

# PICASSO & L'ABSTRACTION

# SOMMAIRE

6	Préface	CÉCILE DEBRAY
8	Introduction	MICHEL DRAGUET
12	Picasso au péril de l'abstraction	MICHEL DRAGUET
42	Par ricochet : traces de l'œuvre de Picasso dans les pratiques artistiques de l'Empire russe	ELITZA DULGUEROVA
52	Les yeux fermés ? Picasso, les années surréalistes	ORANE STALPERS
66	Un terrain d'expérimentation : Picasso et l'abstraction décorative	FRANÇOIS DAREAU
80	Picasso, en contrepoint : art sacré et abstraction dans la France d'après-guerre	FANNY DRUGEON
92	<b>Catalogue</b>	
268	Chronologie	
290	Œuvres exposées	
298	Bibliographie sélective	

# PRÉFACE

Picasso et l'abstraction : sujet difficile, presque paradoxal, tant l'artiste a montré des réserves, voire un rejet d'un formalisme pur sans aucun lien avec le réel. Il n'a cessé au contraire d'explorer la question de la représentation, du rapport infini au motif ou au modèle. Pourtant, c'est à partir de ses expériences cubistes que son ami poète Guillaume Apollinaire formule l'idée d'une « peinture pure » : « Ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création. [...] Ce sera de la peinture pure, de même que la musique est de la littérature pure<sup>1</sup>. » Le galeriste de Picasso, Daniel-Henry Kahnweiler, construit ce même parallèle avec la poésie et la musique, plaçant comme sources fondatrices du cubisme Paul Cézanne et Stéphane Mallarmé, et comme horizon esthétique, kantien, la forme pure. Clement Greenberg, le chantre de l'expressionnisme abstrait américain, pensait que le cubisme devait conduire à l'abstraction à l'instar des trajectoires de Piet Mondrian, de Paul Klee ou de Joan Miró. Picasso, l'inventeur du cubisme, dont l'œuvre inspira nombre de grandes figures de l'art abstrait – Vassily Kandinsky, Jackson Pollock, Willem de Kooning... – semble avoir toujours résisté.

Cette exposition est donc, à cet égard, inédite et passionnante. Elle questionne essentiellement la genèse de l'œuvre et l'expérimentation au sein de l'atelier. Ainsi elle révèle le lien intime que l'artiste entretint avec le principe d'abstraction au sein de son processus créatif et dont les collections du Musée national Picasso-Paris constituent l'un des plus beaux témoignages.

Fruit de plusieurs datations successives, notre musée est aujourd'hui l'un des principaux dépositaires de l'œuvre de l'artiste. Riche de plus de 5000 œuvres et de 200 000 pièces d'archives, sa collection offre l'un des témoignages les plus complets de l'œuvre de Picasso, tant du point de vue des périodes que des techniques employées. Composée à partir du fond d'atelier de l'artiste, elle offre à ce titre un reflet riche et complet de sa vie créative ainsi que de ses méthodes de travail.

La première datation de 1979, organisée dans le cadre de la succession de Picasso, témoigne de cette volonté de générer un ensemble cohérent et à même de rendre compte du processus créatif de l'artiste. La sélection des pièces qui composent cet ensemble fut réalisée par Dominique Bozo, premier directeur du musée, en concertation avec Jean Leymarie et la famille de l'artiste, en suivant trois critères : l'exhaustivité, la pluridisciplinarité et le respect des ensembles. Ce premier corpus constitué d'œuvres que Picasso avait conservées auprès de lui tout au long de sa vie est à l'origine du musée qui ouvrit en 1985. En 1990, c'est au tour des œuvres de la datation Jacqueline Picasso de faire leur entrée au musée, puis en 1992 à celui des archives de l'artiste, composant un ensemble documentaire sans équivalent. Dernière en date, la datation Maya Ruiz-Picasso, fille de l'artiste, est venue compléter et prolonger cet ensemble en 2021.

La collection du musée offre dès lors une introduction sans équivalent à la vie d'atelier de l'artiste. Elle constitue un terrain privilégié pour découvrir la démarche plastique de Picasso, faite de décompositions et de recompositions des formes qu'il glane, transforme et réemploie. Certaines œuvres rares conservées par le musée et aujourd'hui présentées dans le cadre de cette exposition constituent ainsi des témoignages clés de la radicalité abstraite qu'atteignent à certains moments les recherches plastiques de l'artiste. *L'Arbre* (été 1907), réalisé par Picasso au cœur de sa période cézaienne, *L'Homme à la guitare* datant de l'automne 1911 ou *La Cuisine* (novembre 1948) conçue aux lendemains de la guerre, sont au nombre de celles-ci.

En 1936, le premier directeur du Museum of Modern Art de New York, Alfred Barr, plaçait le cubisme, et Picasso avec lui, aux origines de l'abstraction dans une exposition qui fit date. Plus tard, Pierre Daix y revint à plusieurs occasions et dégaga un premier corpus d'œuvres témoignant de ces proximités. Il faudrait également citer les travaux d'Yve-Alain Bois, qui s'intéressa au sujet dont il proposa une introduction dans le cadre du colloque « Revoir Picasso », organisé en 2015 par le Musée national Picasso-Paris. Pour autant, la relation complexe et ambivalente que Picasso entretint avec l'abstraction tout au long de sa vie n'avait jamais fait l'objet d'une exposition à part entière. C'est la rencontre entre le souhait et la vision de Michel Draguet, directeur général des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, que je tiens ici à saluer, et la richesse et la spécificité des collections du Musée national Picasso-Paris qui permet aujourd'hui ce beau projet inventif.

Il faut souligner le brio avec lequel les deux commissaires, Michel Draguet et Joanne Snrech, conservatrice au Musée national Picasso-Paris, ont conçu cette exposition réalisée dans le cadre d'un partenariat entre les deux institutions ; cette manifestation bénéficie d'un prêt exceptionnel d'œuvres issues des collections du musée. Je salue la grande qualité du travail des équipes de nos deux musées, notamment Quentin Ougier et Orane Stalpers, ainsi que la précieuse contribution des auteurs du présent catalogue.

Je me réjouis enfin de ce partenariat scientifique et amical de belle envergure entre nos deux institutions muséales européennes qui s'inscrit de manière emblématique dans le cadre de la *Célébration Picasso 1973-2023*, celle du cinquantième anniversaire de la disparition de l'artiste, portée, en 2023 à travers le monde, par plus d'une cinquantaine de manifestations autour de cette figure majeure et fondatrice de l'art moderne.

1. Guillaume Apollinaire, « Du sujet dans la peinture moderne », *Les Soirées de Paris*, février 1912.

**Cécile Debray**

Présidente du Musée national Picasso-Paris

# INTRODUCTION

Pablo Picasso a témoigné d'une prodigieuse capacité à présenter sa vie et son œuvre sous le jour d'un mythe en perpétuelle composition. Il est pourtant des mythes que le peintre n'a pas tenu à endosser. Ainsi en va-t-il de l'abstraction. Terme ambigu qui traduit, au début des années 1910, une transformation radicale de la représentation picturale, l'abstraction convoque généralement une trilogie – Vassily Kandinsky, Piet Mondrian, Kasimir Malevitch – à laquelle on adjoindra Robert Delaunay, František Kupka, Fernand Léger, Mikhaïl Larionov ou encore Vladimir Tatline. L'histoire laisse dans l'ombre les recherches cubistes de Picasso (comme, dans une moindre mesure, celles de Georges Braque) pourtant à l'origine du « passage de la ligne » de l'ensemble des « pionniers de l'art abstrait », à l'exception, notoire, de Kandinsky dont la démarche s'est nourrie à d'autres sources<sup>1</sup>.

Malgré le texte manifeste de l'exposition organisée en 1936 par Alfred Barr au Museum of Modern de New York, « cubisme et abstraction » entretiennent des relations singulières et paradoxales<sup>2</sup>. Et Picasso apparaît rarement dans la position tant convoitée de fondateur de l'abstraction, dans la mesure où celle-ci est définie non pas comme une capacité d'abstraire des éléments plastiques ou signifiants de la réalité, mais bien comme une affirmation systématique d'une peinture dégagée de l'objectivité mimétique. Le cubisme étant généralement rangé dans la catégorie des « réalistes », l'hypothétique rupture avec le réel que représente l'abstraction relève donc d'une forme d'impensable avec l'intrusion des objets illusionnistes, des lettres, fragments d'objets réels et de signes qui contribuent à l'affirmation d'une nouvelle perception de l'espace pictural. Laquelle signale l'autonomisation du tableau<sup>3</sup>.

À l'argument d'un ancrage volontaire dans le réel, Pierre Daix en a ajouté un autre dans la notice intitulée « art abstrait » de son *Dictionnaire Picasso*. Pour le spécialiste de Picasso, le nouveau système pictural que les fondateurs du cubisme ont développé à partir de 1908, en se dégageant de « la forme et de l'apparence des objets<sup>4</sup> », a constitué le socle de ce qui deviendra l'art abstrait. Mais Picasso et Braque s'en seraient toujours tenus à distance par crainte de verser dans le décoratif, un argument que corroboreront les propos mêmes de Picasso.

Notre discours ne vise pas à faire endosser par Picasso un habit qu'il s'est toujours refusé à porter : celui d'un peintre abstrait ou d'un théoricien d'une abstraction érigée en système. Il s'agit plutôt d'interroger par la réunion d'une série d'œuvres un parcours qui, à des moments précis et dans des contextes spécifiques, ont conduit Picasso à franchir cette ligne qu'incarne l'abstraction en produisant des œuvres frappées, selon l'opinion publique, d'inintelligibilité, d'hermétisme ou d'une rupture avec l'illusion mimétique.

1. À ce sujet, on se reportera à quelques références actuelles : si le texte de Mark Roskill qui accompagne l'exposition *Abstraction in the Twentieth Century ; Total Risk, Freedom, Discipline* (New York, Guggenheim Museum, 1996) fait la part belle au cubisme de Picasso, le catalogue de l'exposition *Aux origines de l'abstraction 1800-1914* (Paris, Musée d'Orsay, 2003-2004), sous couvert de sa perspective synesthésique, n'accorde aucune place au cubisme.

2. Alfred Barr, *Cubism and Abstract Art* [1936], Cambridge-Londres, The Belknap Press, 1986.

3. *Ibid.*, p. 35.

4. Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 47.

5. Éloigné de Paris durant la Première Guerre mondiale, Daniel-Henry Kahnweiler est contraint de cesser son activité de marchand et entreprend des études de philosophie qui vont former le socle de son analyse personnelle du cubisme. Dès 1915, le dernier chapitre du manuscrit intitulé « l'objet de l'esthétique » jette les bases d'une analyse qu'il reprendra un an plus tard dans *La Montée du cubisme*. Pour Kahnweiler qui se fait sans doute là l'écho de la réflexion de Picasso et de Braque, l'aspiration à la décoration – dont témoigne, par exemple, l'évolution du dernier Monet tel qu'il s'exposera avec le cycle des *Nymphéas* de l'Orangerie constitue le point de dilution de l'abstraction.

6. En dégageant Picasso d'une approche nationale pour en faire le point d'articulation d'une dynamique moderniste universaliste, Barr positionne le cubisme comme le socle d'un langage propre aux avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle. Pour Barr, l'abstraction ne se limite pas à une pensée géométrique portée par un idéal d'ordre, mais comme ce lieu d'affirmation d'un « pouvoir psychologique » que le peintre avait éliminé dans ses œuvres cubistes hermétiques (*Painting in Paris from American Collection* [cat. exp.], New York, The Museum of Modern Art, 1930, p. 37). Il met alors en scène une forme d'abstraction surréaliste qu'il ne théoriserait que plus tard et qui permettra de faire le lien de Picasso à Pollock.

Cette abstraction, généralement écartée du revers de la main par les spécialistes, permettra peut-être, non pas de dire autre chose, mais de le formuler autrement. Notre dessein n'est pas non plus d'étudier, pas à pas, les relations que l'œuvre de Picasso a entretenues avec l'abstraction depuis le paysage *L'Arbre* de 1907 qui constitue, en Europe, une des premières formulations d'une non-figuration consciente et recherchée, jusqu'aux ultimes expérimentations marquées par une gestualité critique à l'égard d'une peinture qualifiée d'action. S'il se tient résolument loin de l'abstraction dans ses propos, Picasso regarde la peinture et la sculpture non-figuratives, les analyse et y puise ouvertement tout en jetant, de son côté, les bases pour des interrogations que d'autres reprendront dans son sillage. Un singulier chassé-croisé auquel nous ne nous attachons que partiellement ici en dédiant le propos au seul Picasso.

Loin du sans-objet, Picasso magnifie une forme de sensibilité qui, au-delà de l'objet, renvoie à une aspiration expressive – sinon expressionniste – essentielle. Ceci explique sans doute que la période où Picasso a le plus franchement dialogué avec l'abstraction – à travers les deux versions de *La Cuisine* de 1948 notamment – se soit située au moment où l'abstraction s'imposait réellement au sein de la culture française sans faire figure de dangereuse importation. Cela n'avait pas été le cas en 1912-1914, ni durant l'entre-deux-guerres. Par la liberté de son imaginaire et par sa force de création, Picasso a jeté des bases sans jamais entendre s'intégrer au système qui, aujourd'hui, se déploie derrière une terminologie qu'il y a lieu de préciser d'entrée de jeu.

Picasso et l'abstraction : une relation qui relève donc davantage de l'analyse de l'œuvre que de l'intention du peintre. Celle-ci s'est développée dans l'entre-deux-guerres : d'une part, au fil des textes par lesquels Daniel-Henry Kahnweiler témoignera de l'expérience à laquelle il fut partie prenante<sup>5</sup> et, d'autre part, à partir de la lecture historique qu'en livra Alfred Barr dans le sillage de son exposition *Cubism and Abstract Art* de 1936<sup>6</sup>. D'une position à l'autre s'affirme le moment central qu'a constitué le cubisme. Entre 1908 et 1914, les recherches de Picasso ont, à plusieurs reprises, débouché sur des œuvres où la présence de l'objet semblait remplacée par quelque chose de nouveau participant de l'autonomie désormais acquise de la peinture : dynamique de la sensation qui fond forme et espace ; fragmentation de la forme et recomposition en une architecture hermétique ; traitement du plan autonome magnifié par le papier collé ; liberté de l'assemblage qu'esquisse le collage ; autonomie de la forme qui se figure en signe dans la foulée de l'art primitif... Autant de moments décisifs effleurés ou approfondis que le « cubisme », dans sa nébuleuse interprétative, lèguera aux avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle.

Sur l'abstraction – comme sur le reste –, Picasso s'est lui-même peu exprimé – voire pas – avant l'entre-deux-guerres. On doit à Marius de Zayas la première référence, en 1923, à des propos de Picasso – d'avant la Première Guerre mondiale – selon lesquels « du point de vue de l'art, il n'y a pas de formes concrètes ou abstraites, mais uniquement des formes qui sont des mensonges plus ou moins convaincants<sup>7</sup> ». Cinq ans plus tard, c'est au tour de Tériade de rendre compte d'une visite à l'atelier dans *L'Intransigeant*. Évoquant le caractère « abstrait » des œuvres cubistes de l'été 1910, le critique remarque que le peintre se raidit avant de lâcher, sentencieux : « J'ai horreur de toute cette peinture dite abstraite. L'abstraction, quelle erreur, quelle idée gratuite. Quand on colle des tons les uns à côté des autres et qu'on trace des lignes en l'air sans que cela corresponde à quelque chose, on ne fait tout au plus que de la décoration<sup>8</sup>. » C'est à Christian Zervos, toutefois, que le peintre livrera l'essentiel de ses réflexions sur la notion d'abstraction. À ses yeux, il ne peut y avoir d'abstraction au sens absolu du terme puisque tout travail commence nécessairement par un « quelque chose » qui maintient, même sous une forme minimale, la trace d'une expérience. Et d'en conclure : « On peut ensuite enlever toute apparence de la réalité, il n'y a plus de danger, car l'idée d'objet a laissé une empreinte ineffaçable<sup>9</sup>. » « Concret », l'art du peintre ne peut être qu'abstraction dès lors qu'il ne suit pas la nature telle qu'elle lui apparaît visuellement, mais l'anticipe en faisant corps avec elle. Picasso est donc proche de ce que Kandinsky qualifie, en russe, d'*abstraktia* : un processus de nature symboliste de décantation de la réalité pour en condenser la portée subjective inscrite dans l'expérience unique de l'action remémorée et du geste pictural<sup>10</sup>. Aux antipodes du « sans-objet », terme déployé sur le terrain théorique par Malevitch pour définir une non-figuration qui, comme chez Mondrian, se veut une forme d'ultra-représentation d'une réalité synonyme de principe.

Conçue comme un processus d'éloignement de la réalité matérielle par le dépassement de l'objet – ce vers quoi tendront tant Malevitch que Mondrian –, l'abstraction constitue pour Picasso une expérience tournée *contre* la nature. Non pour l'affronter comme il le souhaite, mais pour en annuler l'existence. Ramenée à l'ordre de son évidence consacrée en tradition et en pensée à travers la mimésis, celle-ci n'est pas à évincer – aucune forme d'abstraction n'exprime alors pareille aspiration nihiliste – mais à affronter au sens taumachique que véhiculent, par ailleurs, les photographies du peintre dans l'atelier. S'émanciper de l'ordre de la représentation passe par une libération de l'image qui infuse au long de la fin de siècle. À la *transparence* de la représentation classique<sup>11</sup>, Picasso va opposer l'*opacité* d'une présence qui ne se révèle que *par* et *pour* la peinture comme acte. De là cette critique à l'égard de toute peinture qui verserait dans la décoration pure qui revient avec régularité dans les propos de Picasso.

Pour ce dernier, peindre vise à intérioriser l'univers pour en livrer une forme unique dégagée de l'opposition classique sujet-objet. L'artiste ne peut se résoudre à être abstrait puisqu'il entend, par son œuvre même, incarner la nature : « Je n'essaie pas d'exprimer la nature, mais de travailler comme elle<sup>12</sup> », précise-t-il. Aux yeux de Picasso, le sujet de la peinture n'est autre que cet « élan intérieur » – il parle aussi de « dynamisme créateur » – que Bergson avait défini<sup>13</sup>. Mais il ne s'exprime pas en soi comme un absolu impératif, à la fois irréel et inorganique, incarné dans des formes géométriques.

7. Pablo Picasso cité in Marius de Zayas, « Picasso speaks » [1923] repris in Pablo Picasso, *Propos sur l'art*, édité par Marie-Laure Bernadac et Androula Michaële, Paris, Gallimard, 1998, p. 18.

8. Picasso cité in Tériade, « Une visite à Picasso » [1928], repris in *Écrits sur l'art*, Paris, Adam Biro, 1996, p. 162.

9. Picasso cité in Christian Zervos, *Pablo Picasso*, Paris, Cahiers d'Art, 1935, p. 177. Exprimée en 1935, la formule recoupe la démarche contemporaine d'un Kandinsky lorsque ce dernier assimile l'abstraction à une forme de représentation concrète de l'expérience vécue à travers la peinture.

10. À ce sujet, voir le texte de Kandinsky intitulé *Réflexions sur l'art abstrait* publié par les *Cahiers d'Art* de Zervos en 1935 précisément (in Vassily Kandinsky, « Correspondance avec Zervos et Kojève », *Cahiers du Musée national d'Art moderne* [Hors-série/Archives], 1992). À propos de la notion d'art concret, le lecteur se reportera au texte d'Alexandre Kojève, « Les Peintures concrètes (objectives) de Kandinsky » in *ibid.*, p. 177-193.

11. Rosalind Krauss a positionné l'acmé de ce rejet de la transparence dans l'invention du relief. R. Krauss, *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Macula, 1997, p. 53-56.

12. Picasso cité in Françoise Gilot et Carlton Lake, *Vivre avec Picasso* [1964], Paris, 10/18, 2006, p. 253.

13. À propos de l'incidence de la pensée de Bergson sur le cubisme, voir Mark Antliff, *Inventing Bergson. Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton, Princeton University Press, 1993.



Au contraire, il n'apparaît pleinement opérant que s'il viole les conventions propres non seulement à la peinture traditionnelle, mais à tout style – au sens le plus individuel du terme – reconnu. Pour Picasso, l'abstraction, comme nécessité intérieure, est donc à situer dans la perspective taumachique que le peintre explorera méthodiquement dans l'orbite du surréalisme et de sa réinterprétation des thèmes classiques ramenés à leur origine méditerranéenne : combat livré à l'inconscient, refus de s'abandonner sans résistance à ses forces incontrôlables, désir de violenter le monde visible pour mieux signifier la singularité sensible du créateur...

Si Picasso a rejeté l'abstraction comme système, il n'a cessé d'y recourir de manière expérimentale. À ses yeux, mieux qu'un dogme, l'abstraction constitue une position qui régit, selon ses propres mots, le « combat entre [sa] vie intérieure et le monde extérieur tel qu'il existe pour la plupart des gens<sup>14</sup> ». Par essence, l'abstraction – au sens où il l'a pratiqué plus qu'il ne l'a entendu – ne peut être systématique puisqu'elle traduit une tension intérieure. Elle reste l'expression d'une expérience réfractaire à toute fixation conceptuelle. Elle témoigne d'une individualité qui s'est créée au fur et à mesure que l'œuvre a pris corps et dont le sens est étroitement lié au lieu qui a assisté à sa formulation : l'atelier.

Fidèle à lui-même et à son personnage, Picasso a développé un discours personnel qui refuse de s'inscrire dans les débats d'époque. Qu'il s'agisse de la condamnation d'une abstraction jugée bourgeoise par les instances communistes ou de la querelle des réalismes. À ses yeux, l'abstraction reste le fruit d'une expérience individuelle dont les limites relèvent d'une somme de négations qui, composée en pensée, affirme la primauté de l'individu sur les conventions : négation du sens entendu, de l'ordre de la raison, de la suprématie du visible, de la tradition mimétique... À ses yeux, l'abstraction ne peut être qu'« hermétique » puisqu'elle obéit à une mise à nu de soi contre les codifications de représentation sociales, culturelles, voire politiques. Revenant à « l'empreinte ineffaçable » que tout objet laisserait, le peintre atteint ce point extrême qui se confondra avec cette autre forme essentielle que constituent pour André Breton « ces mots qui tombaient de la "bouche d'ombre"<sup>15</sup> ».

14. Picasso cité in F. Gilot et C. Lake, *op. cit.*, p. 253.

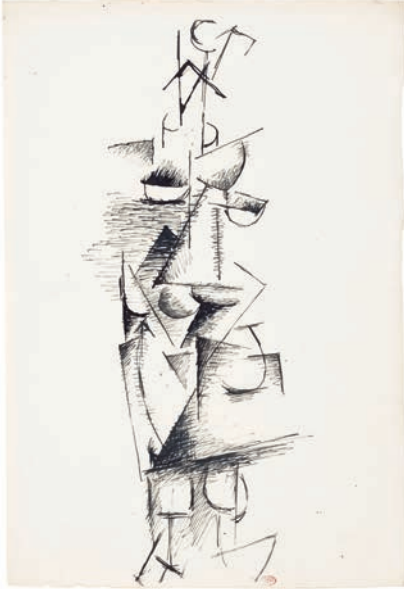
15. André Breton, *Les Pas perdus*, [1924], in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988, p. 275.

**Michel Draguet**

Directeur général des Musées royaux  
des Beaux-Arts de Belgique,  
et co-commissaire de l'exposition

# **PICASSO AU PÉRIL DE L'ABSTRACTION**

*Michel Draguet*



**III. 1**  
 Pablo Picasso, *Nu debout*, [été 1910]  
 Dessin à la plume, encre de Chine, papier vert,  
 31,6 × 21,5 cm  
 Musée national Picasso-Paris,  
 datation Pablo Picasso, 1979, inv. MP645

Traumatisante au sortir de l'été 1910, l'expérience de l'abstraction revient au fil de l'œuvre de Picasso avec une régularité d'autant plus surprenante que le peintre ne manquera jamais de stigmatiser ce qui, à ses yeux, relève d'une aberration : en présentant à Tériade l'abstraction comme une erreur et comme une idée gratuite<sup>1</sup>, le peintre vise un système qui s'abîme en vaine décoration. Pourtant, l'expérience présente dans son œuvre l'intéresse aussi lorsqu'elle est pratiquée par d'autres en révélant de nouvelles possibilités picturales.

Le rejet de l'abstraction comme système éprouvé par Picasso durant l'été 1910 participe d'expériences multiples qui, à chaque fois ont conduit à un « élargissement » de la représentation tel que le maintien de l'objet semblait désormais problématique. Fût-ce sous la forme de cette trace que le peintre considérera par la suite comme une nécessité propre à toute image [ill. 1]. Durant la période qui va des *Demoiselles d'Avignon* à la Première Guerre mondiale, trois moments constitutifs d'une forme d'abstraction semblent avoir pris corps : dans la foulée de la réalisation du grand tableau de 1907 avec l'ouverture de la figure à l'espace qui l'enveloppe pour affirmer l'unité de la surface picturale ; durant l'été 1910 avec une atomisation de la présence de l'objet au bénéfice d'une grille orthogonale structurée par le contraste ombre-lumière ; et, en 1912-1913, dans la foulée de l'hermétisme pratiquée en amont, avec la réduction de l'objet à la présence minimale d'un signe qui entre en tension avec des formes émancipées de tout devoir de représentation : plans de couleurs pures qui, sans céder à l'arbitraire géométrique, favoriseront l'éclosion de collages, papiers collés et assemblages libérant un imaginaire qui sublime la réalité sensible.

Dans cette perspective, isoler le cubisme du surréalisme n'aurait pas réellement de sens. Celui-ci doit beaucoup à la révolution mentale qu'incarne l'avènement du collage. Celui-là rend compte, dans son fondement même, d'un désir de transcender les limites d'une réalité pensée comme évidence : c'est-à-dire comme expérience déterminée par la vérité assignée à la chose telle qu'elle est vue de manière générale et uniforme par l'œil humain. L'idée même de signe que la critique d'art a placé au cœur de l'aventure cubiste ne trouve jamais, chez Picasso, cette forme d'évidence propre à la traduction automatique du signifiant en signifié. Si le principe de signe conserve une évidence, c'est bien dans son immédiateté graphique. Celle-ci n'est pas synonyme d'un sens qui lui serait simultané. Elle ne délivre qu'une possibilité de lisibilité qui s'inscrit dans un espace voué à la seule visibilité.

Renoncer à la transparence d'une représentation entendue comme la mise en image d'un texte qui lui serait préexistant constitue la grande affaire de Picasso dans le silence de l'atelier ; affirmer l'opacité de cette représentation son ambition. Encore faut-il s'entendre sur le terme. L'opacité recherchée se définit comme une exigence de rendre la forme elle-même signifiante en soi : par son tracé, par sa matérialité, par sa facture, par la texture de ses plans et surfaces. Il s'agit de signifier un contenu qui n'est plus transposé du lisible au visible, mais qui s'avère tributaire des conditions mêmes de sa

## Femme aux mains jointes

### Cat. 1

PABLO PICASSO

*Femme aux mains jointes (étude pour « Les Demoiselles d'Avignon »)*  
Paris, printemps 1907

Huile sur toile, 90,5 x 71,5 cm

Musée national Picasso-Paris,  
dation Pablo Picasso, 1979, inv. MP16

L'œuvre appartient au riche corpus des études préparatoires des *Demoiselles d'Avignon* (juin-juillet 1907 ; New York, Museum of Modern Art, inv. 333.1939) conservé au Musée national Picasso-Paris. Réalisée au printemps 1907, la *Femme aux mains jointes* ne correspond à aucune des cinq protagonistes de la composition finale mais donne à voir le travail d'archaïsation et de pétrification des formes alors conduit par Pablo Picasso. L'aspect monolithique du modèle évoque tant les *kouroi* grecs que l'artiste a pu voir au Louvre que la raideur des figures de bois sculptées lors de son voyage à Gósol à l'été 1906. La pratique de la taille directe qu'il emploie à cette occasion témoigne bien d'un désapprentissage de la figuration traditionnelle que Picasso met à profit en peinture l'année suivante. Le recours à des couleurs crayeuses ainsi qu'à une peinture épaisse et brute accentue l'aspect sculptural du modèle et nimbe la toile d'une beauté ancestrale. Frontale et d'une grande simplicité formelle, cette *Demoiselle* envoûte également par sa présence intense et la puissance incantatoire qui en émane, à l'égal des fétiches extra-occidentaux. C'est cette nouvelle aura, cette dimension « magique » qui devait frapper Picasso devant les œuvres du Trocadéro quelques mois plus tard. Le caractère surnaturel de la figure est ici renforcé par l'œil clos et l'autre vidé de sa pupille, une formule empruntée à Paul Cézanne et redécouverte sur les masques extra-occidentaux aux yeux creux. Henri Matisse, Amedeo Modigliani et André Derain furent avec Picasso parmi ceux qui reprirent ce motif archétypal de la figure humaine. Le masque, comme l'affirmation d'un retour à une esthétique originelle, transforme le modèle en un intercesseur et suggère une présence cachée. Les multiples études de « femmes aux bras levés » visibles à l'arrière-plan, comme sur les parois d'une grotte ornée, renforcent d'autant le caractère spectral de l'œuvre. Entre peinture et sculpture, cette œuvre présente les prémices d'une figuration de l'invisible, pierre angulaire de la naissance de l'abstraction picturale.

**JPz**





**Cat. 2**

PABLO PICASSO

*Petit Nu de dos aux bras levés (étude pour « Les Femmes d'Alger »)*

Paris, mai 1907

Huile sur bois, 19,1 × 11,5 cm

Musée national Picasso-Paris, dation Pablo Picasso, 1979, inv. MP11

**Cat. 3**  
Statuette de fécondité Abron  
Côte d'Ivoire, seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle  
Bois, hauteur : 19 cm  
Braine-le-Comte, collection Richard Dams



# L'Arbre

## Cat. 11

PABLO PICASSO

*L'Arbre*

Paris, été 1907

Huile sur toile, 94 x 93,7 cm

Musée national Picasso-Paris,

datation Pablo Picasso, 1979, inv. MP21

Interrogé par Pierre Daix sur l'apparence naturaliste d'une série de toiles qu'il réalise au printemps 1907, Pablo Picasso lui répond : « Je ne me servais plus de modèle depuis Gósol. Et justement, à cette époque, je travaillais complètement hors de tout modèle. Ce que je cherchais était tout autre chose<sup>1</sup>... » Il semble qu'au cœur de l'été 1907, ce soit également dans son atelier que Picasso réalise *L'Arbre*. On retrouve ainsi son motif principal dans plusieurs études réalisées par l'artiste à la même période, parmi lesquelles *Paysage lié aux « Moissonneurs » : arbres* (cat. 10), rattachée à une autre œuvre de l'artiste. En fusionnant le motif de l'arbre avec son environnement et en réduisant ses formes à une série de courbes, le jeune Picasso propose une réinterprétation des principes de la peinture de Paul Cézanne. Mort en octobre 1906, soit un peu moins d'un an avant la réalisation de cette œuvre, le peintre provençal bénéficie alors d'une importante actualité. Tandis qu'en juin 1907 la galerie Bernheim-Jeune ouvre une exposition consacrée aux aquarelles de Cézanne, que Picasso visite, le V<sup>e</sup> Salon d'automne lui consacre une grande rétrospective. L'idée défendue par le peintre selon laquelle la nature devait être traitée par « le cylindre, la sphère, le cône<sup>2</sup> » trouve un prolongement particulièrement radical dans cette œuvre, réalisée plusieurs années avant la première étude abstraite de Vassily Kandinsky (*Sans titre*, 1913 ; Paris, Centre Pompidou, Musée national d'Art moderne, inv. AM 1976-863). C'est d'ailleurs ce qui fit dire à Pierre Daix qu'il s'agissait là de la première œuvre abstraite de l'histoire de l'art moderne<sup>4</sup>. Pourtant, *L'Arbre* demeure pendant longtemps caché dans le secret de l'atelier du peintre. Il faut en effet attendre près de soixante ans pour que l'œuvre soit exposée pour la première fois au public dans le cadre de la rétrospective que le Petit Palais à Paris consacre à l'artiste en 1966. Réalisé alors que l'art abstrait n'occupe pas encore une place prépondérante dans l'histoire de l'art moderne, *L'Arbre* rend compte du caractère radical et expérimental de la démarche plastique de Picasso. **OS**

1. Pierre Daix, « Il n'y a pas d'art nègre dans les *Demoiselles d'Avignon* », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, octobre 1970, p. 267.

2. Paul Cézanne le confie à Émile Bernard, dans une lettre datée du 15 avril 1904. Voir : Émile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres*, Paris, La Renaissance esthétique, 1921, p. 72.

3. Pierre Daix, *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*, Paris, Robert Laffont, 2012, p. 266-267.





## 1907

**20 mars – 30 avril :** XXIII<sup>e</sup> Salon des Indépendants, André Derain, que Pablo Picasso a rencontré l'année précédente, expose *Les Baigneuses* et Henri Matisse le *Nu bleu (souvenir de Biskra)*. Dans son compte-rendu de l'exposition publié dans *Gil Blas*, Louis Vauxcelles accuse l'œuvre de Matisse de « simplifications barbares » et dénonce un « mouvement dangereux » entraîné par deux « prêtres arrogants MM. Derain et Matisse » dont « le dogme proscrit le modelé et les volumes au nom de je ne sais quelle abstraction ».

**Printemps :** Picasso travaille sur son œuvre *Les Demoiselles d'Avignon* pour laquelle il réalise de nombreuses études préparatoires. Ces études témoignent de ses recherches sur la synthétisation géométrique des corps et sur les conditions de fusion de la figure à l'espace.

**Été :** Picasso réalise une série de toiles sur le motif du feuillage à laquelle appartient *L'Arbre* (cat. 11) qui témoigne de ses réflexions sur le rythme pictural et la synthèse des formes.

**1<sup>er</sup>-22 octobre :** V<sup>e</sup> Salon d'automne. Une grande rétrospective est consacrée à Paul Cézanne, mort un an plus tôt. Au moment de la rétrospective paraissent également ses correspondances avec Émile Bernard. On peut notamment y lire : « Permettez-moi de vous répéter ce que je vous disais ici : traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective » (lettre du 15 avril 1904).

**Fin novembre – début décembre :** Georges Braque se rend dans l'atelier de Picasso au Bateau-Lavoir accompagné par Guillaume Apollinaire où il voit *Les Demoiselles d'Avignon* et un premier état des *Trois femmes*. Cet épisode marque le début du dialogue entre les deux artistes : Braque commence son *Grand nu*, en réponse aux œuvres vues dans l'atelier de Picasso.

## 1908

**1<sup>er</sup> octobre – 8 novembre :** VI<sup>e</sup> Salon d'automne. František Kupka expose *La Gamme jaune* (1907). Dans le *Mercure de France* du 1<sup>er</sup> novembre, le critique Charles Morice évoque le « danger de l'abstraction » devant la profusion des toiles fauves du Salon d'Automne.

**9-28 novembre :** Première exposition personnelle de Braque à la galerie Kahnweiler, présentant vingt-sept peintures récentes, des paysages et des natures mortes. Louis Vauxcelles écrit dans *Gil Blas* que Braque « méprise la forme, réduit tout, sites, figures et maisons, à des schémas géométriques, à des cubes » (14 novembre). Durant l'hiver qui suit, les échanges s'intensifient entre Braque et Picasso, qui se voient quotidiennement pour discuter de leur travail.

## 1909

**Juin-début septembre :** Picasso et sa compagne Fernande Olivier séjournent à Horta de Sant Joan (Espagne). À l'automne, Picasso réalise les plâtres de *Tête de femme (Fernande)* (cat. 32), dont le volume est divisé en facettes et volumes géométriques. Elle est considérée comme la première sculpture cubiste.

Vassily Kandinsky initie sa série des « improvisations ». L'artiste s'y émancipe du référentiel naturel en prenant la mémoire et l'imagination comme points de départ de ses compositions. Cette même année, Kandinsky entame la rédaction du *Spirituel dans l'art*, qu'il publie en décembre 1911.

## 1910

**Fin juin – début septembre :** Picasso séjourne à Cadaqués en Espagne. Dans les œuvres qu'il réalise à cette période telles que *Le Guitariste* (cat. 41), seuls les titres permettent de maintenir la référence au réel. Rentré contrarié de ce séjour, il réintroduit des signaux permettant d'identifier les différents éléments de la composition : c'est le début du cubisme analytique.



79. Anonyme, contretypage d'un tirage anonyme représentant Pablo Picasso assis sur un canapé dans l'atelier du 11 boulevard de Clichy, Paris, décembre 1910. Épreuve gélatino-argentique, 23,2 × 17,1 cm. Musée national Picasso-Paris, inv. MPPH15330

© MRBAB, Musée national Picasso-Paris,  
Éditions Racine et les auteurs, 2022

**Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique**

Rue du Musée, 9  
B-1000 Bruxelles  
Tel. +32 (0)2 508 32 11  
[www.fine-arts-museum.be](http://www.fine-arts-museum.be)

**Musée national Picasso-Paris**

5 rue de Thorigny  
F-75003 Paris  
Tel. +33 (0)1 85 56 00 36  
[www.museepicassoparis.fr](http://www.museepicassoparis.fr)

**Éditions Racine**

Tour & Taxis – Entrepôt royal  
Avenue du Port, 86c / bte 104a  
B-1000 Bruxelles  
Tél. +32 (0)2 646 44 44  
[www.racine.be](http://www.racine.be)

D. 2022. 6852. 28  
Dépôt légal : octobre 2022  
ISBN 978-2-39025-227-6