mirabaud s'implique activement et depuis plusieurs décennies dans la promotion de l'art contemporain. « C'est l'innovation qui a construit notre héritage de ces 200 dernières années ».



Fondé en 1819, Mirabaud est aujourd'hui un groupe bancaire et financier international – détenu et dirigé par la 7ème génération de la famille fondatrice – proposant ses services depuis 16 métropoles à travers le monde. Fidèle à ses engagements, le Groupe tisse des liens privilégiés avec différentes institutions culturelles, artistes ou évènements artistiques majeurs dans les pays où il est engagé. Cette approche reflète également la vision personnalisée, innovante et à long terme du Groupe Mirabaud dans ses activités de gestion.

« Avec notre bureau parisien, nous sommes honorés de soutenir à nouveau l'une des expositions phares du Centre Pompidou, lancée à une période pendant laquelle la capitale française offre un foisonnement culturel incomparable. Ce grand rendez-vous artistique est une formidable source à la fois d'inspiration créative et d'émerveillement » poursuit Lionel Aeschlimann.

Stéphane Jaouen, Directeur de Mirabaud Wealth Management en France, ajoute : « Parrainer cette exposition, c'est également prendre part aux différentes célébrations organisées à Paris, Madrid, Malaga ou Londres, et qui rendent hommage à l'oeuvre de cet artiste incomparable dont l'héritage et la modernité sont toujours présents ».



Les mécènes de l'exposition - SCOR

SCOR est fier de soutenir l'exposition « Picasso. Dessiner à l'infini » et de se joindre aux célébrations internationales marquant le cinquantième anniversaire de la disparition de Pablo Picasso.

Sa vie, son œuvre foisonnante et sa vision singulière nous appellent à regarder le cours du temps différemment et nous poussent au dépassement. Le dessin a été pour Picasso un lieu d'expression, toujours réinventé à l'image de sa vie au cours de laquelle il n'a cessé de repousser les frontières de la création, tout en restant en prise avec le réel et les évolutions de son siècle.

Réassureur mondial de premier plan, le Groupe SCOR, qui contribue au bien-être, à la résilience et au développement durable de la société en repoussant les frontières de l'assurabilité, honore ainsi sa devise : « l'Art et la Science du Risque ».

Par son mécénat au Centre Pompidou, SCOR soutient une institution qui fait écho aux mouvements de fond de nos sociétés en ouvrant et provoquant le débat. Mieux comprendre les enjeux contemporains est essentiel pour faire face collectivement aux risques de demain.

www.scor.com