

THE HOPE OF AN ANONYMOUS ART: PICASSO, MALLARMÉ, PAPIER COLLÉ

Trevor Stark • Revoir Picasso's symposium • March 25th, 2015

In February 1935, Georges Braque joined a chorus of mostly chauvinistic voices to submit a "Testimony Against Gertrude Stein" for a special supplement of the journal *Transition*, denouncing her *Autobiography of Alice B. Toklas*. In contrast to other contributors such as Tristan Tzara, who heaped misogynist insults about Stein's "literary kitchen" and "literary prostitution," Braque objected to the "egocentric deformation" wrought by the ensnarement of Cubism within the (auto-)biographical mode.¹ While no doubt indignant at being classed by Stein as a mere "grenadier" to Pablo Picasso's "Napoleon," Braque nevertheless did not seek to assert his aesthetic parity with Picasso, but rather emphasized Cubism as a project to dissolve aesthetic subjectivity in itself: "In the early days of Cubism, Pablo Picasso and I were engaged in what we felt was a search for the anonymous personality. We were inclined to efface our own personalities in order to find originality."²

In strikingly similar language, the other main players echoed this claim for Cubism as a collective effort to become anonymous. In his book *Juan Gris*, Daniel-Henry Kahnweiler, the Cubists' first dealer and most important advocate, wrote that Cubism entailed "a deliberate gesture toward *impersonal* authorship, arising out of a conviction that the painter's 'hand,' his individual 'handwriting,' should not be visible in the finished product."³ And, as Françoise Gilot recalls, Picasso explained Cubism in this way: "It was because we felt the temptation, the hope, of an anonymous art, not in its expression but in its point of departure. We were trying to set up a new order and it had to express itself through different individuals. Nobody needed to know that it was so-and-so who had done this or that painting." The "laboratory research" of Cubism, he continued, was a short-lived "collective adventure."⁴

The Cubist search for an impersonal and collective art, as Braque, Kahnweiler, and Picasso described it with rare unanimity, has broad implications at the level of artistic practice and aesthetic ideology, but this paper will focus narrowly on its relevance for reading Picasso's *papiers collés*, or newspaper collages, of winter 1912. In doing so, I follow Kahnweiler's suggestion, who maintained that the *papiers collés* exemplified Cubism's "impersonal form of execution" by "replac[ing] the 'hand-painted' surface by the 'ready-made.'"⁵ This paper broaches the anonymity of the *papiers collés* in three ways: first, by reframing the much-debated questions of what, how, or whether we are meant to read in these works materially made of newspaper text; second, by tracing the genealogy of the anonymous aesthetic to the poetic theory and practice formulated by Stéphane Mallarmé in the last decades of the 19th century; and third, by offering a demonstration of how Picasso chose his papers.



1. PABLO PICASSO

Man with a Hat and a Violin
1912

Cut and pasted newspaper, and charcoal, on two joined sheets of paper, 124,5 x 47,9 cm

Metropolitan Museum of Art
Jacques and Natasha Gelman Collection
(1998. 1999.363.64)

Image © Metropolitan Museum of Art
© 2016 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York

By introducing a cacophony of newsprint language—from isolated letters to entire columns—cut from their contexts as well as from their initial authors, Picasso's papers cast into doubt basic readerly questions, such as "who is speaking?" and "who is being addressed?" If the sheer profusion of authors and sources bars us from fully rooting the words in Picasso's own convictions or thoughts, then their *readymade* nature, as Kahnweiler put it, causes us to further doubt whether they fulfil language's communicative function at all, or in other words, whether they contain information intentionally transmitted from a singular author to us, their recipients.

And yet, generations of scholarship attest to the presence of textual moments in the *papiers collés* that seem to resonate with the voice and the life of Picasso himself. For example, the body of the violin with the two frontal f-holes in the Metropolitan Museum's *Man with a Hat and Violin* (1912, Daix 535, fig. 1) is made up of an article concerning a certain "Mlle Léonie."⁶ It's hard to imagine Picasso reading this article, which he cut from *Le Journal*, without entertaining the memory of a character named "Léonie" in Max Jacob's prose

poem of 1910, *Saint Matorel*, or at least thinking of Picasso's etchings of that character, which illustrated the book. If this reading seems implausibly rooted in the particular biography of its maker, one might instead pause on the allusive headline "La Cambriole" adjacent to the man's mouth, and read it as a canny commentary on the very procedure enacted by the work, in this case that of theft or appropriation.

The question is, at what order of magnitude do such readings simply cease to function? To take the most contentious example, if one doubts that the articles about the Balkan Wars that populate *Glass and Bottle of Suze* (1912, Daix 523, fig. 2) amount to a political *prise de position* from Picasso himself, then one may be willing, conversely, to read the headline "La dislocation," following Leo Steinberg, as a kind of label for the formal procedure enacted in the fractured glass next to it.⁷ I would then seem invited to analyze the text at an almost granular level: What about, for example, the fact that the edge of the dislocated glass reaches out onto the adjacent sheet to underline the word "jour," calling to mind the absent name of the newspaper from which the clippings were taken, *Le Journal*? And the fact that the zig-zag form near the bottom of the collage partially obscures a headline to precisely isolate the same word? If something happens once, we may be likely to dismiss it as coincidence; if it happens twice, this very repetition leads us to presume the existence of a guiding hand.



2. PABLO PICASSO
La bouteille de Suze (Bottle of Suze)
1912
Pasted papers, gouache, and charcoal, 25 3/4 x 19 3/4
Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University in St. Louis
University purchase, Kende Sale Fund, 1946
© 2016 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York

In these moments, however, the "hope of an anonymous art" seems to be left far behind, as we settle into a more comfortable univocality, in which Picasso's voice cuts clearly through the clamour provided we are sensitive enough to listen for him. To justify our own selection of certain words as glittering gems of intention, we implicitly imagine Picasso flipping through the newspaper and being struck by—or even searching for—these same words and, in a moment of creative plenitude, presenting them in the work *for us* to discover. I will argue, on the one hand, that we should recognize the role that wish fulfilment plays any time we read the papers *for* Picasso; and, on the other hand, that our feeling of doubt about the newspapers' meaningfulness is *in itself* one of the most profound aesthetic experiences staged by the *papiers collés*.

In fact, I propose that this was precisely the epistemological function of anonymity for Cubism, and that, furthermore, there exists a sophisticated model of the impersonal aesthetic, endogenous to the history and culture of Cubism, in the poetics of Mallarmé. Mallarmé summed up this principle with epochal clarity in his 1897 "critical poem," [*Crise de vers*]: "The pure work implies the elocutory disappearance of the poet, who cedes the initiative to words, through the clash of their mobilized inequalities."⁸

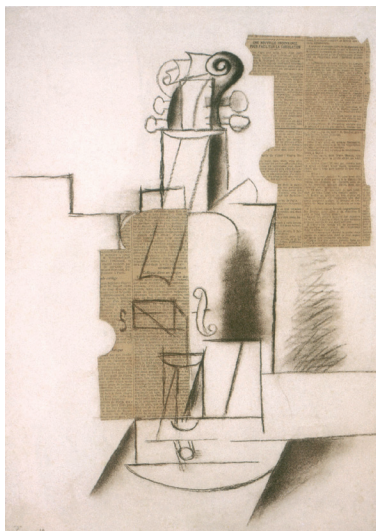
Before analyzing this model of "purity" as authorial disintegration, a few words should be said about the most detailed historical case made for Mallarmé's relevance to Cubism. Insightful comparisons between the aesthetics of Mallarmé and Cubism appear very early, with Ardengo Soffici linking the two in an essay of 1911, for example, and we know that he was a figure of considerable debate and fascination in Picasso's circle, especially among the poets Apollinaire and Max Jacob.⁹ However, it was not until the 1940s that Kahnweiler, the greatest early historian and theoretician of Cubism, made a case for Mallarmé's central importance to Cubism in his book *Juan Gris* and in a short essay entitled "Mallarmé et la peinture," published in a memorial issue of *Les Lettres* in 1948, and accompanied by a portrait of the poet by Picasso. In this latter text, Kahnweiler stated programmatically, "It was their reading of Mallarmé that gave to the Cubist painters the audacity to freely invent signs, with the conviction that these signs *would become*, sooner or later, the objects signified for spectators," and that "these signs would be 'read' [*lus*] in the end."¹⁰

Kahnweiler's concept of "reading" held a central role in his theory of art as early as 1912, but is not to be taken literally as referring to the words in the works, nor can it be assimilated to the Saussurean semiology of Cubism later developed by Rosalind Krauss and Yve-Alain Bois. It refers, rather, to an attenuated mode of aesthetic perception linked to Kahnweiler's persistent use of the conditional or future tenses: his conviction that the signs *would become* legible as intended, *would be read in the end*.¹¹ For Kahnweiler, the struggle of viewers to see anything at all in a Cubist painting could be overcome if they learned to translate non-mimetic pictorial signs into meaning via a complex cognitive and mnemonic process that was, he argued, comparable to reading. Mallarmé played a tactical role for Kahnweiler, then, because of the way his poetry's syntactical and semantic ambiguities delayed meaning extraction in order, as Mallarmé put it, to engage "the intelligence of the reader, which puts things into play itself."¹²

But for Kahnweiler, echoing a strain of Mallarmé criticism devoted to the paraphrase, the obscurity of a Cubist painting, like a poem by Mallarmé, was merely *apparent*, and once one had deciphered its fragmented signs, the reality of the object as intended by the artist would shine through, illuminated by the synthesizing productivity of the viewer's cognitive faculties. "The example of Mallarmé alone," Kahnweiler wrote, "could give [Picasso] the assurance that ... the spectator would rediscover the complete object which it was his intention to represent."¹³

However, Mallarmé consistently resisted precisely this model of reading and sought to mobilize the forces of the

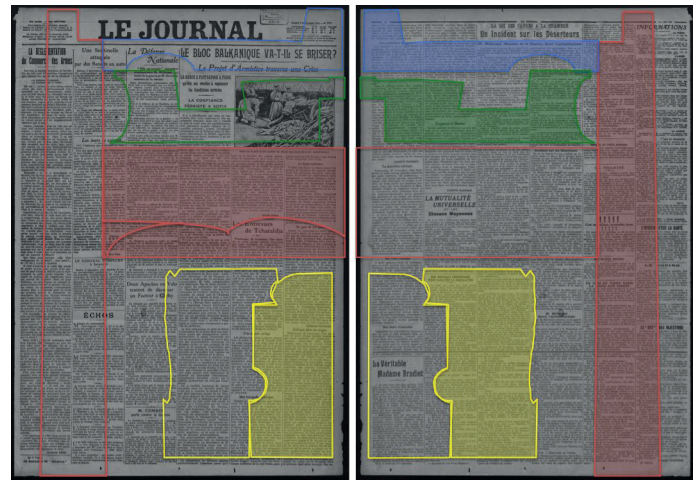
impersonal against it. In his prose work “Restricted Action” [*L’Action restreinte*] of 1895, to give but one example, he speculates on a utopian book that “entails no signatory;” “Impersonified, the volume, to the extent that one separates from it as author, does not demand a reader, either. As such, please note, among human accessories it takes place all by itself: made, being.”¹⁴ In brief, Mallarmé’s impersonality was a critique of instrumental communication, which treats language as a medium of exchange, with words like coins passed from an agent to a receiver with the intention of producing an effect. By contrast, encountering the balanced sonorous ambiguities in a sonnet by Mallarmé, the reader may suspect, first, that the author has excused himself from the responsibility of authorizing any one meaning over another, and, second, that the poem’s crystalline internal structure is indifferent to interpretation as such, and therefore does not demand a reader. In these moments of “vibratory suspense” [*suspens vibratoire*] as Mallarmé put it, language oscillated between its mute opacity and its signifying virtuality.¹⁵ If Mallarmé invites the reader to become aware of the flickering identity of *naître* [to be born] and *n’être* [to not be]—or of *Maître* [master] and *Mètre* [poetic meter]—it was only secondarily, he claimed, to convey images of mastery or birth, and primarily to render to language its innate “contingency” and “mobility.” To readers frustrated by the impression that words have simply ceased to function *for them*, Mallarmé retorted with disarming simplicity: “it’s just Language, playing.”¹⁶



3. PABLO PICASSO
Violon (Violin)
1912
Charcoal and pasted newspapers
on paper,
62 x 47 cm
Musée national d’art
moderne – Centre Pompidou,
Paris
Donation M. Henri Laugier 1963.
AM 2914 D
© Paris, RMN – Grand Palais / Droits
réservés
© Succession Picasso, 2016

Mallarmé’s desire to release a ludic principle within language at its most impersonal bears directly upon our initial question of “who is speaking” in the *papiers collés* and upon Picasso’s principle of selection for the newspaper collages. In *Man with a Violin and Hat*, Picasso made canny use of a single newspaper sheet, the front page of *Le Journal* from December 3rd, 1912, with an economical cut producing the double-curve carving out the man’s torso in negative space, and the polysemic shape in the lower half that echoes the man’s profile, ears, and the rather guitar-like contour of the violin. Further, the long strip running down the right side of the collage is

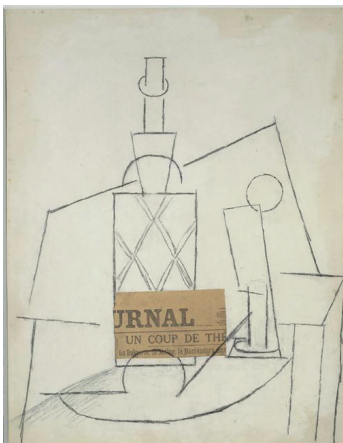
taken from the verso of this same front page, sharing an edge with the bottom of the torso piece. This reversal is perhaps less striking than the one in the Centre Pompidou’s *Violin* (1912, Daix 524, fig. 3) where the relationship of recto to verso is made evident to visual intuition through the interlocking pattern of the cut. However, the link between the two collages is more than a formal analogy: they are both physically made up of the same sheet of paper. The atmospheric sheet with the tantalizingly self-referential headline “UNE NOUVELLE ORDONNANCE POUR FACILITER LA CIRCULATION” [a new ordinance to facilitate circulation] is from the verso and its counterpart forming the body of the violin is from the recto: a single cut links the two sheets, which read as figure and ground, opacity and transparency, and another cut along their top edge runs parallel to the hip section of the Met collage. (fig. 4, see the diagram with the Met’s collage outlined in red and the Pompidou’s in yellow; the shaded sections are the ones visible in the collages).



4. Le Journal, December 3, 1912, pp. 1-2, with diagram of Picasso’s cuts by Trevor Stark

Picasso’s playful economization of the newspaper surface, however, extends even further. For the newspaper cut-out from the Metropolitan Museum’s *Bottle and Wine Glass on a Table* (1912, Daix 548), mentioning “anti-militarism,” is also taken from this same sheet’s verso and stood on its side (in blue on the diagram). So far, this leaves one major area of the page unaccounted for, a space featuring the words “*Exigences et illusions*”—enough to send the average Picasso scholar into an exegetical frenzy. This section found its way into a rarely reproduced collage from 1912, *Bottle and Guitar on a Table* (1912, Daix 550, in green). If we presume that the notched shapes of the two cut outs near the top of the page preserved the words *Le Journal* for use in another collage, then the entire sheet was used with very little remainder. The newspaper collages, and all the textual information that they contain, then, begin to seem less the result of Picasso’s careful “choice” than of his restricted action portioning out an indifferent field.

Indeed, Picasso’s use of the sheet as an a priori constraint casts doubt on the supposition that the mere appearance of



5. PABLO PICASSO
Bouteille, Journal, et Verre sur une table (Table with Bottle, Wineglass, and Newspaper) 1912
Charcoal, gouache, and pasted papers on paper, 62 x 48 cm
Musée national d'art moderne – Centre Pompidou, Paris
Donation M. Henri Laugier 1963. AM 2911 D
© Paris, RMN – Grand Palais / Droits réservés
© Succession Picasso, 2016

a newspaper cut-out implies an act of intentional selection by the artist that then authorizes a second act of selection by the reader, who chooses which words speak and which remain mute. At least for this rather important group of four works, this supposition would lead inexorably to the mythical notion that the entire front page of *Le Journal* from December 3rd, 1912, was infused with allusive meaning through the force of Picasso's artistic will—recto and verso.

The point is not that we should cease to think of Picasso's friend Max when we read "Mlle Léonie," of Picasso's politics when we read "anti-militarism," or of Picasso's procedures when we read "exigences et illusions." Instead, I am proposing that we hold to our experience of doubt about whether such meanings are mere accidents of chance; and, furthermore, that this doubt is not extrinsic to the significance of the *papiers collés*, or something to be overcome as Kahnweiler might have hoped, but a central part of their playful richness. In the *papiers collés*, Picasso radicalized the aesthetic of ambiguity at the heart of Cubism: no longer limited to the visual indecision between particular objects (between guitar and bottle, for example), they produce a vacillation between our desire to find meaning in the newsprint and the fact of its opaque impersonality. In this moment of "vibratory suspense" orchestrated by Picasso, interpretation itself becomes a perilous wager in which the role of chance can never be

abolished. As Mallarmé put it in the famous maxim at the end of his final poem *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard*, "every thought is a throw of the dice" [*"toute pensée émet un coup de dés"*]. If one chooses to read the headline "Un Coup de Thé," in *Table with Bottle, Wineglass, and Newspaper* (1912, Daix 542, fig. 5) as a reference to Mallarmé's claim for the inextricability of chance in each act of human meaning-making, even this interpretation is rendered contingent by papers' uncertain semantic status.

Picasso and Mallarmé set their language games against a common enemy: not the newspaper as such, but the reification of language, the destruction of its mobile duality for the sake of communicative exchange. That Picasso shifted Mallarmé's utopian anonymous language to its actually existing social form in the generic speech of journalism and advertisement is one of the most dramatic historical inversions of 20th century art. By subtracting the newspaper once more from its social function, by subjecting it to a second degree of depersonalization, Picasso made it the stage for a "collective adventure," in our ever-renewed wager on the possibility of producing meaning together.

If we still must ask "who is speaking" in Picasso's *papiers collés*, I suggest that we turn to the words isolated from the newspaper as though in a comic speech bubble in Museum of Modern Art's *Head of a Man* (1913, Daix 592): "Je suis." It's just language playing, as though all by itself. In fact, were we willing to look closer, we would see that it actually says: "Je suis/général." I am general, anonymous, empty, and impersonal. But, then again, we may find meaning where we want it in the papers.

The ideas and opinions expressed in the videos and publications of this seminar are those of their authors and do not necessarily reflect the opinion or position of the Musée national Picasso-Paris, nor does the Musée national Picasso-Paris assume any responsibility for them.

All rights reserved under article L.122-5 of Code de la Propriété Intellectuelle. All reproduction, use or other exploitation of said contents shall be subject to prior and express authorization by the authors.

1. Tzara, "Testimony Against Gertrude Stein, *Transition*, Feb 1935, p. 13; Braque in *Ibid.*, pp. 13-14

2. *Ibid.*

3. Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris: His Life and Work*, trans. Douglas Cooper. New York: HN Abrams, 1946, p. 124

4. Françoise Gilot and Carlton Lake, *A Life with Picasso*, New York: McGraw Hill, 1964, pp. 75-77

5. Kahnweiler, *Juan Gris*, p. 124

6. References to Pierre Daix and Joan Rossetlet's catalogue raisonné of Picasso's Cubist work will made parenthetically: (Daix #). Daix and Rossetlet, *Le Cubisme de Picasso*, Neuchâtel: Ides et Calendes, 1979.

7. See the discussion following David Cottington's essay "Cubism, Aestheticism, Modernism" in William Rubin, *Picasso and Braque: A Symposium*, New York: Museum of Modern Art, 1992, p. 78. I am tacitly referring to the debates between the

socially referential and semiological readings of the *papiers collés*, interpretive poles represented in the work of Patricia Leighton and Rosalind Krauss.

8. "L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés." Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1945, p. 366, henceforth "OC." Mallarmé, "Crisis of Verse" in *Divagations*, Trans. Barbara Johnson. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007, p. 208. Henceforth "BJD."

9. See Ardeno Soffici, "Picasso e Braque", *La Voce*, 24 August 1911: 635-37.

10. "C'est la lecture de Mallarmé qui donna aux peintres cubistes l'audace d'inventer librement des signes, avec la conviction que ces signes seraient tôt ou tard les objets signifiés pour les spectateurs... que ces signes seraient 'lus' finalement." Daniel-Henry Kahnweiler, "Mallarmé et la peinture," in *Confessions esthétiques*, Paris: Gallimard, 1963, pp. 218-219.

11. As early as his 1914 treatise, Kahnweiler wrote, "Seeing, or more precisely, reading [*das Lesen*] a painting is always a very complicated process. ... For the 'reading' of the image... the object 'seen' is not found on the canvas, but is produced by the one who looks..." Kahnweiler, *Der Gegenstand der Ästhetik*, München: H. Moos, 1971, p. 26.

12. "Ce Conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même." See Mallarmé, "Igitur, ou la folie d'Elbehnon," in OC, p. 433.

13. Kahnweiler, *Juan Gris*, p. 129

14. BJD, p. 226; "le volume ne comporte aucun signataire" OC, p. 378. "Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul: fait, étant. Le sens enseveli se meut et dispose, en chœur, des feuillets." BJD, p. 219; OC, p. 372.

15. BJD, p. 235; OC, p. 386

16. *Ibid.*

DE L'APPRENTISSAGE DU DESSIN À LA NAISSANCE D'UNE NOUVELLE REPRÉSENTATION DU CORPS HUMAIN. LA CONNAISSANCE DE L'ANATOMIE ARTISTIQUE ET LES ŒUVRES PROTOCUBISTES DE PABLO PICASSO

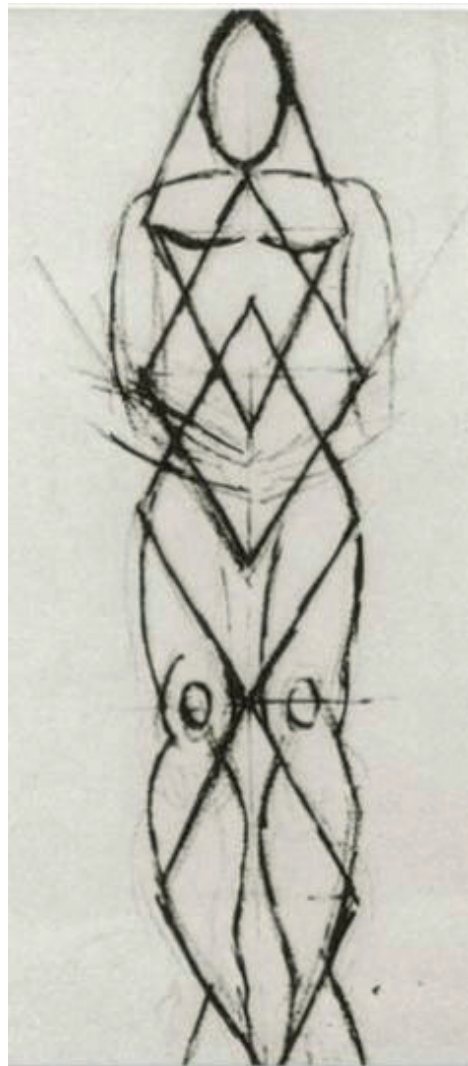
Hiromi Matsui • colloque Revoir Picasso • 25 mars 2015

Dans la grande exposition « *Les Femmes d'Alger* », organisée en 1988 au Musée national Picasso-Paris, quatre dessins de 1907 ayant trait à la recherche de proportions humaines ont attiré l'attention des visiteurs. Ils témoignent de l'intérêt porté par l'artiste à l'anatomie artistique au moment de la naissance des *Femmes d'Alger*. Comme plusieurs chercheurs l'ont affirmé, ces dessins constituent la preuve que la technique académique demeure l'un des facteurs importants ayant engendré la révolution cubiste en 1907¹. Cependant, la manière dont l'artiste applique l'anatomie artistique dans ses œuvres cubistes n'est point classique : l'artiste se sert de la déconstruction de l'image du corps afin de reconstruire une représentation nouvelle de la structure physique. Nous chercherons dans cet article à examiner la manière dont l'artiste s'inspire du diagramme de la proportion et du schéma anatomique à l'époque du protocubisme.

APPLICATION DU DIAGRAMME DE LA PROPORTION DÉFINIE PAR LA FORME DES LOSANGES

Parmi les quatre dessins de proportion de 1907, une étude de la proportion est définie par la forme des losanges (fig. 1). Nous nous interrogeons sur cette étude parce qu'elle illustre clairement un principe géométrique permettant l'interprétation du schéma anatomique de Picasso.

Tandis que cette méthode de réalisation de la proportion occupe une place unique dans l'anatomie artistique étudiée dans le cadre de l'éducation académique en France et en Espagne, on peut reconnaître des exemples montrant de curieuses ressemblances avec celle de Picasso dans certains travaux élaborés dans la dernière moitié du XIX^e siècle. Par exemple, un demi-siècle plus tôt, en Angleterre, David Ramsay Hay, théoricien de l'harmonie géométrique dans la couleur, la musique et l'art décoratif, commence une recherche similaire et publie plusieurs études portant sur la proportion humaine. Son ouvrage *The Geometric Beauty on The Human Figure*, publié en 1851², est l'occasion de reconsidérer une nouvelle méthodologie de la mensuration humaine à l'instar de l'ossature³. On peut discerner, dans une planche⁴, plusieurs diamants et losanges superposés pour fixer les articulations et déterminer des parties du corps. Son idée est présentée dans certains livres contemporains, parmi lesquels on peut citer l'ouvrage mondialement connu d'Adolf Zeising, *Nouvelle théorie des proportions du corps humain*, paru en 1854⁵.



1. PABLO PICASSO
Nu debout aux mains jointes
Avril-mai 1907
Crayon noir rehaussé d'encre noire sur papier beige
Publié dans *Les Femmes d'Alger*, cat. exp. Paris, Réunion des musées nationaux, 1988, Carnet 5, 1V
© Succession Picasso, 2016

Influencé sans doute par l'ouvrage de Zeising, Peter Desiderius Lenz⁶, dirigeant de l'École de Beuron en Allemagne, a laissé une feuille où il étudiait trois modèles de proportion du corps humain vers la fin du XIX^e siècle⁷. Dans cette feuille, qui a été trouvée par Claire Barbillon dans les archives de l'École de Beuron⁸, Peter Lenz accentue les points d'articulation des épaules, des bords extérieurs de la symphyse pubienne et des genoux de la même manière que Hay, et montre comment on peut les disposer avec une superposition de losanges, triangles et cercles respectant la proportion idéale. La superposition des losanges dans la figure à l'extrême gauche du dessin de Lenz fait apparaître un certain parallélisme entre cette étude

et le dessin de Picasso. Dans les deux cas, le losange le plus haut détermine la position de la tête, des pectoraux et du nombril ; le deuxième montre la relation entre le menton, les saignées des hanches et le pénil. Toutefois, le troisième et le quatrième losange ne sont pas tout à fait parallèles dans les deux dessins. Le troisième losange des dessins de Picasso indique le bas des pectoraux, le bas du ventre et la rotule, tandis que celui de Lenz souligne le bas des pectoraux, le bas du ventre et le haut du genou. Enfin, alors que, chez Picasso, le losange le plus bas détermine la rotule, le rentrant du mollet et la pointe des pieds, celui de Lenz détermine le haut du genou, le rentrant du mollet et la pointe des pieds. Le dessin de Lenz n'ayant jamais été publié à cette époque, il est peu probable que Picasso en ait eu une connaissance directe. Mais en considérant cette ressemblance entre les deux dessins, qui ne semble pas être une simple coïncidence, on peut supposer que le schéma proposé par Picasso tire son inspiration de la même base de connaissances que celle sur laquelle celui de Lenz se fonde, c'est-à-dire l'idée d'interpréter la structure du corps en forme géométrique à l'instar des ossatures, élaborée dans la dernière moitié de XIX^e siècle par Hay, et diffusée largement par plusieurs éditions dont une est l'ouvrage de Zeising⁹. Le diagramme de proportion présenté par Zeising a pu être suggéré à Picasso par les « dômiers », groupe constitué de peintres et écrivains allemands, dont Wilhelm Uhde¹⁰. Uhde étudia l'histoire de l'art en Allemagne et se rendit à Paris en

1904. C'est en 1905 qu'il acheta un premier tableau à Picasso¹¹. Il est donc fort possible que celui-ci ait eu l'occasion de le rencontrer et d'être informé des théories que rapportait Zeising par ce cercle allemand à Paris, sans doute grâce à Uhde¹².

Or malgré la similarité rapprochant le dessin de proportion fait par Picasso et celui de Hay ou de Lenz, on peut noter une différence fondamentale dans l'importance accordée au schéma des losanges. Ces losanges, visualisés par Hay et Lenz, n'ont qu'un rôle virtuel afin d'atteindre la proportion idéale. Ils s'effacent donc dans l'image achevée. Au contraire, dans les œuvres réalisées après l'été 1907, le diagramme de Picasso dépasse son rôle virtuel et se manifeste dans le tableau fini. Comme Pepe Karmel le remarque, Picasso commence à étudier le schéma anatomique en forme de superposition de losanges dans les dessins de nu de l'hiver 1906 au début 1907¹³. Dans les œuvres postérieures à mai 1907, la méthode de la construction du corps humain par la superposition des losanges devient plus manifeste. Par exemple, dans une étude d'un carnet utilisé vers mai-juin 1907¹⁴, on reconnaît deux angles situés verticalement au dos du nu en trois quarts. Ils s'accordent approximativement avec la position de premier et troisième losange à partir du haut du dessin de proportion. Dans un carnet de dessins exécutés de juillet à octobre 1907¹⁵, on reconnaît le nu dont les hanches sont angulaires. Cette figure traite en losange la forme du ventre, qui correspond au troisième losange dans le dessin de proportion joignant l'angle costal et la ligne de la cuisse¹⁶. Le tableau en grand format de cette époque, *Nu à la draperie* au musée de l'Ermitage, manifeste cette structure constituée de modules en losange¹⁷. Cependant, la figure représentée ne respecte pas la proportion, dans la mesure où la longueur des jambes du modèle est trop inégale¹⁸. Pendant cette période, en effet, Picasso adopte la superposition des losanges sans aucun rapport avec l'harmonie proportionnée quand il conçoit de nouveaux types de représentation du corps. Picasso utilise ainsi la forme en losange à des fins d'expression démesurée plus



2. PABLO PICASSO

Nus debout et étude de pied (gauche)

Nus debout et étude de pied, avec schéma de construction, souligné en rouge par l'auteur (droite)

Été 1908

Plume, encre de Chine et lavis gris-brun sur papier vélin glacé, au verso d'un article intitulé «La Torre del lavoro di Rodin», 30 x 22,6 cm

Musée national Picasso-Paris. Dation Pablo Picasso, 1979. MP608

© Paris, RMN - Grand Palais / Thierry Le Mage

© Succession Picasso, 2016



3. PABLO PICASSO

Nu debout, de face, avec schéma de construction, souligné en rouge par l'auteur

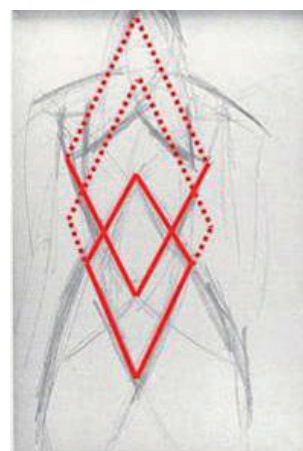
Paris, Été 1907-été 1908

Crayon graphite sur papier Vergé, 21 x 13,5 cm

Musée national Picasso-Paris

Dation Pablo Picasso, 1979. Carnet 15, MP1863(48R)

© Succession Picasso, 2016



qu'harmonieusement mesurée. Le tableau monumental *Les Femmes d'Avignon* montre des traces du même procédé géométrique sur lequel Picasso se fonde quand il applique cette idée à une toile de grand format. Il modifie alors la forme et la taille du schéma géométrique en fonction de la posture et de la position des cinq modèles.

Certains dessins exécutés après l'automne témoignent que la formule des losanges superposés est utilisée dans le but de réaliser la figure proportionnée. Deux dessins de nu (fig. 2 et 3), exécutés entre l'automne 1907 et l'été 1908, suggèrent un diagramme ordonné de trois formes géométriques superposées verticalement. Il évoque la superposition des losanges du dessin de proportion. Ces exemples sont cependant exceptionnels, et on peut reconnaître à cette époque des formes géométriques superposées de façon disproportionnée. Ainsi, dans certaines études de nu volumétrique¹⁹, Picasso superpose trois quadrangles qui s'élargissent du haut vers le bas. La femme au centre de *Trois Femmes* en 1908 incarne ce type de femme monumentale²⁰. Elle est un bel exemple d'application du schéma des losanges superposés dans un but fortement expressif, plutôt que purement technique de maintenir la proportion.

Picasso reprend l'idée de la superposition proportionnelle des losanges dans une série de nus féminins stéréométriques, réalisée à Horta de Ebro à l'été 1909. Dans une étude de cette époque²¹, il répète les losanges, dont la proportion est ordonnée de la même manière que dans le diagramme de la proportion. La répétition des losanges au niveau des pectoraux est également liée au dessin de la proportion. Cette construction géométrique

expérimental de la naissance du corps cubiste. Sa fonction originelle, à savoir la réalisation de l'harmonie de la forme, n'est pas la préoccupation première de l'artiste lorsqu'il applique ce diagramme en 1909. Disons que le schéma géométrique fonctionne chez Picasso comme le véhicule d'une transformation profonde de la figure humaine.

LES CONNAISSANCES MYOLOGIQUES ET L'IMAGE D'UN CORPS EN FILS TRESSÉS

On peut reconnaître la même tendance pour les figures d'un corps en fils tressés. C'est Pepe Karmel qui a remarqué pour la première fois dans son ouvrage *Picasso and Invention of Cubism* que dans les œuvres de 1909 une série de dessins est marquée par, dit-il, « une figure construite par des fils incurvés²² ». Le dernier temps de cet article vise à montrer aujourd'hui de nouveau que le corps en forme de gros fils tressés découle des études anatomiques malgré sa configuration fantastique, et qu'il se développe toujours dans la confrontation avec la structure anatomique.

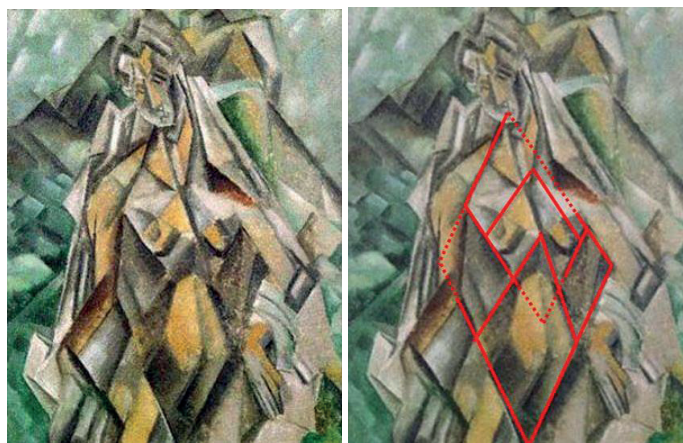
La source d'inspiration de cette forme est la structure hypodermique des muscles, dont l'image se trouve déjà dans un dessin anatomique de 1897 et deux dessins de 1903²³. Dans plusieurs études anatomiques entre fin 1906 et l'été 1907, Picasso représente également la structure des muscles des bras par deux gros fils entrelacés²⁴. En général, on peut reconnaître ce mode de schématisation des muscles des bras dans diverses sources documentaires de l'anatomie artistique parues à l'époque²⁵.

Cependant, dans un dessin de 1907, Picasso a audacieusement appliqué cette structure myologique au corps entier pour créer une configuration imaginaire. Deux gros fils viennent du dos et s'emmêlent l'un avec l'autre au niveau du front. Cette forme se répète également à la crête iliaque, aux jambes et aux genoux.

Ce type de déformation continue à être employé partiellement en 1908. Ainsi la forme de gros fil tressé aux genoux acquiert un caractère explicite dans une série d'ébauches de la femme nue (*Nu debout aux bras levés*, Paris, début 1908, Museum of Fine Arts, Boston, Inv. 58.976). Le tronc et les membres sont également rendus sous la forme de fuseaux se connectant fermement l'un à l'autre comme de gros fils tordus.

En 1909, les connaissances anatomiques jouent toujours un rôle considérable dans cette structure du corps en fils tressés. Parmi les dessins exécutés à Horta de Ebro, on peut reconnaître un dessin traitant la figure en profil écorché. Cette figure sans épiderme témoigne de la façon dont Picasso conçoit schématiquement la structure anatomique. C'est à la ligne raffinée de ce dessin anatomique reliant les contours des épaules, du dos, des fesses, de l'angle costal et de la cuisse, que Picasso se réfère pour concevoir deux dessins de nu en profil du corps en fils tressés datés de 1909²⁶.

L'étude du corps en fils tressés conservée au Musée national Picasso-Paris (fig. 5) se réfère également à l'anatomie dans sa texture de fils tressés : alors que la structure du pubis ne correspond pas à la réalité anatomique, celle du



4. PABLO PICASSO

Femme nue (gauche)

Femme nue, avec schéma de construction, souligné en rouge par l'auteur (droite)

Été 1909

Huile sur toile, 89,5 x 71,1 cm

Collection privée

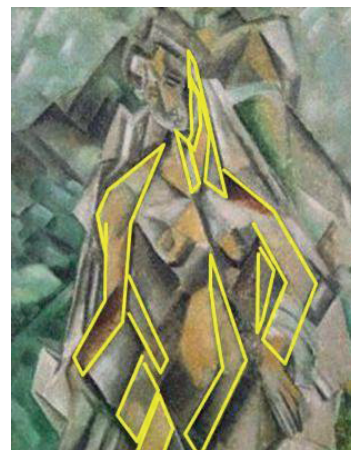
© Succession Picasso, 2016

métrique s'incarne dans le tableau achevé (fig. 4). La position et la structure de chaque partie obéissent au schéma du corps étudié antérieurement. Ce système évoque incontestablement le schéma géométrique que Picasso représente dès 1907.

La révélation du diagramme de la proportion, qui aurait dû être caché lors de l'achèvement, manifeste ainsi le degré

torse et des bras est évidemment l'interprétation de l'organisation myologique. S'inspirant de la constitution anatomique, Picasso effectue ici un double essai : révélation de la structure interne et déformation de chaque détail physique.

Dans le portrait de femme dans un paysage, on voit ainsi le faisceau de plusieurs zones oblongues, correspondant au cou, aux bras, au ventre et à la jambe – que j'ai accentuées en jaune (fig. 6) –, converger autour de la composition faite d'une superposition de losanges – que j'ai précédemment surlignée en rouge (fig. 4). Cadrant respectivement les bras, le tendon du cou, le muscle oblique externe de l'abdomen, les fesses et la cuisse, l'ensemble de ces formes n'est pas une simple schématisation de la structure anatomique. Cet ensemble est l'interprétation géométrique de celle, en fils tressés, de l'étude précédente. La figure à Horta de Ebro combine ainsi la superposition de losanges avec celle du corps en fils tressés.



6. PABLO PICASSO

Femme nue (gauche)

Femme nue, avec schéma de construction, souligné en jaune par l'auteur (droite)

Été 1909

Huile sur toile, 89,5 x 71,1 cm

Collection privée

© Succession Picasso, 2016



5. PABLO PICASSO

Femme nue au bras levé

Paris, début 1909

Plume, encre noire et lavis sur papier vergé, 23,8 x 31,8 cm

Musée national Picasso-Paris

Dation Pablo Picasso, 1979. MP626

© Paris, RMN - Grand Palais / Thierry Le Mage

© Succession Picasso, 2016

Les propos émis dans le cadre des vidéos et publications des actes du colloque doivent être considérés comme propres à leurs auteurs ; ils ne sauraient en aucun cas engager la responsabilité du Musée national Picasso-Paris.

Sous réserve des exceptions légales prévues à l'article L.122-5 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction, utilisation ou autre exploitation desdits contenus devra faire l'objet d'une autorisation préalable et expresse de leurs auteurs.

CONCLUSION

Dans cette modalité de l'usage des connaissances anatomiques et la proportion, Picasso s'engage dans des recherches sur le fondement conventionnel de l'image du corps et sur l'expérience de sa subversion. Rappelons l'expression fameuse de Guillaume Apollinaire, « Un Picasso étudie un objet comme un chirurgien dissèque un cadavre²⁷ ». En effet, comme nous l'avons vu, l'artiste démembre l'image du corps en se fondant sur les savoirs anatomiques et construit une image nouvelle à partir d'un système de représentation au-delà des protocoles classiques du dessin. Pour Picasso, la géométrie et l'anatomie ne sont pas la grammaire stricte et universelle, mais au contraire des éléments qui doivent être rectifiés en fonction de l'opération empirique et expérimentale de l'artiste-anatomiste.

Cet article est une version remaniée d'un article précédemment écrit en japonais et publié en 2014. Cf. Hiromi Matsui, « De l'apprentissage du dessin à la naissance d'une nouvelle représentation du corps humain : la connaissance de l'anatomie artistique et les œuvres protocubistes de Pablo Picasso », *Bulletin de la société franco-japonaise d'art et d'archéologie*, 2014, p. 37-55.

1. Werner Spies, „Picasso und seine Zeit“, in Werner Spies (éd.), *Pablo Picasso : eine Ausstellung zum hundertsten Geburtstag. Werke aus der Sammlung Marina Picasso* [cat. exp., Cologne, Museum Ludwig ; Munich, Haus der Kunst, 1981], Munich, Prestel, 1981, p. 28 ; Pierre Daix, « L'histoire des *Demoiselles d'Avignon* révisé à l'aide des carnets de Picasso », in Hélène Seckel-Klein (dir.), *Les Demoiselles d'Avignon* [cat. exp., Paris, Musée national Picasso, 1988], Paris, RMN, 1988 ; Yve-Alain Bois, „Painting as Trauma“, *Art in America*, vol. LXXVI, n° 6, juin 1988, p. 133-140 ; p. 172-173 ; Natasha Staller, „Gods of Art: Picasso's Academic Education and its Legacy“, in Marilyn McCully (dir.), *Picasso, The Early Years, 1892-1906* [cat. exp., New Haven ; Londres, 1997 ; Washington, National Gallery of Art, 1997], Londres, Yale University Press, 1997, p. 67-81 ; Carlo Ginzburg, « Au-delà de l'exotisme : Picasso et Warburg », in *Rapports de force : histoire, rhétorique, preuve*, Paris, Gallimard/Seuil, 2003, p. 101-116 ; David Lomas, „In Another Frame : *Les Demoiselles d'Avignon* and Physical Anthropology“, in Christopher Green (dir.), *Picasso's "Les Demoiselles d'Avignon"*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 104-127 ; Pepe Karmel, *Picasso and the Invention of Cubism*, New Haven, Yale University Press, 2003, p. 58 ; Christopher Green, *Picasso, Architecture and Vertigo*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2003, p. 45-46 ; Irving Lavin, „Théodore Aubanel's les filles d'Avignon and Picasso's Sum of Destructions“, in Anne Baldassari (dir.), *Cubist Picasso* [cat. exp., Paris, Grand Palais, 2007-2008], Paris, Flammarion, 2007, p. 55-69.

2. David Ramsay Hay, *The Geometric Beauty on the Human Figure Defined: to which is Prefixed a System of Aesthetic Proportion Applicable to Architecture and the Other Formative Arts*, Édimbourg et Londres, W. Blackwood and Sons, 1851.

3. Dans la seconde partie de *The Geometric Beauty on the Human Figure*, l'auteur se consacre à une réflexion sur la beauté géométrique du corps humain. Selon lui, ce n'est pas en appliquant la mensuration à la surface externe du corps, mais à « la structure permanente des os » ou aux « positions, tailles et formes relatives de parties diverses de cette structure interne » que la loi géométrique de la beauté peut être employée. Hay réalise ainsi un schéma qui se fonde sur la géométrie et l'ostéologie, sous la supervision de Philip Kelland, professeur de mathématiques à l'université d'Édimbourg, et de John Goodsir, professeur d'anatomie à la même université. David Ramsay Hay, *op. cit.*, p. 32. Voir également la correspondance entre Hay et Goodsir de 1849 à 1851 dans les archives de David Ramsay Hay conservées à la bibliothèque de l'université d'Édimbourg (Inv. GB 237, Coll-329, Dc.2.58-59).

4. David Ramsay Hay, illustration pour *The Geometric Beauty on the Human Figure Defined*, Édimbourg et Londres, William Blackwood and Sons, gravure II, 1851.

5. Adolf Zeising, *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*, Leipzig, Rudolph

Weigel, 1854. Cf. également Gustav Fritsch, „Die Gestalt des Menschen“, *Verhandlungen der Berliner, Anthropologischen Gesellschaft*, 16 février 1895, p. 176-177 ; Gustav Fritsch, *Die Gestalt des Menschen : mit Benutzung der Werke von E. Harless und C. Schmidt für Künstler und Anthropologen dargestellt*, Stuttgart, Paul Neff Verlag, 1899, p. 137.

6. Harald Siebenmorgen, *Die Anfänge der Beurer Kunstschule : Peter Lenz und Jacob Wüger 1850-1875, ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne*, Sigmaringen, Thorbecke Verlag, 1983, p. 177.

7. Dessin de Peter Lenz, daté du XIX^e siècle, publié sur la couverture de Claire Barbillon, *Les Canons du corps humain au XIX^e siècle : l'art et la règle*, Paris, Odile Jacob, 2004.

8. Claire Barbillon, *op. cit.*, p. 232-245.

9. Adolf Zeising, *op. cit.*

10. C'est un jeu de mot allemand entre « Dom » (cathédrale), le café du Dôme (108, boulevard du Montparnasse) et le nom du peintre Honoré Daumier. Concernant Picasso et « dômier », cf. John Richardson, *A Life of Picasso: the Prodigy, 1881-1906*, New York, Knopf, 2007 (1991), p. 6. Cf. également Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Paris, Stock, 1945 (1933), p. 145-147.

11. John Richardson, *op. cit.*, p. 390.

12. Bien qu'il n'y ait aucune preuve que Picasso ait eu connaissance de l'illustration de Hay ou du dessin de Lenz, il conviendrait de s'interroger sur la relation entre le dessin de Picasso et la théorie de la proportion du XIX^e siècle qu'on a évoquée. En effet, Picasso n'est pas le seul dans ce cas car, vers la fin de 1911, d'autres cubistes commencent à adopter la superposition des losanges. En témoignent d'abord deux études de Raymond Duchamp-Villon et de Jacques Villon, exécutées l'une et l'autre au dos des invitations à l'exposition des peintres-graveurs français du 1^{er} au 16 décembre 1911, Galerie Devambez, Paris (MAMVP, AM1984-475(16) ; AM1987-406). Dans ces études du corps stylisé, la recherche d'un nouveau schéma s'opère en divisant géométriquement le corps à l'instar de l'osature et de la structure musculaire. Un tableau, *Danseuse dans un café*, exécuté par Jean Metzinger en 1912 (Albright-Knox Gallery, New York), se caractérise par la division en losanges au niveau des pectoraux, ce qui évoque les deux études des frères Villon. Dans l'*Oiseau bleu* du même artiste, exécuté en 1913, les hanches forment un losange comme dans *Type F* de Picasso. L'étude de l'*Oiseau bleu* indique clairement que ce losange est l'abstraction de la structure composée de l'angle costal, des hanches et du pubis (MAMVP).

13. Pepe Karmel, *op. cit.*, p. 58.

14. Pablo Picasso, *Nu à bras levé*, plume et encre noire, Carnets 8, 37, Musée national Picasso-Paris, in Hélène Seckel-Klein, *op. cit.*

15. Hélène Seckel-Klein, *op. cit.*, Carnet 15, 10R-20R.

16. Les losanges superposés se trouvent également dans d'autres études de *Nu à la draperie* : cf. Hélène Seckel-Klein, *op. cit.*, Carnet 15, 10R ; Carnets 8, 11, 12 et 15.

17. Pablo Picasso, *La Danse aux voiles (Nu à la draperie)*, Paris, août-septembre 1907, huile sur toile, 152,1 x 101 cm, musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.

18. Elizabeth Cowling, *Picasso: Style and Meaning*, Londres, Phaidon, 2002, p. 185.

19. Cf. Z.XXVI:342, Z.XXVI:343, Z.VI:1001.

20. Pierre Daix distingue trois périodes d'exécution de *Trois Femmes*, dont les études commencent dès l'hiver 1907. C'est lors de la deuxième période, au printemps 1908, que la structure stéréométrique devient manifeste. Cf. Pierre Daix, « Les trois périodes de travail de Picasso sur les *Trois Femmes* (automne 1907-automne 1908), les rapports avec Braque et les débuts du cubisme », *Gazette des beaux-arts*, février 1988, p. 141-154.

21. Pablo Picasso, *Étude de nu*, été 1909, fusain sur papier, 32,5 x 22 cm, collection particulière. Cf. Josep Palau i Fabre, *Picasso Cubisme : 1907-1917*, Barcelone, Polígrafa, 1990, n° 423.

22. Pepe Karmel, *op. cit.*, p. 62.

23. Il s'agit de trois dessins conservés au Museu Picasso de Barcelone : Pablo Picasso, *Figure myologique*, Barcelone, 1897, fusain sur papier, 12 cm x 8 cm, MPB 111.308R ; Pablo Picasso, détail de l'étude pour *La Soupe*, Barcelone, 1902, mine de plomb sur papier, 32,5 x 45 cm, MPB 70.244 ; Pablo Picasso, *Deux Nus*, Barcelone, 1903 (daté au verso, *In 03*), mine de plomb sur papier, 33,8 cm x 23,2 cm, MPB 110.536. Il avait suivi le cours d'anatomie de Tiberi Avila à La Lonja, l'École des beaux-arts de Barcelone, avec Manuel Pallarès i Grau, cf. John Richardson, *op. cit.*, p. 65. Concernant la formation académique que Picasso a reçue, voir Lluís Bagunyà, „Picasso's Formal Training & Apprenticeship, Málaga 1890-Barcelona 1897“, in Maria-Teresa Ocaña (dir.), Juan Manuel Bonet, Rosa Vives, Claustre Rafart et Malén Gual, *Picasso: The Development of a Genius, 1890-1904: Drawings in the Museu Picasso in Barcelona* [cat. exp., Barcelone, Museu Picasso-Lunwerf, 1997], p. 47-57 ; Joan P. Uraneck, „Picasso's 'Academic Study of a Cast of a Classical Sculpture' (1893-94) and the Sight-Size Technique“, *Burlington Magazine*, vol. CL, 2008, p. 826-828 ; Joan P. Uraneck, „Picasso's 'Two Views of a Left Eye' of 1892-93: A Recent Discovery“, *Burlington Magazine*, vol. CXLV, août 2003, p. 585-587. Étant donné que Pablo Gargallo, sculpteur espagnol et ami de Picasso, exécute vers 1896-1897 un dessin de l'écorché de Houdon à l'école des beaux-arts de La Lonja, Picasso a dû avoir également, à cette époque, l'occasion d'étudier la myologie par le biais de cet écorché ; voir María José Salazar, *Pablo Gargallo (1881-1934) : Dibujos : catálogo razonado*, 2 tomes, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2010, t. I, cat. n° 99.

24. Cf. Pablo Picasso, *Feuille d'études : dessin anatomique, nu au chignon, de trois quarts dos et nu de dos*, Paris, automne 1906. Cf. Hélène Seckel-Klein, *op. cit.*, Carnet 1, 13R ; Pablo Picasso, *Nu de profil*, Paris, mars-juin 1907, in Hélène Seckel-Klein, *op. cit.*, Carnet 8, 13V.

25. Cf. Paul Richer, *Anatomie artistique : description des formes extérieures du corps humain au repos et dans les principaux mouvements*, Paris, Librairie Plon, 1890, planche LXI.

26. Cf. également Pablo Picasso, *Étude de nu*, 1909, encre de Chine sur papier, 32 cm x 49 cm, The Picasso Estate, Inv. 1094, Z.VI:1116 ; Pepe Karmel, *op. cit.*, fig. 68.

27. Guillaume Apollinaire, « Du sujet dans la peinture moderne », *Les Soirées de Paris*, vol. I, 1912, p. 4 ; Guillaume Apollinaire, « Pablo Picasso », *Montjoie !*, 14 mars 1913, in Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art : 1902-1918*, L.-C. Breunig (éd.), Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1993 (1960), p. 368-369.

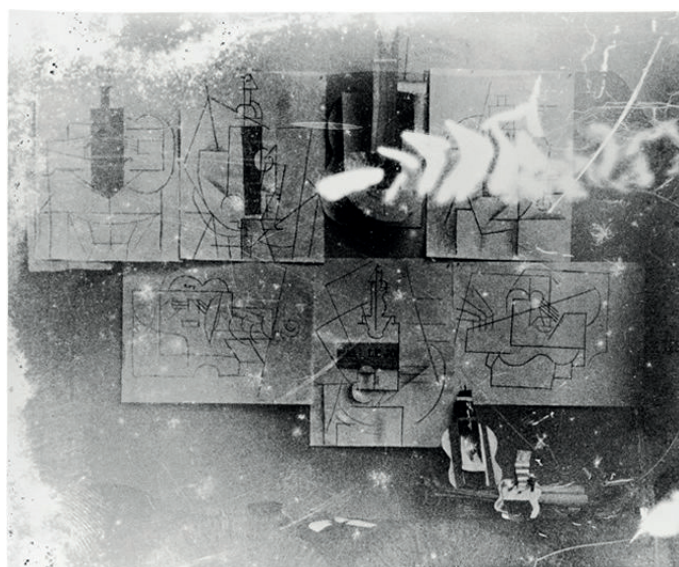
'NOTRE AVENIR EST DANS L'AIR': PICASSO AND THE INVENTION OF CUBIST SCULPTURE, 1912-1914

John Finlay • colloque Revoir Picasso • 25 mars 2015

Shortly before noon on the 4th of September 1909, in the presence of a large and expectant Parisian crowd, Louis Blériot's *oiseau glorieux* was displayed and photographed. Its left wing yet to be attached, the fragile, half-built structure hovered above the heads of rapt spectators. The feebleness of that single-winged structure, its rickety mechanical framework buoyed by ropes and wooden struts, evidences the sheer *bricolage* traits of early aircraft. The photograph is conspicuous in its reference to rudimentary aircraft, the foreground figure to the right (probably a popular *homme-sandwich*) ostensibly hauling the displaced wing. The monoplane had famously crossed the channel on the 25th of July, and subsequently perched outside the windows of the *Le Matin*'s headquarters for about two weeks. The paper's front page proclaimed that "*Paris a défilé hier devant le Blériot*" ("Yesterday Paris filed past Blériot's aircraft"), the poet Guillaume Apollinaire later describing the plane "bearing the weight of humanity, of thousands of years of endeavour triumphantly paraded through Paris to the Arts-et-Métiers museum."

1908-9 was a pioneering chapter in aviation history and French newspapers were littered with the feats of intrepid aviators—their flying machines capturing the public's interest in a way previously unimagined. As Robert Wohl, an expert on early aeronautical history has observed: "A poll taken [in 1909] in France among six hundred secondary students revealed that those who responded admired aviators more than any other historical or contemporary figure. Napoleon was less popular among these *lycéens* (secondary-school students) than Blériot."

It comes as no surprise therefore to find Picasso and Braque's love of aviation's tumbledown contrivances corroborated by the Spaniard's words to Roland Penrose: "...we were very interested in the efforts of those who were making airplanes. When one wing was not enough to keep them in the air they joined on another with strings and wire." Pierre Cabanne also observed that aviation fascinated both Braque and Picasso, stating that they attended early flying meets at Issy-les-Moulineaux and even attempted to build their own aeroplanes, applying to their cubist works what they knew about aerodynamics. Picasso and his circle must have instantly perceived that piloting a monoplane like Blériot's, and indeed all powered flight, was as much an aesthetic as a scientific display—the new aviator and his strange contraption encapsulated the creative spirit of the age. A review in the newspaper *Gil Blas* on November 14th, 1908 of Georges Braque's exhibition appeared beside a photograph of Wilbur Wright's record breaking flight a day earlier at Le Mans, headlined "*La Conquête de l'air*" (The Conquest of the Air), a juxtaposition which suggests a parallel between feats of aviation



1. PABLO PICASSO

Installation in the artist studio at 242 boulevard Raspail Paris

Mid-December 1912 or February 1913

Original glass negative, 9 x 12 cm

Archives privées de Pablo Picasso

Musée national Picasso-Paris

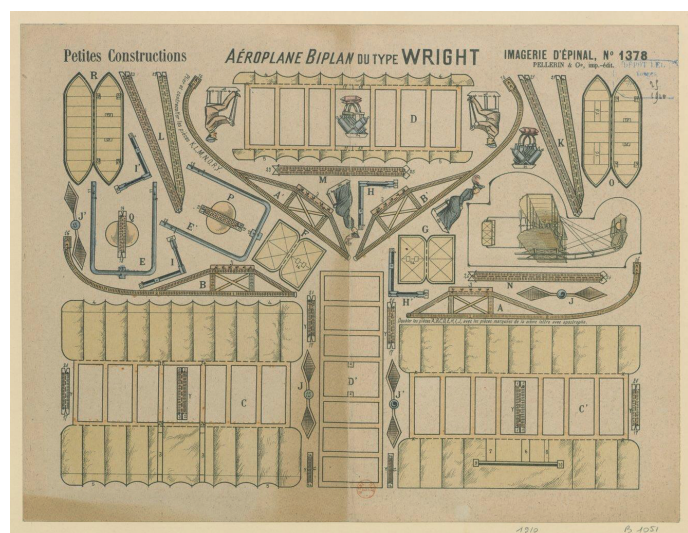
No. 112

© Succession Picasso, 2016

and contemporary artistic creativity, particularly Cubism. The perception of flight as an epic spectacle was, as Picasso's *Scallop Shell* and other flag paintings of 1912 announce, definitively "*dans l'air*" (in the air).

This popular idea of the aviator as a "poet of the skies" may be used to throw light on the wall arrangements in Picasso's 242 boulevard Raspail studio in 1912-13, and particularly the famous cardboard *Guitar*, mounted centrally among drawings and papiers-collés. In one of the boulevard Raspail assemblages (fig. 1), Picasso's flimsy paperboard, string and wire *Guitar* is wryly portrayed as the fulcrum in the whole structure. *Guitar*, situated between a set of papier-collé "wings," perhaps apes, or stands-in for the engine and tail of a jerry-built aircraft. Taking the idea a step further, the wall assemblages are, to a greater or lesser degree, conceptually and visually similar to the Wright brothers' earliest gliders: they are flat and flimsy. In Picasso's studio arrangement with large papier-collé extensions, fragility and a general sense of unsteadiness are very salient features. The wall assemblage, featuring an off-center copy of the magazine *L'Illustration*, tucked behind the construction, leans somewhat to the right in one photo, but then rolls to the left in another. Add to the

experience the upturned or swivelled newspaper clippings used in Picasso's *papiers-collés*, then instability and inverted sensations start to appear as fundamental characteristics of this composite work. Paradoxically, the cut-out and built cardboard *Guitar* (1912, Museum of Modern Art, New York) appears in comparison to be a rather solid, gravity-bound object. The thread, string, twine and coated wires operate, however, as a type of drawing in space and add a light and airy quality to the object. Recent technical analysis of the *Guitar* by Christine Poggi indicates that Picasso's construction is made obliquely and intentionally out of kilter, its lopsidedness calculated to visually convey the viewer from one side of the sculpture to the other (and back again presumably). These aspects add a vertiginous and rickety quality to the *Guitar* and tend to counter any appearance of stability it may bring to the large wall assemblage.



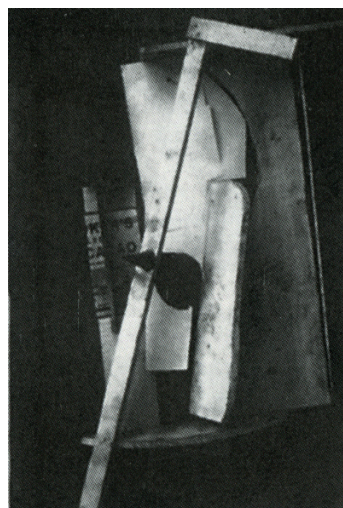
2. 'Petites constructions': N° 1378, *Aéroplane-biplane du type Wright*, *imagerie d'épinal*, 1910
Pellerin et Cie, imp.-édit. [Epinal, 1910], 23 x 30 cm
Bibliothèque nationale de France

Guitar and the wall arrangements may be compared to self-assembly kits for making small paper models of mono-planes and biplanes flown by illustrious aviators (fig. 2). These popular, widely-distributed kits featured wings, engines, propellers, even a pilot and passengers, spread out flat and ready for fabrication. Did Picasso meld knowledge of ramshackle airplanes with references to these paper templates, or toy planes playfully created out of odds and ends; soapboxes, paper, string and flags, and celebrating the homespun nature of modern flying contraptions? One visitor who came to see Wilbur Wright's machine fly at Auvours observed that the aviator's airplane was also a type of do-it-yourself construction, cobbled together with commonplace junk: "[His airplane] looked like the work of an amateur... It is rough, almost makeshift. The two tiny seats... seemed to be made out of biscuit boxes. There were many people on the ground who could have improved it, and said as much."

Descriptions of these "rustic," "rudimentary" and "dangerously unstable" flying machines—the rough-and-ready nature of the Wright's flyers repeatedly emphasised in the popular French press—are certainly applicable to Picasso's fragile wall assemblages and to cubist constructions such as *Bottle and Guitar* (fig. 3). The connection is irresistible, given that the parts of *Bottle and Guitar* replicate revolving motor or propeller blades, its set square-like element made from flat pieces of wood, so that it gives the impression of rotating on the cone-shaped section of modeling clay. So *Bottle and Guitar* and the boulevard Raspail assemblages might privately and wittily have suggested that the Cubist innovators Braque and Picasso were counterparts and rivals of American and French aviation pioneers. As William Rubin has suggested, this aeronautical correlation is tacit in the nickname "Wilbourg Braque" and also in Picasso's and Braque's shared awareness that they were not only high-flying inventors, but also brothers, the Spaniard christening his compatriot "Wilbourg," inferring that he was "Orville." These points are worth further investigation.

Photographs of Picasso's studio show him feigning the part of a manual worker (fig. 4) who has temporarily downed tools. His atelier is thus presented as a place of industry and the space of the new artist-operator. Picasso sports a popular "Vilbour"-style cap (the public bought replicas of Wright's fashionable green beret), a roofer's jacket and a pair of worker's trousers turned up, labourer-style, at the bottom. Although Picasso's Sunday-best shoes somewhat undermine the operative-inventor image, the artist's hand-in-pocket stance and his worker outfit mimic the dress and operational habits of the Wrights and Louis Blériot. Picasso's bravado before the camera, standing proudly in his workplace, similarly parodies the practices of the famous "*mécanicien et marchand de bicyclettes*" (mechanic and bicycle merchant) Wilbur Wright, who was renowned for his dedication to labour, for fabricating his own mechanical parts and tools, cooking his meals and sleeping beneath the wings of his plane.

New dating for the *Notre avenir est dans l'air* series indicates that Picasso's flag imagery is unlikely to be an overt homage to Wilbur Wright, who died in Ohio on May 30th



3. PABLO PICASSO
Bottle and Guitar
1913
Wood, glued paper, plastiline
cone, dimension unknown
Probably destroyed
© Succession Picasso, 2016

that year. Yet this group of works with the accompanying aeronautical logo unquestionably celebrate the Wrights' achievements and pay great honour to the burgeoning era of aviation. The appropriation of the letters "est dan[s]" in *The Scallop Shell* and what has been called the "diagonal verve of the typography" mimic flight, as the words launch themselves from the surface of the painted flag. As Linda Nochlin judiciously observes:

"This sense of élan and vigor is emphasized by the... way [the typography] 'takes off' from its place on the tricolour surface and sweeps across the picture plane, an effect underscored by the blurring of the "a" and "n" in "dans" and the way the lively letters darken the white of the tricolour as they in effect skim over the white stripe."

Hence the implied logo "notre avenir est dans l'air" celebrates in 1912 the inventors and new age of aviation, but also Cubism as a similarly pioneering art form. Picasso highlights the importance of aeronautics for his cubist oeuvre by juxtaposing in all instances Michelin's slogan with the mastheads for [Le] [M] 'a' [rtin] and [Le] 'JOU' [rnal], where aviators and their flying machines were routinely photographed and discussed, rendering these sources especially topical.

Can it be chance that the final work in the series, the famous *Still Life with Chair Caning* (1912, Musée national Picasso-Paris), also includes out-of-kilter letters, spelling "JOU," while the still life and its trailing shadows resemble aerial landmarks, "a landscape seen from the air," and evoke the perspective of a pilot, parachutist or "vertical invader?" Essential compositional elements in Picasso's first collage include the printed imitation wicker oilcloth and the rope frame, which also suggest pre-war planes, fitted with lightweight cane seating, their framework covered in flimsy stretched canvas, secured by ordinary rigging. As with the related flag compositions, the oval table with pipe, glass and lemon, newspaper and wicker chair all intimate a bar or bohemian worker's café (smoking, drinking and reading), but where the "tabletops seem no more than points of departure for a world beyond their edges" and which parallel "the airborne expansiveness of the *Scallop Shell*." Gertrude Stein, moreover, compared Picasso's Cubism to looking down from an airplane:

"When I looked at the earth I saw all the lines of cubism made at a time when not any painter had ever gone up in an airplane. I saw there on the earth the mingling lines of Picasso, coming and going, developing and destroying themselves ... and once more I knew that a creator is contemporary ... [and] sees the earth as no one has ever seen it."

Picasso's Cubism therefore functions in direct and insufficiently acknowledged correspondence with early flight. The artist's early constructions and assemblages reflect a concept that was literally "dans l'air," Picasso's Cubism, like other



4. PHOTOGRAPHER UNKNOWN

Pablo Picasso in front of *Man Leaning on a Table* in his studio on the Rue Schoelcher, Paris, 1915-1916
Gelatin silver print,
18 x 11,8 cm
Musée national Picasso-Paris
Dation Dora Maar, 1998.
MP1998-135
© Rights reserved
© Succession Picasso, 2016

artistic idioms, attempted to record the new experience of flight. As Robert Wohl has however astutely observed, representations of flight took place "almost always from the point of view of someone watching from below ... with a handful of exceptions ... the artistic avant-garde remained resolutely earthbound." Picasso's empathy with aviation pioneers, seen as inventors, engineers, artisans and operatives, and his personal assimilation of that identity, also demonstrates that his early Cubist sculpture was in close negotiation with the protocols and spectacles of the age, establishing a creative interaction that was more intimate and significant than has hitherto been suggested, particularly in Cubist works he produced between 1912 and 1914. Rudyard Kipling's reaction to the Wright brothers' development of a flying machine in 1903 is equally applicable to the astonishingly inventive period when cubist sculpture was first developed. Kipling stated: "We are at the opening verse of the opening page of the chapter of endless possibilities." In other words, "notre avenir est dans l'air."

The ideas and opinions expressed in the videos and publications of this seminar are those of their authors and do not necessarily reflect the opinion or position of the Musée national Picasso-Paris, nor does the Musée national Picasso-Paris assume any responsibility for them.

All rights reserved under article L.122-5 of Code de la Propriété Intellectuelle. All reproduction, use or other exploitation of said contents shall be subject to prior and express authorization by the authors.

1. 'Le Blériot devant *Le Matin*': *Le Matin*, Septembre 6 1909.
2. 'Paris a défilé hier devant le Blériot': *Le Matin*, Septembre 5 1909.
3. G. Apollinaire: *The Cubist Painters*, in *The Cubist Painters: Guillaume Apollinaire*, translated with a commentary by Peter Read, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, California, 2002, p. 75.
4. R. Wohl: *A Passion for Wings: Aviation and the Western Imagination, 1908-1918*, Yale University Press, New Haven and London 1994, p. 69.
5. R. Penrose: *Picasso: His Life and Work*, 3rd ed.: Berkeley, University of California Press 1981, p. 171.
6. P. Cabanne: *Pablo Picasso: His Life and Times*, William Morrow and Company Inc., New York 1977, p. 142.
7. Although Picasso was away from Paris until 13 September of that year (at Horta de Ebro and Barcelona), and Braque probably at Le Havre (for twenty-eight days of military service) from September 7 to October 6, both could, in theory, have witnessed the open-air display of Blériot's aircraft, Picasso in the final days and Braque before his departure. In any case, French newspapers reported aeronautical feats on an almost daily basis and both undoubtedly absorbed the latest events from Apollinaire and others immediate to the bande à Picasso.
8. Braque also signed himself 'Your Wilburg [sic] Braque' in a letter to Kahnweiler dated August 16, 1912. Picasso makes reference to 'Wilbourg [sic] Braque...settling in' on August 15. See W. Rubin: *Braque and Picasso: Pioneering Cubism*, exh. cat., with a 'Documentary Chronology' by J. Cousins, Museum of Modern Art, New York 1989, p. 402. See Rubin (p. 33) for the reference to Louis Vauxcelles' article 'Exposition Braque' in 1908. Francis Frascina also associates the lettering 'BO' and 'WS' in *Violin, wineglass, pipe and anchor* (Narodni Galerie, Prague) with Picasso's nickname for Braque, 'Wilburg', in C. Harrison et al.: *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, New Haven and London 1993, p. 152.
9. The three paintings, reproduced in Daix (see note 14), include: *Notre avenir est dans l'air* (whereabouts unknown, Daix 465); another of the same title (Musée National d'art moderne, Paris, Daix 463); and *The Scallop Shell* (Lauder Collection, New York, Daix 464). For discussion of the tricolour works, see K. E. Silver: 'Picasso and Patriotism', in E. Braun and R. Rabinow, eds.: exh. cat. *Cubism: The Leonard A. Lauder Collection*, New York (Metropolitan Museum of Art) 2014, pp. 180-86.
10. Picasso was an enthusiastic reader of the illustrated paper *L'Excelsior*, but evidently he also bought the magazine *L'Illustration*. The magazine issue, with the cover page entitled 'Le Vieil Homme' ('The Old Man'), is dated 21 January 1911.
11. See C. Poggi: 'Picasso First Constructed Sculpture: A Tale of Two Guitars', *Art Bulletin* (June 2012), volume XCIV, no. 2, pp. 276-298 (especially pp. 284-288). Poggi states that: 'The right side of *Guitar*, at its lowest end where it is narrowest, measures 4½ inches (11.4 centimetres), whereas at the top it measures 5 inches (12.6 centimetres). The left side reverses the implied vanishing point, so that beginning at 2¾ inches (7 centimetres) at the bottom, it converges to 2½ inches (5.3 centimetres) at the top.'
12. Archibald Marshall: *Daily Mail*, 21 December 1908, cited in R. Wohl, *op. cit.* (note 4), p. 291 (and note 43).
13. *Le Matin*, 19 September 1908, *ibid.*, p. 23.
14. Reproduced in P. Daix and J. Rosselet: *Picasso: The Cubist Years, 1907-1916—A Catalogue Raisonné of the Paintings and Related Works*, Thames and Hudson, London 1979 (no. 631).
15. Rubin, *op. cit.* (note 8), p. 50.
16. A. Baldassari: *Picasso and Photography: The Dark Mirror*, Flammarion, Paris 1997, p. 126.
17. According to those who saw him fly, Blériot was kitted-out in a very similar 'aviator's suit...a short blue workman's blouse drawn in at the waist.' Wohl, *op. cit.* (note 4), p. 203.
18. F. Peyrey: *Les Premiers Hommes-Oiseaux*, Paris, Guiton, 1908, p. 46, and cited in Wohl, *ibid.*, pp. 25-27.
19. R. Rosenblum follows the conventional timeline of May for the the *Notre Avenir est dans l'air* series, assuming that the canvasses must predate the artist's June 5 1912 inventory sent to Kahnweiler, where the trio of works are listed. Subsequently, in 'Picasso and the Typography of Cubism', *Picasso in Retrospect*, J. Golding and R. Penrose (eds.), Icon Editions, Harper & Row, New York [1973], 1980, pp. 38-47 (p. 35), Rosenblum interprets the *Notre avenir est dans l'air* paintings as a homage to Wilbur Wright. However, Nicholas Sawicki's new findings make this connection highly unlikely. Sawicki provides evidence that the Czech collector Vincenc Kramár 'saw among other works (including *Still Life with Chair Caning*) the three 'flag' paintings on May 2 1912, which he described to his wife as 'several works in...the French red, white and blue tricolour...' N. Sawicki: 'Ripolin, Flags and Wood: Picasso's 'Violin, Wineglass, Pipe and Anchor' (1912) and Its Cubist Frame'', *The Burlington Magazine* 1342 (January 2015), pp. 18-26. In J. Claverie et al.: exh. cat. Vincenc Kramár: *Un théoricien et collectionneur du cubisme à Prague*, Paris (Musée Picasso) 2002, p. 219, with a transcript of the Czech template on p. 307, note 38. If one takes into account Kramár's letter, it is clear that Picasso began work on his flag paintings before May. The three oval works must, nevertheless, postdate the February 1, 1912 publication of the Michelin pamphlet that, along with the typography for *Le Journal* and *Le Matin*, was Picasso's inspiration for the various fragments of lettering. Sawicki's research confirms that the traditional date of May for the *Notre avenir est dans l'air* paintings and for *Still life with chair caning*, should be pushed back to February-April. The new dating indicates also that Picasso's famous collage is not a stand-alone work but intimately connected to the entire oval series of early 1912.
19. J. Rosselet was first to identify that Picasso's tricolour specifically refers to the Michelin brochure, which promotes France's military aviation campaign. See P. Daix and J. Rosselet, *op. cit.* (note 14), p. 278.
20. See L. Nochlin: 'Picasso's Color: Schemes and Gambits', *Art in America* 68, no. 10 (December 1980), pp. 105-123 and 177-183 (p. 110).
21. K. E. Silver: 'Picasso and Patriotism', *op. cit.* (note 9), p. 182 and p. 184.
22. J. Berger: *The Success and Failure of Picasso*, Readers and Writers Publishing Cooperative, London, 1965 [1980], p. 40 and p. 49.
23. Silver, *op. cit.* (note 9), p. 185.
24. G. Stein: *Picasso*, Dover Publications, New York, 1938 [1984], pp. 49-50.
25. Wohl, *op. cit.* (note 4), pp. 272-273.
26. R. Kipling's letter to Air Commodore E. M. Maitland, 1903, in 'Airisms from the Four Winds', *Flight*, January 20, 1921, p. 44.

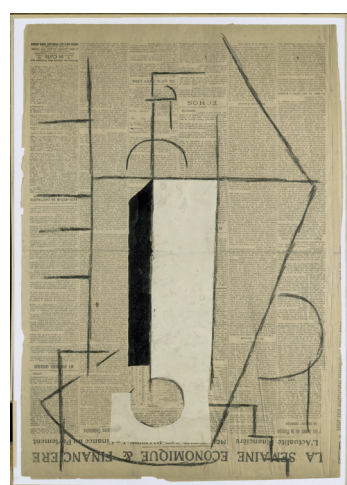
PICASSO ET LA FABRIQUE DE LA BOUTEILLE. LECTURE SÉMIOTIQUE DE BOUTEILLE SUR UNE TABLE (MP369, FIN 1912)

Grégory Carteaux • colloque Revoir Picasso • 25 mars 2015

Le papier collé apparaît à l'historien de l'art comme une nouvelle forme expressive qui pose le problème du cubisme en général, celui de son interprétation. Comment, en effet, lire une œuvre pour laquelle la culture n'a déposé aucun pacte de lecture ?

La sémiotique paraît une discipline adaptée à l'approche d'un tel phénomène. Comme les autres sciences humaines et sociales, et en particulier l'histoire de l'art, c'est une discipline qui questionne le sens. Plus spécifiquement, elle se donne pour objet l'étude de la construction du sens, c'est-à-dire l'étude de la signification : comment le sens fait-il sens ?

Cette question très générale peut être posée à propos d'un papier collé particulier de Picasso, datable de la fin 1912 et conservé par le Musée national Picasso-Paris : *Bouteille sur une table* (fig. 1). Qu'est-ce que cette œuvre signifie et comment signifie-t-elle ? En somme, comment le sens de ce papier collé est-il généré ?



1. PABLO PICASSO
Bouteille sur une table
Paris, automne 1912-hiver 1912
Papier vélin machine blanc découpé
et collé sur papier journal, fusain et
encre de Chine, 62 x 44 cm
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979. MP369
© Paris, RMN - Grand Palais / Hervé
Lewandowski
© Succession Picasso, 2016

La lecture suivante est fondée sur la sémiotique de l'École de Paris, redevable à la linguistique saussurienne, l'anthropologie culturelle et la phénoménologie. Cette sémiotique, dont la figure tutélaire reste Algirdas Julien Greimas, a mis en place de nouveaux outils théoriques et méthodologiques depuis le début des années 1990 (c'est-à-dire pour proposer un parallèle avec la recherche picassienne, depuis la fameuse exposition « Picasso and Braque. Pioneering cubism », New York, MoMA, 24 septembre 1989-16 janvier 1990). L'École de Paris a depuis lors intégré et développé à la dimension pragmatique de ses parcours narratifs (celle qui concerne l'action dans les récits) les dimensions passionnelle et cognitive (liée au savoir) ; les concepts d'énonciation, de perception, de « figurativisation » (l'émergence de la figure).

Notre parcours de lecture de l'œuvre s'articule en trois temps. Nous remarquerons d'abord que l'inintelligibilité première de cette œuvre est un effet de sens construit par l'œuvre elle-même. Ensuite, nous observerons comment Picasso construit une figure de bouteille. Enfin, nous mettrons en évidence la fabrique du regard qui apparaîtra comme un enjeu qui travaille de fond en comble ce papier collé.

Précisons que cette lecture se fonde sur des reproductions de l'œuvre et qu'elle devra être soumise à l'épreuve d'une confrontation physique avec le papier collé. De nombreux points importants pour la compréhension de l'œuvre n'apparaissent malheureusement pas sur les reproductions (traces éventuelles d'épinglage, de pliage, rapports des couleurs et constitution matérielle du journal). Ce présent texte, qui reprend la communication originale prononcée lors du colloque « Revoir Picasso », a néanmoins été remanié dans le prolongement de conversations postérieures au colloque. Les modifications sont indiquées dans le texte.

LA PROVOCATION DE L'ININTELLIGIBLE

Notre papier collé est travaillé au fusain, à l'encre et par le collage d'un papier vélin peint sur la page 7 du quotidien *Le Journal* du 8 décembre 1912. Il comporte plusieurs pages qui constituent son support. Ce support atypique ainsi que l'absence de traces d'épinglage aux angles du journal indiquent l'impossibilité de placarder l'œuvre comme que je l'avais d'abord suggéré. L'œuvre n'apparaît d'ailleurs sur aucune photographie où des papiers collés contemporains sont affichés au mur. De fait, le journal est manipulable ; il conserve à ce titre son statut d'objet de la vie courante. Le journal n'est pas un simple support, un subjectile moderne. Il est *effectivement* un journal.

Pour autant, la présentation de la page 7 sens dessus dessous implique que ce journal, pris en main, n'est pas lisible. Dans son nouveau contexte de présentation (et hors contorsions inhabituelles), le journal devient illisible, au sens littéral du terme. Par ailleurs, dans le contexte culturel de 1912 où l'œuvre d'art est nécessairement une représentation, cette illisibilité du journal est renforcée par l'absence d'une quelconque figure immédiatement identifiable (objet ? portrait ? paysage ?). L'illisibilité du fond et l'indistinction de la figure construisent autant de marques d'inintelligibilité. Prises ensemble, ces marques forment l'isotopie de l'inintelligibilité. Cette isotopie régit l'œuvre ; elle est donc la mesure de l'ensemble des lectures possibles. Si plusieurs lectures sont possibles, toutes ne le sont pas. Les interprétations acceptables ne peuvent faire l'impasse sur la question d'un sens non immédiat.

La sémiotique a développé l'hypothèse d'un parcours génératif du sens en différentes strates depuis les opérations de significations les plus élémentaires qui se convertiraient progressivement en un sens de plus en plus riche. Le niveau profond correspond au niveau des opérations cognitives élémentaires, qui se convertissent au niveau sémio-narratif dans une syntaxe modale et actantielle (les programmes narratifs), puis enfin, au niveau de surface en structure discursive. C'est le niveau le plus riche.

Ici, l'inintelligibilité apparaît comme une configuration de surface, justiciable à un niveau plus profond d'un dispositif sémio-narratif particulier. L'inintelligibilité est donc la conversion du dispositif suivant :

- au niveau discursif : le spectateur présupposé par l'œuvre ne comprend pas le sens du papier collé. L'auteur, si ;
- au niveau sémio-narratif : selon le modèle actantiel traditionnel, on peut considérer que le Sujet (celui qui réalise l'action) « spectateur » est disjoint de l'Objet (= sens de l'œuvre). Il s'oppose à l'Anti-Sujet ou Opposant « auteur » conjoint à l'Objet. Le Sujet est modalisé par le/ne pas savoir/alors que l'Anti-Sujet est modalisé par le/savoir/.

Or, il suffit que deux sujets ne disposent pas d'un même savoir sur un objet pour que ce savoir devienne lui-même un objet de valeur et donc un enjeu narratif. L'inintelligibilité de ce papier collé est donc descriptible sous la forme d'un récit construit sur la dimension du savoir (on parle de dimension cognitive). Le sens de cette œuvre est-il un secret à percer, jalousement gardé par l'auteur ? une imposture de cet auteur, car il n'y a, tout compte fait, aucune figure ? ou plutôt un défi à trouver du sens là où, apparemment, il n'y en a pas ?

Nous remarquons par ailleurs que l'inintelligibilité est mise en place intentionnellement. Or, un énoncé – ici une œuvre d'art – qui construit sa propre inintelligibilité peut s'analyser sous la forme culturelle de la provocation. Ce que l'on nomme « provocation » implique à nouveau un récit, placé ici sur la dimension passionnelle. Au niveau des structures sémio-narratives, le Sujet « spectateur » doit relever la provocation (Objet) lancée par le Destinataire « auteur ».

À ce stade de la réflexion, et avant même d'avoir parlé d'une quelconque bouteille, deux récits sont donc déjà construits par le papier collé : l'histoire d'un spectateur qui doit relever une provocation et une quête de sens stimulée par une œuvre d'art.

Le premier récit s'inscrit sur une dimension passionnelle : la provocation. Le second récit s'inscrit sur la dimension cognitive : interpréter le sens d'un papier collé. Ces deux récits sont hiérarchisés : l'état du sujet passionné dépend de son interprétation de l'œuvre.

Intéressons-nous à la dimension cognitive. Ce papier collé, qui est le seul énoncé, permet-il au spectateur d'interpréter cette œuvre ? Et si oui, comment ? En d'autres termes, ce papier collé, seul mode d'accession au sens, organise-t-il sa propre lecture ?

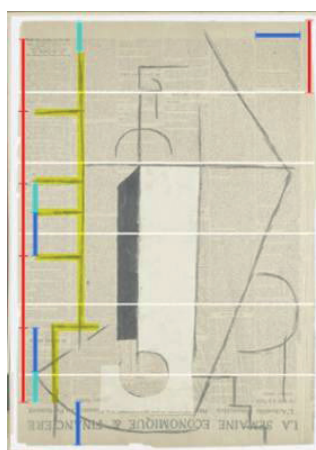
LA FABRIQUE D'UNE BOUTEILLE

Laissons de côté la première approche de ce papier collé dont l'assignifiance apparente provoque le spectateur. Accéder au savoir en relevant le défi de cette provocation, c'est d'abord parier sur l'existence d'un sens. Observons donc plus avant cette œuvre !

Face à une juxtaposition d'éléments hétéroclites – feuille de journal, papier vélin découpé et collé, traits au fusain, surface traitée à l'encre de Chine –, la première relation, certes très générale, pourrait être celle qui lie spatialement ces éléments.

Picasso exploite les propriétés d'une feuille de journal de 62,5 × 44 cm. La largeur de la feuille est divisible en cinq parties égales dont les trois premières lignes de séparation correspondent à des traits marqués au fusain. De même, la hauteur de la feuille est divisible en six parties égales. Les deux premières lignes sont marquées par des traits au fusain, la troisième correspond au milieu géométrique de la page, et la dernière est à nouveau marquée au fusain. Le quadrillage ainsi obtenu met en place un module.

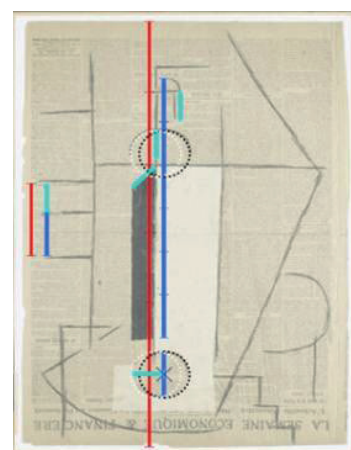
La hauteur de ce module (fig. 2, trait rouge) est reportée plusieurs fois sur une ligne verticale segmentée, à gauche de la composition (fig. 2, en jaune). Cette ligne segmentée indique aussi une deuxième mesure. Cette mesure correspond à la largeur d'une colonne d'écriture (fig. 2, trait bleu). La ligne segmentée apparaît ainsi comme une échelle indiquant : la largeur d'une colonne de journal, la hauteur d'un module de page, et la distance entre les deux (fig. 2, trait turquoise), soit trois mesures.



2. PABLO PICASSO

Bouteille sur une table, avec schéma de construction, souligné par l'auteur
Paris, automne 1912-hiver 1913
Papier vélin machine blanc découpé et collé sur papier journal, fusain et encre de Chine, 62 x 44 cm

Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979. MP369
© Paris, RMN - Grand Palais / Hervé Lewandowski
© Succession Picasso, 2016



3. PABLO PICASSO

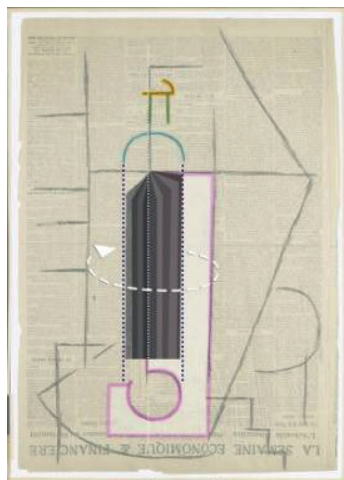
Bouteille sur une table, avec schéma de construction, souligné par l'auteur
Paris, automne 1912-hiver 1913
Papier vélin machine blanc découpé et collé sur papier journal, fusain et encre de Chine, 62 x 44 cm

Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979. MP369
© Paris, RMN - Grand Palais / Hervé Lewandowski
© Succession Picasso, 2016

Ces trois mesures permettent de construire l'ensemble des éléments au centre visuel de la composition : hauteur et largeur des figures géométriques, arc des ellipses (fig. 3).

L'ensemble de ces reports met en évidence des zones plastiques autonomes formant chacune une unité. La forme de chacune, leur coprésence et leur agencement régissent leur sémantisme. De haut en bas du centre de la feuille apparaissent alors une bague (fig. 4, en orange) et un col (fig. 4, en vert) formant ensemble le goulot, une épaule (fig. 4, en turquoise), un cul (ou jable) de bouteille (fig. 4, arc de cercle rose). La zone du corps, même si elle reste situable entre l'épaule et le jable, est plus problématique.

Considérons d'abord le papier collé blanc. En bas, il définit en réserve le jable. Il marque donc l'extérieur du jable de la bouteille, et c'est dans ce sens qu'il est lisible sur toute sa surface, puisqu'aucune indication contraire n'est mise en évidence. Le vélin blanc représente donc l'extérieur de la bouteille au niveau du corps.



4. PABLO PICASSO
Bouteille sur une table,
avec schéma de construction,
souligné par l'auteur
 Paris, automne 1912-hiver 1912
 Papier vélin machine blanc
 découpé et collé sur papier
 journal, fusain et encre de Chine,
 62 x 44 cm
 Musée national Picasso-Paris
 Dation Pablo Picasso, 1979, MP369
 © Paris, RMN - Grand Palais / Hervé
 Lewandowski
 © Succession Picasso, 2016

Si l'on trace mentalement les parois de la bouteille entre les épaules et le jable (fig. 4, pointillés), nous obtenons un corps formé par le parallélogramme noir et la partie blanche extérieure. Il faut jouer d'un effet d'optique par un déplacement de droite à gauche de l'œuvre pour voir le plan parallélogramme noir se dégager progressivement de la surface blanche en « tournant » autour d'un axe, et former ainsi l'intérieur du corps de la bouteille (fig. 4, déploiement noir). L'hypothèse que j'avais émise lors du colloque « Revoir Picasso » d'un déplacement du spectateur face à l'œuvre doit désormais être abandonnée au profit d'une simple manipulation du journal qui permet d'obtenir le même effet visuel tout en prenant en compte l'impossibilité de placarder le journal sur un mur (voir *supra*). Tout se passe comme si cette zone, en deux dimensions sur l'œuvre, accédait par ce mouvement du journal à une existence en volume de l'intérieur de la bouteille.

Revenons sur l'ensemble des opérations effectuées : créer une échelle avec notation de trois étalons. À partir de ces mesures, tracer des lignes et des ellipses proportionnées les unes aux autres selon une distribution verticale, rabattre les plans de la bague et du jable, et faire pivoter le plan noir. La bouteille est le résultat de cette série d'opérations.

Le Sujet « auteur » fait faire une série d'instructions au Sujet « spectateur », absolument comme une recette de cuisine ! Cette série d'instructions est analysable en un récit construit sur la dimension pragmatique (la dimension de l'action) : il s'agit d'un guide de montage d'une bouteille.

Puisque nous avons repéré une bouteille, la question qui se pose est simple : quel est l'intérêt de représenter de manière aussi obscure cette bouteille somme toute banale ?

LA FABRIQUE DU REGARD

La bouteille ainsi repérée apparaît dans une mise en page traditionnelle :

- la partie visuellement saillante de la bouteille se situe dans le grand carré inférieur de la feuille de journal, en position centrale ;
- la largeur de la bouteille correspond à celle d'un module de page ;
- la bouteille est construite sur des lignes de force de la page comme du miroir de page ;
- un espace en trois dimensions est mis en place, de manière stylisée, par la représentation sommaire d'une perspective géométrique : une ligne horizontale formant le haut du grand carré vers laquelle convergent deux diagonales, à droite de la composition.

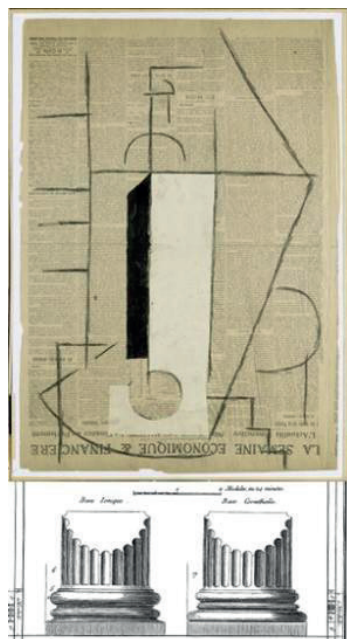
Ensuite, deuxième remarque, la bouteille est définie non par son utilisation mais par ses caractéristiques formelles :

- c'est une surface ;
- évoluant dans un espace tridimensionnel ;
- dont elle partage l'intérieur d'avec l'extérieur, les deux espaces étant simultanément visibles ;
- la bouteille formant donc un volume transparent.
- Par ailleurs, la bouteille est constituée de différentes parties,
- proportionnées les unes par rapport aux autres, dans des rapports harmonieux,
- reposant sur des jeux alternatifs de formes simples (de haut en bas : arc de cercle, droite, arc de cercle, droite, arc de cercle).

Cette présentation à la fois traditionnelle (voire académique) dans sa mise en page et éclatée de la figure de la bouteille relève d'un genre codifié : le dictionnaire visuel. En ce sens, notre « bouteille » pourrait être rapprochée d'autres images à caractère didactique. Prenons un exemple au hasard dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. Sur l'extrait d'une planche intitulée « Base des cinq ordres avec celle nommée Attique » (fig. 5), Diderot présente une base, avec un étalon à côté et une règle au-dessus, vue de face et simultanément en plongée. Deux images *a priori* comparables, donc.

Mais la différence entre Diderot et Picasso est néanmoins sensible : Diderot donne à voir sa figure d'un coup. Elle est immédiatement reconnaissable. Picasso, en revanche, laisse apparaître sa figure très progressivement. Il introduit une notion de durée dans la construction de la figure. Un quatrième récit est donc mis en place, celui de la saisie perceptive elle-même, lorsque l'objet n'apparaît pas encore et que sa constitution va de pair avec la constitution du regard du spectateur.

La pratique d'un ralentissement de la perception (l'*épochè* phénoménologique) qui permet à la figure de se déployer lentement, remotive la figure de la bouteille. Le spectateur ne reconnaît pas à proprement parler ce qu'il sait déjà. Il découvre ce qu'il ne savait pas encore : l'ensemble des rapports plastiques à l'œuvre dans une bouteille. La bouteille se vide ainsi de sa valeur d'usage, au profit d'une réelle saisie perceptive, attentive à son appropriation.



5. PABLO PICASSO
Bouteille sur une table
 automne 1912-hiver 1912, Paris
 Papier vélin machine blanc découpé
 et collé sur papier journal, fusain et
 encre de Chine, 62 x 44 cm
 Musée national Picasso-Paris
 Dation Pablo Picasso, 1979. MP369
 © Paris, RMN - Grand Palais / Hervé
 Lewandowski
 © Succession Picasso, 2016
 et extrait de L'Encyclopédie de Diderot
 et d'Alembert, volume "architecture",
 première partie, planche VI.

Ces quatre récits ne sont pas plaqués sur l'œuvre ; c'est l'œuvre qui génère elle-même ses propres instructions de lecture. L'approche sémiotique n'est donc en rien l'approche psychologique d'une expérience vécue, même si elle peut en rendre compte. Elle est l'explicitation d'une structure immanente de l'œuvre.

La sémiotique peut donc proposer, en les justifiant, de nouvelles lectures. Elle peut aussi motiver de nouvelles recherches pour les historiens : ici, les exemples d'images didactiques dans la vie de Picasso, leur présence et leur utilisation dans ses œuvres. Ou encore reprendre à bon compte la notion d'« art impersonnel » ou « anonyme » en relation avec le registre didactique. La sémiotique interroge aussi les artistes sur la permanence de la tradition : ici, sur les règles de composition classiques intégrées dans une œuvre d'avant-garde.

En ce sens, la sémiotique, à l'instar de l'histoire de l'art, dynamise la recherche picassienne et, en retour, interroge ses propres modèles théoriques et méthodologiques.

Les propos émis dans le cadre des vidéos et publications des actes du colloque doivent être considérés comme propres à leurs auteurs ; ils ne sauraient en aucun cas engager la responsabilité du Musée national Picasso-Paris.

Sous réserve des exceptions légales prévues à l'article L.122-5 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction, utilisation ou autre exploitation desdits contenus devra faire l'objet d'une autorisation préalable et expresse de leurs auteurs.

CONCLUSION

Le parcours de lecture proposé a donc permis de dégager la figure d'une bouteille (c'est la « figurativisation » ou émergence de la figure) à travers quatre récits :

- récit de la provocation (dimension passionnelle) ;
- récit de la quête d'un sens (dimension cognitive) ;
- récit de la fabrique d'une bouteille (dimension pragmatique) ;
- récit de la saisie perceptive d'une bouteille.

CUBISM AND NON-LINEARITY

Christian Hidaka • Revoir Picasso's symposium • March 25th, 2015

After years of being mesmerized by Picasso's stylistic diversity, I wanted to locate the key to his colour logic. Eventually, I realized that it derives from the ancient Greek *tetrachromatikon*, the once ubiquitous colour mixing system that underpinned all classical European painting up until the Impressionists. Whilst it applies to Picasso's entire painted oeuvre in varying degrees, the archaic logic of the tetrachromatikon is redefined in his cubist works of 1909-1912.

PALM TREES FROM HORTA

To have a dialogue with cubism within my own work, I have appropriated aspects of Picasso's paintings alongside those of Matisse (between 1916-1917) and Gris. By using oblique projection, I am able to isolate parts of cubist paintings so that they can be imported and integrated into my own imagined spaces. Analytical cubism interests me above all other modernist idioms because its space is the most dynamic, complex and suggestive of all modern painting.

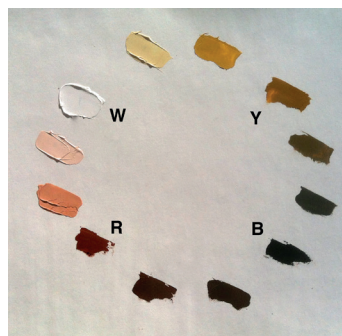
In my painting *Desert Stage* (2015, fig. 1), there is a palm tree taken from Picasso's *Factory in Horta de Ebro* (1909, Hermitage, St Petersburg) and on stage is Harlequin's doppeleganger from the drop curtain for *Parade* (1917). For me, Harlequin personifies the theme of non-linearity, here surrounded by a cubistic stage set; references such as these have worked like talismans on a quest to understand cubism afresh. In the background, there is a rainbow made of the pigments that constitute the ancient Greek tetrachromatikon.



1. CHRISTIAN HIDAKA
Desert Stage
2015
Oil tempera on linen,
190 x 150 cm
Private collection
Image courtesy of the
artist and Galerie Michel
Rein, Paris

THE TETRACHROME DYNAMIC

It was as a result of hand-making my own paints that I came across the ancient and largely forgotten system of colour use, called the tetrachromatikon,¹ or the 'tetrachrome dynamic.' Invented by the ancient Greeks and reputedly used by Apelles, the system makes use of just four basic pigments: red earth, yellow earth, white and black (fig. 2). As a colour mixing technique specifically used for rendering flesh in classical painting, it was adapted by Picasso and Braque for their analytical cubist works.



2. CHRISTIAN HIDAKA
*Tetrachrome pigments with
intermediary mixtures*

The tetrachrome dynamic functions by contrasting complementary colour temperatures in order to invigorate a flat two-dimensional surface into one that has illusionistic depth. Black and white offer the broadest range of tones, whilst earth pigments such as yellow and red ochre are introduced between the black and the white to create cool and warm colour mixtures. Within the tetrachrome dynamic, black functions in place of blue to complete the triad of primary colours.

Context is crucial in tetrachrome painting. For example, a yellow ochre next to a red ochre appears cool, but yellow ochre placed next to a gray will make the yellow ochre appear warmer in temperature. The success of a painting made in this way depends on the interaction of pigment mixtures working together, in harmony. This is in opposition to modern synthetic pigments which tend to compete with each other because of their high colour saturation. With tetrachrome pigments, individual colour mixtures appear dull when seen in isolation; their strength depends on interaction with other warm and cool mixtures. Through delicate optical vibrations, the otherwise dull grey colour mixtures are miraculously brought to life.

TETRACHROMACY REDISCOVERED

The significance of ochre, charcoal and chalk pigments stretches back at least 70,000 years, seen for example in the engraved stick of red ochre discovered in Blombos Cave in South Africa. In Chauvet Cave 35,000 years ago, our Aurignacian ancestors codified different sections of the cave interior with separate pigments, intended to have symbolic function. The beginning chambers are painted predominantly in red ochre, whilst the deepest recesses are decorated using charcoal and the white of the calcite walls.

Colour use remained schematic until the Ancient Greeks discovered illusionistic painting with the tetrachrome dynamic, which was subsequently used by the Romans. After falling out of use during the Middle Ages, the technique was rediscovered by the artists of the Renaissance, thanks to printed copies of Pliny the Elder's *Natural History*,²² which contains the earliest description of the tetrachromatikon. It was quickly assimilated and put to use by the burgeoning artist workshops, with Titian, for instance, achieving mythic status using the tetrachrome dynamic. Velásquez and Rembrandt followed, adding their own twists to the redevelopment of the technique. Rarer or more expensive pigments such as vermillion, malachite and lapis lazuli were incorporated into the tetrachrome palette in order to increase the colour variety of opulent clothing, foliage and skies. Yet the core logic was always based on that of colour temperature.

It is black which pervades the colour identity of Spanish painting more than any other European school. Resisting the allure of brighter and more sensuous palettes of the Italian masters, El Greco, Ribera, Zurbarán, Velásquez and Goya typify this character, which Picasso inherited. The unequalled depth of black creates the extreme dimensionality and uncompromising solemnity of Spanish painting. On the other hand, paintings made with modern, vivid pigments will tend towards flatness: for example, Matisse's late cut-outs, the apotheosis of his Fauve palette. Thus the identity of most modern colour in painting places an emphasis on saturation and high chroma, epitomized by powerful and concentrated pigments such as the cadmium and phthalocyanine groups.

THE TETRACHROME BRIDGE INTO MODERN TIMES

Together with de Chirico, Duchamp (in 1912), Matisse (between 1916-1917), Braque (between 1908-1914) and Modigliani, Picasso may be seen as part of a tetrachrome bridge into modern times. His role is highly significant, given the intensity of his life-long exploration of the system. Picasso appears to have used it consistently as a framework on which to build colour relationships and especially in its purest form when he needed to regroup his ideas or reinvent his practice. It is clear when looking at a painting such as *The Barefoot Girl* (1895) that the tetrachrome dynamic was most probably knowledge that his father had given to him.

The only reference to Picasso's use of the tetrachromatikon that I have found is in Don Pavey's book, *Colour and Humanism*,³³ which charts a history of the tetrachrome



3. PABLO PICASSO
Self Portrait with Palette
1906
Oil on canvas,
91,9 x 73,3 cm
Philadelphia Museum
of Art
A. E. Gallatin Collection,
1950. 1950-1-1
© Estate of Pablo Picasso
/ Artists Rights Society
(ARS), New York

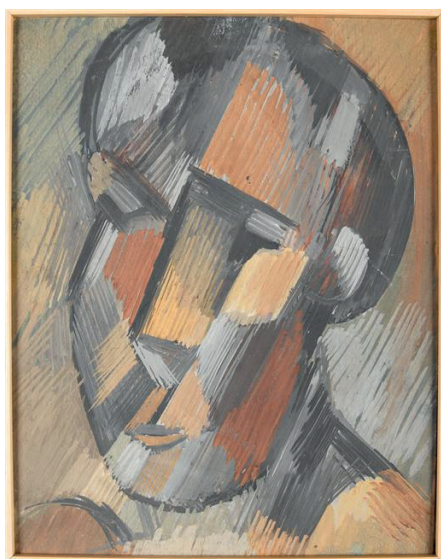
palette. Pavey briefly notes Picasso's use of the tetrachrome dynamic, pointing out his display of four blobs of paint in his *Self-Portrait with Palette* of 1906 (fig. 3). I believe that Picasso aimed such an image as a statement of intent not simply towards us, the viewer, but also to Matisse. If Matisse's identity was the Modern Colourist, then here is Picasso, the Modern Tetrachromist. Tetrachromy, it seems, was still a force to be reckoned with. The stage was now set for Picasso to make the critical innovation: to render the tetrachrome dynamic non-linear.

PICASSO'S NON-LINEARITY

Within the tradition of Western painting, Picasso's greatest achievement was to render the tetrachrome dynamic non-linear. Looking at one of the poignant Fayum funerary portraits (such as *Portrait of a Man*, c. 25-75 CE, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen), we can see how the tetrachrome dynamic pertains to the "truth" of appearance through its dependence on rays of light that are linear—perhaps here the result of a painter observing an image projected by a parabolic mirror. In classical painting, the light source is always identifiable and the shadows cast by an object must always correspond to this source; there is never an exception to this logic.

Picasso begins to innovate with the tetrachrome dynamic in *Head* (fig. 4) made in the spring of 1908-1909. This work contains at least one earth, cool grays and most importantly black, which is downplayed during 1907 and reinstated during 1908. Moreover, cubist 'faceting' begins, having been extracted from Cézanne's own explorations in colour temperature, albeit with a more extensive colour palette.⁴⁴ By early 1909, Picasso is isolating warm and cool mixtures in *Two Nudes* (1909, Metropolitan of Modern Art - MMA, New York) by making a whole arm in a cool mixture and a whole torso in warm tones, unlike Rembrandt or Velasquez who place many complex colour mixtures within small areas. Picasso's deployment of the tetrachrome dynamic is both very broad and dispersed.

By the time Picasso reaches Horta, the innovation is clearly palpable in works such as *Nude in an Armchair* (1909, MMA, New York). Here is the tetrachrome dynamic: black, white, cool grays and the warm red and yellow earths. The earth colours used here are most probably a transoxide yellow and a transoxide red,⁵⁵ both more powerful and transparent synthetic equivalents to the traditional earths, raw and burnt sienna, thereby modernizing Picasso's tetrachrome palette.⁵⁶ The additional colour, viridian, is another transparent pigment and intensifies the cool grays whilst complementing the fierce transoxide red. If the earths and the grays evoke rock, then the viridian evokes the foliage found in the Horta landscape.



4. PABLO PICASSO
Head of a Man
Paris, Spring 1908-1909
Gouache on wood,
22 x 21 cm
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979,
MP29
© Paris, RMN - Grand Palais /
Thierry Le Mage
© Succession Picasso, 2016

One reason often mentioned regarding cubism's reduction of colour is that it had been a necessary step for Picasso and Braque to make in order to explore the new cubist space without the "distraction" of colour. But this cannot be correct: there must have been another logic, otherwise analytical cubism may as well have been made with black and white (monochromy) alone.

Picasso uses the tetrachrome logic of contrasting warm and cool colours, but he does so having extracted it from a linear light source. The tetrachrome dynamic had always obeyed the rules of light and had been synonymous with the laws of linear space and time ever since antiquity. Now that Picasso is beginning to dismantle a linear source of light, he is left more and more to deal with the dynamics of a pictorial surface structure, rather than a recessive, linearly sequential and depictive one.

Splitting the dynamic of colour temperature from a linear light source was like splitting the atom, because a more powerful and new energy was released. The light source is fractured and non-linear, and with these multiple sources of light, an inner pictorial light emerges. He has extracted the tetrachrome dynamic from the laws of a linear optical reality to a whole new pictorial order, and with this there is a new type of space, because linear space is being dissolved.

To sum up, the colour identity of analytical cubism is the tetrachrome dynamic separated from the linear light source.

THE THREAD RESPUN

Examining this critical aspect of Picasso's work as a painter might offer an insight into why analytical cubism—when compared with that of other modernist movements—was left largely unexplored by subsequent painters during the twentieth century. The tetrachrome dynamic went into decline because of its association with academic painting, and here there is an interesting dilemma: it was impossible for painters to access the revolutionary colour logic of cubism without an understanding of the tetrachrome dynamic. Consequently, colour in much of twentieth century painting lacks the expansive, non-linear dimensions that Picasso had discovered and explored between 1909 and 1912.

Because the use of tetrachrome pigments extends back to the dawn of our history, they are inextricably entwined with our existence and are therefore timeless. Picasso re-spun our archetypal tetrachrome thread in a very non-linear way, and perhaps herein lies a route forwards for modern image construction: its frugality complements our ever more profuse non-linear age.

The ideas and opinions expressed in the videos and publications of this seminar are those of their authors and do not necessarily reflect the opinion or position of the Musée national Picasso-Paris, nor does the Musée national Picasso-Paris assume any responsibility for them.

All rights reserved under article L.122-5 of Code de la Propriété Intellectuelle. All reproduction, use or other exploitation of said contents shall be subject to prior and express authorization by the authors.

1. See T. Spurgeon: *Living Craft, Zoetrope, and Middlebury*, Vermont, 2013. This text introduced me to the concept of the tetrachrome palette.

2. Pliny the Elder: Book 36, Chap. 12, Loeb Classics, 1989.

3. *Colour and Humanism: Micro Academy*, London 2009, and p. 213.

4. Rather than the decadent tetrachromy of the French neo-classical schools, was it Cezanne's

youthful and expressive version of the tetrachrome dynamic, (for example, *The Black Clock*, 1869) witnessed at the seminal 1907 retrospective that offered Picasso and Braque the conceptual basis for the colour identity of analytical cubism? Picasso had dispensed with tetrachromy during 1907 and returns to it after Braque's own employment of it in his *Large Nude* of late 1907.

5. Transoxide pigments are made from synthesised iron oxide, the principle ingredient in all mined

ochres that contain natural impurities such as clay deposits.

6. Because they are micronized (which renders them transparent), transoxide pigments emanate an interior light. They are traditionally used to varnish violins, wainscoting and wooden furniture, a synchronicity that accords with Braque and Picasso's cubist still lives of 1912-13.

PICASSO DRAWINGS – MATERIAL CREATIVITY

Rachel A. Mustalish • Revoir Picasso's symposium • March 25th, 2015

Picasso used materials with a high degree of experimentation and creativity. Close examination of his work allows for an exploration of the intricate, playful, and unexpected use of artists' and everyday materials that Picasso used to create his works. His drawings, sketches, and paintings on paper offer an intimate and unique view of Picasso's working processes, as they do not lend themselves to overpainting or erasure and capture the direct mark of the artist. Picasso developed methods of application that were not only innovative in and of themselves, but were a driving force behind his image creation, conceptions of space, light and shadow, and the relationship between subject and background. Examination of the materials and techniques used brings forth the question of why Picasso choose certain papers, chalks, charcoal, inks, paint mixtures and other media and how they not only influenced his working methods, but his image making.

Many of Picasso's drawings have *pentimenti*, underdrawing, and other hidden forms and figures. Conservation examination and the use of imaging techniques have allowed these to be examined and studied and speak even more deeply to Picasso's creative process by revealing media, methods, and subject matter that connect many of his drawing and paintings in new ways. The combination of imaging, analysis, and close examination of Picasso's working techniques and manipulation of materials add new layers to discussion of Picasso's creativity and innovations. Many examples of this can be seen in his works on paper, from his earliest *dibujo fritos* to his essence paintings, charcoal drawings made throughout his life, and the consistent adoption of modern and industrial materials, such as stationers writing inks and the ink marker that came from America in the 1950s.

During Picasso's late teens in Barcelona in 1899-1900, he and fellow Catalan artist Isadore Nonnell (1872-1911) made *dibujos fritos*, *fregit*, or fried drawings. By dipping sheets of paper into cooking oils they could give an aged, golden-brown, and semi-translucent appearance to the papers. This in turn affected the way the inks and crayons interacted in the overall look of the drawing. While this was not long pursued by Picasso, it is an indicator of his penchant to play with the limits of materials, to have them perform to his will, and to enjoy the happy accident of using materials in an untraditional manner.

In 1900 while Picasso was still in Barcelona, he created numerous small sketches of artists, writers and others within his circle. These small drawings, such as *Carles Casagemas* (fig. 1) combine quick pen sketches, varied application of color, and several unusual mixes to create novel effects on a



1. PABLO PICASSO
Carles Casagemas
1900

Ink and essence on paper,
10,5 x 7,9 cm

The Metropolitan Museum of Art
Gift of Raymonde Paul, in memory of her
brother, C. Michael Paul (1982. 1982.179.19)
Image © Metropolitan Museum of Art
© 2016 Estate of Pablo Picasso / Artists
Rights Society (ARS), New York

variety of papers. They all have some common features when it comes to their technique; however, in their variation they also showcase Picasso's experimental nature with materials and effects. The underlying feature to these drawings is a quick pen sketch done with enough force to scratch and roughen the paper in all the portraits. Picasso used both black and brown inks and they have altered depending upon the paper type, the subsequent application of color wash and their history. After the pen sketch, various brush-applied color washes were added. These were painted over the pen lines, sometimes obliterating them and other times emphasizing them by adding a contrasting tone; the colored washes are applied over almost the entire surface. Their appearance to the eye, under magnification, and their fluorescence under ultraviolet light, suggest that the washes are a manipulated and thinned oil paint called essence. In this practice, oil paint is placed on an absorbent paper in order to allow the oil to leach out of the paint leaving a densely colored, pigment-rich paint. Turpentine, or another diluent, allows the paint to be used very thinly and creates areas of color that have a washy, nearly watercolor-like effect. Essence soaks into the paper, leaving a matte, yet vivid paint layer. The washes are generally very thin, although in some of these small sketches they have other components and they appear thicker and globular.

Examination of a series of drawing that are done with very similar materials gives an opportunity to see that, with a limited range of materials, Picasso could affect a wide variety of textures, line, and color that illustrates his ability and aim to push materials to his desired working properties and appearance. Drawings created during his summer in Gósol, Spain in 1906 are useful to look at as Picasso used nearly the same paper and media at that time. He favored *Ingres*

paper; a white laid, high quality paper that was stiff and had a moderately prominent chain and laid lines. Picasso used this with black direct media (fabricated chalks and charcoals, graphite, and Conté crayon) and black inks, watercolors, and gouaches.

Young Woman of Gósol (fig. 2) has many features often seen in Picasso's works, particularly an initial lightly applied sketch where the original position of the design remains visible. This light sketch can also be seen on the hands, head, shoulder and skirt of the final composition overlain by darker more definitive strokes of media that reinforce the design. The staccato marks of the lighter sketch of Conté crayon skip across the surface as one would expect from a combination of *Ingres* paper and Conté. Examination (figure 4) shows that the pattern does not reflect the paper's texture but that of a more heavily and differently textured material such as pulp board or fabric that must have been beneath the paper when Picasso was drawing. With this he exploited the ability of Conté crayon to mirror the texture of the drawing surface, and created a diffuse and unique texture on the sheet. The face of the woman has subtle shading; this is made by very light strokes of the Conté crayon where the reduced application pressure has diminished the appearance of any drawn lines, creating a soft, modeled and volumetric appearance. The strong definitive outlines of the final position of the figure, the finishing details, and shading of the face do not have the aberrant texture seen in the outlines; only that supplied by the laid paper support of the drawing indicating these were done when the paper was not on top of a more heavily contoured material and perhaps at a different sitting.

Kneeling Nude, (fig. 3) also from Picasso's period in Gósol, uses black direct media and *Ingres* laid paper very similar

material to *Young Woman of Gósol*, however, it has a distinctly different overall appearance. This figure is executed in fabricated black chalk with very fine particles. The basket-weave texture of the artist's paper was captured by the almost dusty pigment which sits on the high points of the paper. The figure is sparse in its media; the finely fabricated chalk runs evenly across the textured paper, making each line a highly defined screen of tone. The fine nature of the particles and intermittent smudging creates gray-toned strokes where layers were needed to build depth in the shadows and to emphasize forms. These lines are broad and angular; they create and define the soft forms of the seated nude woman while accentuating the large areas of flat angular highlights. Emphasizing the large white planes of the figure without shading the ostensibly round forms flattens the shapes and manifests a completely different sense of modeling and formation of space than *Young Woman of Gósol*. Comparison of details (fig. 4) show how completely different the approach to image making is in these two drawings.



4. Details of *Young Woman of Gósol* (1906) (left) and *Kneeling Nude* (1906) (right) by Pablo Picasso contrasting the shading and line effects
© 2016 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York

Picasso used metal nib pens throughout his career. Even with the simple combination of paper, pen and black ink, Picasso could achieve a variety of marks and effects that heighten the emotional aspects of the drawing. The metal nibbed pens were designed to be used with a smooth hard surface to allow the pen and ink to slide across the surface of a sheet without catching on the paper fibers. However, writing was not Picasso's goal when using pen for image making, and he often intentionally roughened the surface of his papers with his pen, which allowed for greater absorption of ink.

Picasso vigorously applied ink with both a pen and a brush in this 1945 portrait of Paul Verlaine (fig. 5). The deep black ink applied in broad strokes form the head and background, and thin pen lines delineate the facial features. The same ink applied more dilutely made the broad gray strokes that swirl around the head of the sitter, creating volume and a dynamism that intensifies the action of an otherwise static subject. Examination shows that Picasso drew countless lines; stroke over stroke, laying down multiple layers of black ink that created intense areas of deep black. Dark and repeated brush applications of black ink cover most of the periphery of the sheet, obscuring many of the lines around the lower face. Viewing with various light types and sources allows the underlying drawing to be seen, and also shows that Picasso originally inscribed a date in the upper left, which he then



2. PABLO PICASSO
Young Woman of Gósol
1906

Conté crayon on paper,
62,2 x 36,2 cm
The Metropolitan Museum of Art
Bequest of Walter C. Baker, 1971
(1972.118.296)
Image © Metropolitan Museum of Art
© 2016 Estate of Pablo Picasso / Artists
Rights Society (ARS), New York



3. PABLO PICASSO
Kneeling Nude
1906

Fabricated chalk on paper,
62,9 x 47,9 cm
The Metropolitan Museum of Art
Bequest of Scofield Thayer, 1982
(1984.433.275)
Image © Metropolitan Museum of Art
© 2016 Estate of Pablo Picasso / Artists
Rights Society (ARS), New York

re-inscribed at the upper right. The forceful application of the pen lines has roughened the paper and pierced it in several places, allowing ink to seep through to the verso. It also serves to transfer the intensity of the pen strokes to the intensity of the sitter.

Picasso continued to use a variety of media and did not shy away from trying new paints, inks, and papers that were

it was absorbed into the paper and traveled to the verso. While the ink released from the marker quickly, it spread more slowly than Picasso worked. Thereby each line intensified, darkened, and developed even after Picasso was on to the next mark. This heightens the viewer's ability to observe Picasso at work, and also allowed the drawn lines to have a feathered, slightly soft edge and not an appearance entirely known upon creation.

Picasso used his media to capture a particular nuance of the image. He chose to continuously change his approach to image creation even within the single discipline of drawing. To capture his intent across many of the formal issues of works of art including light, shadow, volume, perspective, and movement, he explored different media to see what effects they could achieve. The number of materials and techniques used by Picasso over his long career is staggering. His acceptance of all materials and their possibilities, from traditional rag paper, charcoal, and watercolor to more the recently invented linoleum, house paints, and ink markers speaks to his quest for new ways to create images and use all the possible characteristics of his chosen media and supports. Close examination into his processes and how he manipulated his materials opens a new aspect in evaluating Picasso's creative mind.



5. PABLO PICASSO
Paul Verlaine
 1945
 Ink on paper,
 29,5 x 21 cm
 The Metropolitan
 Museum of Art
 Bequest of William
 S. Lieberman, 2005
 (2007.49.81)
 Image © Metropolitan
 Museum of Art
 © 2016 Estate of Pablo
 Picasso / Artists Rights
 Society (ARS), New York

developed over the twentieth century. Ink markers from the nineteen-fifties were made with dyes and solvents which allowed for the easy release of the ink from the pen. These pens were not available in France at the time, but Picasso obtained them from a contact in the United States and nearly immediately exploited them for their properties. These markers made capturing Picasso in the act of drawing in the 1956 film by Henri-Georges Clouzot, *Le Mystère Picasso* possible. By filming through a backlit thin paper the highly mobile ink played an important role. The nature of the ink was that

The ideas and opinions expressed in the videos and publications of this seminar are those of their authors and do not necessarily reflect the opinion or position of the Musée national Picasso-Paris, nor does the Musée national Picasso-Paris assume any responsibility for them.

All rights reserved under article L.122-5 of Code de la Propriété Intellectuelle. All reproduction, use or other exploitation of said contents shall be subject to prior and express authorization by the authors.

PICASSO/PAPIERS : PAPIERS JOURNAUX VIERGES ET IMPRIMÉS

Marie-Christine Enshaian et Emmanuelle Hincelin • colloque Revoir Picasso • 25 mars 2015

Le papier utilisé pour les quotidiens est un matériau bon marché : on l'appelle « journal ordinaire¹ ». Il est à base de pâte mécanique. L'utilisation du bois comme fibre papetière s'est développée vers 1800 pour des raisons économiques. Les besoins étaient tels que le recyclage des chiffons n'était plus suffisant comme matière première. Or le bois, peu cher et abondant, est composé à peu près pour moitié de cellulose, matière première du papier. Les autres composantes du bois – hémicellulose (16 à 38 %) et lignine (25 % environ) – ne sont pas utiles à l'industrie papetière.

Depuis le ^{xix}^e siècle, les principales caractéristiques des papiers journaux perdurent et sont liées à des critères économiques et techniques. La principale spécificité est que le papier journal ordinaire a été et reste principalement produit à base de pâte mécanique². Cette méthode a pour avantage d'offrir un rendement élevé (90 %) et produit un support très réceptif à l'encre d'impression. Cependant, il a pour défaut de jaunir rapidement et devient cassant. Cette instabilité est due à la présence de lignine. D'un point de vue économique, cette absence de pérennité ne constitue pas un défaut : le papier journal ordinaire est un produit bon marché et éphémère, c'est-à-dire lu et jeté. Néanmoins, ce type de produit papetier contient un pourcentage de pâte chimique³ qui reste stable depuis le ^{xix}^e siècle. Elle apporte de la résistance mécanique lors de la formation de la feuille dans l'humide et une fois sèche. Le grammage du papier journal ordinaire a diminué au cours du temps (60 à 48 g/m²) en augmentant la quantité de pâte chimique. Ce papier contient une charge, matériau minéral, qui est susceptible d'améliorer l'opacité. Présente en quantité suffisante, elle peut également constituer une réserve alcaline. Enfin, le papier journal ordinaire ne comporte pas d'encollage. Ceci est surprenant quand on sait qu'il est imprimé. Cependant, il est presque toujours apprêté⁴. Cette seule pression donne une surface relativement lisse et homogène pour l'impression typographique.

Ces caractéristiques techniques ont un impact sur le comportement et le vieillissement du papier journal. Ce sont ces aspects qui nous occupent plus particulièrement pour la conservation des œuvres de Pablo Picasso mettant en œuvre ce matériau.

De juillet à septembre 1955, Picasso, alors âgé de 74 ans, et Henri-Georges Clouzot tournent dans les studios de La Victorine, à Nice, ce qui deviendra *Le Mystère Picasso*, primé l'année suivante au Festival de Cannes⁵.

Ceux qui ont vu le film savent qu'il commence par une série de dessins, se poursuit par des aquarelles, passe ensuite à la peinture à l'huile et s'achève sur des toiles.

Ce qui nous intéresse ici, ce sont évidemment les dessins, puisque trente-neuf d'entre eux sont conservés au Musée national Picasso-Paris, et qu'ils posent les problèmes de restauration que j'évoquerai tout à l'heure.

Je veux insister en préambule sur la différence qui existe entre ce que nous croyons savoir des œuvres à travers des descriptifs, qui peuvent certes avoir une vraie qualité littéraire mais se révéler approximatifs au plan technique, et ce que sont ces œuvres en réalité, si nous consentons à y regarder de plus près.

Ainsi donc est créé le mythe du demiurge, qui tard dans la nuit du printemps 1955, à La Californie, alors que tout dort autour de lui, s'essaye dans un carnet de dessin à utiliser des « encres postales » reçues d'amis américains, et dont il découvre soudain, dessinant le profil d'une chèvre, que celui-ci traverse la feuille de papier pour se reproduire exactement sur les pages suivantes⁶.

Il comprend immédiatement le parti qu'il peut tirer de ce phénomène de porosité pour mener à bien le projet commun qu'à l'été 1952 l'artiste et Clouzot avaient esquissé, à savoir : « Montrer l'action de la peinture en train de s'élaborer, sans l'intervention de l'auteur sur l'écran. » L'idée était belle certes, mais les moyens techniques pour réaliser un tel artifice faisaient alors défaut.

C'est donc l'apparition et la commercialisation de ces fameuses « encres postales », termes qui sont en réalité une francisation de « *poster ink* » ou plus simplement ce que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de « feutres » qui va permettre la réalisation de ce film. Le sujet de cette présentation étant consacré au papier, nous limiterons ici notre revue des encres. Ceux que cela intéresse pourront se référer aux articles déjà publiés sur le sujet⁷.

Voici pour l'encre, regardons maintenant du côté du papier ; Verdet et Flinker⁸, en 1956, parlent pour l'un d'un écran de papier blanc et pour l'autre d'une feuille blanche en papier de soie, mince comme un souffle. Hélène Parmelin, en 1966, évoque, je cite : « Les systèmes de papier transparent derrière lesquels, invisible, il dessinait⁹. »

Quoi qu'il en soit, Marc Sabathier, en 1956, résume le problème ainsi : « Clouzot prend l'avion pour Paris et s'attaque aux difficultés techniques subsistantes. Les semaines passent et d'immenses rouleaux prennent le chemin des studios de la Victorine à Nice. Au centre de l'immense studio un gigantesque échafaudage se dresse, opaque et formant un mur infranchissable. Au centre de l'échafaudage une fenêtre. Un assistant vient boucher cette fenêtre avec une toile blanche. »

Si l'essentiel de la mise en scène est ici posé, on observera cependant l'inadéquation relative des descriptifs techniques où l'on parle de toile blanche, de papiers transparents ou encore de papier de soie. La réalité est plus prosaïque que cela ! Mais tout aussi merveilleuse car nous avons affaire à du papier journal vierge.

La restauration des dessins du *Mystère Picasso* commence en effet par la réalité ordinaire, presque anecdotique d'un constat d'état.

Nous sommes face à trente-neuf dessins de 55 cm de haut sur 73 cm de large. Même si le regard cinématographique porté sur ces œuvres prévaut et gomme leur réalité matérielle, leur présence auprès de Picasso après la fin du tournage et le don de l'ensemble qu'ils constituent en 1983 au Musée national Picasso-Paris par les héritiers prouvent leur importance.

Chaque dessin a un caractère double-face qui tient, nous l'avons vu, aux circonstances de son élaboration. En combinaison avec quelques techniques conventionnelles telles que le pastel, le crayon de couleur ou les pigments à l'huile, Picasso a essentiellement utilisé des feutres de couleur.

Ce médium joue en effet un rôle central puisque, sur les trente-neuf dessins, trente-trois sont au feutre. Cependant, la réalité technique de ces œuvres est plus complexe et pose immédiatement tout un ensemble de problèmes et de questionnements auxquels nous allons tenter de répondre.

Sur les trente-trois dessins, quinze sont au feutre noir, dix-huit autres aux feutres noirs et de couleur. Enfin, cinq dessins font intervenir des techniques mixtes telles que les pigments à l'huile pour deux d'entre eux, l'encre de feutre en mélange avec de l'encre de Chine pour un troisième, ou avec du pastel pour un autre, enfin l'encre de Chine, le feutre et le crayon de couleur pour un dernier¹⁰.

La complexité des techniques mises en jeu laisse alors à penser que la seule création face à la caméra n'est pas l'unique moment de l'apparition de ces dessins soumis au temps de la technique cinématographique et qu'un autre temps que le temps spontané de la prise de vues a existé.

Une autre réflexion vient aussitôt s'interposer. Il s'agit ici d'un problème de sémantique. Comment nommer ces dessins ? Faut-il dire « double-face » pour un dessin identique recto verso ou « dessin recto verso » pour celui qui présente sur chacune des faces deux versions, aussi mineures les variations soient-elles ? Le catalogue raisonné présente fort justement le MP1983-25 comme un dessin recto verso et offre une reproduction des deux faces. Cependant, il faut admettre que quelques autres sont également recto verso, puisque ni le pastel blanc, ni l'encre de Chine, ni les pigments à l'huile et encore moins le crayon de couleur ne traversent le papier à la façon du feutre. Le seul processus de création spontanée face à la caméra de Clouzot est alors ici remis en question. Picasso aurait-il retravaillé ces dessins hors champ ? Sur le plateau ? Ultérieurement ? Un long entretien avec Maya Widmaier-Picasso a apporté à ces questions quelques éclaircissements¹¹.

Si l'on regarde attentivement les trente-neuf dessins, on voit que la ligne dessinée est extrêmement variée. Fine, large, précise dans ses contours, elle peut également être brouillée et comme brossée.

L'idée surgit alors que l'instrument, quel qu'il soit, n'est pas unique. Cette impression est confortée par l'information selon laquelle, et déjà dans les années cinquante, les feutres étaient vendus accompagnés d'embouts différents.

Le décryptage des photos de Flinker montre par ailleurs Picasso travaillant non plus du côté étagère, son côté, mais du côté caméra. Maya confirmera que son père reprenait les dessins pendant les poses et précisera avec un brin d'humour : « Avant tout... On s'amusait ! »

Concernant les papiers, elle ajoute que c'est elle qui faisait les allers et retours dans la décapotable de Renoir, entre le studio et le droguiste de Cannes, préparant les papiers tendus sur châssis pour alimenter la création et le tournage, et reconnaîtra en avoir crevé beaucoup pendant ce transport périlleux.

À travers toutes ces descriptions, et dans la perspective d'un nouveau chantier de conservation-restauration, la préservation du caractère double de ces dessins apparaît comme fondamentale, autant par référence au montage technique permettant le regard duel, nécessaire au tournage, que pour la valeur de création propre de ces œuvres indépendamment du regard de la caméra.

Pourtant, dans les années 1980, époque où les papiers japonais avaient déjà commencé à être utilisés par les restaurateurs d'œuvres d'art en Europe mais où toute l'étendue des grammages disponibles n'était pas accessible, la restauratrice d'alors, pour les besoins d'une exposition autour de Picasso et le cinéma, double cinq de ces dessins. Le papier utilisé, de grammage léger mais cependant trop épais, ne convient pas et une des faces s'en trouve partiellement occultée.

Aujourd'hui, après quelques années d'interruption, la restauration des trente-quatre dessins restants est à nouveau envisagée dans la perspective d'une exposition à venir. Nous avons déjà souligné l'état dramatique de cet ensemble. Outre un phénomène d'oxydation en évolution constante, mais provoqué dès le début par la violence des éclairages nécessaires au tournage et par la nature du papier journal facilement réceptif à l'hydrolyse et à l'oxydation, ces œuvres ont souffert de leur conservation sur les châssis d'origine, et du contact direct et prolongé avec les tannins du bois. La conjonction de la fragilité structurelle, naturelle, de ces dessins tendus sur châssis et des phénomènes de dégradations décrits ont amené l'apparition de nombreuses déchirures pouvant aller jusqu'à 50 cm de long, situées pour une bonne majorité à la périphérie mais traversant parfois entièrement certains dessins. Il n'a pas dû être aisé de prendre la décision de démontage pour séparer les dessins de leur châssis d'origine, mais cette entreprise menée dans les années 1980 par Maria Bohusz, qui double alors les cinq dessins déjà mentionnés, et Brigitte Léal, alors conservateur du cabinet des dessins au Musée national Picasso-Paris, apparaît aujourd'hui comme infiniment sage.

Une lecture attentive des réseaux de déchirure nous renseigne sur l'état de détérioration du matériau cellulosique, certes, mais nous en dit long sur bien d'autres aspects.

Si la plupart ont pour origine les causes évoquées précédemment, d'autres se sont produites lors de la création, le papier tendu offrant peu de résistance au geste énergique de Picasso. Ces déchirures sont identifiables puisqu'elles se trouvent toujours localisées à l'intérieur de zones colorées et que leurs lèvres sont imprégnées de couleur.

D'autres déchirures ont pu se produire après la fin du tournage alors que les dessins sont chez l'artiste, à La Californie, à Vauvenargues puis à Notre-Dame-de-Vie.

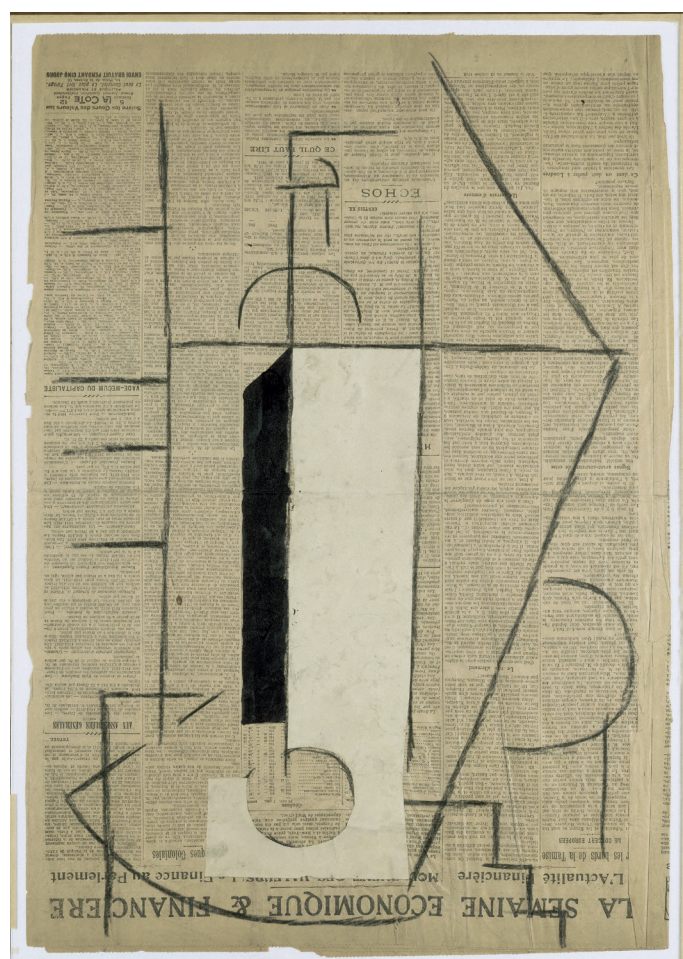
Les Scotch aujourd'hui jaunis, présents sur certaines de ces déchirures, datent sans doute de ces époques.

Dans le nouveau plan de restauration, la priorité absolue donnée à la sauvegarde du caractère double de ces dessins entraîne les décisions suivantes :

- la non-systématisation du doublage ;
- si celui-ci est opéré on cherchera à utiliser les papiers les plus fins et résistants possibles ;
- la nécessité d'un traitement autre que mécanique afin d'améliorer l'état du support papier ;
- la définition de ce traitement ;
- la nécessité d'évaluation de l'impact de ce futur traitement sur les colorants présents ;
- en tout état de cause, une mise en œuvre conventionnelle qui traiterait les supports puis consoliderait les déchirures semble ici peu adaptée, voire dangereuse, et il apparaît qu'il sera souhaitable de commencer par la fin : coller d'abord, traiter ensuite ;
- enfin, deux types de montage, l'un de conservation et l'autre d'exposition, ce dernier cherchant à remettre les dessins dans leur contexte d'origine, au moment de cette création simultanée double-face.

Remontons encore dans le temps pour arriver en 1912 et parler du collage *Bouteille sur une table*. Cette nature morte cubiste se trouve sur la page 7 de l'hebdomadaire *Le Journal*, daté du 8 décembre 1912 (fig.1). Elle a été réalisée au fusain et à l'encre de Chine. Un morceau de papier vélin blanc peint en blanc a été collé pour simuler le corps de la bouteille.

Un fragment de papier détaché de l'œuvre a permis de connaître avec précision sa composition. L'analyse de fibres confirme qu'il s'agit d'un papier journal ordinaire à base de résineux (70 % de pâte mécanique et 30 % de pâte chimique). Du sulfate de baryum a été identifié comme charge. En 1999, cette œuvre, conservée jusqu'alors entre deux feuilles de Plexiglas, est sortie de son montage pour contrôle. Son état est jugé alarmant. Les interventions précédentes de restauration s'étaient limitées à des consolidations de déchirures. Bien qu'aucune mesure de pH n'ait été faite alors, on pouvait penser que le problème majeur dont souffrait cette œuvre était dû à une acidité importante liée à la présence de lignine. Dans le cas de ce collage, les mécanismes d'hydrolyse acide qui affaiblissent le papier ont été amplifiés par l'épaisseur du journal et par le confinement



1. PABLO PICASSO

Bouteille sur une table

Paris, automne 1912-hiver 1912

Papier vélin machine blanc découpé et collé sur papier journal, fusain et encre de Chine, 62 x 44 cm

Musée national Picasso-Paris

Dation Pablo Picasso, 1979. MP369

© Paris, RMN - Grand Palais / Hervé Lewandowski

© Succession Picasso, 2016

créé. Ce journal présente en effet quatre pages, les autres pages ayant été prélevées par Picasso et réutilisées pour des compositions identifiées par Anne Baldassari en 2003.

À cette époque, les déchirures nouvellement apparues ont été collées avec de la colle d'amidon de blé diluée et maintenues avec des bandelettes de papier 100 % kozo et fin (10 g/m²). Des feuilles de papier Misugami (papier de mûrier à papier, fin et chargé) ont été insérées entre les feuilles du journal sans créer de surépaisseur. Ceci constituait un premier essai de désacidification par contact. Enfin, le collage avait été monté sur un support en carton de conservation pour présentation sur un plan incliné. Cette œuvre est en effet aujourd'hui trop fragile pour être présentée à la verticale et suspendue sous son propre poids.

En 2006, Marie-Christine Enshaïan bénéficie d'une bourse de recherche en restauration qui lui permet de développer le projet de désacidification¹² du support de ce collage pour améliorer sa longévité.

L'idée initiale de désassembler les feuillets de ce collage pour réaliser un traitement de désacidification aqueux a dû être rapidement abandonnée. Un examen approfondi de l'œuvre a révélé que les feuillets du journal étaient collés les uns aux autres en fond de cahier. D'autres exemplaires de la même époque confirmaient cette particularité. Ceci a impliqué d'orienter le plan d'expérience vers la désacidification par contact. Depuis les années 1990, la recherche aux États-Unis s'est orientée vers la mise au point de produits neutres qui pourraient absorber les gaz polluants de l'atmosphère et les produits acides formés lors de la dégradation intrinsèque du papier, appelés aussi composés organiques volatils (COV). À cette fin, les zéolithes (silicates naturels tels que le charbon actif, le silicate d'aluminium, les argiles, le gel de silice...) ont la capacité d'attirer de façon sélective des molécules à leur surface. Elles sont utilisées pour éliminer les polluants, les odeurs, les goûts, les couleurs, l'humidité des gaz et des solides.

Le protocole de recherche de Marie-Christine Enshaïan a étudié la désacidification par contact d'éprouvettes de papier journal datant de 1912 par contact avec le papier Micro-wrap® (papier avec une face noire à base de charbon actif et d'un tamis moléculaire) à 90 % d'humidité relative. Les premières conclusions sont encourageantes : une remontée du pH (0,5 point) a été constatée après cinq jours de mise en contact. Ces premiers essais soulèvent plusieurs questions : une forte humidité relative élevée permettrait-elle d'obtenir de meilleurs résultats ? Quelle augmentation maximale de pH pourrait être obtenue ? Avec quel papier ou carton poursuivre cette recherche aujourd'hui ? Ces essais ont mis en évidence la nécessité d'une collaboration avec un laboratoire et de multiplier le nombre d'éprouvettes pour la fiabilité des résultats.

Aujourd'hui, nous souhaitons développer l'étude des cartons zéolithes comme traitement de conservation curative pour les œuvres en papier journal de Picasso. Il restera couplé à des opérations régulières de consolidation de déchirures si besoin. De nombreuses études montrent que la désacidification a des effets bénéfiques constatés tant pour des journaux

anciens (1881-1956) que récents. Le travail à engager pour ces deux œuvres implique une modélisation taille réelle qui mette en œuvre leurs spécificités (épaisseur, gondolement induit par les collages, variété des matériaux ou couleurs utilisés...). Ceci permettra de vérifier la qualité de la désacidification, d'évaluer l'impact de ce traitement sur les encres ou films de peinture et de valider une mise en œuvre. Cela implique également de réfléchir à la modélisation des montages à utiliser pour le stockage et l'exposition de ces œuvres. Ce point est crucial pour les dessins du *Mystère Picasso*.

Pour conclure, ce sujet est pointu d'un point de vue technique mais il a un impact fort sur la perception des œuvres à base de papier journal et sur leur conservation. En effet, ces traitements ont pour but de favoriser leur transmission et leur exposition dans les meilleures conditions possibles. Nous ne pouvons pas réaliser ce type de recherche sans un soutien réel et continu des responsables du Musée national Picasso-Paris.

Les propos émis dans le cadre des vidéos et publications des actes du colloque doivent être considérés comme propres à leurs auteurs ; ils ne sauraient en aucun cas engager la responsabilité du Musée national Picasso-Paris.

Sous réserve des exceptions légales prévues à l'article L.122-5 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction, utilisation ou autre exploitation desdits contenus devra faire l'objet d'une autorisation préalable et expresse de leurs auteurs.

1. On les range en trois types : le journal ordinaire, le journal amélioré (un tiers de pâte chimique) et le couché léger.

2. La pâte mécanique est obtenue par râpage de rondins pour produire des petits copeaux. Ils sont ensuite amalgamés avec de l'eau pour former une pâte. Dès 1869, elle est utilisée en France pour les papiers d'usage courant.

3. La pâte chimique est également produite à partir de bois. La lignine est éliminée à l'aide de cuissons successives et de réactifs chimiques afin de ne conserver que la cellulose contenue dans le bois. Depuis 1874, cette pâte est utilisée pour la fabrication du papier en France.

4. L'apprêtage consiste à faire passer la feuille de papier sèche entre une série de lourds rouleaux métalliques.

5. Henri Colpi, « Comment est né *Le Mystère Picasso* », *Cahiers du cinéma*, n° 58, avril 1956.

6. Pierre Daix, *Picasso créateur*, Paris, Ed. du Seuil, 1987, p. 337 : « Il ne fait rien pour cacher sa fringale de travail. Les circonstances vont lui donner l'occasion de l'apaiser. Une encre arrivée des États-Unis transperce le papier sans baver. Picasso et Henri-Georges Clouzot peuvent passer à la réalisation d'un vieux projet : capter la création picturale en train de se faire sans que la caméra ne s'interpose. »

7. Voir la bibliographie sommaire publiée in Dominique Dupuis-Labbé et Marie-Christine Enshaïan, « Les trente-neuf dessins du *Mystère Picasso*. Genèse d'une création, évolution d'un projet de conservation-restauration », *Technè*, n° 22, 2006.

8. Karl Flinker, « Picasso devant la caméra », *Le Jardin des arts*, n° 15, janvier 1956, p. 173-180.

9. Hélène Parmelin, *Notre-Dame-de-Vie : secrets d'alcôve d'un atelier*, Paris, Cercle d'art, 1966, p. 131.

10. MP1983-15 et 34 sont exécutés à l'encre de couleur et aux pigments à l'huile ; MP1983-22 à l'encre de couleur et au pastel ; MP1983-16 à l'encre de couleur et encre de Chine ; MP1983-25 à l'encre de couleur, encre de Chine et au crayon de couleur.

11. Mercredi 1^{er} décembre 2004.

12. La désacidification a été développée dans les années 1970 pour minimiser la destruction des papiers à base de pâte mécanique. Des procédés liquides ou gazeux ont été élaborés pour le traitement de masse des collections des bibliothèques et des archives. Le but est de freiner la dégradation par hydrolyse acide de la cellulose et de protéger également des agressions acides ultérieures en déposant une réserve alcaline. Chose très importante, il ne permet pas en revanche la récupération des propriétés physiques des papiers fragilisés.

« CARLES CASAGEMAS », DOUBLE DÉFI : RESTAURER L'ÉPIDERME/CONNAÎTRE LA STRUCTURE INTERNE

Reyes Jiménez • colloque Revoir Picasso • 25 mars 2015

En 1970, Picasso donne au Museu Picasso de Barcelone un millier d'œuvres de sa propriété que sa famille avait conservées pendant trois générations. Cette donation, composée notamment de dessins et de peintures de sa période de formation, témoigne encore une fois de sa générosité envers la ville et place le Museu Picasso comme le centre de référence des premières années de la trajectoire de l'artiste.

Comme l'on pouvait s'y attendre et répondant aux exigences d'un musée du ^{xxi}^e siècle, notre plan directeur de conservation et de restauration est fondé sur deux axes d'actions prioritaires : la conservation matérielle des œuvres et la documentation exhaustive de la collection.

Il s'agit là d'un binôme indissoluble, car, pour documenter la collection, nous travaillons sur la traçabilité des œuvres ainsi que sur la reconstitution de leur histoire matérielle. Mais nous ne pourrions pas les conserver avec les garanties nécessaires sans savoir avec quels matériaux et dans quelles circonstances elles ont été créées. L'objectif est donc d'approfondir la connaissance des processus de création des œuvres, de déterminer les matériaux constitutifs et d'identifier les différentes mesures de restauration auxquelles elles ont été soumises, notamment celles qui ont été restaurées en 1970, car, après la donation, un grand nombre de peintures ont été rentoilées¹.

Notre travail vise à supprimer toutes les interventions qui occultent ou altèrent l'œuvre. Il est essentiel de respecter le maximum d'éléments qui la définissent : châssis, dimensions originales, ainsi que tout autre détail tel que des trous de punaise, bords, fibres, étiquettes, caractéristiques du revers. Autant de détails qui constituent son histoire et qui facilitent la compréhension du processus de création.

LA MÉTAMORPHOSE DES MATÉRIAUX PICTURAUX

Picasso savait forcément qu'une peinture est une structure en strates, et a fait usage de ce principe de façon paradigmatique en exploitant jusqu'au bout ses possibilités physiques. Tout au long de sa production, les applications successives sur une même œuvre vont favoriser sa plasticité en transformant ses matériaux. Cette capacité de métamorphose a ses origines dans les débuts de sa formation, lorsque, encore enfant, il s'est plongé dans la pratique de la peinture en réutilisant des fragments de bois ou de toile comme support pictural.

De façon récurrente, l'artiste utilisera aussi bien les textures extérieures, visibles, que les couleurs émergeant à travers les fissures des couches plus profondes. Ainsi, son œuvre va se transformer en un tout indissociable, qui n'est autre que la somme des successives expériences créatives.

Compte tenu de ce système additif de travail, et du fait que la réutilisation des toiles est une caractéristique réitérée de sa période de formation, une de nos activités prioritaires consiste justement dans l'analyse et l'inventaire de toutes les peintures susceptibles d'avoir des couches sous-jacentes.

Cela nous permet de découvrir d'anciennes structures picturales cachées. De cette façon, on distingue entre les toiles que Picasso a récupérées à partir d'autres toiles de plus grande taille² et celles qu'il a réutilisées sans en modifier le format, mais en y cachant des compositions antérieures.

Cette méthodologie d'analyse des œuvres, qui nous fournit une compréhension de leur structure physico-chimique, a ouvert de nouvelles possibilités de production de connaissances dans le musée et a permis d'articuler des expositions thématiques avec un nouveau message muséographique³.

Afin de pouvoir comparer et comprendre notre collection, un examen à long terme est nécessaire, qui orientera la révision de l'œuvre de l'expérience visuelle à l'expérience créative⁴.

LA RESTAURATION DE LA PEINTURE CARLES CASAGEMAS ET SA COUCHE SOUS-JACENTE

Un exemple d'occultation ou de réutilisation d'une peinture est le portrait de *Carles Casagemas* (MPB110022), réalisé à Barcelone entre 1899 et 1900 et récemment restauré dans les ateliers du musée.

Picasso a peint *Casagemas* de façon réitérée. Quand son ami était encore présent, mais aussi au travers d'évocations après sa mort le 17 février 1901.

Dans ce cas, nous nous trouvons face à une image psychologiquement profonde, où l'artiste ne s'est pas limité à faire un portrait de son ami. Au-delà de la résolution de son apparence physique, il a affronté sa personnalité complexe avec la vision troublante et antagonique de ses autoportraits contemporains, dans lesquels lui-même se façonne d'un trait ferme, faisant face frontalement à sa consolidation en tant qu'artiste.

Nous nous trouvons ici face à l'homme qui lutte contre ses propres fantômes, à la recherche de son identité complexe. Il le présente de face, quoiqu'avec un regard bas et d'une perspective légèrement élevée, l'enveloppant avec un manteau disproportionné sous la froideur tragique des couleurs.

Contrairement à d'autres peintures de la collection déjà analysées, dans lesquelles l'artiste a travaillé sur une toile découpée d'une autre de plus grande taille⁵, Picasso a réalisé ce portrait sur une toile tendue sur châssis, comme on peut le voir dans les photographies réalisées à l'occasion de l'inventaire de la donation en 1970.

La photo prise après la donation, et juste avant la première restauration, en 1970, confirme que la toile conservait les bords originaux intacts bien qu'elle soit arrivée sans châssis. Il s'agissait en effet d'une œuvre complète, en non pas d'un fragment.

Nous ne disposons pas d'informations spécifiques sur cette restauration, mais l'étude de l'image photographique avant d'intervenir indique que l'état de conservation était complexe, avec des altérations généralisées, de nombreuses pertes de matériel pictural, d'importants soulèvements, et des fissures profondes qui parcouraient la surface d'un côté à l'autre (fig. 1).



1. FRANCESC MÈLICH
Reproduction photographique
de la peinture *Carles Casagemas*
(1899-1900) par Pablo Picasso
1959
Museu Picasso, Barcelona
Fons Francesc Mèlich
© Succession Picasso, 2016

L'œuvre, exposée dans les salles du musée pendant les dernières années, présentait deux caractéristiques qui en altéraient la perception : un excès d'éclat, et des zones à la texture lisse en contraste avec la rugosité originale, brisant visuellement son unité.

Nous savons que la peinture a été rentoilée à la colle lors de la restauration de 1970 et que les nombreuses pertes de la couche picturale ont été retouchées⁸. Une analyse attentive nous a permis de découvrir les conséquences du processus de rentoilage. L'adhésif utilisé⁹ a traversé physiquement la trame de la toile, occupant l'espace de la peinture manquante. La colle du papier de protection n'a pas été dûment enlevée de la couche picturale et, avec le temps, à cause de la cristallisation, elle a provoqué un état de fragilité générale de l'œuvre ainsi que de graves soulèvements. Outre la transformation de la surface à cause de l'éclat du vernis et de l'oxydation de la colle, la modification de la texture de la surface a causé un aplanissement visuel de l'image.

L'examen visuel de l'œuvre a permis de capter des pistes telles que des coups de pinceau superposés ou des accumulations de matière qui, ne correspondant pas avec la scène visible, pourraient indiquer la présence d'une peinture sous-jacente. Dans le cas du *Carles Casagemas*, la surface picturale n'est ni lisse ni continue. Bien que Picasso ait structuré la figure, et notamment le manteau, avec de longs coups de pinceau, la peinture présente des zones avec des rugosités et des textures. C'est cette finition qui apporte une vibration optique à l'ensemble, et qui fait que l'on ne perçoit pas avec loudur le fond obscur et presque monochromatique.

La dernière restauration, réalisée en 2014, a eu pour objet

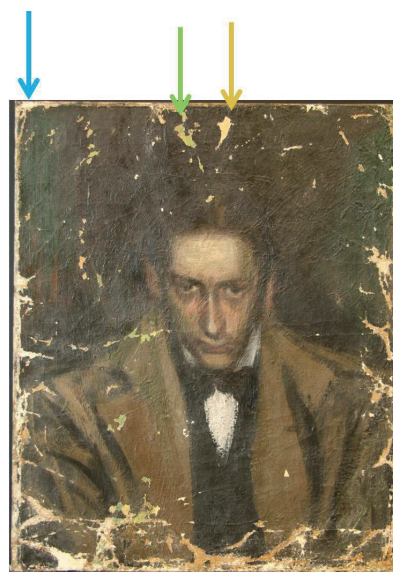
de restaurer l'épiderme en éliminant, dans la mesure du possible, tous les éléments de la restauration précédente qui transformaient l'image. Les résidus de colle de la surface ont été éliminés, et les masticages et retouches altérés ont été substitués suivant un critère différent.

En même temps, cette intervention a constitué une occasion d'approfondir la structure interne de l'œuvre, ainsi que de découvrir une peinture sous-jacente dont les caractéristiques sont très différentes de celles de la couche visible.

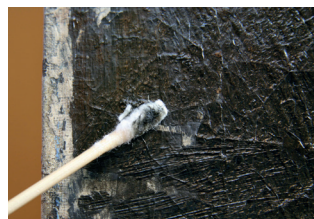
L'examen s'est fondé sur des techniques d'imagerie à différentes bandes de fréquence, et sur différents protocoles d'analyse avec des techniques combinées⁸ pour déterminer les matériaux originaux.

L'étude radiographique a révélé une couche sous-jacente différente de l'image visible. Une image très opaque aux rayons X et difficile à interpréter, à cause de la présence de pigments contenant des métaux lourds dans les couches intermédiaires⁹.

L'étude complémentaire de cette image, avec les découvertes réalisées durant le processus de nettoyage sous les vieux masticages, a permis une approche réelle de la couche sous-jacente¹⁰. Nous ne sommes pas encore en mesure d'identifier l'image sous-jacente, mais la distribution horizontale des couleurs suggère qu'il pourrait s'agir d'un paysage. Le bleu visible dans le côté gauche correspondrait au ciel (fig. 2, 3 et 4).



2. Schéma avec la localisation des couleurs trouvées dans la couche sous-jacente de la peinture *Portrait de Casagemas*. Image extraite de la présentation de Reyes Jiménez
Museu Picasso, Barcelona
© Succession Picasso, 2016



4. Reproduction photographique du procès de nettoyage de la peinture *Carles Casagemas* (1899-1900) par Pablo Picasso et de la récupération des couches colorées sous-jacentes
2014
Museu Picasso, Barcelona



3. Détail microscopique de la peinture *Carles Casagemas* (1899-1900) par Pablo Picasso avec traces de la colle et des couches sous-jacentes
2014
Museu Picasso, Barcelona

Dans l'étroite marge chronologique dans laquelle nous travaillons, avant 1900, et par le biais de l'observation microscopique des échantillons, notre étude nous mène aux couleurs d'Horta, c'est-à-dire aux alentours de 1898. En tout cas, il semblerait que quand la couche visible a été appliquée, la première intervention, ou la couche la plus profonde, était complètement sèche. C'est-à-dire, un temps considérable se serait passé entre les deux peintures.

Cette intervention nous a apporté une meilleure connaissance du processus créatif et nous a permis de récupérer les caractéristiques spécifiques de la couche superficielle. Un fait essentiel pour pouvoir connaître et lire la peinture.

Car il s'agit là d'une peinture où le matériel pictural a une grande importance, tout comme les couleurs. Elle a son origine dans une période de création durant laquelle Picasso utilisait une palette très foncée, mais aussi avec de forts contrastes de lumière, qu'il a été possible de récupérer grâce au processus de nettoyage.

La peinture cachée sous la couche visible confirme de nouveau la réutilisation de peintures dans cette période de jeunesse, ainsi que des changements chromatiques et thématiques radicaux.

Cette réutilisation n'est pas la conséquence d'une simple motivation économique. Elle représente un magnifique exemple de la grande habileté avec laquelle l'artiste appliquait les techniques picturales, en exploitant les possibilités chromatiques des couches internes. Il y a dans cette peinture des zones dans lesquelles il transforme la couleur moyennant l'application de glacis colorés, d'autres où il laisse la couche inférieure partiellement visible ou bien la couvre avec de violents coups de pinceau de matière pure.

CONCLUSIONS

Cette intervention avait un double but ; avec l'étude scientifique, nous cherchons à approfondir notre connaissance de la structure de l'œuvre et à mieux appréhender ses problématiques de conservation (fig. 5).

Le but de l'intervention de restauration était de récupérer physiquement l'épiderme de l'œuvre et d'améliorer par ce biais la perception de l'image. En favorisant l'uniformité de l'absorption de lumière blanche reflétée en surface, il est aujourd'hui possible de l'apprécier de façon plus précise : on perçoit mieux les couleurs, car on voit mieux les textures. Pour cela, nous avons réalisé trois interventions principales :

1. Nettoyage. Nous avons éliminé le vernis appliqué dans les années 1970, réduisant ainsi l'éclat.

Nous avons également éliminé de nombreuses accumulations de colle coincées entre les rugosités de la couche picturale.

Cet excès de colle avait provoqué deux phénomènes : la débilitation matérielle de l'ensemble à cause de sa cristallisation, et l'aplanissement physique et visuel des coups de pinceau, qui avaient perdu leur relief. De cette façon, en éliminant la colle, on a réussi à détendre la toile, réduisant ainsi la tension mécanique à laquelle la structure picturale avait été soumise durant les cinquante dernières années.



5. Reproduction photographique de la peinture *Carles Casagemas* (1899-1900) par Pablo Picasso après la restauration, 2014
Museu Picasso, Barcelona
Crédit photo : Gasull Fotografia
© Succession Picasso, 2016

2. Masticage. Avec le processus de masticage, nous avons voulu récupérer la rugosité superficielle créée par le geste de l'artiste. Pour cela, nous avons travaillé en imitant la texture créée par les coups de pinceau disparus.

3. Réintégration de la couleur. En travaillant le masticage de cette façon, la couleur appliquée lors des processus de retouche et de finition est passée au second plan, et a permis de travailler avec des glacis d'aquarelle. La priorité est la perception de l'image, non pas sa recreation. De cette façon, une fois récupérée la texture, la surface de la toile s'est réunifiée, renforçant ainsi la perception de l'image du personnage.

Nous continuerons de travailler à l'étude des couches intérieures afin de pouvoir identifier avec davantage de précision la peinture cachée sous la peinture *Carles Casagemas*. Pour le moment, le processus de restauration de l'œuvre nous a donné l'opportunité d'accéder à elle physiquement. Les données recueillies constituent une base solide pour continuer la recherche.

En nom de l'institution que je représente, je tiens à féliciter le Musée national Picasso-Paris pour cette initiative. Mes remerciements aussi, cette fois en mon nom, pour l'opportunité de présenter les lignes d'action du département : un nouveau regard visant à approfondir et à transmettre l'œuvre de Picasso.

RÉFÉRENCES

Malén Gual Pascual, Reyes Jiménez de Garnica, « *Ciencia y Caridad* » *al descubierto* [cat. exp., Barcelone, MPB, 2010-2011], Museu Picasso de Barcelona, 2010.

Reyes Jiménez de Garnica, « *De Azoteas de Barcelona a La Vida : dos visiones técnicas* », in *Viaje a través del azul : « La Vida »* [cat. exp., Barcelone, MPB, 2013-2014], Institut de Cultura de Barcelona/Museu Picasso de Barcelona, 2013, p. 28-61.

Josep M. Xarrié Rovira, *Restauració d'obres d'art a Catalunya : quatre generacions i un noble ofici : conservació i restauració del patrimoni cultural moble, 1892-2001*, Barcelone, Abadia de Montserrat, 2002.

Les propos émis dans le cadre des vidéos et publications des actes du colloque doivent être considérés comme propres à leurs auteurs ; ils ne sauraient en aucun cas engager la responsabilité du Musée national Picasso-Paris.

Sous réserve des exceptions légales prévues à l'article L.122-5 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction, utilisation ou autre exploitation desdits contenus devra faire l'objet d'une autorisation préalable et expresse de leurs auteurs.

1. Voir Reyes Jiménez de Garnica, « 50 ans du Museu Picasso de Barcelone : muséologie et méthodes de restauration et leur impact sur les collections », « Retours d'expérience et regards rétrospectifs », VI^e colloque international de l'Association des restaurateurs d'art et d'archéologie de formation universitaire (ARAFU), Paris, 26-28 novembre 2014.

2. Si l'on compare les fragments de peinture et les pièces de toile récupérées par Picasso (taille, typologie, structure des tissus...), il nous est possible d'approcher, voire de restituer la toile d'origine. Nous avons ainsi virtuellement accès à un corpus documentaire non visible.

3. Expositions comme « *Ciència i Caritat al descubierto* » (2010) ou « *Viatge a través del azul : La Vida* » (2013).

4. Prochainement, un travail d'étude comparative sur six portraits datés entre 1895 et 1900 sera présenté dans le cadre du projet CHARISMA : "Early Stages of Picasso through Material Characterization of Different Portraits".

5. Pablo Picasso, *Portrait d'un inconnu selon le style de El Greco*, 1899, Museu Picasso de Barcelona (MPB110034).

6. En suivant le même processus appliqué au reste de la collection de peintures sur toile pendant la campagne de 1970.

7. La traditionnelle colle de pâte.

8. Microscopie optique, électronique de balayage et spectroscopie FTIR.

9. L'étude a permis de détecter une présence élevée de signal de plomb, qui correspondrait à la couche blanche partiellement visible au microscope.

10. La séparation physique entre les deux couches pourrait indiquer qu'une couche intermédiaire avait été appliquée. Ce détail indiquerait que Picasso a essayé d'uniformiser la surface avant de peindre Casagemas.

MERGING AND EMERGING IMAGES METAMORPHOSIS OF PICASSO'S PAINTINGS IN A BROADER CONTEXT

Ann Hoenigswald • Revoir Picasso's symposium • March 25th, 2015

PAINTINGS UNDER PAINTINGS

Close examination of the works of Pablo Picasso reveals his fascination with the process of painting throughout his long and productive career. He frequently invited the viewer to follow the development of a work of art by leaving clues on the surface to intentionally draw attention to alterations. There are numerous examples of Picasso painting a composition over an existing one, but he is not unique in this sense; artists are often too poor to be able to afford another canvas and choose to rework a painting, or sometimes it is simply dissatisfaction with the initial work. However, for Picasso it was neither an issue of being unable to purchase additional supports nor that he lost interest. His mistress, Fernande Olivier, romanticized Picasso's reuse of canvas by evoking the image of the needy artist, and she chose to remember that Picasso had so little money that he was obliged to paint over existing pictures.¹ However, if we are to take her at her word, it makes it difficult to account for many paintings done later in the artist's life—when he was financially secure and more than able to afford new canvases—which overlay earlier compositions. Picasso's need to repaint was motivated elsewhere. The initial composition somehow informed a new work, and often visible *pentimenti*, or embedded impasto, the slivers of color peeking through from beneath at the intersection of forms, drying cracks etc., remained as evidence of the earlier composition. Although the primary intention was not to expose the process of painting, it is likely that he was quite taken with the effect once it became apparent that the alterations were not necessarily a rejection of his composition as much as a need to move in another direction. A color, a shape, a form, or an idea lingering from the initial work often reemerged in a new context. It was as if Picasso could visualize and anticipate the metamorphosis as he was painting. It is well known that he was averse to throwing things away, and it may also have been an efficient means of keeping all of his compositions in his possession—even the ones he discarded.

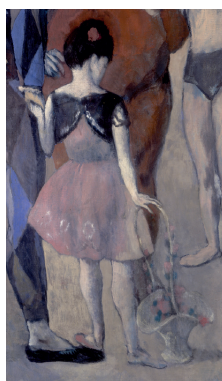
Picasso himself, in discussing the 1901 *Mother and Child*, (Harvard University Art Museums) recalled that the picture was painted over a portrait of his friend, the poet Max Jacob, and he suggested in 1955 that if someone examined the picture with x-radiography, perhaps the earlier painting could be seen.² However, he also left a clue on the surface: the impastoed contour of Jacob's head emerges through the blue paint layer. Similarly, Picasso acknowledged painting over an existing work when wide cracks in the paint layer exposing colors from an earlier composition were brought to his attention on the 1925 *Dancers*. (Tate Modern) The artist explained

that "some people might want to touch them out but I think they add to the painting. On the face you see how they reveal the eye which was painted underneath."³



1. PABLO PICASSO
Family of Saltimbanques
1905
Oil on canvas, 212,8 x 229,6 cm
National Gallery of Art
Chester Dale Collection, 1963.10.190
© 2016 Estate of Pablo Picasso/Artists Rights Society (ARS), New York

Over the head of the gentleman on the left of the 1905 *Family of Saltimbanques*, (fig. 1) similar drying cracks suggested artist's changes, and infrared imaging revealed a top hat exactly as the artist rendered the figure in a related watercolor sketch.⁴ Subsequently, Picasso reconfigured the fellow into a self-portrait and among many other changes morphed the image of a girl and a dog into the girl and a basket in the final composition. (fig. 2 and 3) In addition to this layer, one of the compositions that Fernande feared lost was also discovered. Again a watercolor and a drypoint etching (?) examined together with the X-radiograph confirmed what she didn't recall: the lost *Circus Family* was embedded deep beneath two compositions.



2. Detail of The
Family of Saltimbanques (1905) by
Pablo Picasso
© 2016 Estate of Pablo
Picasso/Artists Rights
Society (ARS), New York



3. PABLO PICASSO
Young Girl with a Dog, 1905
Pastel and gouache on paper, 70,5 x 47,5 cm
Private collection
© Rights reserved
© 2016 Estate of Pablo Picasso/Artists Rights Society (ARS), New York

It is important, however, to point out that the same attention went into small and less imposing works as well. Picasso had remarked that “a picture used to be the sum of additions. In my case the picture is the sum of destructions. In the end nothing is lost...the red I took away from one place turns up someplace else.”⁵ In many pictures this is what happened. The thin red line defining the chin of the *Woman in a Cap*, (Museu Picasso, Barcelona) for example, emerged from the lower composition, and the source of the highlights in *The Portrait of Sabartes* (Pushkin Museum) similarly materialized from the energetic brushwork of an earlier painting of a small boy that lies under the visible composition.⁶

The Tragedy, (fig. 4) although not on the scale of the *Family of Saltimbanques*, was a significant investment for Picasso because it was painted on a large wooden panel.⁷ It dates to 1903, but Picasso began working on the substantial support much earlier.⁸ Visual clues on the surface of the painting—impasto that cuts across the drape of the garment, and vibrant yellows, oranges and reds unrelated to a blue period painting emerging from underneath—suggested that there was a paint layer beneath the three figures on the beach.⁹



4. PABLO PICASSO
The Tragedy
1903
Oil on wood, 105,3 x 69 cm
National Gallery of Art
Chester Dale Collection. 1963.10.196
© 2016 Estate of Pablo Picasso/Artists
Rights Society (ARS), New York

The X-radiograph (fig. 5) revealed a horse at the lower left corner, with his contorted head stretched back unnaturally and his legs twisted awkwardly around the body, as well as a series of arches on their side along the right edge. These mimicked the tortured horse in a small 1901 painting of a bullfighting scene, and the arches in the background and the sweeping arc recalled the architecture of the arena and the definition of the bullring in a similarly dated sketch. Particularly significant is that the palette of the bullfight pictures was dominated by the same strong bright tones that were revealed through the cracks of the *Tragedy*. Clearly a composition related to the two bullring pictures existed under the *Tragedy*. Although the bullfight painting, which was so intimately connected to Barcelona, was abandoned—and the reason remains unclear—it was not forgotten by Picasso. Technical imaging clarified the arches and the horse at the bottom left. In addition, the legs of a harnessed horse with a constricted tail and a bridled muzzle, as well as the legs of a runner, appeared.¹⁰ The horse was followed by a smaller figure brandishing a whip, and two other heads emerged in front of the horse. Once again, drawings exposed the source and the metamorphosis of the composition. The image represented the *Arrastre*, (fig. 6) a subject depicted by Picasso twice in 1902. Apparently, Picasso painted a richly colored bullfight scene in 1901 and added the *Arrastre* in 1902 directly on top of this before shifting the panel to a vertical position in 1903 to paint the *Tragedy*.



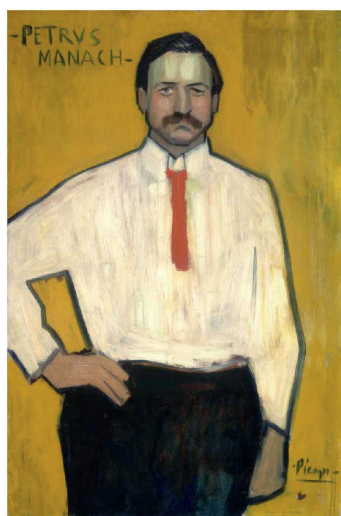
6. PABLO PICASSO
Corrida de toros: El Arrastre (Course de taureaux : l'arrastre)
Barcelona, 1902
Pencil on paper, 32, 5 x 46, 8 cm
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979. MP445
© Paris, RMN - Grand Palais / Thierry Le Mage
© Succession Picasso, 2016



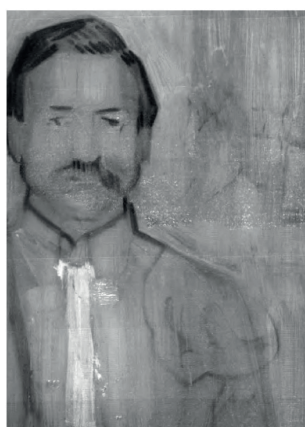
5. X-radiograph of *The Tragedy*
(1903) by Pablo Picasso
© 2016 Estate of Pablo Picasso/Artists
Rights Society (ARS), New York

These layers are embedded into one another because of the nature of the opaque layers of paint, but if one follows Georges Henri Clouzot's film, *Le Mystère Picasso*, which captures Picasso at work seamlessly transforming elements, it clarifies how shapes and forms are incorporated from layer to layer. Careful examination of the *Tragedy* reveals that Picasso did not simply need a new surface on which to work, but that each composition had a clear bearing on the following one.

The horse that lay writhing in the arena of the 1901 layer was the same one who was attached to the harness as it was dragged out of the bullring in the 1902 *Arrastre*. Similarly, the arches that defined the back wall of the 1901 stadium were transformed into the fan-shaped headdresses of the 1902 horses, and subsequently the contour of the boy's head in the visible 1903 composition absorbed the same lingering shape. Ultimately the horse's head from the 1902 *Arrastre* merged into the silhouette of the head and shoulder of the stooped man. Picasso was manipulating a palimpsest as elements of one composition reappeared into the next one.



7. PABLO PICASSO
Pedro Mañach
1901
Oil on Canvas, 105,5 x 70,2 cm
National Gallery of Art
Chester Dale Collection, 1963.10.53
© 2016 Estate of Pablo Picasso/Artists
Rights Society (ARS), New York



8. Detail of Pedro Mañach
(1901) by Pablo Picasso,
Infrared image captured with
Kodak 310-21X PtSi IR camera,
configured to 1.5-2.0 microns
© 2016 Estate of Pablo Picasso/
Artists Rights Society (ARS), New
York

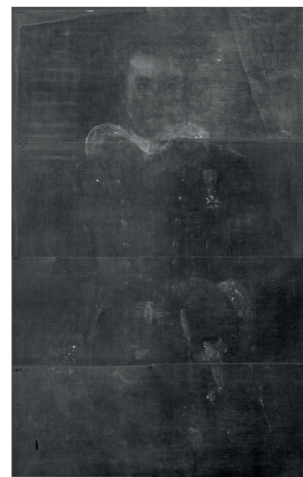
To some extent, Picasso's superimposed layers of paint represent an extension of his lifelong obsession with masks and costumes. In both cases, it is a means to cover and redefine an element, but not eliminate it completely. Hiding under drapery allows the reinvention of meaning or identity, but not to the extent of complete obscurity. In the *Portrait of Pedro Mañach*, (fig. 7) for example, Picasso repurposed the sitter, yet at the same time retained the original persona. Infrared imaging (fig. 8) exposed epaulettes and the outline of the short jacket and sash, which immediately recalled a bullfighter's costume, but in the end, although Picasso repainted the jacket, he retained one very critical element. The narrow orange-red tie remained untouched from the lower layer. By preserving a detail of the first composition, Picasso maintained Mañach's identity as a bullfighter and reinforced it by borrowing the characteristic pose: the hand positioned confidently on his hip mimicking the classic stance of the bullfighter, and the bold lettering across the top patterned on bullfight posters. Picasso remarked that "when you begin a picture you often make some pretty discoveries. In each destroying of a beautiful discovery the artist does not really suppress it but rather transforms it, condenses it, makes it

more substantial. What comes out in the end is the result of the discarded finds."¹¹ Picasso discarded most of the original composition, but retained just enough to remind himself and his friend of their shared Spanish roots and the bullfight scenes Mañach encouraged the artist to paint.

One must be reminded that Picasso painted over paintings throughout his life, and in some cases the relationship between layers was even more complex. In Antibes in 1946, Picasso took a portrait by an unknown artist and painted the figure of an urchin eater directly over a military officer.¹² (fig. w9) The X-radiograph (fig. 10) exposed the 19th century figure, and careful examination revealed that the shoulder of the officer reemerged as the raised knee of the urchin eater, and the hand ceremoniously placed on the sword became the fist clutching the knife. Essentially, Picasso was using the earlier portrait as a found object.



9. PABLO PICASSO
The Urchin Eater, 1946
Oleo-resinous enamel paint and
charcoal on canvas, 130,5 x 81 cm
Musée Picasso, Antibes
1946.1.10
© Musée Picasso, Antibes
© Succession Picasso, 2016



10. X-radiograph of *The Urchin Eater*
(1946) by Pablo Picasso
© Musée Picasso, Antibes
© Succession Picasso, 2016

THE FOUND OBJECTS : WORKS ON PAPER, PHOTOGRAPHY, CERAMICS AND SCULPTURES

Identifying the impetus for repainting his works and leaving clues on the surface is explained not only by studying related paintings but, of equal importance, by looking carefully at other media. Studying Picasso's prints, collage, photographs, ceramics and sculpture enhances one's understanding of the development of paintings, and often clarifies the ambiguity which presents itself. Paintings, literally as well as figuratively, embed and obscure the information that Picasso hides, but other media expose the process more readily because of the nature of the materials. It is not surprising that Picasso would explore all the manifestations of printmaking: it is inherently developmental and explicitly about process. His

habitual and wholesale re-working of intaglio plates, and especially lithographic stones, leave critical traces of direction. Each print remains an object in itself, numbered, identified by state and often exhibited in sequence to emphasize the development. The states of a painting exist in much the same way, but buried under subsequent paint layers, they can only be disentangled from one another by X-radiography and infrared imaging.

Collage similarly provides a clear opportunity to observe the evolution of a work of art. Using materials from other sources, such as wallpaper or newspaper, which retain their own identity and are not conventional artists' materials but rather found objects, exposes the process in its conspicuous layering. In collage, the elements are distinct and their physical attachment to one another is clearly apparent. Drawing attention to these as works in progress is particularly clear, for example, in cases where Picasso leaves empty pin holes as a clue that an element has been moved (and could be adjusted further). Looking closely at Picasso's collages significantly enhances the viewer's understanding of Picasso's paintings and is a reminder that process was frequently something to be revealed and not obscured.

Picasso used photographs in several ways to draw attention to the development of a work of art, and the inherently reproducible nature of the medium was something he exploited fully. There are a number of photographs of the artist in his studio, but of particular interest are the ones where he intentionally records the creation of a painting. Perhaps the most ambitious documentation is the series of photos he had Dora Maar take over a period of six weeks in 1937 to witness the process of *Guernica* (Reina Sofia, Madrid). Somewhat more veiled than this series is a sequence of photos of the *Man Leaning on a Table* (Pinacoteca Agnelli, Turin, Italy) (fig. 11 and 12) revealing the many states of the painting. A hyphenated date, 1915-16, below the artist's signature emphasizes the ongoing nature of the process. Similarly, the 1911 photograph of Marie Laurencin posed in front of the *Man with a Mandolin* (fig. 13 and 14) in progress exposes a cross section of the painting. The top two thirds of the painting are complete, whereas the bottom third is simply the prepared canvas marked with the most preliminary sketch.¹³ The subject of the photograph is the development of a painting; it is not an image of Laurencin and Picasso clarified this by mentioning that:

"It would be very interesting to preserve photographically not the stages but the metamorphoses of a picture. Possibly one might then discover the path followed by the brain in materializing a dream. But there is one very odd thing—to notice that basically a picture doesn't change, that the first version remains intact in spite of appearances."¹⁴

Picasso's manipulation of photographs and negatives—superimposing and toying with existing images to create something new—captivated him. The initial photograph was a found object, but because it was reproducible, its multifaceted identity could be altered but never lost. It existed as an object in its own right and possessed its own character, but was redefined in a new context. Similarly, Picasso must have



11. PABLO PICASSO
Self-portrait with *Man Leaning on a Table* in his studio on the Rue Schoelcher, Paris, 1915-1916
Gelatin silver print, 18 x 11,8 cm
Musée national Picasso-Paris
Don succession Picasso, 1992.
APPH2859
© Paris, RMN - Grand Palais
© Succession Picasso, 2016



12. PHOTOGRAPHER UNKNOWN
Pablo Picasso in front of *Man Leaning on a Table* in his studio on the Rue Schoelcher, Paris, 1915-1916
Gelatin silver print, 18 x 11,8 cm
Musée national Picasso-Paris
Dation Dora Maar, 1998. MP1998-135
© Rights reserved
© Succession Picasso, 2016



13. PABLO PICASSO
Portrait of Marie Laurencin in front of *Man with a Mandolin*, Boulevard de Clichy studio, Paris, Autumn 1911
Original glass negative, 12 x 9 cm
Musée national Picasso-Paris
Picasso Private Archives
Don succession Picasso, 1992. no 42
© Paris, RMN - Grand Palais
© Succession Picasso, 2016



14. PABLO PICASSO
Man with a Mandolin
Paris, Fall 1911
Oil on canvas, 162 x 71 cm
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979. MP35
© Paris, RMN - Grand Palais / René-Gabriel Ojéda
© Succession Picasso, 2016

been drawn to the possibility of altering the transparency of images and negatives that inherently revealed a layering structure.

This process became more playful when Picasso took commercial images or photographs and reconfigured or redefined them by adding crayon or ink. In these cases, it was not merely the reinvention that he enjoyed; drawing attention to the act itself must have had appeal. Added color to a black and white photo, the play of a waxy medium against the gloss of a photo, or ink against the coated advertisements from a magazine all emphasized the incompatibility of materials and drew attention to the embellishment. (fig. 15 and 16) It was not merely that Picasso thought he could improve an existing image, but that he believed he could expand the levels of meaning and interpretation. Undoubtedly, Picasso took particular pleasure in the use of advertising and newspaper images because of their populist role. Just as he incorporated stencils (or mimicked stencils) into his work, by taking something that was not associated with the fine artist but only with the industrial or commercial artist, he was able to move an element from one context and make it doubly effective in the second.

Moving industrial materials out of context continued as Picasso began to work with the industrial house or boat paint, Ripolin, and here he was not only incorporating a found object, he was painting with a found object. Ripolin was lifted from its conventional role and the artist intertwined the real

originally housed conventional Lefranc tube paints.¹⁵

Ceramics was another medium that afforded Picasso the opportunity to expose process and development of a work of art. In many cases, a functional form turned into something decorative, but the initial classic shape never disappeared. Traditionally, potters often take two thrown forms and attach



17. PABLO PICASSO

Figure, 1935

Wood, metal, plastic, nails, screws, paint, twine, paper, and concrete, 63,5 x 18 x 13,7 cm

The Art Institute of Chicago

Mary L. and Leigh B. Block, and Alyce and Edwin DeCosta and the Walter E. Heller Foundation endowments; through prior gifts of Mary L. and Leigh B. Block, 1988.428

© 2016 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York

one to another to create a new object (this is particularly common with large pieces) but in the end the join—both in terms of the literal seam and the two distinct shapes—disappears and the unique object emerges. Picasso, however, always allowed the original vase or pouring vessel to remain as an identifiable form, but simultaneously it became a bird or a female figure by a simple twist or indentation. The viewer was encouraged to experience the creation on more than one level.

Picasso's exploration of photos, ceramics, collage and printmaking was often dependent on the reinvention of an object in a new context, but his sculptures were perhaps the most expressive and often playful examples of his reuse of found objects because there was less ambiguity about the original source. Picasso deliberately put demands upon the viewer to read the objects in several ways. When he bent a dinner fork or attached an industrial gas valve to his sculpture of a *Crane*, (fig. 18) he allowed the viewer to select what they chose to see first: the dinner fork or the bird's feet, the gas valve or the comb? Similarly, taking just two common elements—the bicycle seat and the handlebars—out of context to create the *Head of a Bull* (1942, Musée national Picasso-Paris) forced the viewer to struggle a bit as well, which caused Picasso to remark that "I find the bicycle seat and handlebars on the street and I say 'well there's a bull...everybody who looks at it after I assemble it says, well there's a bull until a cyclist comes along and says, well there's a bicycle seat and he makes a bicycle seat and a pair of handlebars out of it again. And that can go on, back and forth, for an eternity."¹⁶

Interestingly, this resonated with something he had seen in his own father's work. Roland Penrose recalls Picasso mentioning:

"...a Virgin which had been painted black by his father... The Virgin herself had been made from the plaster cast of the head of a Greek goddess that his father had painted over...



15. DAVID DOUGLAS DUNCAN

Pablo Picasso and Manuel Pallarès
Cannes, 1960
Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin
© Succession Picasso, 2016



16. PABLO PICASSO AND DAVID DOUGLAS DUNCAN

Picasso and Manuel Pallarès
Cannes, 1960
Colored crayons on gelatin silver print
Marina Picasso Collection (inv. 0783)
Private Collection
© Succession Picasso, 2016

with the illusionary. He often used this material, alongside traditional artists' materials on the same canvas and it was the contrast of surface effects—the glossy, buttery effect next to the matte—that appealed to him. He continued to develop this idea by fabricating the face of the woman in his 1935 sculpture *Figure* (fig. 17) from the lid of a Ripolin can, which in itself is a clever reuse of a found object, but he carried the pun further by mounting the body on a wooden box which



18. PABLO PICASSO
Crane
 Vallauris, 1951-53
 Metal (spade, forks, gas valve),
 willow branch and plaster on a
 wooden base, 76,5 x 29 x 43,5 cm
 Musée national Picasso – Paris
 Dation Pablo Picasso, 1979. MP343
 © Paris, RMN – Grand Palais / Béatrice
 Hatala
 © Succession Picasso, 2016

giving it eyelashes and a look of sorrow with golden tears stuck to her cheeks.¹⁷ P. was delighted with this forerunner of collage and admired the way the two round lamps had been placed where breasts might be giving the virgin a new form of illumination.”¹⁸

CONCLUSIONS

Whereas the term “found object” has long been used in the context of Picasso’s sculptures, it should now be recognized that the paintings buried under subsequent paintings are also found objects, but their original identity is so concealed that the relationship sometimes seems impenetrable. Picasso’s work *Still life with Chair Caning* (1912, Musée national Picasso-Paris) was very much a transitional object, and his first work that merged painting and sculpture. Using traditional artists’ paints as well as found objects, Picasso chose to incorporate rope to emphasize the three dimensionality of the work and literally confine the painting within an everyday object. The cane seat was represented by printed oil cloth, not real caning, in contrast to adjacent areas where the colors were applied in a very painterly manner. Picasso was acknowledging that he was moving beyond traditional painting when he observed the intersection of materials and meaning that emerged, and yet it is not a *trompe-l’œil*, although it bears some of those characteristics. Perhaps that was precisely what prompted him to remark that “I’m out to fool the mind rather than the eye.”¹⁹ Many paintings, however, do not merge painting and sculpture and yet still incorporate found objects. Painters generally do not define themselves by that moniker; instead they refer to themselves as artists and do not tailor their working methods to accommodate different materials. The viewer learns so much more about the artist if he is seen in the context of his entire oeuvre. Picasso

approached his paintings precisely as he did other media. Indeed, if it is most obvious to isolate and identify the found object in a sculpture, it is most difficult to recognize it in a painting because it is physically embedded. Consequently, additional tools are needed to decipher the metamorphosis: x-radiographs, cross sections, infrared and spectroscopic imaging and written, spoken and photographic documentation are all essential to clarify the process, and to fully interpret the development of a painting, one must consider it in a larger framework.

ACKNOWLEDGMENTS

This paper reflects years of careful looking at the works of Pablo Picasso with many people. I am indebted to numerous art historians and conservators who graciously allowed me to study objects in their collections and who encouraged stimulating conversation. Mervin Richard and Jay Krueger of the Conservation Division at the National Gallery of Art supported me throughout this project. The scientific research department, especially Lisha Glinsman, John Delaney, Mathieu Thoury, Kate Dooley and Giorgio Trumpy added to our knowledge by making essential images, and Douglas Lachance provided invaluable assistance. Lucy Belloli was a frequent sounding board as were E.A. Carmean and Harry Cooper. I appreciate the help and insights of Jean-Louis Andral, Francesca Casadio, Jim Coddington, Gwénaëlle Gautier, Claire Guerin, Teri Hensick, Reyes Jimenez, Annette King, Allison Langley, Gillian McMillan, Kate Smith, Anne Umland, Elsa Vigouroux and particularly Elizabeth Cowling. My greatest thanks go to Marilyn McCully and Michael Raeburn, who have always been my sharpest critics and ultimate source for all things “Picasso”.

The ideas and opinions expressed in the videos and publications of this seminar are those of their authors and do not necessarily reflect the opinion or position of the Musée national Picasso-Paris, nor does the Musée national Picasso-Paris assume any responsibility for them.

All rights reserved under article L.122-5 of Code de la Propriété Intellectuelle. All reproduction, use or other exploitation of said contents shall be subject to prior and express authorization by the authors.

1. Olivier, Fernande, *Loving Picasso: The private journal of Fernande Olivier*. Translated from the French by Christine Baker and Michael Raeburn with notes by Marilyn McCully; epilogue by John Richardson. New York, Abrams, 2001, p.162.
2. Seckel, Hélène. *Max Jacob et Picasso*. Paris, RMN, 1994, p.3.
3. Notes made by Sir Roland Penrose after conversations with Picasso at Mougins on 29-31 January, 1985 in Tate Gallery Report (1964-1965), P.49-50.
4. For a more extensive investigation of *The Saltimbanques* see Carmean, E.A. Jr. *Picasso, The Saltimbanques*, National Gallery of Art, Washington, 1980.
5. Ashton, Dore, *Picasso on Art: A Selection of Views*, New York, Penguin, 1977 p. 38. Zervos, 1935.
6. The X-radiograph is published in Podoksik, Anatoly, *Picasso: The Artist's work in Soviet Museums*. New York, Abrams, 1989.
7. There has been some discussion focusing on whether this was a panel made for artists' use, but identification of an archival photograph in the National Gallery of Art Conservation files reveals the stamp of the Barcelona color merchant, Planella, on the reverse of the panel, which confirms that it was not a discarded piece of wood.
8. Pencil and wash sketches identified with reflectance spectroscopic imaging, which date stylistically to 1899, are clearly visible under all of the paint layers. Unless there is a painted layer or a sketch which is not apparent, it is interesting to observe that Picasso allowed a gap of two years to pass before he returned to the panel to paint the bullfight scene. The wooden support may have represented a type of talisman—always revisiting it when he returned to Barcelona.
9. The identification of the compositions under the tragedy was first made by the author and E.A. Carmean. Information about the layering and the metamorphosis is detailed in Mc Cully, Marilyn (ed), *Picasso: the early years 1892-1906*. National Gallery of Art, Washington, 1997, but further examinations with recent spectroscopic imaging have augmented the initial discoveries.
10. X-ray fluorescence spectroscopic imaging determined that this composition was not just a drawn sketch but fully realized in paint.
11. Ashton, Dore, *Picasso on Art: A Selection of Views*, New York, Penguin, 1977 p. 9. Zervos, 1935.
12. This X-radiograph was first published in Giraudy, Danièle, *A Travers Picasso: L'oeuvre de Picasso a Antibes*. 1982
13. Even in its finished state, the viewer's attention is emphatically drawn to the construction. The support is made up of two separate pieces of fabric overlapping one another and a line of impastoed paint running horizontally across the picture with cross-hatched strokes imitating a stitched seam and distinguishing the "finished" from the "unfinished" elements while preserving the painting almost as an artifact.
14. Ashton, Dore, *Picasso on Art: A Selection of Views*, New York, Penguin, 1977 p. 8. Zervos, 1935.
15. One can only speculate whether Picasso knew that the business establishments Ripolin and Lefranc merged in 1897 and formed a new company, *Le Ripolin*. (See Raeburn, M. *La Marque Ripolin* in Andral, Jean Louis. *Picasso Express*, Musée Picasso, Antibes, 2011, p. 3). I am grateful to Allison Langley for sharing information on *Figure*.
16. Gilot, Françoise and Lake, Carlton, *Life with Picasso*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1964, p. 321.
17. Pablo Picasso and his father undoubtedly were familiar with traditional Spanish religious figural sculptures which incorporated rope and fabric or glass tears.
18. Cowling, Elizabeth, *Visiting Picasso, The Notebooks and Letters of Roland Penrose*. London, Thames and Hudson, 2006, p. 107-107.
19. Gilot, Françoise and Lake, Carlton, *Life with Picasso*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1964, p.321.

PICASSO ET L'ALCHIMIE DES MATÉRIAUX

Claire Guérin et Charlotte Piot • colloque Revoir Picasso • 25 mars 2015

Durant les années 2000, les couches picturales des peintures d'aspect émail de Pablo Picasso de la collection de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte (Faba) développèrent d'importants changements d'état, démontrant qu'elles avaient dépassé leur seuil d'élasticité pour atteindre une zone de comportement plastique, voire leur zone de rupture¹. Les constats d'état effectués lors des prêts d'œuvres ou du suivi des collections mirent en effet en évidence l'apparition de nombreuses dégradations évolutives : ramification de craquelures existantes, ouverture de craquelures fermées, mais aussi microfissuration de couches picturales jusqu'alors intactes (fig. 1).

Devant l'ampleur de ce phénomène, il fut décidé d'appliquer un plan de conservation à l'ensemble des œuvres exécutées avec de la peinture d'aspect industriel entre 1915 et 1972. Tout d'abord, l'étude des constats réalisés de 1994 à 2010 permit le recensement complet des dégradations, et leur corrélation avec l'historique des œuvres. Un examen plus fréquent fut programmé, y compris lorsque les peintures étaient au repos², ainsi qu'un contrôle des conditions environnementales. Ainsi, il fut possible de classer les craquelures selon leurs évolutions.

L'examen des œuvres mis en place par le plan de conservation mit en relation ces changements d'état avec la présence de différents exsudats, dont la forme plus active était l'apparition subite de cristallisations en paillettes. Cette dernière peut toucher tout type de supports, sur des couleurs isolées ou sur l'ensemble de la surface, et concerne des œuvres datées de 1940 à 1968. Trois à six mois après leur enlèvement,

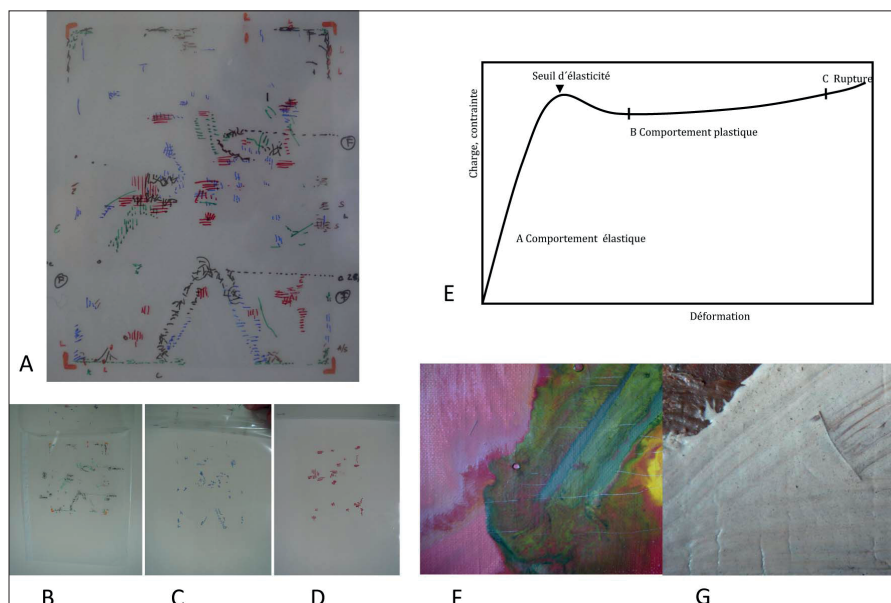
les paillettes réapparaissent dans des conditions environnementales similaires³. Des répétitions successives de ce phénomène modifient l'aspect de surface, qui devient mat.

L'hypothèse la plus probable est qu'il s'agit d'un exsudat de plastifiant⁴ ; l'analyse des paillettes a révélé qu'il s'agissait de polyéthylène et d'acétate de polyvinyle⁵. S'il n'a pas encore été constaté de microfissuration autour des zones de formation des paillettes⁶, il semble bien qu'avec cet appauvrissement de la couche picturale, ces peintures soient sur le point de dépasser, voire aient dépassé, leur domaine d'évolution plastique pour atteindre leur point de rupture.

Afin de déterminer si Picasso avait employé des peintures vinyliques ou acryliques et d'élaborer des méthodes de conservation pour ces œuvres, nous avons alors décidé de procéder à l'inventaire et à l'étude du matériel du peintre conservé par la Faba, ainsi que des archives du Musée national Picasso-Paris, section fournisseurs⁷. Les restaurateurs se heurtent en effet souvent dans leur pratique au secret de fabrication des fournisseurs, et aux formules des produits qui évoluent sans que cela ne soit communiqué.

L'analyse de ces deux corpus a par ailleurs permis d'approfondir la connaissance du rapport entretenu par Picasso avec son matériel et d'établir des parallèles avec sa technique.

Il n'existe pas de prise de vue documentaire de la collecte du matériel présent dans les collections de la Faba, mais l'importante médiatisation des ateliers de Picasso apporte de nombreux témoignages préalables comparatifs⁸. L'ensemble du matériel et des fournitures de peinture fut rassemblé dans



1. L'ORIGINE DE L'ÉTUDE :

A Constat d'état d'une peinture de 1971

B Constat d'état avant exposition

C Constat d'état après exposition temporaire

D Constat d'état 6 mois après exposition, l'œuvre étant au repos

E Courbe des contraintes/déformations d'un polymère semi-cristallin

Crédit photo: de A à D: Claire Guérin et FABA; Roche, 2003, p. 32

des cartons, de telle sorte que les boîtes ne furent ni retournées ni mélangées, restant très probablement dans leur état d'usage. Les tubes de peinture se trouvaient dans des boîtes de peinture ouvertes en carton ou en bois (le couvercle quelquefois emboîté sous le fond), sans distinction de nature ni de marque. Pinceaux, crayons de couleur, encres..., parfois non utilisés et en grande quantité pour une même référence ; pots de peinture Ripolin, tubes de peinture à l'huile, gouache ou aquarelle, pastels, fusain, casserole de cire (teintée et blanche), vernis gras, bouteilles de vernis céramique à froid : quelques exemples de fournitures qui étaient rassemblées.

Profusion, mélange des matériaux et des outils évoquent le « laboratoire » que devait être un atelier selon Picasso : « On n'y fait pas un métier de singe, on invente⁹. » Mais le laboratoire de l'alchimiste, de l'expérimentateur, davantage que celui du chimiste. L'état de conservation du matériel de Picasso atteste aussi de l'attachement qu'il pouvait y porter, confirmant ce qu'il avait pu en dire à Kahnweiler dès 1912 : « Il faudrait que vous m'envoyer les pinceaux... les sales et les propres... la palette aussi... pour les couleurs il faut envoyer celles de la rue Ravignan et celles du Bd de Clichy... J'aime mieux avoir toutes mes couleurs ici et ne me en servir peut être que du blanc mais il me les faut à côté de moi » [sic]¹⁰.

Plusieurs boîtes de pinceaux usagés, dont les brosses en soie plates et rondes sont usées jusqu'au dernier poil avec encore des résidus de peinture, et les manches parfois restaurés, sont en ce sens exemplaires. Utilisés tels que, devenus grattoirs¹¹, ils sont métamorphosés par Picasso, au même titre que les objets qu'il sublime dans ses assemblages et ses sculptures. Le fond de chaise devient palette, un bout d'enveloppe ou un tessin de céramique deviennent supports pour des dessins¹². Dans un mouvement continu de récupération et de détournement, concrétisation matérielle de la mémoire de l'œuvre picassien. Pour paraphraser Werner Spies, le matériel de Picasso est « encyclopédique ».

Il est ainsi difficile de dater le matériel avec certitude, malgré la présence de plusieurs indices factuels : un récépissé de facture du 22 octobre 1930 dans une boîte de pinceaux pour le plus ancien ; certains produits datés de 1940 ; du papier journal daté de 1945, 1946, ou 1955 pour emballer les pinceaux ; un agenda de 1956 ; et enfin une date de péremption de 1958¹³. L'état des pinceaux cité ci-dessus mais également des tubes, parfois collés entre eux ou dans la boîte, neufs, vides ou entamés, signifie que Picasso conservait son matériel sur des années, le réemployait, peut-être à des fins différentes.

L'aspect pléthorique de la création de Picasso va de pair avec l'accumulation des témoignages de son activité, telle qu'elle apparaît notamment dans les photographies de l'atelier de La Californie¹⁴ ; tel Frenhofer, l'artiste préférera créer, recréer, que remplacer, réutiliser, recouvrir, que détruire¹⁵. En 2008, par exemple, lors du démontage d'une estampe encadrée d'une collection particulière, il apparut que le dos de protection n'était autre qu'une huile sur carton badigeonnée d'une préparation à la craie¹⁶.

Le même processus créatif préside à la stratigraphie des couches picturales : apparente, laissant le dessin sous-jacent ou les repentirs visibles, elle crée comme autant de messages

codés à l'intention du regardeur ; couvrante au contraire, elle cache à sa vue des états antérieurs, voire d'autres œuvres. Picasso le confie à Brassai : « Je vais très doucement. Je ne veux pas gâter la première fraîcheur de mon œuvre... Il n'y aurait jamais une toile "achevée", mais les différents "états" d'un même tableau qui disparaissent d'habitude au cours du travail... Achever, exécuter, n'ont-ils pas, d'ailleurs, un double sens ? Terminer, finir, mais aussi mettre à mort, donner le coup de grâce¹⁷ ? » Dans son atelier comme dans ses œuvres, il crée un monde de références à lui seul visible, que les technologies modernes d'examen des peintures nous révèlent aujourd'hui¹⁸.

La recherche d'une technique autorisant une superposition des couches picturales sans qu'elles se mélangent constituait logiquement l'une de ses préoccupations, tout d'abord parmi les techniques traditionnelles, puis en se tournant vers la peinture industrielle (peinture en bâtiment, bateau, de protection contre les agents de corrosion atmosphérique, pour carrosserie d'automobile ou antirouille...). De même, la conservation de ses œuvres était certainement primordiale, quitte à détourner la destination d'un produit.

Les courriers et documents conservés au Centre historique des Archives nationales (CHAN) – Musée national Picasso-Paris, Série E12 – Fournisseurs de matériel, apportent encore un nouvel éclairage. Y sont en effet conservés de nombreux témoignages de l'intérêt de Picasso pour l'expérimentation de techniques, traditionnelles ou issues de l'industrie. Ses motivations semblent souvent résider en la recherche de l'effet vitrail, de la transparence, de la dureté ou de l'inaltérable (il utilisait par exemple du vernis gras Lefranc dont l'étiquette, datée de 1940, promet l'« imitation de vitraux¹⁹ »), mais les circonstances peuvent être induites par une rencontre, un échantillon fourni. Il était en effet fort sollicité par les fournisseurs, fabricants ou inventeurs.

Les services publicitaires de fabricants ou de distributeurs tout d'abord requièrent son autorisation pour associer son nom à un produit y compris alors qu'aucun lien artistique n'existe (Klaus Baur, Vereinigte Pinsel-Fabriken²⁰). Au contraire, c'est parfois *a posteriori* que ces mêmes services découvrent que Picasso utilise leur produit, et souhaitent exploiter ce potentiel commercial (Avi, Isorel²¹).

Bien souvent, une firme ou un inventeur lui soumet une nouveauté, une invention, ou un produit de son catalogue, qui lui paraît adapté aux besoins de l'artiste, selon ce qu'il en pressent. Ils sollicitent des rendez-vous et soumettent des échantillons à son expérimentation (Keim, Lefranc, Calmels par exemple²²).

Le talent protéiforme et médiatisé de Picasso suscite en effet les ambitions de créateurs de tous supports : vitrail, mosaïque, matériaux photographiques, verre, arts graphiques, et bien sûr céramique et peinture ; ces deux derniers domaines se rejoignant par le développement des peintures-émaïl qui constitue le sujet central de cet article.

Surtout, Picasso effectue des recherches, pour enrichir son processus créatif ou pour des projets définis, par exemple à l'occasion de la commande de l'Unesco en 1957 (Keim,

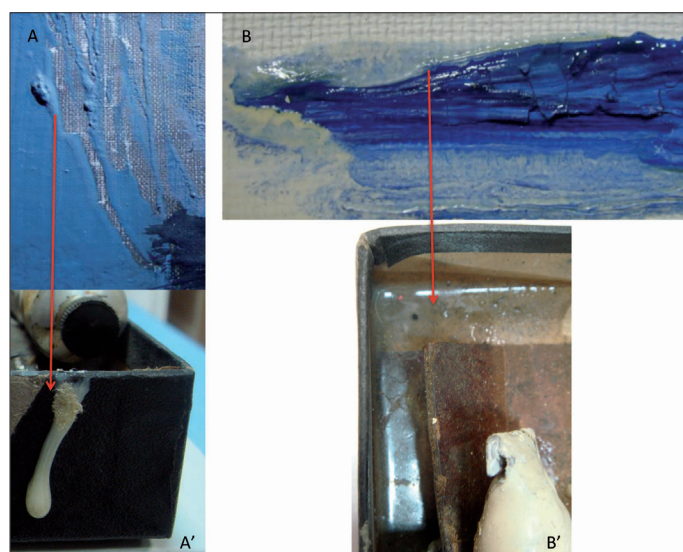
Diamat²³). Ses recherches concernent l'emploi de nouveaux matériaux pour de nouveaux effets, mais sont également la preuve qu'il souhaitait en savoir davantage, afin de s'assurer de leur qualité (Triton²⁴). La présence parmi les Archives d'un extrait des *Annales des falsifications et des fraudes* de janvier-mars 1951²⁵ sur la réglementation des couleurs fines pour artistes est révélatrice à ce sujet. Plus l'intérêt de Picasso pour la peinture industrielle est connu, plus les firmes, ou les artisans, effectuent des démarches auprès de lui.

Au CHAN, pour la peinture, nous avons ainsi dénombré huit propositions d'ingénieurs et autres inventeurs, et treize de fournisseurs ou fabricants de matériel, ainsi que des notices, catalogues ou gammes de couleurs²⁶. Treize concernent la peinture industrielle. Onze lui soumettent des échantillons ; trois sont prêts à modifier leurs produits, à développer ou modifier leur catalogue (Aster, Lefranc, Jacques de Sugny). Tous espèrent qu'il va les soutenir, l'utilisation par Picasso de leurs produits constituant la meilleure publicité.

Un dialogue s'instaure donc parfois, et parfois même sur l'initiative de l'artiste, qui signale son intérêt par un dessin²⁷, une croix au crayon cire (Lefranc, Van Cauwenberghe, Aster) ou des annotations.

Les échanges avec la société Aster, fabrique de peintures et vernis industriels, au sujet de l'émail chrysolithe en 1949, sont les plus précoces en ce qui concerne la peinture industrielle. Deux notices détaillées non datées décrivent les avantages de ce produit ainsi que les processus de sa mise en œuvre ; deux courriers témoignent des essais effectués par Picasso, et des modifications que la société a pu effectuer pour suivre ses recommandations.

Le 21 mars 1949, Boris Carnaut, gérant de la société, apprend à Picasso qu'il a pu modifier la formule afin que l'aspect soit plus mat, selon son souhait²⁸ ; en revanche, il n'a pas apporté de solution à la sensibilité de l'émail chrysolithe à l'alcool, qui inquiète l'artiste, afin de ne pas transformer les qualités principales de son produit : limpidité, docilité des pâtes, possibilité de retoucher le tableau fini. Ce dernier point devait particulièrement intéresser Picasso, mais une



3. Comparaison de l'aspect de couches picturales avec les tubes de chrysolithe

A Aspect laiteux, couche picturale de 1954

B Aspect transparent, couche picturale de 1964

Crédit photo : Claire Guérin et FABA

technique mixte à l'alcool a pu lui poser des difficultés²⁹. Le souci de conservation de ses œuvres pourrait également être à la source de sa remarque sur l'alcool.

Vingt tubes de peinture chrysolithe³⁰ émail de quinze coloris différents ont été retrouvés dans le matériel de l'artiste (fig. 2), un tube de base transparente, un tube de vernis et peinture industrielle émail Aster portant l'inscription manuscrite « ÉMAIL », ainsi que trois conditionnements originaux (boîtes en carton), avec la mention « émail » au crayon. Les tubes sont pour la plupart dans un état de conservation moyen : oxydation plus ou moins importante, évaporation parfois du diluant ne laissant que des particules sèches dans un conditionnement resté en forme ; les caractéristiques physiques sont variables, ils peuvent être mous, durs, lourds ou légers. De même, de nombreuses gouttes de résine perlent (au col ou même sur le tube), avec des aspects différents (transparent, jauni, blanchâtre, plastique, pégant...). Il se dégage parfois une odeur d'acétate d'éthyle, d'époxy ou d'huile de lin. Certains sont manifestement entamés. Par ailleurs, dans les boîtes, plusieurs étaient mélangés avec des peintures à l'huile, ce qui renforce l'hypothèse que la chrysolithe émail a été employée dans des œuvres, peut-être en mélange (fig. 3).

Les conditionnements indiquent qu'il s'agit d'une « présentation provisoire », ce qui nous apprend que la chrysolithe n'est vraisemblablement pas encore commercialisée ; un conditionnement d'un autre produit a également été employé, avec une annotation manuscrite³¹, et on recense cinq formes de bouchon différentes. Par ailleurs, quatre tubes sans trace d'étiquette originale (sans résidu de colle) et avec des points de couleur correspondant au coloris pourraient également être de la chrysolithe ; ils ont été utilisés, et dégagent une odeur d'acétate d'éthyle et de résine époxy.

Dans son deuxième courrier, le 8 avril 1949, Carnaut avertit Picasso que les panneaux de Duralumin qu'il lui a fournis pour appliquer la chrysolithe présentent un défaut de



2. Inventaire des tubes de chrysolithe présents dans la collection FABA

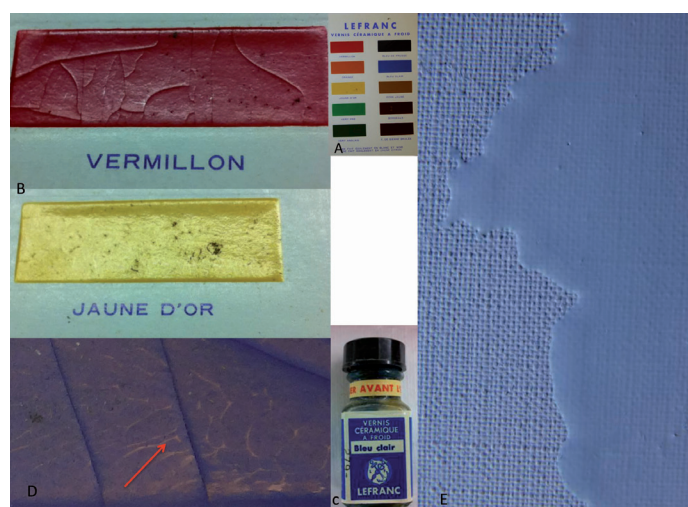
A Boîte n°6 de l'inventaire

B Boîte n°4 de l'inventaire

Crédit photo : Claire Guérin et FABA

fabrication et qu'il lui en rapportera de nouveaux « après les vacances de Pâques » afin de ne pas « encourir la responsabilité d'abîmer à la finition... un Picasso³² ». Les notices trouvées au CHAN préconisent en effet l'emploi de supports métalliques pour un meilleur rendu³³. Cela semble bien indiquer que Picasso projetait d'utiliser la chrysolithe, ou du moins qu'il avait accepté de la tester.

Le développement de cette peinture rejoignait certaines de ses préoccupations et son intérêt pour l'émail, partagé par les recherches en peinture industrielle à l'époque et durant les années suivantes³⁴. Parmi son matériel, des bouteilles de vernis céramique à froid Lefranc ainsi que du diluant, entamés, sont mêlés aux tubes de peinture. Un nuancier conservé au CHAN permet d'apprécier l'état de surface de ce produit et son vieillissement : si certaines couleurs restent dans le domaine plastique, d'autres sont à l'état de rupture avec des ramifications importantes (fig. 4)³⁵. Il est fort probable que Picasso les ait utilisés, tout comme le vernis gras, en mélange dans ses peintures à l'huile afin de leur donner un aspect émail³⁶. En 1954, Picasso découvrira aussi le gemmail dans l'Atelier Malherbe, et créera sa première œuvre selon cette technique, *Femme dans un fauteuil d'osier*³⁷.



4. Changement d'état du vernis céramique à froid de Lefranc Bourgeois

A Nuancier conservé au CHAN – musée national Picasso Paris

B Etat de surface du vernis céramique à froid sur le nuancier

C Bouteille retrouvée dans le matériel de l'artiste (collection FABA)

D Détail de la microfissuration de la couche picturale d'un échantillon du nuancier Lefranc Bourgeois

E Détail d'une couche picturale d'un tableau de 1967

Crédit photo: Musée Picasso Paris, Claire Guérin et FABA

Le CHAN conserve d'autres traces des développements de procédés émail, par exemple deux courriers de Henri Calmels en 1958³⁸ : ingénieur français, celui-ci présente « l'émail-peinture Henri Calmels », d'une utilisation simple et permettant « de revenir sur la couche de peinture sans crainte de mélange », appliqué sur une « plaque d'aluminium mince, fixée, le travail terminé, sur une feuille de contreplaqué de quelques millimètres³⁹ ».

Boris Carnaut avait déposé avec Jacques Wexler dès le 4 février 1948 le brevet d'une « peinture d'art pour tableaux et supports pour cette peinture » ; il s'agit d'une peinture émail dont le liant est une résine synthétique, oléo-glycero-phthalique, phénolique, à base de formol-urée vinylique, selon toute vraisemblance la chrysolithe émail⁴⁰. L'analyse des tubes de chrysolithe et de résine émail conservés par la Faba, menée en 2011 par la société Brüker, conclut qu'il s'agit d'acétate de polyvinyle.

Ingénieur chimiste français né en Russie, associé à la société Aster dès sa fondation en 1938⁴¹, Carnaut en devient le gérant en 1945⁴². Manifestement reconnu pour ses compétences, il publie en 1941 *La Peinture dans l'industrie*⁴³ et participe en 1955 à l'ouvrage de Georges Nedey, *Peintures, vernis, encres d'imprimerie*⁴⁴. Ainsi, en 1941, il signale déjà que « l'émail vitrifié a pris dans le monde, surtout depuis quelques années, une très grande extension. [...] C'est alors que l'on emploiera un émail vitrifié à basse température (100°) ou même à l'air libre. Les premiers pas sont déjà faits dans cette voie et l'avenir peut réserver des surprises⁴⁵. » Il évoque également l'avenir des produits non cellulodiques⁴⁶, en particulier du glyptal⁴⁷, et des résines formol-urée, qui « présentent l'avantage de ne pas jaunir et de devenir insolubles par polymérisation. Elles sont par ailleurs parfaitement neutres et peuvent se mélanger à toutes sortes de pigments. [...] Elles présentent d'ailleurs aussi l'inconvénient d'être légèrement hygroscopiques. Combiné à des résines glycéro-phthaliques, le formol-urée perd ce défaut, tout en gardant ses avantages⁴⁸ ». Selon le brevet et les notices conservées au CHAN, tous ces éléments se retrouvent dans la formule de la chrysolithe⁴⁹.

La société Aster est d'ailleurs spécialisée dans la fabrication d'« Émaux synthétiques à l'étuve et à l'air/Émaux cellulodiques/Produits spéciaux pour toutes applications/Industrie Bâtiment », comme l'indique son encart dans le bottin du commerce⁵⁰. La chrysolithe en est une application visant à « faire passer du plan industriel à l'échelon plus modeste de la fabrication de la couleur pour artistes, les découvertes des trente dernières années⁵¹ ». Paradoxalement, que ce soit dans son ouvrage de 1941 ou dans les notices, Carnaut semble en effet regretter le fait que « la fabrication des revêtements cesse alors d'être un art pour devenir une industrie⁵² » ; mais surtout, que des produits défectueux aient pu ébranler la confiance des artistes en leurs fournisseurs. Revient aussi comme un leitmotiv dans ses écrits la volonté de remédier à la mauvaise conservation des méthodes traditionnelles, notamment l'oxydation de l'huile⁵³.

Carnaut se tourne donc vers les artistes afin de développer son produit. Avec Jacques Fouquet, peintre de la Société des artistes indépendants, ils œuvrèrent à l'élaboration de la chrysolithe, et cherchèrent à la diffuser : « Ce qu'il n'était pas du tout, peintre, je l'ai été pour lui. Ce que je n'étais pas du tout : chimiste, il l'a été pour moi », écrit Fouquet de Carnaut⁵⁴. C'est ainsi qu'ils organisèrent une exposition à la Galerie Doucet du 24 mars au 15 avril 1950 : « Recherches nouvelles 1950 », regroupant quarante-trois œuvres de vingt-

six peintres différents⁵⁵. Il est fort probable que les contacts avec Picasso en 1949 avaient été établis dans ce contexte ; le nom et l'adresse de Jacques Fouquet sont d'ailleurs notés sur l'une des notices du CHAN⁵⁶.

Toutefois, il est bien évident que la notoriété de Picasso lui conférait un rôle particulier, qui conduisit Carnaut, comme évoqué ci-dessus, à poursuivre les mises au point de la chrysolithe. Des deux notices reçues par Picasso, l'une est manifestement plus aboutie⁵⁷, allant tant vers une simplification du procédé que vers le développement des produits associés (médium émail, vernis émail cristal chrysolithe, et émail CA). Plusieurs modifications par rapport à la première notice paraissent importantes : il est spécifié que la chrysolithe émail peut être appliquée sur tout type de support, que le séchage par cuisson peut être obtenu par des lampes infrarouges ou un four domestique en trente minutes, et que le vernissage (réalisable au pistolet, et non plus au rouleau) protégera la peinture de tout nettoyage au solvant ou à l'alcool. Dans le catalogue de *Recherches nouvelles, 1950*, Fouquet précise encore qu'une « opération complémentaire (permet) d'obtenir des surfaces légèrement satinées⁵⁸ ». Ces deux derniers points répondent aux objections que Picasso avait formulées auprès de Carnaut en mars 1949.

Malgré tous ces efforts, la commercialisation de la chrysolithe ne fut pas un succès ; en 1968, l'année suivant l'absorption de sa société par la Société française d'encre et peintures industrielles⁵⁹, Carnaut se montrait amer en écrivant que « l'appui publicitaire » avait été insuffisant⁶⁰. Il est probable que les conditions d'application complexes jouèrent également un rôle : la peinture doit en effet subir deux cuissons, avant et après vernissage⁶¹.

Nous ne savons pas si Picasso avait été satisfait des modifications apportées ; il ne participa pas bien sûr à l'exposition de la Galerie Doucet. Toutefois, il conserva les tubes qui lui avaient alors été fournis, et plusieurs sont entamés. Il est à noter également que nous ne conservons que quinze coloris quand la notice fait état d'une palette de vingt-cinq. Claude Picasso témoigne par ailleurs que son père en a employé sur des échantillons de céramiques⁶².

Nous savons aujourd'hui que l'on ne peut se fier à l'aspect des peintures de Pablo Picasso pour identifier une technique ou un matériau⁶³. Afin de déterminer s'il a employé la chry-

solithe, seule ou en mélange, des analyses sont donc nécessaires⁶⁴. Il serait utile à la connaissance de son œuvre et à sa conservation d'établir une base de données ; le protocole pourrait comporter les étapes suivantes :

- analyse de l'ensemble des tubes de chrysolithe retrouvés pour obtenir un spectre de référence ;
- analyse des peintures des années 1948 sur lesquelles existent des doutes d'identification dans les différentes collections ; une sélection peut être faite à partir du descriptif des dégradations mis en place ou d'un examen visuel ;
- réalisation d'éprouvettes à partir des tubes retrouvés, en usage unique ou en mélange ;
- tests de vieillissement artificiel.

Il serait également très enrichissant de retrouver les peintures exposées à la Galerie Doucet en 1950, d'examiner leurs caractéristiques visuelles et leur état de conservation, afin d'établir des référents⁶⁵.

Enfin, de nombreux axes de recherches pourraient être développés sur d'autres produits, afin de mieux encore cerner « l'alchimiste », en croisant les informations scripturaires des archives, les données matérielles du « laboratoire », avec les œuvres.

Remerciements : Faba, Musée national Picasso-Paris, Pierrot Eugène, Laure Collignon, Claude Picasso, Christine Pinault, Jeanne-Yvette Sudour, Jean-Charles Virmaux.

Les propos émis dans le cadre des vidéos et publications des actes du colloque doivent être considérés comme propres à leurs auteurs ; ils ne sauraient en aucun cas engager la responsabilité du Musée national Picasso-Paris.

Sous réserve des exceptions légales prévues à l'article L.122-5 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction, utilisation ou autre exploitation desdits contenus devra faire l'objet d'une autorisation préalable et expresse de leurs auteurs.

1. Alain Roche, « Courbe des contraintes/déformations d'un polymère semi-cristallin », in *Comportement mécanique des peintures sur toile : dégradation et prévention*, Paris, CNRS, 2003, p. 32.

2. En position statique, dans les réserves ou sur les murs d'exposition, les œuvres restent soumises à des microvibrations (météo, travaux, affluence du

public...) qui peuvent à moyen et long terme engendrer des réseaux de craquelures.

3. Le temps de latence entre deux formations de paillettes varie selon les couleurs de la couche picturale.

4. Richard Wolbers considère l'association des microvibrations et de conditions environnementales inadaptées comme une cause probable du

déplacement des éléments de la couche picturale, se traduisant par une migration des tensioactifs à la surface des peintures acryliques. Ce phénomène peut survenir avec des peintures vinyliques et générer une migration des plastifiants ou autres additifs : communication dans le cadre de la formation permanente « Les méthodes aqueuses utilisées dans le dégrassage, l'enlèvement des vernis

et des repeints : solutions, gels et émulsions », juillet 2012.

5. Analyse par microscopie optique, MEB/EDX, Raman des cristallisations de deux œuvres (à deux reprises) : une peinture sur métal de 1962 (peinture alkyde identifiée par stéréomicroscope, MEB, IRTF-ATR, spectroscopie Raman) et une peinture sur bois de 1964 (peinture glycérophthalique identifiée par IRTF).

6. Lors de leur contrôle programmé par le plan de conservation, les peintures sont observées sous microscope avec un grossissement $\times 40$.

7. Une première étude a été communiquée en 2011 : Claire Guérin, « Recensement des dégradations constatées au niveau de la couche picturale sur des œuvres de Pablo Picasso exécutées avec de la peinture d'aspect industriel entre 1915 et 1972 », colloque « From Can To Canvas », Marseille-Antibes, 25-27 mai 2011, et Faba, octobre 2011 : http://www.FABA.org/dbfiles/mfile/400/495/FABA_2015_Etude_Claire_Gu_rin.pdf

8. Michel Butor, *Les Ateliers de Picasso : l'alambic des formes*, Paris, Images modernes, 2003.

9. Pablo Picasso, *Je ne cherche pas, je trouve*, Paris, Le Cherche Midi, 2014, p. 55.

10. Daniel-Henry Kahnweiler : marchand, éditeur, écrivain [cat. exp., Paris, musée national d'Art moderne, 1984-1985], Isabelle Monod-Fontaine, Claude Laugier, Sylvie Warnier, Paris, Centre Pompidou, 1984, p. 110.

11. D. Daval, S. Serrano, *Pablo Picasso 1881-1973*, monographie de muséologie présentée à l'École du Louvre, 1985, p. 14.

12. Une céramique à deux anses en morceaux est conservée parmi le matériel de Picasso de la Faba ; dans la collection de la Faba figure aussi un dessin sur un tesson à anses.

13. Un parallèle entre les tubes et les boîtes d'emballage des marques Lefranc et Drouant avec les catalogues de ces fournisseurs sera bientôt établi pour tenter de préciser davantage leurs datations ; les appellations de la marque Lefranc, variant selon l'évolution de la société, constituent également des éléments factuels de datation.

14. David Douglas Duncan, *The Private World of Pablo Picasso: The Intimate Photographic Profile of the World's Greatest Artist*, New York, Harper and Brothers, 1958, p. 27 : « There was but one Great Law in that house: DO NOT MOVE ANYTHING! Everything had its place and even its own dust pattern. To move anything out of its place, or pattern, might easily destroy a composition, unseen by anyone else, which Picasso had been watching, thinking about and turning into other forms in his mind. It had to be remembered, constantly, that the house and garden constituted almost the entire physical world seen by Picasso, and that he was terribly dependent upon them in many ways. »

15. Honoré de Balzac, *Le Chef-d'Œuvre inconnu*, eaux-fortes originales et dessins gravés sur bois de Pablo Picasso, Paris, Ambroise Vollard, 1931.

16. L'huile sur carton datait vraisemblablement de 1901. Avec cette préparation à la craie, réversible, Picasso savait pouvoir revenir à l'œuvre, qu'il a ainsi conservée auprès de lui toute sa vie, invisible aux autres.

17. Brassai (Gyula Halász, dit), *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p. 224.

18. Ce recyclage des formes est démontré par Ann Hoenigswald, « Picasso's Hidden Paintings: Metamorphosis in a Broader Context », communication dans le cadre du colloque « Revoir Picasso », Paris, Musée national Picasso-Paris, 25-28 mars 2015.

19. Une bouteille figure dans le matériel conservé par la Faba : « PROPRIÉTÉS / LES VERNIS GRAS / COLORÉS / sont fixes à la lumière, / s'appliquent sur verre / (imitation de vitraux) / métaux et bois naturels. »

20. CHAN515AP - MP1992-2. Série E12. Courrier de Klaus Baur à Pablo Picasso, 21 février 1956 ; CHAN515AP - MP1992-2. Série E12. Crayons pinces. Courrier de Vereinigte Pinsel Fabriken à Pablo Picasso, 10 août 1962.

21. CHAN515AP - MP1992-2. Série E12. Courrier de AVI à Pablo Picasso à l'occasion de la publication d'une photographie dans *Paris Match*, 2 juillet 1959 ; CHAN515AP - MP1992-2. Série E12. Supports divers. Courrier de Isorel à propos des panneaux utilisés pour l'Unesco, 6 mars 1953 ; CHAN515AP - MP1992-2. Série E12. Fournisseurs de matériel. Courrier de Carter Ink à propos des marqueurs à pointe de feutre, 1^{er} juillet 1962.

22. CHAN515AP - MP1992-2. Série E12. Lefranc. Courrier de Marcel Lehmann-Lefranc à Pablo Picasso, 13 octobre 1959 : « Nous nous permettons de vous envoyer, ci-joint, avec l'ensemble du catalogue de notre production, une notice et une carte de nuances concernant les Vernis Céramique à Froid. [...] Nous nous sommes permis de vous faire parvenir par colis séparé, un échantillon de la gamme complète de ces produits. » ; CHAN515AP - MP1992-2. Série E12. Matériaux photographiques. Courrier de Henri Calmels, 7 octobre 1958 ; CHAN515AP - MP1992-2. Série E12. Keim. Courrier de la société Keim, 16 juillet 1956.

23. CHAN 515AP - MP1992-2. Série E12. Courrier du cabinet d'architectes Pierre Jeanneret et Escorsa à Pablo Picasso, 1^{er} mars 1957 : « Conformément à ce que je vous ai promis, veuillez trouver ci-joint un catalogue de la gamme de couleurs de la peinture "DIAMAT". [...] J'ai demandé au représentant de cette peinture de vous envoyer un échantillonage des teintes mères qui vous permettront de faire les essais nécessaires. »

24. CHAN515AP - MP1992-2. Série E12. Courrier de Sauvaget, directeur général des Établissements Van Cauwenberghe, à Paul Brulles, 10 juin 1952 ; courrier de Paul Brulles à Pablo Picasso, 16 juin 1952.

25. CHAN 515AP - MP1992-2. Série E12.

26. Tous ces courriers s'échelonnent entre 1947 (Bodson et Nélis) et 1964 (Pierre Colomb).

27. Le plus souvent avec le terme *ojo* (« vu ») figurant un visage.

28. Deux autres courriers démontrent le souhait de Picasso d'obtenir un aspect mat : CHAN515AP - MP1992-2. Série E12. Technique peinture. Courrier de Jacques de Sugny, s. d. ; CHAN515AP - MP1992-2. Série E12. Lefranc. Courrier de Marcel Lehmann-Lefranc à Pablo Picasso, 3 avril 1963. La société Lefranc, contactée, n'a pas trouvé d'archive supplémentaire.

29. L'alcool n'est pas cité dans les notices de la chrysolithé ; son emploi relèverait donc de l'initiative de Picasso.

30. On trouve trois orthographes : « chrysolythe » sur les tubes, « chrysolite » ou « chrysolithé » dans les archives, « chrysolithé » dans les publications ; cette dernière orthographe serait étymologiquement cohérente (« pierre d'or »), c'est celle que nous retenons ici.

31. Ce tube contient peut-être la formule modifiée en mars 1949.

32. CHAN515AP - MP1992-2. Série E12. Courrier de Boris Carnaut à Pablo Picasso, 8 avril 1949.

33. Une peinture de 1951 d'une collection particulière comportait au sein de son encadrement une

plaque métallique entre le châssis bois et le support de contreplaqué, mais peut-être s'agissait-il surtout d'une mesure de conservation, évitant les déformations du support.

34. La chrysolithé pourrait être une émanation de la peinture pour automobile : cf. Georges Nedey (dir.), Boris Carnaut, Maurice Fontaine, Louis Portemann, André Verdier, *Peintures, vernis, encres d'imprimerie*, t. I, Paris, Presses documentaires, 1955, p. 117.

35. Il s'agit probablement du nuancier envoyé par Marcel Lehmann-Lefranc le 13 octobre 1959 (voir *supra*, note 21).

36. « Très brillant, d'application facile il sèche rapidement et acquiert en durcissant la résistance de la porcelaine » : CHAN515AP - MP1992-2. Série E12. Lefranc. Vernis céramique à froid Lefranc.

37. En 1957, il expose une soixantaine de gemmaux : *Rétrospective Picasso en gemmaux : 1900-1957* [cat. exp., Atelier Malherbe, Paris, mars-mai 1957], Paris, Atelier Malherbe, 1957.

38. CHAN515AP - MP1992-2. Série E12. Matériaux photographiques. Courrier de Henri Calmels à Pablo Picasso, 7 octobre 1958 ; courrier d'Henri Calmels à la Galerie Louise Leiris, 28 novembre 1958.

39. CHAN515AP - MP1992-2. Série E12. Verre, cristal, verre, mosaïque. Courrier de J. Eudeline à Pablo Picasso, 30 mai 1961 (email sur cuivre) ; Byzantine Mosaic Studio, 1957. CHAN515AP - MP1992-2. Série E12. Céramique. Courrier de Renato Porotti à Pablo Picasso, 6 octobre 1956 (céramique à froid Keranit) ; catalogue de la manufacture L'Hospied et Cie ; notice de la Montcharvinité ou « CÉRAMIQUE SANS CUISSON ».

40. INPI, brevet d'invention 1952-04-24 ; Carnaut obtiendra sept autres brevets entre 1953 et 1960.

41. Avec Adolphe Chataudon, industriel, Jacques Wexler, ingénieur, et René Duffau, chef de fabrication : Archives de Paris, 1805W-159, 55B2959, actes de société des Établissements Aster.

42. Archives de Paris, D33U3 1282, registre du commerce, p. 208.

43. Boris Carnaut, *La Peinture dans l'industrie*, Paris, Dunod, 1941.

44. Georges Nedey, *op. cit.*

45. Boris Carnaut, *op. cit.*, p. 20-21.

46. *Ibid.*, p. 19.

47. *Ibid.*, p. 20 : « En 1928, on invente en Amérique un corps nouveau dénommé par abréviation *glyptal*. La France et l'Allemagne l'adoptent sans retard ; il est obtenu par la condensation de la glycérine et de l'anhydride phthalique et combiné généralement avec des acides gras. Ainsi, se trouvent remplacés par leurs composants à la fois l'huile et la résine. » Une note manuscrite non datée du CHAN515AP - MP1992-2. Série E12 : « glyptal = suppression des huiles siccatives » semble attester de l'intérêt de Picasso pour ce procédé.

48. Boris Carnaut, *op. cit.*, p. 27.

49. Boris Carnaut, « Le matériau et l'expression par B. Carnaut, Président-Directeur Général de la Société Franco Américaine d'Applications Chimiques, Paris. Conférence présentée le jeudi 17 octobre 1968 devant la section Ile de France », *Conservation-Restauration*, n° 5-6, 1986, p. 4-8 et p. 15 : « Le deuxième procédé consistait en la dispersion des mêmes pigments (classiques) dans un liant à base d'acétate de polyvinyle dissous à chaud dans son poids d'alcool benzylique », p. 8.

50. Archives de Paris, Bottin du commerce, série 2MI3 ; Aster publie le même encart de 1948 à 1955, mis à part la mention « Études Recherches » qui remplace « Industrie Bâtiment » en 1953 et 1954.

51. CHAN515AP - MP1992-2. Série E12. Technique peinture. Chrysolithé - email, p. 4.
52. Boris Carnaut, *La Peinture...*, *op. cit.*, p. 18.
53. Boris Carnaut, « Le matériau et l'expression par B. Carnaut... », *op. cit.*, p. 6 : « Le rôle d'une manière picturale n'est pas la transformation des rayons de soleil en clair de lune mais de conserver à l'œuvre, le plus longtemps possible, l'aspect que l'artiste a voulu lui donner. »
54. Jacques Fouquet, *Recherches nouvelles, 1950* [cat. exp., Paris, Galerie Doucet, 24 mars-15 avril 1950], Paris, Galerie Doucet, 1950, p. 5.
55. Dont Auguste Herbin, Boris Taslitzky, Victor Vasarely, César Domela, Henri Cadiou, Félix Del Marle, Roger Chapelain-Midy et Jacques Fouquet.
56. CHAN515AP - MP1992-2. Série E12. Technique peinture. CHRYSOLITHE : « Jacques Fouquet / 31 quai des Grds Augustins / Paris VIIè. »
57. Celle portant l'inscription avec le nom de Jacques Fouquet ; elle présente également la chrysolithe détrempe et la chrysolithé du xx^e siècle, que l'on retrouve dans l'exposition « Recherches nouvelles 1950 » ; l'autre notice présente par ailleurs des corrections manuscrites.
58. Jacques Fouquet, *op. cit.*, p. 5.
59. Archives de Paris, 1805W-159, 55B2959, actes de société des Établissements Aster : procès-verbal de l'assemblée générale extraordinaire du 29 décembre 1967.
60. Boris Carnaut, « Le matériau et l'expression par B. Carnaut... », *op. cit.* p. 8.
61. *Ibid.*, p. 8 : elle « nécessitait son passage à l'étuve afin d'obtenir son durcissement. Son vernissage, avec le même liant sans charge, puis un deuxième passage à l'étuve. » Ce qui fait la différence avec les produits « vitrifiables à froid » que Carnaut fustige dans l'article, p. 8. Les deux autres produits Aster, chrysolithé xx^e siècle et chrysolithé détrempe, ne rencontrèrent vraisemblablement pas plus de succès, malgré un processus plus simple.
62. Propos recueillis le 26 mars 2015 par Claire Guérin.
63. De précédentes analyses ont permis d'identifier l'utilisation de peintures alkyde et glycérophtalique : Claire Guérin et Laura Resina, « Picasso y la pintura industrial. Más allá de los límites de la pintura al óleo », Faba, octobre 2012, http://www.FABA.org/dbfiles/mfile/400/496/FABA_2015_Picasso_y_la_pintura_industrial.pdf
64. Ce même s'il semble que les analyses n'indiquent pas avec certitude les marqueurs chimiques de peintures de bâtiment ou d'autres peintures d'artistes non traditionnelles : Shawn Digney-Peer, Isabelle Duvernois, Julie Arslanoglu, Silvia A. Centeno. "Picasso in The Metropolitan Museum of Art: An Investigation of Materials and Techniques", *Journal of the American Institute for Conservation* 52, n° 3, 2013, p. 140-155.
65. Les recherches ont été entamées mais sont encore infructueuses.

RETOUR D'EXPÉRIENCE : L'USAGE DU RIPOLIN DANS LES PEINTURES DE LA COLLECTION DU MUSÉE PICASSO D'ANTIBES

Jean-Louis Andral & Francesca Casadio • colloque Revoir Picasso • 25 mars 2015

« Quand nous avons commencé, on ne savait pas ce qu'on faisait. Si vous m'avez dit : Voilà un atelier ! Vous-même, vous ne saviez pas ce que vous vouliez faire. C'est pour ça que ça a réussi, parce que vous n'avez pas imité un musée. »

Picasso à Romuald Dor de La Souchère

« Et puis, se forcer à utiliser de moyens limités est une contrainte qui libère l'invention. Cela oblige à progresser d'une manière qu'on ne peut pas imaginer a priori. »

Picasso à Françoise Gilot

Sometimes destiny has a way of playing with people's lives. It wasn't really a chance encounter that brought Picasso and Dor de La Souchère together on the beach in Antibes just after the war. De La Souchère, a curator, had a museum full of antiquities, with a top floor used for storage. Picasso, in an effort to escape the somber atmosphere of Paris; was spending the summer in Antibes, as he had done many times before. In fact, it was Michel Sima who brokered the meeting. Nonetheless, had it not been for that encounter, today the city of Antibes would not carry the distinction of having the first Picasso Museum ever established and eventually baptized with this name in 1966.

Trained as a sculptor and later taking on photography, Michel Sima had experienced the creative milieu of pre-war Paris, where he first met Picasso. At 34, he had just returned to the South of France after internment in one of Hitler's concentration camps (or: "after internment in a concentration camp"). He was the first occupant of Dor de La Souchère's "atelier in the attic" and was quickly adopted by Picasso as an "archetypical harlequin" to provide him with materials, ideas and entertainment. It is to Sima that we owe the detailed photo-documentation of that fertile, enormously creative period of revival for Picasso that unfolded between September and November 1946 on the French Riviera.

Illuminated by the large studio projectors that Sima had sourced from the Studios de la Victorine in Nice, the painter, his young companion Françoise Gilot and the photographer worked feverishly every afternoon well into the night. In the highly contrasted black and white photographs we see the artist at work, at rest, posing with occasional visitors, in contemplation of his work, in action, painting on plywood panels propped up on easels or laying down on the ground. What strikes us is the multitude of cans and brushes scattered among charcoal smudges all over the floor, and the sporadic appearance of a rolled up tube and crumpled rag. The glistening of the enamel is palpable under the strong light in the darkness of the studio, and drips of paint, decorating the bottom lip of easels, are evident in many of the images. Sima would leave us more than 400 snapshots of that creative season.

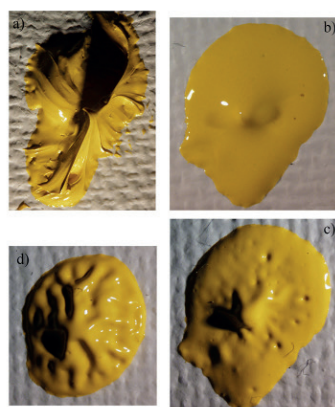
No sooner had Picasso left the Château Grimaldi in the second part of November, carrying with him only those drawings, sketches, gouaches and paintings whose small dimensions allowed to be comfortably packed in his car, than the mythos of Ripolin began for the Antibes cycle. The artist left behind 23 paintings and 44 works on paper: Dor de La Souchère in 1960 and Danièle Giraudy in 1982, both chief curators of the Museum at the time, promptly attached a Ripolin label to the media of this corpus.

It was Françoise Gilot who first elaborated on Picasso's desire to work with materials sourced locally, even though he could realistically have sent for his fine artists' paints stashed in the studio of the Rue des Grands Augustins in Paris. Boat paints, or "ripolin" paints, were chosen instead, she added, because of the belief that such materials would better withstand the ravages of the harsh marine environment to which the paintings would be exposed. And it was the resourceful Sima who was dispatched with Picasso to the harbor's shops, including la Droguerie de la Marine, to get boat paint and plywood supports. The large fibrocement panels used for such iconic works as *La Joie de Vivre*, and the triptych *Satyre, faune et centaure au trident*, would be acquired from the Société Cannoise de matériaux on September 17, 1946.



1. Selected examples of surface characteristics typically associated with enamel paints, as captured on the surfaces of the Antibes paintings. From top left, clockwise: fluidity of paint; drips; marbling and incorporation of dried bits of paints; wrinkling. Details taken from, top left: *Nature morte aux volets noirs*; top and bottom right: *La Joie de Vivre*; bottom left: *Ulysse et les sirènes*

Close observation of the surfaces of the paintings in Antibes certainly reveals all the characteristics usually associated with enamel paints: a smooth, often brushless surface, high gloss; leveling, smooth edges, presence of pin-holes, incorporation of dried bits of paints collected from the rim of a can left opened for a few days, wrinkling; drips and marbling (fig. 1). Caution should be exercised, however, in presuming the presence of Ripolin based on visual clues alone, since scientific analysis of Picasso paintings as well as modern reconstructions using combinations of oil-based tube paints and siccatives have demonstrated that the surface effects of enamel paints could be easily replicated with traditional materials. Picasso wasn't shy of using this expedient, perhaps when he did not have any paint cans handy, but still wanted to achieve the formal and aesthetic effects of a "Ripolin look" (fig. 2).



2. Paint reconstructions, to mimic the look of enamel paints using mixtures of artists' oil paint and copal painting mediums.
a) Old Holland oil paint;
b) paint a mixed with 26% w/w Studio Products Congo Copal showing the complete loss of brushmarks and smooth, enamel-like look;
c) paint mixture portrayed in b after 2 months, showing pin-holes;
d) paint a mixed with 45% w/w Studio Products Congo Copal after 2 months of aging, showing wrinkling effects
Average size of paint daubs is between 0.5 and 1.0 cm

Of course, the legend of Ripolin and Picasso goes back much farther than the artist's Mediterranean years. Although he methodically kept even the smallest record, scrap of paper, used ticket and the myriad of other memorabilia accumulated during an incredibly full life, only one receipt for a purchase of Ripolin "blanc de neige," and a note to Marcel to purchase black and white Ripolin, both undated, are known to exist in the Archives of the Musée national Picasso-Paris. Yet we know Picasso used Ripolin from his letters of 1912 to Daniel-Henry Kahnweiler, the comments and correspondence of visitors to his studio such as the artist Gino Severini and the Czech collector Vincenc Kramár, the accounts of Gertrude Stein and Roland Penrose, media entries in early exhibition catalogs that would have likely been written based on first-hand information from the artist, and physical evidence incorporated in some of his works (a Ripolin lid forms the head of the Art Institute of Chicago's *Figure*, from 1935). After the Second World War, additional types of enamel paint entered

the painting vocabulary of the artist, including brands such as Valentine, Triton, and Avi, whose cans can be seen in the many photographs of Picasso's homes of the South. Some examples of actual cans—the paint sometimes still viscous to this day, pulsating with its endless possibilities—remained in Picasso's many studios and are in the possession of the family, with one specimen of black Triton and one of Ripolin *blanc de neige* currently on display in the reopened Musée national Picasso-Paris (fig. 3).



3. Detail of a chair with paint material from one of Picasso's studios in the South of France showing a can of black Triton paint and a can of Ripolin blanc de neige
© Succession Picasso, 2016

Despite the artist's use of many different brands of enamel paint after the war, Ripolin has risen to iconic status because it was one of the first ready-made, non-artist material, technical innovations adopted in Picasso's avant-gardist exploration of modernity. Ripolin, in short, represented a formal and material rupture with the artistic means of the past and, as such, is the only paint that is still identified by its brand name in museum labels, a distinction only afforded to Roy Lichtenstein's (1993–1927) use of Magna, David Alfaro Siqueiros' (1896 – 1974) of Duco and a few others.

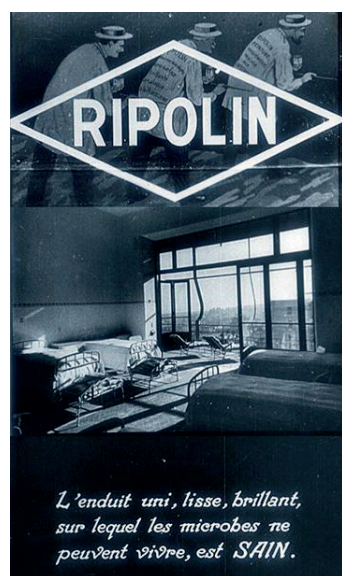
Le Ripolin, "société anonyme française de peintures, laques et d'enduits sous-marins" was established in 1897 as a partnership between the French Lefranc and the Dutch company Briegleb, who owned the technology developed by Carl Julius Ferdinand Riep. A pavilion exclusively dedicated to the production of Ripolin was erected on the site of the Lefranc Factory at Issy les Moulineaux. In the beginning, this was the only place where Ripolin was produced for many years, until the establishment of production and distribution centers elsewhere in France, as well as in England, Spain, and eventually the United States (under the auspices of Glidden). Recent research has disclosed that Lefranc provided Ripolin with the base medium for enamel paints, while the Ripolin end of the production was dedicated to grinding the pigment mass into the medium and conditioning and packaging the product. The Lefranc family acquired all the patents from

Mr Briegleb. So close were the two enterprises that even after the public offering of the Ripolin company on the stock market, members of the Lefranc family continued to sit on its board.

The incredible prominence of Ripolin paints in the first half of the 20th century was undoubtedly due, not only to the superior quality of its paints (as has been confirmed by scientific analysis) and to its role of trail-blazer in the household paint market, but also to its savvy marketing strategies. Thanks in part to the clever design of its advertising, Ripolin was quickly celebrated as a symbol of modernity and was heralded as sanitary because it formed a continuous, impenetrable film that could fill all imperfections of walls in which microbes and dust could otherwise collect, and was easy to clean, hence its popularity in hospitals. One cannot help but wonder whether Picasso's remark that Ripolin represented "la santé des couleurs," as reported by Gertrude Stein, may have been subliminally influenced by such advertising (fig. 4).

Despite its incredible fame and its solid position in the socio-political and artistic scene of early 20th century France and beyond, the precise identification of Ripolin beyond visual perception has remained elusive. Picasso's own mention of the fact that "the Ripolin enamel paintings, or Ripolin-like paintings, are the best ones" should sound like a warning: not all that looks glossy and enamel-like is necessarily Ripolin.

Scientific analysis can assist the art historian and conservator in making accurate determinations of where Picasso actually employed Ripolin paints. It is only with the solid foundation of this material knowledge that the journey to attribute meaning to the artist's specific choice of materials can begin.



4. Screen captures of an undated commercial video for Ripolin paints (c. 1950) promoting its sanitary character
© All rights reserved

« Les œuvres naissent selon les moments, les lieux, les circonstances. Au fond on interprète toujours le réel et tout est bon pour l'artiste. Tout est point de départ. »

Pablo Picasso

As we are trying to answer the question of whether Ripolin was indeed the medium of choice for Picasso's oeuvre in Antibes, it should be underscored that, for a collection not even seen outside of the Château Grimaldi until the early 1980s, the materials of this collection have been the subject of unique, in-depth scientific scrutiny. This is even more remarkable in light of the still relatively scarce number of published technical studies of the works of Pablo Picasso. The first scientific exploration of the collection by the researchers of the Laboratoire de Recherche des Musées de France dates back to 1982, shedding important light on the process of creation of this extraordinary corpus. 27 years later, a new analytical campaign led by the Art Institute of Chicago has confirmed and refined those results.

Scientifically identifying oil-based Ripolin is challenging. To solve this problem, The Art Institute of Chicago has amassed what is perhaps the largest collection of historical Ripolin samples. A multi-technique analysis of this material has allowed us to drill down to the DNA of the paint, unraveling every detail of the composition of its pigments and extenders, measuring the particle size of the pigment mass, scrutinizing in detail the binding media and interpreting all these results in light of existing technical literature. Our research uncovered that Ripolin paint was based exclusively on the finest grade of zinc white, free from most impurities, ground to a very small and reproducible particle size. The pigments used were mostly inorganic colors with a few synthetic organic pigments (hence the good light-fastness of these paints), used pure, with only slight traces of extenders, and blended with a binding medium made of heat-treated linseed oil (stand oil) mixed with varying amounts of Pinaceae resin depending on the final hue of the paint. This paint formulation was kept strictly secret and changed relatively little in the 60 years of (French) production that we have studied.

This profound knowledge-base allows us to compare, side by side, the composition of the Antibes paints and the specific composition of the "13 colors of Ripolin" as published by Giraudy in 1982. Although the visual appearance of the paints resembles very closely the hues available on contemporary Ripolin brochures, our recent study confirms that while Picasso undoubtedly used enamel and "boat" paints at the Château Grimaldi, the majority of them do not match the composition of the paints produced by Ripolin (table 1). These findings are supported also by historical evidence: receipts in the Musée Picasso Antibes archives only include notations for *peinture blanche*, *zincolac* or *Peinture droguerie*, with no specific mention of Ripolin. Similarly, in Sima's photo-documentation, only cans with the *Droguerie de la Marine* and *Valentine* labels are clearly legible. Thus, while Françoise Gilot wasn't in error calling them ripolin paints with small caps to signify generic enamel paints, with the scientific knowledge we have today, it would be inaccurate to label the paints used in Antibes as Ripolin with a capital R.

The significance of the new research, besides resolving once and for all longstanding ambiguities about the specific paints used in Antibes, also resides in its ability to open new

paths of inquiry into Picasso's work, enabling new discoveries within the collection.

Because the paints are brushed in flat application with minimal mixing (only charcoal is found in some colors and white paint mixed wet into wet for some specific passages) the same tints reverberate from one work to the other, creating a musical echo on the walls of the museum, where we find a recurrence of the same ochre yellows, piercing turquoise blues and deep maroons in many different paintings.

As a result, Picasso's practice in Antibes allows us to add new information to the genesis and gestation of his most iconic work: *La Joie de Vivre*.

« Il serait très curieux de fixer photographiquement non pas les étapes d'un tableau, mais ses métamorphoses. On s'apercevrait peut-être par quel cheminement un cerveau s'achemine vers la concrétisation de son rêve. »

Picasso, 1935

It all started with close observation of the surface to discern underlying colors, which only peeked through at the edges of existing forms. Then we augmented this knowledge with information on the colors gleaned from the complex stratigraphy of four existing cross sections of samples taken in the 1980s. Finally, a custom-designed algorithm guided the computer-controlled spreading of this sparse color information on a digital image of the black and white Sima photographs documenting the metamorphoses of *La Joie de Vivre* from one state to the other. Through the computational solution of complex equations, color was spread from one pixel to the other based on the localized color information and the grayscale intensities of the black and white historical photographs. Because Picasso always used the same set of tints, we can be certain of the value of each color in our new colorized visualization, based on what is visible on the surface of other paintings. The result is able to preserve

the artist's brushwork and shading like never before and, by virtually turning back time, gives a richer context to the narrative that saw Picasso labor on this painting more than any other in Antibes (fig. 5).

Similarly to the journey back in time afforded by the newly colored states of *La Joie de Vivre*, the recent campaign of scientific analysis also pulled the lid over another aspect of Picasso's practice in Antibes. We discovered that the specific composition of the white paints that the artist used encoded a clear indication of the period in which the works were painted. As a result, a new date of September 1946 has been proposed for the *Nu assis sur fond vert* based on the use of a white paint containing zinc white with trace amounts of barium sulfate that Picasso used only in September, and new dates of October 1946 have been proposed for *La Chèvre* and *Satyre, faune et centaure au trident* based on the identification of a white paint made of zinc white with significant amounts of lithopone, which was only used for paintings dated by the artist to October of that year. A critical reevaluation of Sima's photographs supports the new dates.

CONCLUSIONS

In recent years materials and "materiality" have emerged as critical elements in the interpretation of modern art. If the technical means used to realize an artist's vision have agency, could materiality then offer a new perspective on modernism?

In his book *Picasso and the Environs (Picasso i okrestnosti)*, published in 1917, the Russian critic Ivan Aksenov interpreted the use of enamel paint in cubist paintings in terms of the materials' radical nature: "If an artist doesn't use lettering and collages in his works, and doesn't paint with enamel paints, he cannot consider himself as a modernist...". And, he concluded: "Art is drowning in oil medium as music drowns itself in the twelve notes of the musical structure. Picasso is the only one who could surpass all painting techniques which are dying, and create a new art using all possible new materials."

In the end, the explosive formal and ideological innovation of using enamel paints does not rest on it being Ripolin with a capital "R" or a generic version, with small caps. Scientific research can provide important answers to the art historical questions of where and when Picasso made use of non-artist paints. If materials make meanings, together art historians and scientists can start to write these new chapters in art history where the two disciplines go hand in hand in the search for new discoveries and a new framework of understanding Pablo Picasso's work.



5. Left: 1946 photographs by Michel Sima illustrating the central areas of the 1st, 2nd and 3rd state of *La Joie de Vivre*. On the right hand-side: results of colorization for each corresponding image
© Succession Picasso, 2016
© Michel Sima héritiers
© Sotirios Tsaftaris and Francesca Casadio

Ripolin paint name (swatch number)	Ripolin: Pigment identification	Antibes paints, pigment identification
Blanc Ivoire (53)	Zinc white, lead chromate (barium sulfate traces)	4 different types of white : Zinc white with minor amounts of barium sulfate; Zinc white with significant amounts of lithopone; Zinc white with no extenders; Zinc white with significant amounts of titanium white (anatase)
Jaune Clair (4)	Lead chromate, lead sulfate	A small amount of finely dispersed chrome yellow with barium sulfate and zinc white
Bleu Azur Foncé (17)	Zinc white, Prussian blue (barium sulfate traces)	High amounts of Prussian blue with very little barium sulfate and zinc white
Bleu Azur Moyen (18)	Zinc white, chromium oxide green (barium sulfate traces)	Prussian blue with significant amounts of barium sulfate extender and zinc white
Noir d'ivoire (5)	Carbon black (barium sulfate traces)	Asphalt, iron based black, carbon blacks have all been detected, either used together or individually
Mine Orange (19)	Basic lead chromate	Red lead (lead tetroxide) with traces of lead white
Rose Clair (12)	Zinc white, little lead chromate, alizarin crimson (PR 83)	
Vert Bronze Clair (87)	Lead chromate, Prussian blue, barium sulfate	A little Prussian blue and finely dispersed chrome yellow with barium sulfate, and zinc white
Vert Irlandais Clair (29)	Lead sulfochromate, Prussian blue, hydrocerussite	Prussian blue with barium sulfate and yellow ochre with kaolin clay
Chamois Clair (31)	Zinc white, lead chromate, iron oxide, Barium sulfate	
Ocre Rouge (23)	Iron oxide	Red ochre with little burnt umber, zinc white, gypsum and quartz, kaolin and other clays
Gris Rose Foncé (51)	Zinc white, a little carbon black (barium sulfate traces)	Carbon black and zinc white with a small amount of iron based blackb
Gris Rose Pâle (52)	Zinc white, carbon black and possibly some lead chromate	White paint (of any type listed above) and crushed charcoal

Table 1. Composition of the hues of Ripolin that were identified in Giraudy, 1984, vol. 4 as the 13 colors used in Antibes. Their composition is contrasted with the composition of the various tints recently analyzed in Antibes to highlight compositional differences and similarities. The composition of paint swatches was scientifically determined from a Ripolin® brochure that can be dated to the period 1929 – 1946 (AIC ref. B02).

The ideas and opinions expressed in the videos and publications of this seminar are those of their authors and do not necessarily reflect the opinion or position of the Musée national Picasso-Paris, nor does the Musée national Picasso-Paris assume any responsibility for them.

All rights reserved under article L.122-5 of Code de la Propriété Intellectuelle. All reproduction, use or other exploitation of said contents shall be subject to prior and express authorization by the authors.

1. Jules-César Romuald Dor de La Souchère, *Picasso in Antibes*, Lund, Humphries & Company Ltd, London, 1960
2. F. Gilot in Richardson, John, Pablo Picasso, Françoise Gilot, Carlton Lake, and Jaime Sabartés. 2012. *Picasso and Françoise Gilot: Paris-Vallauris, 1943-1953*. New York: Gagosian Gallery, p.20.
3. *L'Atelier des combles*, photographs by Michel Sima, text by Anne de Staël, postface by Jean-Louis Andral, Hazan, Vanves, 2009.
4. Cited in Françoise Gilot and Carlton Lake, *Life with Picasso*, McGraw Hill, New York, 1964 p. 59.

5. Jean-Louis Andral, *Musée Picasso Antibes - Un guide des collections*, Paris et Antibes, 2012.
6. Jules-César Romuald Dor de La Souchère, 1960 cited in note 1.
7. Danièle Giraudy, *L'Œuvre de Picasso à Antibes*, catalogues Vol. 1, 2, 3, 4, *Catalogue Raisonné du Musée*, Antibes: Musée Picasso/Château Grimaldi, 1981-2.
8. Note the small caps use of the name "ripolin," which soon became a common term to indicate enamel paints in general, independently of its manufacturer; a quick adaptation of the language

to contemporary uses, much as we use the verb "to google" today to indicate an online search, independently of the search engine actually used.

9. Françoise Gilot will make reference to this multiple times: « À cause des embruns salés qui étaient à craindre et de leur effet corrosif sur la peinture à l'huile, les tableaux de Picasso destinés au musée d'Antibes furent peints avec de la peinture pour bateaux ou du ripolin jugés plus résistants » [...] « Mais l'idée était de créer à Antibes avec des matériaux venus d'Antibes : de la peinture pour bateaux, par exemple » [...] « Je crois que c'était un

effort conscient pour ne pas entrer dans des routines et pour se donner des défis à lui-même en se servant de matériaux qui n'étaient pas destinés à des pratiques artistiques ». In Françoise Gilot, Maurice Fréchure, 1946, *Picasso et la Méditerranée retrouvée*, Grégoire Gardette, Nice, 1996.

10. Several receipts from the Droguerie de la Marine for painting materials exist in the archives of the Musée Picasso Antibes. For a detailed discussion of the composition of these paints see F. Casadio, G. Gautier "Picasso at work: making the case for a scientific re-evaluation of the materials of the Antibes cycle" in *Picasso express*. 2011. Antibes: Musée Picasso.

11. Original receipt in the Musée Picasso Antibes archives.

12. It is important to note that Ripolin paints were also produced in a matte version (Ripolin Mat). Referring to Picasso's works of the 1930s later on his friend Roland Penrose reported that Picasso mixed Ripolin Mat with his ordinary artist's oil paints and that he liked enamels because they "dried fast and became very hard. He said that this had given new possibilities to painting: the limits of oil paint from tubes had been reached. This gave new possibilities in speed and texture." Elizabeth Cowling, *Visiting Picasso: The Notebooks and Letters of Roland Penrose*, London 2006, p 111.

13. Research at the Art Institute of Chicago has demonstrated that by mixing traditional artist's oil tube paint and a siccatif such as such as *Siccatif de Harlem*, which the artist is known to have used based on receipts conserved in the Musée Picasso, Paris, and was a mixture of copal varnish and oil cooked at high temperatures, the glossy, hard and brushless surface of an enamel paint could be simulated. Furthermore, scientific analysis of red, black and green paints that had the look of Ripolin paints in the painting "Still Life," 1922 in the collection of the Art Institute of Chicago (oil on canvas, 81.6 x 100.3 cm, Ada Turnbull Hertle Endowment (AIC 1953.28) brought to light that their composition was not consistent with the use of Ripolin paints because of pigments (such as vermilion and lead white) and extenders (such as significant quantities of barium sulfate) that have not been documented for the French Ripolin production of 1890-1950. For more information see: Muir, K., G. Gautier, F. Casadio, and A. Vila. 2011. Interdisciplinary investigation of early house paints: Picasso, Picabia and their "Ripolin" paintings. ICOM Committee for Conservation preprints (CD-ROM). 16th Triennial Meeting, Lisbon, ed. J. Bridgeland Lisbon: Critério - Artes Gráficas, Lda. 10 pp.; and Kimberley Muir, Allison Langley, Anikó Bezur, Francesca Casadio, John Delaney, Gwénaëlle Gautier, "Scientifically Investigating Picasso's suspected use of Ripolin house paints in Still Life, 1922 and The Red Armchair, 1931", *JAIC*, 52 (2) 2013, 156-172.

14. Reproduced in Picasso, Pablo. 2003. *Les archives de Picasso: «on est ce que l'on garde!» : Paris, Musée Picasso, 22 octobre 2003-19 janvier 2004*. Paris: Réunion des musées nationaux. Picasso P. 2011, Receipts <http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/fonds/picassohtml/d0e5785.html> (accessed 8/1/15).

15. Monod Fontaine, I. 1984. *Donation Louise et Michel Leiris*. Collection Kahnweiler-Leiris.

16. See for example the recent article by Nicholas Sawicki. 2015. "Ripolin, flags and wood: Picasso's "Violin, wineglass, pipe and anchor" (1912) and its Cubist frame". *The Burlington Magazine* / Ed. Benedict Nicolson. 18-26.

17. Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933), New York 1961, p. 141

18. Cowling, E. 2006, cited in note 12.

19. Jardot, M. 1955. *Picasso Peintures 1900-1955*, Exhibition catalogue. Paris: Musée des Arts Décoratifs. no. 76.

20. For more on the historiography of Picasso and Ripolin see M. McCully "Picasso and Ripolin" in *Picasso express*. 2011. cited in note 10, p.27 (French version) and p. 130 (English text).

21. On the significance of the introduction of Ripolin in Picasso's cubist year see E. Cowling. 2002. *Picasso: style and meaning*. London: Phaidon Press.

22. For more on the history of Ripolin and the various paint lines it produced see the essays by M. Raeburn and G. Gautier in *Picasso express*. 2011, cited in note 10.

23. Personal communication, Marcel Lefranc, in conversation with the authors, Paris, March 2012.

24. The iconic image of the three painters painting on each other's back as immortalized by Émile Vasseur in 1913 is now part of the collection of the Museum of Modern Art in New York.

25. Le Corbusier's 'Loi du Ripolin': 'Nous ferions un acte moral : Aimer la pureté... Chaque citoyen est tenu de remplacer ses tentures, ses damas, ses papiers peints, ses pochoirs par une couche pure de Ripolin blanc...' Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui* (1925), Paris, 1996, p. 191.

26. We are thankful to Kim Muir, Assistant Research Conservator at the Art Institute of Chicago for bringing to our attention the following quote by Jean Renoir, reporting on his father's description of the merits of home birth: "My father favored having the baby at home because he thought hospitals so ugly. 'How unfortunate to open your eyes on Ripolin-painted walls!' in Renoir, Jean. 1962. *Renoir, my father*. Boston: Little, Brown.

27. G. Stein, op cit. in note 17, p. 141.

28. Letter from Picasso to Kahnweiler, June 20, 1912; trans in Judith Cousins, "Chronology," in William Rubin, exhib. cat. *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*, New York (Museum of Modern Art) 1990, p. 396.

29. Quoted in Dor de La Souchère, 1960, op. cit in note 1

30. After the pioneering work of Suzie Delbourgo and her colleagues published in 1981 (Suzie Delbourgo, "Étude de la matière picturale de Pablo Picasso," Ottawa 1981 meeting of ICOM), we need to wait until very recently for more information on the materials and techniques of Pablo Picasso, with efforts pioneered by the Art Institute of Chicago, the Metropolitan Museum of Art and the Picasso Museum in Barcelona with its January 2015 Blue Period Symposium.

31. Danièle Giraudy *L'Œuvre de Picasso à Antibes*. Vol.4. À Travers Picasso: Contribution à l'étude de l'œuvre. Catalogue Raisonné du Musée (Antibes: Musée Picasso/Château Grimaldi, 1981-2).

32. The MOLAB research team (supported by the European Community through the 7th FP - CHARISMA project n. 228330), the Centre Interrégional de Conservation et Restauration du Patrimoine (CICRP, Marseille), and the Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF) all contributed to this enterprise.

33. For a complete overview of the composition of Ripolin paints before 1950, how they relate to contemporary technical and industrial manuals of paint technology and selected examples of

scientific identification of Ripolin paints in works by Pablo Picasso and his contemporaries see F. Casadio, K. Muir, and A. Bezur. 2013. "Part One of Special Issue: From Can to Canvas". 2013. *Journal of the American Institute for Conservation*. 52 (3). "Part Two of Special Issue: From Can to Canvas". *Journal of the American Institute for Conservation*. 52 (4); G. Gautier, A. Bezur, K. Muir, F. Casadio, I. Fiedler "Chemical fingerprinting of ready-mixed house paints of relevance to artistic production in the first half of the twentieth century. I. Inorganic and organic pigments". *Applied Spectroscopy*, Volume 63, Issue 6, (June 2009), pp. 597-603; Muir, K., et al. 2011. Cited in note 13; F. Casadio, V. Rose, "High Resolution Fluorescence Mapping of Impurities in Historical Zinc Oxide Pigments: Hard X-Ray Nanoprobe Applications to the Paints of Pablo Picasso", *Applied Physics A*, 111 (2013) 1-8; Kokkari, M., Casadio, F., Sutherland, K., Vermeulen, M. 2014. "Charting the development of oil-based enamel paints through the correlation of historical paint technology manuals with scientific analysis". *Issues in Contemporary Oil Paints (ICOP)*, K.J. van den Berg et al. (eds.), Springer International Publishing Switzerland 2014: 117-125; M. Kokkari, F. Casadio, J. J. Boon "A complete study of early 20th century oil-based enamel paints: integrating industrial technical literature and analytical data." In ICOM-CC 17th Triennial Conference Preprints, Melbourne, 15-19, September 2014, ed. J. Bridgland, art. 0101, 8 pp. Paris: International Council of Museums; and M. Kokkari; K. Sutherland; J.J. Boon; F. Casadio; M. Vermeulen, 2015 "Synergistic use of Py-THM-GCMS, DTMS, and ESI-MS for the characterization of the organic fraction of modern enamel paints", *Heritage Science* 2015, in press.

34. For a visual comparison see D. Giraudy 1981, vol4, cited in note 31.

35. For a detailed discussion of the composition of the paints found in the Antibes paintings see *Picasso Express*. 2011. Op cit. in note 10: "Catalogue of works with media identification based on scientific examination of the materials" p.100

36. Pierre Cabanne *Le Siècle de Picasso*, Paris, Denoël, 1975

37. We are grateful to the C2RMF for access to these samples.

38. We are grateful to Prof. Sotirios Tsaftaris, formerly of Northwestern University, Evanston, USA, for developing this innovative computational approach.

39. For a complete view of the results see "La Joie de Vivre: the evolution of a masterpiece" in *Picasso express*, 2011 cited in note 10; for a detailed description of the process see S. A. Tsaftaris, F. Casadio, J.-L. Andral and A. K. Katsaggelos, "A novel visualization tool for art history and conservation: automated colorization of black and white archival photographs of works of art" *Studies in Conservation* 59, 3 (2014) 125 - 135.

40. A white pigment made of barium sulfate and zinc sulfide that was commonly used for enamel paints in the first half of the 20th century.

41. Ivan Aksenov, *Picasso and the Environs (Picasso i okrestnosti)*, Moscow 1917, p.19. We are grateful to Maria Kokkari, research fellow at the Art Institute of Chicago for bringing this quote to our attention and for sharing her reflections on materiality and modernity with us.

42. Ibid, p. 45.

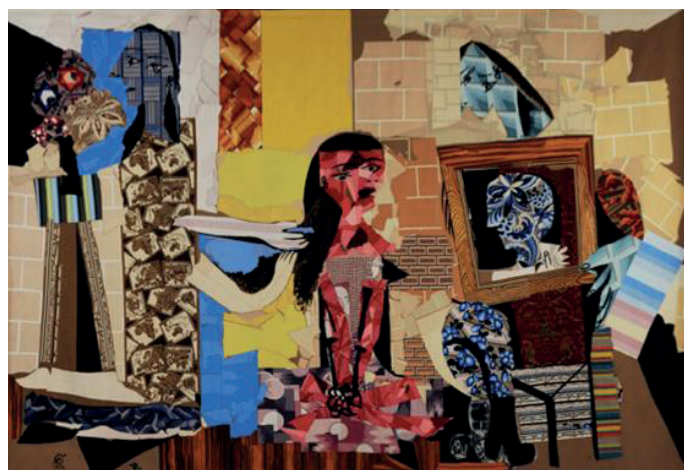
PICASSO ET LA TAPISSERIE

Cécile Godefroy • colloque Revoir Picasso • 25 mars 2015

Interroger la place de la tapisserie dans l'œuvre de Picasso induit de poser un ensemble de questions complexes liées au statut de l'objet et à celui du créateur. Aucune tapisserie n'a été tissée par Picasso, mais par des artisans qui ont plus ou moins directement collaboré avec l'artiste, recevant son accord pour le tissage et sa signature. Plutôt que les tapisseries de Picasso, il convient d'évoquer les tapisseries tissées d'après les œuvres de Picasso. Mais qu'en est-il du nom de l'artisan ? Celui de l'atelier ? Ne devrait-on pas, lorsque possible, toujours indiquer le nom de l'artiste, de l'atelier et de l'artisan ? Ou, comme cela a été le cas récemment pour une exposition outre-Atlantique, « Nelson Rockefeller's Picassos », mentionner aussi le nom du commanditaire, soit le patron à l'initiative des tissages, au même rang que celui de l'artiste ?

Je n'évoquerai aujourd'hui que le cas d'ouvrages tissés du vivant de Picasso et avec son accord, couvrant une période de quarante années de production. Il est important de souligner ici le rôle entrepris par la collectionneuse Marie Cuttoli [1879-1973], à la tête d'une maison de luxe dans l'entre-deux-guerres, la Galerie Myrbor à Paris, spécialisée dans la production et la vente de vêtements et de tapis, d'œuvres et de tapisseries. Marie Cuttoli a fait tisser les premiers ouvrages d'après les œuvres de Picasso à l'instar de *Minotaure*, constitué de fusain et de papiers collés marouflés sur toile (1928, musée national d'art moderne - Centre Pompidou, Paris) et de *Confidences*, un carton spécifiquement conçu à destination de la tapisserie, constitué de peinture à la colle et de grands papiers peints collés (1934, musée national d'art moderne - Centre Pompidou, Paris). La tapisserie *Minotaure* a été tissée en laine et fils de soie en basse-lice à Aubusson (1935, musée Picasso, Antibes). *Confidences* a été tissée au point de Beauvais à Aubusson en 1934-1935 et exposée en 1936 à la Bignou Gallery de New York : les deux exemplaires – nombre de tissages généralement concédé à Cuttoli par Picasso en sus de l'épreuve d'artiste lui revenant – ont respectivement été acquis par Helena Rubinstein et le Dr Albert Barnes. C'est aussi Marie Cuttoli qui, en collaboration avec la galeriste Lucie Weill, fit tisser après la Seconde Guerre mondiale plusieurs éditions de tapis et de tapisseries à partir d'œuvres existantes de Picasso, comme *Femme aux Pigeons*, dite aussi *La Fermière* (1930, musée national d'Art moderne - Centre Pompidou, Paris) : la tapisserie a été tissée en laine et soie en basse-lice par Yvette Cauquil-Prince à Paris (1966-1967, musée Picasso, Antibes).

Dans le cas de Picasso, comme pour de nombreux artistes du ^{xx}e siècle, nous relevons deux modes de production principaux : soit les tapisseries étaient tissées d'après des œuvres existantes, choisies par des intermédiaires, des commanditaires, ou des éditeurs, avec l'accord de l'artiste ; soit elles



Tapisserie d'après les *Femmes à leur toilette* de Picasso (1938)
Deuxième exemplaire couleurs tissé sur un métier de haute-lice à la manufacture des Gobelins entre le 19 mai 1971 et le 15 février 1977
Fils de laine, 290 x 425 cm
Teinturier M. Dufour. Chef d'atelier de haute-lice : Gérard Dehais.
Chef de pièce : Louis Bascoulegue.
Mobilier national, Paris, GOB 1224
© Succession Picasso, 2016

étaient tissées d'après des œuvres spécifiquement créées par l'artiste à des fins de tissage, ce qui présentait un phénomène beaucoup plus rare. Pour chacune de ces tapisseries, se pose la question de la délégation qui, par définition, consiste à confier l'action ou le pouvoir de quelque chose à autrui. En d'autres termes, il s'agit d'interroger le rôle de l'artisan et sa liberté d'exécution, et parallèlement quel a été le rôle de Picasso, le créateur. Les objets, limités en nombre d'exemplaires, posent aussi la question de l'œuvre multiple, qui suppose un travail à plusieurs mains, couvrant des domaines de création reproductibles divers. Dans sa définition de l'autographie, Gérard Genette (*L'Œuvre de l'art, immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994) distingue les objets uniques (peinture, architecture, sculpture, photographie) des objets multiples (sculpture de fonte, gravure, tapisserie). Dans le cas de la tapisserie, l'artiste suit le modèle instauré à la Renaissance d'une collaboration avec le peintre-cartonnier et le licier (parfois une seule et même personne) qui transposent la maquette en textile suivant un processus de transformation substantiel : changement d'échelle, transposition des valeurs et des couleurs, correspondance des matières, puis tissage d'un ou de plusieurs exemplaires, dont la durée peut s'étendre sur plusieurs années. Pour tenter de répondre à ces questions qui traversent toute l'histoire de l'art et éclairent la collaboration de Picasso avec les artisans, je m'appuierai sur deux cas singuliers : la transposition en laine des *Femmes à leur toilette* et de *Guernica*.

FEMMES À LEUR TOILETTE²

Créé pendant l'hiver 1937-1938 dans l'atelier du peintre au 7, rue des Grands-Augustins à Paris, le collage présente des dimensions monumentales : 299 × 448 cm, soit douze mètres carrés de papiers à fleurs et de papiers peints découpés et collés sur un papier beige contrecollé sur toile (Musée national Picasso-Paris). Perçu aujourd'hui comme une œuvre à part entière, le collage a été initialement pensé à des fins de tissage pour répondre à une commande de Marie Cuttoli. L'œuvre peut donc être considérée comme un carton de tapisserie. Comme dans le cas de *Minotaure* et de *Confidences*, on note ici le choix singulier de la technique du papier collé, dont les propriétés planes offrent une réponse adéquate à la finalité de la tapisserie : celle de décorer un mur. La transposition du collage en laine fut, avant la guerre, impossible en raison du refus de Picasso de laisser sortir l'œuvre de son atelier. Les dimensions du collage, dignes de celles des tentures du Moyen Âge et de la Renaissance, et la complexité des motifs, s'avérèrent aussi trop importantes pour les métiers à tisser horizontaux de basse-lice alors employés à Aubusson. Ajourné pendant de nombreuses années, le projet fut relancé après guerre sur une initiative d'André Malraux au moment de la rétrospective parisienne « Hommage à Picasso » présentée aux Grand et Petit Palais en 1966-1967 : la décision fut prise de faire tisser les *Femmes à leur toilette* en haute-lice à la manufacture des Gobelins, sous la direction de Pierre Baudouin [1921-1970], peintre-cartonnier et licier formé à Aubusson avec lequel Picasso avait collaboré par le passé³.

Les conditions posées par Picasso restaient identiques à celles de 1938 et le carton devait regagner sa propriété de Mougins à la fin de l'exposition. Pour préparer le tissage, Baudouin réalisa l'échantillonnage des peintures et des laines pendant les heures de fermeture du Grand Palais, et annota ce qui devint la maquette de travail des liciers : un agrandissement photographique noir et blanc à l'échelle du collage (Mobilier national, Paris). Un essai d'un mètre carré fut tissé par les liciers des Gobelins (Mobilier national, Paris) et soumis à l'artiste qui donna son accord pour le « bon à tisser » le 27 juin 1967 ; à la vue de l'agrandissement photographique noir et blanc, Picasso demanda également le tissage d'une « version en noir » et il fut convenu que ces deux exemplaires seraient remis à l'artiste en échange des droits de reproduction⁴.

Tissé pendant près de trois années avec le concours de trois liciers sous la direction de Maurice Cauchy, chef d'atelier de haute-lice, et Mme G. Ruh, chef de pièce, le premier exemplaire couleur (collection particulière) fut présenté à Picasso dans sa propriété de Notre-Dame-de-Vie à Mougins en juin 1970 par Baudouin. Roland Penrose a rapporté que Picasso était très content et la scène a été immortalisée par sa compagne, la photographe Lee Miller. L'observation de la tapisserie révèle une transcription du dessin très fidèle à l'original et une richesse de teintures exceptionnelle : quarante-deux nuances, incluant le blanc, composées dans les ateliers de teinture des Gobelins, ont été employées. Chaque coloris, chaque détail – découpage irrégulier des papiers, traits de gouache, nom des continents et océans – sont la



Tapisserie d'après les *Femmes à leur toilette* de Picasso (1938)
Deuxième exemplaire noir et blanc tissé sur un métier de haute-lice à la manufacture des Gobelins entre le 6 février 1971 et le 27 juillet 1976
Fils de laine, 290 x 425 cm
Chef d'atelier de haute-lice : Gérard Dehais. Chef de pièce : Ginette Rivière.
Mobilier national, Paris
GOB 1215
© Succession Picasso, 2016

marque d'un raffinement extrême, démontrant l'habileté des liciers à transposer dans une matière souple et vivante des motifs aussi nombreux que complexes.

Picasso ne s'est jamais rendu dans les ateliers, mais il était tenu informé par Baudouin des avancées du tissage. Ce dernier estimait avoir « la lourde responsabilité de ne pas [...] trahir [Picasso], de ne pas [l']interpréter, [le] servir... » et il assignait à la tapisserie le rôle d'« adaptation », qu'il comparait à une bonne « pièce de théâtre tirée d'un roman⁵ ». Dans le cas des *Femmes à leur toilette*, la composition est reportée dans un extrême souci d'exactitude. Le travail d'« adaptation » est circonscrit au choix des laines et des couleurs suivant un échantillonnage rigoureux.

Si un constat similaire peut être porté à l'analyse de la version en noir (collection particulière), dont le dessin est fidèlement reporté, le dégradé de douze nuances de gris, incluant le blanc et le noir, souligne l'apparenté du collage avec le tableau *Guernica* que Picasso avait peint quelques mois plus tôt au sein du même atelier. Surtout, les propriétés noir et blanc de la tapisserie distinguent plus nettement l'ouvrage en laine de l'original en couleurs et singularisent son statut de multiple. Baudouin a suivi le tissage de la première version en noir jusqu'à son décès en décembre 1970. Tombée de métier en 1971 et toujours aux Gobelins lorsque Picasso disparaissait à son tour en 1973, la tapisserie n'a jamais été visionnée par l'artiste.

Avec l'accord de Picasso, une seconde version en couleurs et une seconde version en noir ont été tissées postérieurement pour les collections du Mobilier national. Comme les premiers exemplaires, ces tapisseries sont deux magnifiques adaptations en laine, nées du savoir-faire des Gobelins placé au service de l'artiste. À noter que la deuxième version en couleurs pousse le souci d'exactitude à son paroxysme en incluant les coulures et les incidents du carton comme des



EDWARD QUINN

Picasso, Paulo, Dominguin et Pierre Baudoin regardant une tapisserie exposée au sol à la Californie à Cannes 1959

Épreuve gélantino-argentique, 30,5 x 24 cm

Musée national Picasso-Paris
Don succession Picasso, 1992. APPH1717
© edwardquinn.com
© Succession Picasso, 2016

motifs à part entière, ce que les liciers du premier exemplaire avaient choisi de ne pas prendre en compte.

GUERNICA®

Peint à destination du pavillon espagnol de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne de 1937 en réaction au bombardement de la ville basque, Guernica (1937, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid) a fait l'objet d'une première transposition en laine en 1955. Épouse du sculpteur René Dürrbach, Jacqueline de La Baume-Dürrbach [1920-1989] a tissé vingt-sept tapisseries, certaines en plusieurs exemplaires, d'après les tableaux de Picasso dans l'ancien atelier d'Albert Gleizes situé à Cavalaire puis, à partir de 1972, à Saint-Rémy-de-Provence, suivant une complicité similaire à celle que l'on connaît de Picasso avec certains de ses graveurs (Fernand Mourlot, Aldo et Piero Crommelynck) ou de ses céramistes (Jules Agard chez Madoura). Les tapisseries pouvaient être éditées en trois exemplaires : le premier était généralement remis au commanditaire ou à l'acquéreur ; le deuxième à l'artiste ;



MARCEL COEN

Jacqueline de la Baume tissant d'après *Les Trois musiciens* de Picasso, atelier de Cavalaire sur mer, ca. 1966

84-85 Fi, Archives de Marseille

© Succession Picasso, 2016

le troisième conservé par les Dürrbach. Si certaines œuvres n'ont été tissées qu'en un ou deux exemplaires (*La Joie de vivre*, 1971 ; *Pêche de nuit à Antibes*, 1967 et 1987), d'autres ont continué à être tissées après la mort de l'artiste (*Guernica*, 1955, 1976 et 1983)⁷.

Au musée de l'Annonciade à Saint-Tropez en 1951, Picasso avait admiré les tapisseries de Jacqueline de La Baume-Dürrbach tissées d'après les œuvres de Gleizes et de Fernand Léger. Avec l'accord de l'artiste, la licière entreprenait trois ans plus tard le tissage de *Pierrot et Arlequin* (1920, National Gallery of Art, Washington), puis de *Guernica*. Pour ce dernier, Jacqueline de La Baume-Dürrbach reporta avec précision le dessin de la composition sur un carton en papier kraft de mêmes dimensions que la tapisserie à venir, d'après une affiche en couleurs, et d'après l'observation de l'original présenté en 1955 au musée des Arts décoratifs à Paris pour la rétrospective « Picasso : peintures 1900-1955 ». Le carton (collection particulière) fut corrigé et approuvé par l'artiste, et Jacqueline de La Baume-Dürrbach tissa sur son propre métier de basse-lice pendant six mois. Un mois de travail additionnel fut nécessaire pour les finitions, soit le travail de couture qui permet de combler les petites ouvertures laissées par l'entrecroisement des fils.

Après l'itinérance de Guernica organisée au bénéfice de l'Espagne républicaine, et la présence du tableau au sein de la rétrospective « Picasso: Forty Years of His Art » du MoMA en 1939, Picasso avait décidé que le tableau resterait exposé au musée new-yorkais jusqu'à la chute du franquisme en Espagne, moment où il pourrait intégrer les collections nationales. En 1955, Nelson A. Rockefeller [1908-1979], gouverneur de New York et trustee de longue date du MoMA, prit connaissance du tissage en cours de Guernica. Fêru de tapisserie, il fit l'acquisition de l'ouvrage par l'intermédiaire de Nelly Van Doesburg, veuve du néoplasticien Theo, et conseillère dans l'achat d'art moderne auprès d'importants collectionneurs comme Peggy Guggenheim.

Tombée de métier en novembre, la tapisserie fut exposée au château Grimaldi d'Antibes, approuvée par Picasso, puis envoyée en décembre aux États-Unis. Le format de la tapisserie est légèrement inférieur à celui de la peinture car il correspond aux dimensions du métier à tisser horizontal. On note le syncrétisme des formes traitées en aplat et un choix de couleurs singulier, soit un camaïeu de bruns, de beiges et de noirs qui diffère sensiblement des dégradés de gris, de noirs et de blancs de la peinture originale. Ces particularismes, qui ont emporté l'adhésion de Picasso, ont à l'inverse déconcerté l'entourage de Rockefeller, dont la conservatrice de ses collections, Carol Uht, et Alfred Barr, directeur du MoMA, grand ami et conseiller du gouverneur⁸.

Sous la signature de son époux, Jacqueline de La Baume-Dürrbach écrivit à Picasso le 23 décembre 1955 pour lui signaler le départ de la tapisserie et son souhait de s'affranchir davantage du modèle original : « Mais si vous admettiez que dans une prochaine composition je sois encore moins imitatif – il est toujours difficile d'aller du sujet à l'objet – c'est-à-dire plus soumis à la technique tapisserie, nous pourrions faire une très grande chose avec les trois



JACQUELINE DE LA BAUME-DÜRRBACH

Guernica

Cavalaire s/mer, 1955

premier exemplaire sur trois tissés par Jacqueline de la Baume-Dürbach d'après l'œuvre originale de Picasso de 1937

Fils de laine

Collection particulière

© Succession Picasso, 2016



JACQUELINE DE LA BAUME-DÜRRBACH

Guernica

Saint-Rémy-de-Provence, 1976

deuxième exemplaire sur trois tissés par Jacqueline de la Baume-Dürbach d'après l'œuvre originale de Picasso de 1937

Fils de laine

Musée d'Unterlinden, Colmar

Rome 24-27 mai

© Musée d'Unterlinden, Dist. RMN-Grand Palais /

Droits réservés

© Succession Picasso, 2016

couleurs de la laine⁹. » Un désir d'émancipation approuvé par Picasso, puisque, après *Guernica*, la licière s'est fixé des contraintes techniques lui permettant de créer de véritables « interprétations » au sens où l'artiste semblait les attendre. Jacqueline de La Baume-Dürbach décida notamment de ne plus procéder au travail de couture, ce qui eut pour conséquences d'accuser le syncrétisme du dessin, caractérisé par ses contours en zigzag. Elle choisit par ailleurs de limiter le choix de ses couleurs à treize nuances maximum, dans un format de laine identique¹⁰ ; la licière commandait ses laines auprès des ateliers Felletin. On note ainsi une force croissante du dessin et de la composition que maîtrisait remarquablement Jacqueline de La Baume-Dürbach, formée à l'Académie Julian à Paris, comme on peut le voir avec la tapisserie des *Demoiselles d'Avignon* tissée en 1958 et acquise par Rockefeller en 1962. Si Barr fut à nouveau dubitatif face aux couleurs et libertés prises à l'égard de la composition des *Demoiselles* – on note par exemple dans la partie supérieure de la tapisserie la présence de détails décoratifs qui se substituent aux traces de pinceaux originelles –, Picasso accrochait son exemplaire dans le salon de La Californie à Cannes et clamait à qui voulait l'entendre que « la tapisserie était tellement mieux que l'original¹¹ ».

Les deux autres tapisseries de *Guernica*, tissées après la mort de Picasso, sont également caractéristiques des libertés prises par Jacqueline de La Baume-Dürbach, notamment dans le choix des laines puisqu'elles présentent chacune des

gammes différentes : le deuxième exemplaire est un camaïeu de noirs, de gris et de blancs (1976, musée d'Unterlinden, Colmar), tandis que le troisième offre un beau dégradé de bruns, d'ocres et de beiges (1983, The Museum of Modern Art, Gunma)¹² ; une large bordure, absente de la peinture originale, ceint chacune des deux tapisseries.

Jacqueline de La Baume-Dürbach tissa pour Nelson Rockefeller dix-huit tapisseries d'après Picasso. Sur les recommandations de Barr, plusieurs ouvrages furent tissés d'après les œuvres de la collection personnelle du gouverneur (*Intérieur avec jeune fille dessinant* ; *Pichet et coupe de fruits* ; *Femme à la mandoline* – cette dernière, tissée en soie), et celles du MoMA (*Les Trois musiciens* ; *L'Arlequin* ; *L'Atelier*). Ces tapisseries résultent d'un travail « d'interprétation » selon un mode de production qui s'est donc joué entre trois acteurs principaux : l'artiste, la licière et le commanditaire des tapisseries. Le 21 octobre 1970, après avoir déjà fait tisser quatorze tapisseries originales d'après Picasso, Rockefeller demanda à Jacqueline de La Baume-Dürbach d'obtenir la signature de l'artiste au dos des photographies représentant chaque tapisserie, approuvant le tissage suivant la formulation suivante : « La tapisserie que l'on peut voir au recto a été tissée par l'atelier J. de La Baume Dürbach d'après un carton corrigé et approuvé par moi. Une fois la tapisserie achevée, j'ai également examiné le résultat final et approuvé sa mise en vente¹³ ». Le 18 novembre 1970, tandis que Picasso avait fait remplacer la mention de « l'atelier J. de La Baume Dürbach » par « J. de La Baume Dürbach », la

licière soumettait une modification dans la première phrase qui soulignait davantage son rôle et la singularité de sa technique : « La tapisserie que l'on peut voir au recto a été tissée sans couture (sauf *Guernica*) par J. de La Baume Dürrbach sur son métier dans son atelier d'après un carton corrigé et approuvé par moi. Une fois la tapisserie achevée, j'ai également examiné le résultat final et approuvé sa mise en vente. » Le 8 décembre 1970, Picasso signait ces documents qui formalisent un protocole, attestant la valeur de la signature qui fait acte autant, sinon plus que l'exécution de l'œuvre elle-même. Dans le même temps, le rôle du licier est souligné comme inhérent au protocole, attestant d'une œuvre commune qui renvoie précisément à la définition d'une « œuvre autographique multiple » : soit une œuvre collaborative qui suggère un travail à plusieurs mains et induit un déplacement de la pensée vers le faire, du concepteur vers l'exécutant.

Familier des pratiques de la gravure, de la céramique, et de la sculpture en fonte, Picasso était conscient du pouvoir de circulation et de diffusion offert par les multiples. Éditées en petit nombre d'exemplaires, les tapisseries sont des « adaptations » ou des « interprétations » qui résultent d'un mode de collaboration plus ou moins complice entre l'artiste et le licier ou l'atelier. Habilitées à orner les murs des architectures modernes, les tapisseries sont plus mobiles et moins fragiles que les œuvres auxquelles elles se substituent et certaines d'entre elles ont intégré des lieux parmi les plus prestigieux. En 1985, moment où le tableau *Guernica* retour-

nait en Espagne suivant la volonté de Picasso, Mrs Nelson Rockefeller faisait déposer la tapisserie au siège du Conseil de sécurité des Nations unies où elle réside encore aujourd'hui, érigée en puissant symbole de la lutte contre la barbarie.

Les propos émis dans le cadre des vidéos et publications des actes du colloque doivent être considérés comme propres à leurs auteurs; ils ne sauraient en aucun cas engager la responsabilité du Musée national Picasso-Paris.

Sous réserve des exceptions légales prévues à l'article L.122-5 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction, utilisation ou autre exploitation desdits contenus devra faire l'objet d'une autorisation préalable et expresse de leurs auteurs.

Pour leurs précieux témoignages, j'adresse mes chaleureux remerciements à Madeleine Baudouin et Glorvina Dürrbach-Célérier. Pour leur concours, je remercie Françoise Ducros, Jean-Louis Andral, la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte (Faba), et en particulier François Bellet et Marie Brisson, le Musée national Picasso-Paris, et notamment Laure Collignon, Laura Couvreur et Jeanne Sudour, ainsi que Picasso Administration, et plus particulièrement Christine Pinault et Véra Tasseau. Pour m'avoir invitée à discuter de la tapisserie, je remercie les organisatrices du colloque « Revoir Picasso » : Émilie Bouvard, Laure Collignon, Nathalie Leleu, Virginie Perdrisot, Emilia Philippot et Violette Andrès.

1. L'exposition a donné lieu à un catalogue très complet dirigé par William Keyse Rudolph et Eric Kathleen : *Nelson Rockefeller's Picasso's: Tapestries Commissioned for Kykuit*, San Antonio, San Antonio Museum, 2014.

2. Pour une étude plus complète du sujet, se reporter à notre essai « Femmes à leur toilette : du collage à la laine », in *Picasso : dans l'atelier* (C. Godefroy et V. Tasseau dir.), Paris, Cahiers d'art, automne 2015.

3. Pierre Baudouin avait fait tisser à Aubusson plusieurs tapisseries d'après les œuvres de Picasso

(*Tête de Chèvre, Les Clowns, Le Hibou, et Les Clowns à la lune bleue*). Consulter le catalogue d'exposition *Pierre Baudouin. Tapisseries de peintres* [Aubusson, Musée départemental de la tapisserie, Centre culturel et artistique Jean-Lurçat, 1991; Fécamp, Centre culturel du palais Benedictine, 1991], Aubusson, Musée départemental de la tapisserie, 1991.

4. Archives Mobilier national, Paris.

5. Lettre de Pierre Baudouin adressée à Picasso le 2 novembre 1958, classeur 10, Archives Musée national Picasso-Paris.

6. Au sujet des tapisseries exécutées par Jacqueline de La Baume-Dürrbach et acquises par Nelson Rockefeller, lire l'essai très complet de Cynthia B. Altman, "Tapestries in Kykuit: the Narrative of a Commission", in William Keyse Rudolph et Eric Kathleen (dir.), *op. cit.*, p. 13-49.

7. Consulter le catalogue *René Dürrbach et Jacqueline de La Baume-Dürrbach : conversations*, Musée Estrine, Saint-Rémy-de-Provence, 2008.

8. Cynthia B. Altman, *op. cit.* Lire également l'article de Kate Wells, "Rockefeller's Guernica and the collection of modern copies", *Journal of the History of Collections*, Oxford, octobre 2014.

9. Correspondance Jacqueline de La Baume - René Dürrbach, classeur 42, Archives Musée national Picasso-Paris.

10. À l'exception de *Pêche de nuit* qui a nécessité un échantillonnage de vingt-quatre nuances.

11. John P. Richardson, cité par Marilyn McCully, « *Les Demoiselles d'Avignon* », in *Picasso in Istanbul* [cat. exp., Istanbul, Sakip Sabanci Müzesi, 2005-2006], Istanbul, Sabanci University/Sakip Sabanci Museum, 2005, p. 284.

12. Le témoignage de Glorvina Dürrbach-Célérier, présente lorsque sa mère reçut ses laines pour le second exemplaire de *Guernica*, permet de croire que les variations de couleurs d'un exemplaire à l'autre sont aussi dues au travail de teinture par Felletin : Jacqueline de La Baume-Dürrbach avait en effet été très étonnée par les couleurs « froides » et « métalliques » des laines envoyées par Felletin, mais avait cependant décidé de les conserver et de tisser avec. Entretien avec l'auteur, septembre 2015.

13. Kate Wells, *op. cit.* Cynthia B. Altman, *op. cit.*

UN NOUVEAU REGARD SUR LES CÉRAMIQUES ORIGINALES UNIQUES DE PICASSO : LA FEMME À L'AMPHORE

Harald Theil • colloque Revoir Picasso • 25 mars 2015

De sa jeunesse à l'âge de 90 ans, la céramique a préoccupé Picasso à plusieurs périodes de sa vie. Selon des estimations, il aurait créé dans l'atelier Madoura à Vallauris, de 1947 à 1971, avec plusieurs interruptions, entre trois mille et quatre mille céramiques originales uniques. Il s'intéressa à toutes les facettes de cette discipline et en inventa des nouvelles. De plus, il autorisa Madoura à produire l'édition de six cent trente-trois séries limitées de céramiques en son nom¹.

La céramique de Picasso a été longtemps évaluée comme synthèse entre la peinture et la sculpture ou comme incursion dans le domaine des arts appliqués².

Un autre point de vue considère Picasso comme un grand céramiste parce qu'il a su tenir compte des techniques, des traditions et des concepts spécifiques de la céramique. Son œuvre devient ainsi partie intégrante de ce contexte. Ce sont surtout des innovations conceptuelles qui le placeraient en tête des céramistes du xx^e siècle³.

Ainsi le *Pichet avec vase ouvert* daté de février 1954 (fig. 1), qui selon Paul Bourassa et Léopold L. Foulem, est la première œuvre véritablement conceptuelle de l'histoire de la céramique, sert à la représentation de deux vases dont l'un est virtuel. Un vase est peint en blanc sur la surface de la paroi du pichet. De l'autre côté, la paroi a été ouverte par découpage. Ainsi, « le volume intérieur du pichet est visible, sa couleur jaune engendre l'image tangible d'un vase qui est néanmoins virtuel car l'espace défini est une pure fiction. [...] Picasso transforme le négatif en positif et crée un vase qui n'existe dans notre esprit que par formalisation du vide⁴ ». Il faut y ajouter que la forme du vase virtuel varie selon le mouvement du spectateur autour du vase.

Le surprenant *Pichet avec vase ouvert* est pourtant également un dérivé de la pratique cubiste de la permutation d'un volume convexe par un volume concave et un exemple parlant du remplacement du « trompe-l'œil » par un « trompe-l'es-

prit », si cher à Picasso depuis l'invention du cubisme⁵. Par conséquent, il est difficile d'isoler la production céramique du reste de l'œuvre de Picasso en la classifiant comme artisanat d'art ou comme art céramique uniquement à cause de la technique, le matériau et les concepts spécifiques de la céramique employés.

Il existe également de nombreux rapports techniques, formels et thématiques très étroits entre la peinture, la gravure, la sculpture, le dessin et la céramique de Picasso qui permettent d'affirmer que la céramique fait partie intégrante du processus créatif de l'artiste⁶.

Nous retrouvons dans la pratique artistique de la céramique également les méthodes employées par Picasso dans tous les domaines de son art :

1. la création d'un nouveau langage de formes dans le domaine de la peinture et de la lithographie après 1945 dont la céramique est la transposition dans la troisième dimension ;
2. l'anticipation de l'œuvre par de nombreux croquis et dessins préparatoires ;
3. une création qui se déploie en séries, variations et métamorphoses⁷ ;
4. la polychromie en sculpture et en céramique ;
5. l'emploi d'objets trouvés pour la création de nouvelles figurations, soit par l'assemblage et la juxtaposition, soit en les transformant par la peinture ou le remodelage, ou bien par une combinaison de ces procédés⁸.

Ces points illustrent les raisons pour lesquelles il est nécessaire d'étudier les céramiques uniques de Picasso tout en tenant compte des deux contextes, celui de son œuvre globale, d'une part, et, d'autre part, celui de la céramique avec sa tradition millénaire et ses spécificités techniques mais aussi comme inventaire de formes, comme ustensile et comme moyen d'expression. L'originalité de la céramique de Picasso consiste notamment en l'intégration de ces deux contextes dans sa propre production.

La troisième dimension des objets céramiques constituait pour Picasso un nouveau champ d'action artistique, lui permettant de leur accorder une portée sémantique et conceptuelle par son utilisation de la surface et du volume en tant que principes fondamentaux de ce médium. Même si Picasso « anime » des objets par leur transformation figurative en s'appropriant la tradition du vase plastique appartenant au contexte millénaire de la céramique, une grande partie des céramiques originales uniques de Picasso reflète pourtant une des préoccupations les plus importantes de son œuvre globale depuis le cubisme, à savoir la relation entre l'objet et l'image.

Picasso lança, par son activité artistique, un défi à toutes les catégorisations. Par conséquent, il faut d'abord procéder à l'éla-



1. PABLO PICASSO
Pichet avec vase ouvert
1954
Céramique
Collection particulière
© Succession Picasso

boration d'une base théorique pour avoir les outils adéquats de l'analyse de cette œuvre aux multiples facettes. La complexité théorique et méthodologique nécessaire à une analyse de cette ampleur explique probablement pourquoi la céramique de Picasso n'en est qu'aux débuts de son évaluation scientifique⁹.

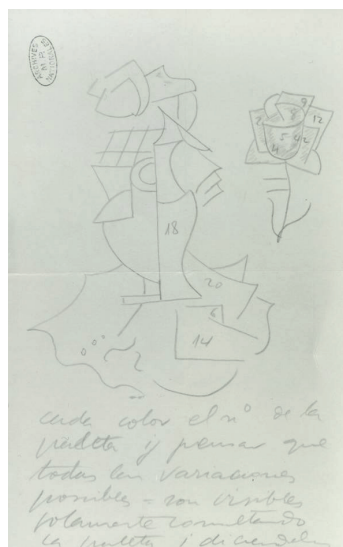
La première approche de Picasso de la céramique a eu déjà lieu en 1901 à Paris chez le céramiste basque Paco Durrio où il a pu étudier la collection d'œuvres céramiques originales de Paul Gauguin. Comme des dessins de cette période le prouvent, Picasso s'intéressa à la création des vases céramiques anthropomorphes¹⁰. Il était à cette époque sous l'influence d'écrits de Friedrich Nietzsche¹¹, à la recherche de nouvelles modalités d'expression afin d'échapper aux canons traditionnels de l'art académique du XIX^e siècle. Il s'intéressait aux connotations symboliques et expressives qui s'affirment dans l'emploi de la technique céramique chez Gauguin qui lui-même considérait ses céramiques comme des sculptures et soulignait qu'il était le premier à pratiquer la céramique comme un art intégral dans lequel la forme, la matière et le décor ne font qu'un¹². Gauguin inclut dans son programme symboliste toutes les composantes du processus technique spécifique de la céramique et même la chaleur du four à céramique comme métaphore pour le feu de l'enfer¹³.

Durrio a initié Picasso à la technique et à l'art de la céramique et les premières sculptures céramiques de Picasso ont été façonnées et cuites dans le four céramique de Durrio à Montmartre sous l'égide de son ami basque, comme par exemple la *Tête d'homme* de Picasso en terre rouge avec une glaçure accidentée daté de 1906¹⁴.

Si la collaboration avec Durrio est un fait acquis, celle de Picasso avec le céramiste catalan Josep Llorens Artigas reste encore quelque peu mystérieuse. Pourtant, il existe des traces de la collaboration envisagée entre lui et Picasso en vue de réaliser des céramiques. Aux archives du Musée national Picasso-Paris sont conservées plusieurs lettres – inédites à ce jour – envoyées par Artigas à Picasso, datées à partir de mars 1920 prouvant qu'une collaboration concrète entre eux, dessins à l'appui, était envisagée en 1923.

L'échange épistolaire en langue espagnole contient un dessin d'Artigas avec des projets pour réaliser ou transposer des images cubistes en céramique. Artigas indique à Picasso les couleurs par des chiffres et l'invite à venir travailler dans son atelier à Charenton-le-Pont, ou bien lui propose de lui envoyer les pièces et les matériaux nécessaires afin que Picasso puisse travailler dans son atelier (fig. 2)¹⁵. Un autre projet fut de réaliser une muraille de carreaux colorés de deux mètres sur trois ainsi que des projets plus vagues pour des vases et des assiettes. Il paraît qu'aucun de ces projets n'a finalement abouti car Picasso ne s'est jamais rendu dans l'atelier d'Artigas.

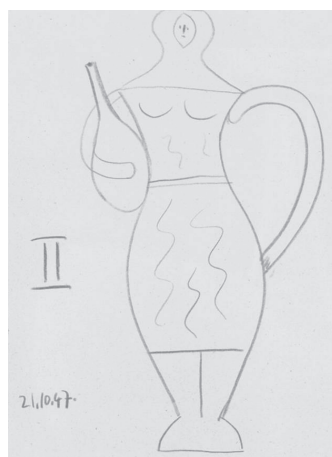
En 1929, Picasso a réalisé à Paris avec le céramiste Jean Van Dongen deux vases conservés au Musée national Picasso-Paris sur lesquels il peignit des danseurs et des mains tenant un poisson. Ces exemples sont la preuve qu'il s'est intéressé déjà très tôt et à plusieurs reprises à la réalisation de céramiques avant 1946, date de sa première visite de l'atelier Madoura à Vallauris.



2. Feuille d'une lettre du 23 juillet 1923 de J.L. Artigas à Pablo Picasso
Musée national Picasso-Paris
Archives privées de Pablo Picasso
Donation succession Picasso, 1992.
515AP/C/88/4/1(2)
© Succession Picasso, 2016

Les dessins et études préparatoires datés du 13 septembre 1946 au début de l'année 1948 prouvent que l'envie de créer des céramiques n'était pas le fruit d'un hasard mais une activité bien préméditée. Il s'agit de figurations de femmes et d'animaux en trois dimensions d'ordre sculptural réalisées entre 1947 et 1963 d'après des croquis. À cet égard, par l'appellation de « pots structuraux »¹⁶, Picasso accentuait leur caractère prépondérant de récipient et rapprochait par cela ces œuvres davantage de l'objet utilitaire que de la sculpture traditionnelle. En effet, ces figurations précisément anticipées par les dessins sont issues d'un processus de déconstruction, puis de transformation par recombinaison, remodelation ou réassemblage pour signifier le corps de l'animal ou le corps d'une femme (fig. 3 et 4).

Picasso prend comme point de départ des vases et des bouteilles d'argile avant cuisson qu'il remodele ou bien il uti-



3. PABLO PICASSO
Etude de céramique, Femme à l'amphore
1947
Crayon rouge sur papier, 26,7 x 21 cm
Collection particulière
Succession Picasso inv.11604
© Succession Picasso, 2016



4. PABLO PICASSO
Vase: Femme à l'amphore
Vallauris, octobre 1947-1948
Céramique, 49 x 26,5 x 18 cm
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979. MP3680
© Paris, RMN - Grand Palais / Gérard Blot
© Succession Picasso, 2016

lise des pièces de forme creuse tournées spécialement pour lui d'après ses croquis par Jules Agard de chez Madoura en créant une multitude de variantes de figurations caractérisées par la dualité entre image et récipient. Par l'utilisation de la métaphore corps/récipient, donc par la représentation d'un corps au moyen d'un récipient creux, la figuration d'une femme ou d'un animal ne se donne pas seulement comme un signe plastique dans l'espace, mais comme un véritable « corps » lui conférant une présence accrue par rapport à une sculpture et la possibilité d'identification kinesthésique par le spectateur.

L'emploi d'objets trouvés ou préfabriqués était une pratique artistique de Picasso depuis l'utilisation de la véritable cuillère d'absinthe intégrée comme objet trouvé dans la série des *Verres d'absinthe*, de 1914¹⁷.

D'autres exemples célèbres de l'utilisation d'objets trouvés assemblés dans un but de figuration sont la *Tête de femme* de 1929-1930 conservée au Musée national Picasso-Paris dont la tête est formée de deux passoirs de cuisine, un volume creux qui annonce la pratique utilisée pour les pots structuraux en céramique plus tard à Vallauris. Dans la sculpture *Femme à la robe longue*¹⁸, datée de 1943, Picasso utilise un mannequin de tailleur en bois pour représenter le corps et, pour l'avant-bras gauche, un fragment d'une statue de l'île de Pâques. Le reste est modelé en plâtre. Il s'agit d'une forme et d'une méthode largement utilisées plus tard dans ses vases plastiques et sculptures céramiques : le corps lisse et poli annonce les corps haptiques des *Femmes vases* dont les bras sont souvent modelés et rapportés (fig. 4). Les objets à l'origine de la figuration du corps sont encore reconnaissables et c'est ce qu'ils ont en commun avec les figurations de femmes vases et avec la plupart des « pots structuraux » zoomorphes dans lesquels l'image de l'objet fonctionnel est inscrite.

Il en résulte que les « pots structuraux » conçus par Picasso dans des dessins préparatoires sont dominés par une esthétique dérivée du vase, aussi dans les cas où il s'agit de sculptures et non plus de récipients à cause du corps creux et des accessoires dérivés de l'objet fonctionnel. La dualité entre l'objet et l'image intégrés dans une même unité renvoie à la pratique ancestrale du vase plastique céramique, réactivant ainsi une palette plus vaste de possibilités de signification et d'interprétation que ne le permet le cadre de la sculpture traditionnelle. Ainsi, la symbolique du vase est activée par Picasso et doit être prise en compte.

Les terres cuites en forme de pleureuses, les représentations de déesses et de nombreux animaux comme les chouettes qui étaient utilisées dans le cadre du culte funéraire de l'Antiquité, conservées au musée du Louvre et vues sur place par Picasso depuis ses premières visites à Paris¹⁹, lui servaient de sources d'inspiration. De plus, il connaissait les vases plastiques publiés dans des livres illustrés comme *L'Encyclopédie photographique de l'art*²⁰ et dans les nombreuses publications parues dans les *Cahiers d'art* au sujet de l'art préclassique grec et chypriote.

Présente dans ses natures mortes des années de la Deuxième Guerre mondiale et évoquée à plusieurs reprises dans ses écrits des années 1940, la symbolique du vase, liée



5. PABLO PICASSO

Vase: *Femme à l'amphore*
Vallauris, octobre 1947-1948

Céramique, 49 x 26,5 x 18 cm

Musée national Picasso-Paris

Dation Pablo Picasso, 1979. MP3680

© Paris, RMN - Grand Palais / Droits

réservés

© Succession Picasso, 2016

à la vie tout comme à la mort²¹, occupe une place prépondérante dans les préoccupations de Picasso, tout comme la fonction rituelle et votive des anciens vases plastiques qui lui servaient de modèle.

Une des preuves en est la fonction du couvercle amovible en forme de tête que l'on retrouve chez sa *Femme à l'amphore*, datée de fin 1947, début de 1948 (fig. 4 et 5). Ce dispositif est inspiré par des vases étrusques, également reproduits dans *L'Encyclopédie photographique de l'art*, qui ont été utilisés en tant qu'urnes cinéraires. Ici, la tête du défunt est conservée dans la partie supérieure amovible servant de couvercle²². Picasso tient compte à la fois de la tradition iconographique de la céramique et de l'iconographie de l'histoire de l'art européenne qui opère avec des personnifications, soit de la bonne Fortune, soit de l'abondance et de la fertilité, mais également de celle d'anciens talismans et figurines votives invoquant la fertilité, notamment des céramiques anthropomorphes et des figurines antiques de Chypre et de Grèce conservées au Louvre. En 1947, l'année où Picasso conçoit les *Femmes à l'amphore* dans ses dessins préparatoires, puis en les réalisant ensuite en céramique, sa compagne Françoise Gilot donne vie à leur fils Claude.

Cependant, par le couvercle amovible d'une des *Femme à l'amphore* de Picasso, l'interprétation de cette céramique comme allusion à une urne funéraire ou à la boîte de Pandore s'impose également. Ainsi, le sens de cette femme vase est polyvalent et le dénominateur commun de l'interprétation est d'affirmer qu'elle symbolise le cycle de la vie et de la mort.

Picasso avait déjà utilisé l'iconographie de la femme au vase dans la période précédant la Deuxième Guerre mondiale avec une signification similaire dont l'exemple le plus parlant est la *Femme au vase* datée de 1933. Cette sculpture imposante et énigmatique en bronze, placée sur la tombe de Picasso à Vauvenargues « symbolise tout à la fois la jeunesse, la féminité, la fertilité, la vieillesse et la mort²³. »

Picasso s'intéresse dans ces sources archaïques et antiques à des objets et des vases plastiques avec des potentialités et des survivances magiques pour leur conférer, à son tour, une valeur apotropaïque et conjuratoire²⁴.

Pour lui, la céramique était la discipline artistique adéquate, le médium qui lui permettait d'exprimer ses craintes

et ses espérances, en ce climat de deuil et de renouveau succédant à la Seconde Guerre mondiale.

Dans le contexte de la céramique, c'est encore Gauguin et Durrio qui lui ont servi d'exemple car, pour eux, dans leur approche symboliste, la poterie est assimilée à un rite où « le four du potier c'est comme un autel du feu. Gauguin redécouvrit le sens magique et démiurgique du feu créateur et aussi le modelage de la terre s'élève pour lui au rite créateur²⁵ ».

Par la céramique, Picasso livre un nouvel exemple de sa démonstration exemplaire de la créativité à l'œuvre qui servira, selon son souhait, à une future science de l'homme²⁶. Dans son art, il préférait la métamorphose à l'évolution et la céramique était par sa technique et les connotations symboliques du récipient le meilleur médium pour décliner tous les registres de la métamorphose.

De plus, cette discipline lui livrait la possibilité de se présenter lui-même dans le rôle de l'artiste magicien et démiurge en analogie au dieu potier ou bien à Hermès Trismégiste, dieu de la métamorphose, avec lequel son ami le poète Guillaume Apollinaire le comparait déjà au début du ^{xx}e siècle. Il soulignait par ceci le caractère primordialement inventif et non mimétique de l'art de Picasso. Celui-ci a adopté par la suite cette posture de l'artiste démiurge capable de créer un monde nouveau à l'instar des modèles mythologiques et divins²⁷. Selon Malraux, Picasso se présentait métaphoriquement dans le rôle prépondérant de l'artiste omniprésent ou

du « petit bonhomme » dans lequel il se projetait en tant que créateur d'œuvres universelles à thématique atemporelle²⁸ en donnant ainsi une dimension anthropologique à son œuvre.

Après la catastrophe de la Deuxième Guerre mondiale, Picasso eut recours à la céramique pour réactualiser les origines de l'activité créatrice humaine et redonner un sens nouveau aux fonctions premières de l'art au-delà des chemins tracés par le système traditionnel des Beaux-Arts que lui-même n'a pas cessé de déconstruire tout au long de sa vie d'artiste.

Les propos émis dans le cadre des vidéos et publications des actes du colloque doivent être considérés comme propres à leurs auteurs; ils ne sauraient en aucun cas engager la responsabilité du Musée national Picasso-Paris.

Sous réserve des exceptions légales prévues à l'article L.122-5 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction, utilisation ou autre exploitation desdits contenus devra faire l'objet d'une autorisation préalable et expresse de leurs auteurs

1. Alain Ramié, *Picasso*. Catalogue de l'œuvre céramique édité 1947-1971, Madoura, Vallauris, 1988.

2. Daniel-Henry Kahnweiler, *Picasso : Keramik*, Fackeltrager-Verlag, Hanovre, 1957; Marilyn McCully, *Picasso: Painter and Sculptor in Clay* [cat. exp., Londres, Royal Academy of Arts; New York, The Met, 1999], Abrams Books, New York, 1999, p. 26-254; Marilyn McCully, *Céramiques de Picasso*, 2 vol., Paris, Images Modernes, 1999; Clare Finn, Dominique Forest, Bruno Gaudichon, Colette Giraudon, Brigitte Léal, Joséphine Matamoros, Claude Ruiz-Picasso, Christiane Monnatte (trad.), *Picasso : peintre d'objets. Objets de peinture* [cat. exp., Céret, musée d'Art moderne de Céret, 2004; Roubaix, La Piscine, 2004-2005], Paris, Gallimard, 2004.

3. Paul Bourassa et Léopold L. Foulem, « Sources et ressources de la céramique », in *Picasso et la Céramique* [cat. exp., Québec, musée national des Beaux-Arts du Québec, 2004; Toronto, University of Toronto Art Centre, 2004-2005; Antibes, musée Picasso, 2005], Paris, Hazan, 2004, p. 222-251.

4. *Ibid.*, p. 244.

5. « Nous avons essayé de nous débarrasser de trompe-l'œil, pour trouver le "trompe-l'esprit" », Pablo Picasso in Françoise Gilot, *Carlton Lake, Vivre avec Picasso*, Paris, Calmann-Lévy, 1965, p. 70.

6. Voir le texte de Salvador Haro dans cette publication.

7. Pour un développement des points 1, 2 et 3, voir Harald Theil, « Les dessins préparatoires aux céramiques de Picasso », in *Picasso et la Céramique*, *op. cit.*, p. 89-117.

8. Pour un développement des points 4 et 5, voir Harald Theil, « Object and Image: Picasso's 'Plastic

Metaphors' », in Harald Theil, Salvador Haro, *Picasso : objeto e imagen. Object and Image* [cat. exp., Málaga, Museo Picasso Málaga, 2007-2008], Málaga, Museo Picasso Málaga, p. 30-38 et 52-58.

9. Une base a été élaborée dans cette direction par le céramiste, chercheur et commissaire d'exposition Léopold L. Foulem, voir : « Artists and Ceramics », *NCECA Journal*, 8/1, 1987, p. 20-26; « Le Contenant. Picasso et la céramique », *Fusion*, 10/2, 1987, p. 10-11; « Picasso's Ceramics: Sources and Ressources », *NCECA Journal*, n° 19, 1998, p. 96-105; « Ceramics after Picasso », *NCECA Journal*, 2006, p. 108.

10. Ron Johnson, *The Early Sculpture of Picasso, 1901-1914*, New York, Garland, 1976, p. 48, Z. VI. 306, Z. VI. 364.

11. Karen Kleinfelder, « Monstrous Oppositions », in Steingrim Laursen, *Picasso and the Mediterranean* [cat. exp., Humlebaek, Louisiana Museum of Modern Art, 1995-1997], Humlebaek, Louisiana Museum of Modern Art, 1996, p. 22, notes 2 et 3.

12. Carole Andréani, *Les Céramiques de Gauguin*, Paris, L'Amateur, 2003, p. 55.

13. Lettre à Émile Bernard in *Maurice Malraux, Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Paris, Grasset, 1946, no CVI, p. 194.

14. Marilyn McCully, *op. cit.*, cat. 2.

15. Lettre du 12 juillet 1923 de Josep Llorens Artigas à Picasso, Archives privées de Pablo Picasso, Musée national Picasso-Paris, n° inv. 515AP/C/88/4/1(2).

16. Marilyn McCully, « Picasso's Model Partner », *The Royal Academy Magazine*, n° 60, Londres, automne 1998, p. 36.

17. Werner Spies, *Picasso sculpteur* [cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 2000], catalogue raisonné des sculptures établi en collaboration avec Christine Piot, Paris, Centre Pompidou, 2000, n° 36 a-f.

18. *Ibid.*, n° 238 II.

19. Harald Theil, « Les vases plastiques de Picasso. Survivances et renouveau de la céramique méditerranéenne », in Bruno Gaudichon et Joséphine Matamoros, *Picasso céramiste et la Méditerranée* [cat. exp., Aubagne, Centre d'art des Pénitents noirs, 2013; Sèvres, Cité de la céramique, 2013-2014], Paris, Gallimard, 2013, p. 70-77.

20. Paul Bourassa et Léopold L. Foulem, *op. cit.*, p. 190-213.

21. Marie-Laure Bernadac et Christine Piot, *Picasso : écrits*, Michel Leiris (préf.), Paris, RMN/Gallimard, 1989, p. 280-284, p. 29.

22. André Vigneau (éd.), *Encyclopédie photographique de l'art. Le Musée du Louvre : Grèce (suite)*, Rome, t. III, Paris, 1938, p. 70.

23. John Finlay, *Le Monde de Picasso*, Paris, Larousse, 2011, p. 156.

24. Harald Theil, « Les vases plastiques de Picasso... », *op. cit.*, p. 76-79.

25. Philippe Verdier, « Les Céramiques de Gauguin », in *Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu*, n° 41, p. 53-54.

26. Marie-Laure Bernadac et Christine Piot, *op. cit.*, p. 105.

27. André Malraux, *La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974, p. 25.

28. *Ibid.*, p. 118 et 134..

L'ŒUVRE DE PICASSO COMME UN TOUT ORGANIQUE. LE CAS DE LA CÉRAMIQUE

Salvador Haro Gonzalez • colloque Revoir Picasso • 25 mars 2015

Il y a dix-huit ans, j'ai choisi la céramique de Picasso comme sujet de recherche pour ma thèse de doctorat. En tant qu'artiste et enseignant à la faculté des beaux-arts, je me suis intéressé au processus créatif de Picasso, dont la céramique m'a apporté de nombreuses clés importantes pour mieux le comprendre. Les méthodes habituelles pour l'analyse et l'étude des œuvres majeures de l'artiste ne sont pas applicables à la céramique. En fait, avec ses travaux, Picasso a défié la structure hiérarchique traditionnelle des beaux-arts. Ainsi, la céramique de Picasso avait été, traditionnellement, traitée de façon partielle, sinon ignorée. Elle fut étudiée sous des angles de vue contradictoires, considérée comme une extension de sa peinture ou sa sculpture ou bien comme l'œuvre d'un véritable céramiste, voire comme une incursion de l'artiste dans les domaines des arts appliqués.

Depuis une douzaine d'années, nous avons commencé avec Harald Theil à travailler ensemble de façon complémentaire autour de la céramique picassienne. Nous étions conscients du problème méthodologique et l'un de nos principaux défis consistait à développer une méthode d'évaluation et d'analyse appropriée pour les céramiques de Picasso tout en tenant compte des approches précédentes, certainement intéressantes mais partielles.

Au cours de ces années, nous avons développé une méthode intégrative, une nouvelle approche qui met en contexte cette partie de l'œuvre de l'artiste. Cette méthodologie holistique considère l'œuvre de Picasso comme un tout organique réunissant l'ensemble de sa production sans perdre de vue que la céramique a ses spécificités, sa propre tradition et son propre langage. Picasso a obtenu des résultats d'une grande valeur esthétique en respectant ces critères.

Notre approche rejoint celle de l'artiste qui ne considérait pas les divers domaines artistiques de manière hiérarchique mais s'intéressait bien à tous pour réaliser son œuvre.

Pour démontrer la plausibilité de cette approche, il suffit de revoir certaines œuvres qui sont bien souvent en relation entre elles et s'influencent mutuellement. Ainsi, l'immense expérience de création artistique que Picasso avait accumulée depuis de nombreuses années, a définitivement laissé sa marque sur sa création céramique, dans laquelle on retrouve un grand nombre de ses recherches formelles et conceptuelles. En retour, les singularités de la céramique ont également laissé des traces que l'on repère dans les œuvres ultérieures de Picasso, notamment dans la peinture, la sculpture et la gravure.

Je démontrerai par la suite comment l'œuvre céramique ne revêt sa véritable signification que si l'on prend en compte l'ensemble de son œuvre et comment il faut aborder la céra-



1. PABLO PICASSO

Scène de corrida : passe de cape

3 avril 1959

Encre de Chine et lavis sur papier Ingres beige, 27 x 37 cm

Musée national Picasso-Paris

Dation Jacqueline Picasso, 1990. MP1990-113(9r)

© Succession Picasso, 2016

mique de Picasso pour mieux comprendre ses œuvres réalisées dans d'autres domaines artistiques. Chez Picasso, tout est en rapport et chaque pièce fait partie du vaste réseau qui constitue l'ensemble du travail de l'artiste¹.

Ainsi, il y a une correspondance formelle entre certaines céramiques et d'autres œuvres non céramiques². Cela démontre la volonté inlassable de l'artiste d'explorer chaque motif et son potentiel en le transformant et même en le transposant dans d'autres domaines artistiques. Par exemple, dans la lithographie *Femme devant un miroir*³ (1950), on retrouve le langage créé par Picasso en céramique suivant le style des figures noires de la céramique de la Grèce classique. Inversement, l'artiste utilise pour ses céramiques des signes conçus pour les lithographies datées de 1945, illustrant le livre *Le Chant des morts de Reverdy*⁴.

Pour illustrer plus en détail ce processus créatif, je donnerai quelques exemples démontrant comment chez Picasso tout est en relation. Par exemple, si nous regardons les dessins de tauromachie de la fin des années cinquante (fig. 1)⁵, très caractéristiques pour l'œuvre de Picasso, peints à l'encre de Chine, nous pouvons constater que le trait court, rapide et agile, donne aux scènes de tauromachie un grand dynamisme. Ce style de petits traits en forme de virgule a son origine dans la peinture sur support céramique car la quantité de peinture est rapidement absorbée par l'argile et le peintre doit travailler avec des petits



2. PABLO PICASSO

Plat long décoré d'une scène de tauromachie

Vallauris, 18 juin 1957

Argile blanche décorée aux engobes, 29 x 67 cm

Musée national Picasso-Paris

Dation Jacqueline Picasso, 1990. MP1990-374

© Joseph Gibernau/Studio Pyrénées / droits réservés

© Succession Picasso, 2016

coups de pinceau⁶. On remarque également ce type de traits dans d'autres œuvres, mais ayant toujours comme origine la céramique et ses caractéristiques techniques.

Comment pourrait-on alors comprendre ces dessins à l'encre de Chine en ignorant ou en négligeant l'activité céramique de Picasso ?

Picasso a réalisé également des dessins de format plus allongé avec des traits en virgule similaires⁷. L'origine de ce format s'explique très probablement par les représentations de la corrida sur quelques plats ovales allongés, une représentation parfaite de l'arène en perspective (fig. 2).

De même, dans certaines gravures tardives à l'aquatinte, on trouve une sorte de squelette ou de structure interne qui renforce les figures⁸. C'est un élément qui provient d'une technique millénaire de la céramique, dite sgraffite, que Picasso a souvent utilisée dans ses céramiques. Elle consiste à recouvrir les pièces en argile avec une couleur différente et puis à l'inciser pour révéler la couleur sous-jacente. Ainsi, Picasso renforce les figures peintes comme silhouettes en leur fournissant une structure interne avec le sgraffite⁹. Nous pouvons alors trouver les traces de cette ressource dans certaines œuvres tardives de l'artiste dans plusieurs domaines artistiques.

À l'inverse, Picasso appliquait parfois la glaçure au pinceau sur l'objet céramique et, après cuisson, il fonçait les zones non émaillées avec une patine. Cette technique a été employée pour le *Pichet gothique décoré de deux oiseaux en cage* de 1948 (fig. 3). La couleur de l'oiseau est celle de l'argile blanche qui a été préservée de la patine par la glaçure. Par contre, la couleur noire du fond est appliquée après cuisson avec une patine à l'encre de Chine qui a glissé sur la glaçure et adhéré à l'argile nue.

En 1962, l'artiste peint sur le revers de certaines plaques en céramique avec un bord élevé. Cette élévation est interprétée par Picasso comme un faux cadre pour l'image intérieure. Plusieurs sujets sont abordés dans ces plaques, et certains d'entre eux ont laissé leurs traces dans d'autres domaines artistiques. Par exemple, Picasso a également utilisé ces plaques pour le sujet de « Scène balzacienne¹⁰ ». Le faux cadre de l'élévation extérieure devient partie intégrante du sujet. Ce faux cadre apparaît alors dans quelques peintures tardives, mais surtout dans un certain nombre de linogravures avec les mêmes¹¹ ou avec d'autres sujets¹².

Cette ressource formelle et de composition est spécifique pour des œuvres en céramique et on peut la retrouver au-delà de la céramique. Il est, par conséquent, nécessaire d'avoir un aperçu de l'œuvre globale de Picasso pour comprendre ces aspects du processus de création.

Mais on trouve également des influences en sens inverse : Picasso utilise pour ses céramiques de nombreux principes créatifs provenant de son expérience dans d'autres domaines artistiques. Par exemple, beaucoup de ses découvertes avec la technique de la gravure à l'aquatinte au sucre sont à la base de ses œuvres en céramique avec des réserves de paraffine. Dans les deux cas, il existe une substance (soit le sucre, soit la paraffine) qui empêche l'adhérence du matériau de protection (soit le vernis à graver, soit la glaçure céramique), laissant une surface nue qui peut être foncée (soit par l'acide, soit par une patine). Les vingt-six aquatintes de la série de gravures créées par Picasso pour illustrer *La Tauromaquia o arte de torear*¹³, de Pepe Illo, ont été réalisées suivant cette procédure, dite au sucre. Picasso a ainsi peint sur la surface de la planche de cuivre avec un mélange d'encre de Chine et sucre¹⁴ et a aussitôt recouvert la planche d'un vernis. Une fois sèche, la planche est plongée dans l'eau qui va diluer la solution de sucre, faisant ressortir les figures entre le vernis qui seront foncées par l'action de l'acide.

La méthode des réserves de paraffine en céramique suit le même principe : l'artiste peint avec la paraffine chaude sur la surface de l'objet céramique déjà cuit qui est recouvert après

3. PABLO PICASSO

Céramique Pichet gothique décoré de deux oiseaux en cage

Vallauris, 4 février 1948

céramique (matériau), couverte partielle, encre de Chine, engobe argileux, façonnage au tour, incisé, modelage, patiné

36,5 x 34,5 x 24 cm

D. à l'intérieur du col : 4.2.48

Musée national Picasso-Paris

Dation Jacqueline Picasso, 1990.

MP3682

© Paris, RMN - Grand Palais / Gérard Blot

© Succession Picasso, 2016



par une glaçure ou vernis céramique. Ce vernis ne va ainsi pas adhérer aux surfaces peintes avec la paraffine qui pendant la cuisson va même totalement disparaître. Seules les figures resteront sans couverte comme pour le vernis avec l'aquatinte au sucre. Pour foncer la couleur de ses figures, Picasso applique une patine qui glisse sur les parties avec la glaçure ou la couverte, et adhère à l'argile nue. Voir dans l'exemple (fig. 4), les zones sombres mates contrastant avec l'éclat de l'émail blanc.



4. PABLO PICASSO
Scènes de cirque
9 janvier 1954
Terre blanche décorée avec
réserves de paraffine oxydée,
couverte et patine, H. 34,5 cm
Museu del Disseny de Barcelona
© Succession Picasso, 2016

Cette manière de concevoir des formes en céramique, on la retrouve plus tard sur certaines gravures dont l'usage du vernis devient comparable à celle de la glaçure céramique et fournit des résultats très similaires, notamment dans le cas de certaines gravures tardives des *Suites* 347 et 156¹⁵. Ce procédé a abouti à la procédure dite de la baignoire¹⁶. Picasso souhaitait que les traits en creux faits sur le linoléum avec la gouge deviennent positifs sur l'estampe. Pour cela, l'artiste avait imprimé la planche avec de l'encre blanche (ou claire) sur fond uni foncé¹⁷. Après son expérience avec le procédé décrit ci-dessus de la glaçure et la patine, il expérimente celui de la baignoire. Pour faire apparaître l'image, Picasso appliquait de l'encre de Chine sur des linogravures imprimées en blanc sur papier blanc qui n'adhère que sur les zones découvertes du papier et non sur l'encre grasse¹⁸. Puis le tout est rincé pour enlever les restes d'encre de Chine sur l'encre blanche. Un procédé identique à celui de la patine sur la céramique.

De nombreux autres exemples mettent en évidence les rapports entre son œuvre céramique et le reste de son travail dont le développement détaillé dépasserait le cadre de cet essai. Picasso, lui-même, a fait référence aux rapports existants entre la peinture, la céramique et la gravure, mais d'un point de vue plus conceptuel : « C'est de la peinture, mais elle fonctionne comme la gravure. La cuisson, c'est le tirage¹⁹. »

Chez Picasso, chaque œuvre, si petite qu'elle soit, exerce et subit les influences des autres. Ainsi, chaque pièce compte dans cet immense puzzle qu'est l'œuvre de Picasso, un tout organique dans lequel chaque cellule est indispensable. Par conséquent, cela prouve qu'il faut considérer chacune des parties de l'œuvre de Picasso pour bien en comprendre la totalité et bien considérer l'ensemble pour pouvoir envisager une véritable évaluation scientifique de chacune d'elles.

En utilisant cette méthodologie, Harald Theil et moi-

même nous avons publié plusieurs articles et essais depuis 2004, et assuré le commissariat de l'exposition « Picasso. Objeto e Imagen », présentée au musée Picasso de Málaga (2007) et consacrée à la mise en valeur des rapports existants entre pièces céramiques et autres œuvres.

Cette méthode a également été utilisée – en partie – pour concevoir et développer l'exposition « Vinyetes al Front », organisée au musée Picasso de Barcelone, puis au musée Picasso de Málaga en 2011 dont le commissariat fut assuré par Inocente Soto, Claustre Rafart, et par moi-même. Cette exposition qui n'était pas en relation avec les céramiques de Picasso mais bien avec les arts populaires, s'articulait autour de l'ensemble des gravures *Songe et mensonge de Franco*, réalisées par Picasso en 1937, ouvrage dont la disposition renvoie au langage de la bande dessinée. Hormis les aspects politiques, l'exposition avait comme sujet l'étude des rapports entre d'autres formes d'arts populaires et l'œuvre de Picasso.

Au terme de mon essai, trois conclusions s'imposent. Tout d'abord, je considère l'ensemble de l'œuvre de Picasso comme un tout organique. Le contexte s'avère fondamental, car tout chez Picasso est étroitement lié.

En second lieu, on constate que chez Picasso, la méthode holistique est également applicable dans les autres domaines artistiques, même ceux éloignés des disciplines traditionnelles des beaux-arts, ce qui permet de se tourner vers de nouvelles recherches pour mieux comprendre la totalité de l'œuvre de Picasso.

Enfin, il est évident que la céramique de Picasso nécessite une mise en valeur plus importante. Un catalogue scientifique serait un outil décisif pour une évaluation et analyse de l'œuvre céramique de Picasso, et le moyen d'y trouver de nouvelles clés pour une meilleure compréhension.

Les propos émis dans le cadre des vidéos et publications des actes du colloque doivent être considérés comme propres à leurs auteurs ; ils ne sauraient en aucun cas engager la responsabilité du Musée national Picasso-Paris.

Sous réserve des exceptions légales prévues à l'article L.122-5 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction, utilisation ou autre exploitation desdits contenus devra faire l'objet d'une autorisation préalable et expresse de leurs auteurs.

1. Cf. le texte de Harald Theil dans ces actes, où il souligne que les relations entre l'objet sources anciennes pour ce type de travaux et l'image ainsi que d'autres aspects volumétriques sont communs à l'œuvre céramique et non céramique de Picasso. Il traite également des sources anciennes pour ce type de travaux.
2. Cf. par exemple la similitude entre la céramique *Plaque décorée d'une Infante (Les Ménines)*, Musée national Picasso-Paris, MP3743, et la peinture *Les Ménines. L'infante Margarita María*, musée Picasso, Barcelone, MPB 70.438.
3. Mourlot 197.
4. Pierre Reverdy et Pablo Picasso, *Le Chant des morts*, Paris, Tériade, 1948. Voir, par exemple, la jarre gothique *Signes géométriques* de 1949, musée Picasso d'Antibes, 49.4-36.
5. Cf. aussi, par exemple, Zervos XIX, 58, 59, 60, 70 et suiv.
6. Cf. par exemple musée Picasso Antibes 49.4-12.
7. Cf. par exemple Zervos XIX, 54, 55, 56, 57, 61 et suiv.
8. Cf. par exemple *Homme et femme II*, 1965, Baer 1192.
9. Cf. par exemple le pichet de 1948 *Trois figures et une chouette* ; Éric Baudin et Marilyn McCully, *Ceramic by Picasso*, Paris, Images modernes, 1999, p. 180-181.
10. Cf. *Ceramic by Picasso*, p. 212, ou *Picasso. Painter and Sculptor in Clay* [cat. exp., Londres, Royal Academy of Arts, 1998 ; New York, The Metropolitan Museum of Art, 1999], Marilyn McCully (dir.), Londres, Royal Academy of Arts, 1998, cat. n° 198.
11. Cf. par exemple *Portrait de famille ingresque IV*, Baer 1337.
12. Cf. par exemple *L'Homme à la fraise (d'après el Greco)*, Baer 1320, ou le *Portrait de femme à la fraise et au chapeau*, Baer 1323.
13. Pepe Illo (José Delgado, dit) et Pablo Picasso, *La Tauromaquia o arte de torear*, Barcelone, Gustavo Gili, 1959.
14. On peut voir Picasso à l'œuvre dans certaines photos de David Douglas Duncan, *Goodbye Picasso*, Londres, Times Books, 1974, p. 38-39 et *The Private World of Pablo Picasso*, New York, The Ridge Press, 1958, p. 94.
15. Cf. par exemple les n°s 34 et 42 de la *Suite 347*, de 1968, Baer 1530 et 1538.
16. Angela Rosengart et Siegfried Rosengart, *Besuche bei Picasso*, Lucerne, Galerie Rosengart, 1973, p. 26, 27 et 29.
17. Cf. par exemple Baer 1237, 1238, 1239, 1240, 1243, 1244, 1245, 1247, 1257, 1268, 1271, 1272, 1277, ou 1286.
18. Cf. par exemple Baer 1232, 1343, 1344, 1345, 1346, 1347, 1348, 1349, 1350, 1351, 1352, 1355, ou 1370.
19. Pierre Daix, « Les rencontres de Picasso avec la céramique », in *Picasso. Céramiques*, Bâle, Galerie Beyeler, 1990, s. p.