INTRODUCTION
PICASSO DE L'AUTRE CÔTÉ DU RIDEAU DE FER

Jérôme Bazin • colloque Revoir Picasso • 26 mars 2015

1. – L'histoire de Picasso dans les pays communistes d'Europe de l'Est est à la fois pauvre et riche. Si l'on part en quête des œuvres de l'artiste dans cette partie du monde, la recherche est décevante. Peu de tableaux y sont présents ; pour en trouver, il faut aller dans les salons de quelques collectionneurs ou dans les réserves de très rares musées où certains administrateurs sont parvenus à faire acheter de modestes images (tels les dessins et lithographies que Werner Schmidt fait acheter pour le Cabinet des estampes de Dresde). De même, les tableaux vont rarement à l'Est, à part, exception notable, lors de la polémique exposition à Moscou et Leningrad en 1956. Mais si l'on cherche à mesurer la diffusion, la connaissance, la fréquence des allusions à Picasso, en un mot son inscription dans les sociétés socialistes, il est surprenant de constater à quel point Picasso est partout présent, dans les revues, dans les ateliers, dans les salles de classe. L'histoire de Picasso à l'Est est plus celle des reproductions et de leurs circulations que celle des originaux. Et, parmi les œuvres que les artistes réalisent dans ces pays, des artistes les plus renommés aux plus anonymes, on ne saurait compter les résurgences picassiennes. Picasso fait partie des artistes qui accompagnent la vie artistique des démocraties populaires, à l'instar de Käthe Kollwitz, Frans Masereel ou Renato Guttuso. C'est probablement l'Europe communiste, par son culte de l'art et de la culture, ainsi que par son système développé d'éducation à l'art, qui a offert à Picasso sa plus large popularité.

2. – Il faut dire que Picasso occupe une place particulière dans les différentes scènes artistiques de l'Est : son nom est utilisé par tous. Sans que nous ne puissions décrire les particularités nationales ni la chronologie propre à chaque pays, on peut néanmoins noter une constante : Picasso est un repère, une référence commune à tous.

Parmi les plus artistes et intellectuels les plus rigoristes, ceux qui défendent un art dans la continuité d'un XIXe siècle momifié, ses créations ne sont pas ignorées, elles sont au contraire utilisées pour débattre de la « déformation » qui obsède tant ces idéologues. Contrairement à de nombreux artistes dont le nom est passé sous silence et dont les œuvres sont laissées dans l'ombre, l'œuvre de Picasso est sans cesse disputé. C'est avec Picasso que sont discutées les limites de ce qui est acceptable et de ce qui ne l'est pas. Les mots durs à son égard mettent paradoxalement son nom et ses images au centre de l'attention (on peut noter par ailleurs que les controverses autour de Picasso ont rarement pris le ton le plus virulent dont la critique d'art communiste était capable – c'est la thématique du génie fourvoyé qui est le plus généralement employée).

À l'autre extrémité du monde artistique, chez ceux qui explorent des formes d'art qui ne sont pas le réalisme socialiste, qui renouent avec les avant-gardes classiques ou participent aux néo-avant-gardes, Picasso est également une référence incontournable, membre du panthéon des libérateurs de l'art. Et comme l'a montré Piotr Piotrowski dans son livre *In the Shadow of Yalta* (2009), les néoavant-gardes dans les démocraties populaires ne se construisent pas contre les avant-gardes classiques, mais plutôt en continuité avec elles, à l'inverse de ce qui se passe dans le monde capitaliste ; elles n'avaient donc aucun mal à intégrer Picasso dans un récit de la modernité et de la postmodernité, qui ici ne faisait qu'un.

3. – Ce que nous pouvons appeler le caractère consensuel de l'œuvre de Picasso à l'Est conduit à regarder à nouveau les images elles-mêmes, car elles ont été actrices de cette large réception.

Pour ceux qui sont soucieux de rigueur idéologique, les images de Picasso ont certes un défaut majeur : elles ne sont pas suffisamment partisanes, elles ne sont pas assez tendancieuses (elles n'affichent pas leur tendance, c'est-à-dire leur appartenance au mouvement communiste). C'est le même reproche répété depuis *Guernica* et l'effacement du poing levé.

Néanmoins, ses images offrent plusieurs accointances avec ce que les idéologues attendent. Premièrement, les images de guerre servent bien sûr à cultiver la haine du fascisme et des entreprises belliqueuses (*Guernica* reste le tableau fédérateur de ceux qui n'idéalisaient pas la guerre et ne faisaient pas de la guerre le moyen pour les hommes de se réaliser). Deuxièmement, les créations de Picasso ont pu revêtir le caractère « populaire » qui plaît beaucoup dans l'univers communiste ; les céramiques offertes à la Pologne lors du congrès de Wrocław de 1948 ont ainsi pu participer à l'image d'un Picasso populaire. Troisièmement, et c'est sans doute le plus important, les images heureuses de Picasso (ses pans enjoués, ses femmes épanouies, ses personnages lisant, dessinant ou dormant tranquillement), répondent à leur manière à l'injonction à donner à voir un art heureux, un art de la joie de vivre. Sur cette question du bonheur, le cas de Picasso rejoint celui de Matisse, qui est bien moins présent dans les débats socialistes, dont les résurgences sont plus discrètes, mais dont l'ombre plane en permanence sur les pays communistes comme la possibilité d'un art heureux qui n'emprunte pas la voie du réalisme socialiste – mais la réception de Matisse dans l'Est communiste reste un vaste sujet d'étude encore inexploré.

Le caractère politiquement évasif des images de Picasso leur donne une plasticité, qui leur permet d'être regardées et goûtées par tous – elles peuvent répondre à diverses émotions et couvrir tout l'éventail de sympathie et d'antipathie envers l'entreprise communiste qui a pu exister à l'Est. Le meilleur exemple étant l'affichage de reproductions de *Massacre en Corée* dans les rues de Varsovie en 1956, pour protester contre l'intervention soviétique en Hongrie. Les étudiants polonais qui utilisent cette image retournent le nom du célèbre peintre communiste contre l'autorité communiste et prouvent que l'image, qui servait quelques années plus tôt à soutenir le régime de Corée du Nord contre la Corée du Sud, peut tout aussi bien servir à condamner la puissance soviétique et ses pratiques répressives.

4. – Les contributions ici rassemblées sur Picasso en Europe de l'Est invitent ainsi chacune à déplacer le regard. Il ne s'agit pas simplement d'interroger le regard de Picasso vers le socialisme réellement existant (qui se résume à vrai dire à l'unique visite à Wrocław en 1948, inévitable moment d'incompréhension mutuelle – que pouvait-il y avoir de commun, dans les attitudes, la façon de parler et de voir le monde, entre les dignitaires soviétiques et un artiste qui est toujours resté étranger à la culture du parti ?). Il s'agit plutôt de comprendre la façon dont l'Est communiste, dans sa diversité géographique et chronologique, a regardé Picasso et ce qu'il en a dit.

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.

PICASSO ET LES MAÎTRES
EXPOSER ET JUXTAPOSER PICASSO ET LES ARTS AFRICAINS (1913-1923)

Yaëlle Biro • colloque Revoir Picasso • 26 mars 2015

L'histoire de la réception des arts de l'Afrique au début du XXe siècle et celle du développement des avant-gardes sont intimement mêlées. Collectionneurs, marchands, théoriciens ou critiques d'art, les protagonistes de ces histoires sont souvent les mêmes. Cette présentation met en avant les évènements initiaux liant au plus près ces phénomènes pour la période allant de 1913 à 1923. Nous nous concentrerons sur les expositions, organisées dans des galeries et espaces d'exposition indépendants durant cette période, juxtaposant arts africains et œuvres de Pablo Picasso, dans le contexte d'une redéfinition de l'appréciation des objets d'Afrique en Occident, de *curios* et *ethnographica* en objets d'art. Nous verrons aussi comment la relation quasi symbiotique qui s'établit entre le marché et les modes d'exposition des objets africains et ceux des œuvres de Picasso s'inscrit dans une tentative de positionner l'ensemble de ces œuvres dans un champ artistique élargi, dans une histoire de l'art plus inclusive.

À la fin du XIXe siècle, les objets en provenance d'Afrique pouvaient être vus dans des magasins de curiosités, dans les villes portuaires à l'arrivée des navires en provenance des colonies, ou dans les musées ethnographiques d'Europe. L'histoire de ce qui a été décrit comme la « découverte » des objets africains par les artistes a souvent été narrée : vers 1906, ces derniers commencèrent à s'intéresser aux solutions formelles innovantes exportées par les sculpteurs africains et à rechercher ces objets pour leurs collections[1]. Les critiques d'art suivirent rapidement et un marché ne tarda pas à se développer. Prise de vue, publication, exposition : les modes de diffusion et de promotion répondaient aux mêmes stratégies que celles appliquées aux œuvres d'avant-gardes et s'opérèrent à l'initiative d'un nombre restreint de galeries d'art, en Europe d'abord, puis aux États-Unis. La structure flexible de ces espaces d'exposition – proportions modestes, décisions prises, la plupart du temps, par un seul individu – facilitait la promotion de talents et d'idées nouvelles. En comparaison, les musées apparaissaient alors comme les dépositaires d'un art académique et, concernant les musées ethnographiques, comme la représentation publique d'une politique nationale impérialiste. En octobre 1909, le poète et critique d'art Guillaume Apollinaire, lui-même collectionneur et fervent promoteur des arts en provenance d'Afrique, s'exclamait déjà : « Comme toujours, les musées sont en retard sur le goût[2]. » Dans les galeries, ces œuvres pouvaient être appréciées pour leur valeur esthétique : dégagées de tout contexte historique, dépourvues de récit narratif, et ayant un sujet inconnu aux yeux des spectateurs européens, elles étaient une alternative vivifiante à l'art occidental. Aussi, l'attrait pour la nouveauté des formes pouvait être combiné à l'attrait pour un certain mystère : si le regardeur n'en saisissait pas le sens originel, il pouvait néanmoins y projeter l'image d'une Afrique imaginée, un monde inconnu, souvent ingénu, offrant ainsi la possibilité d'un accès à une simplicité et une naïveté perdues, que les premiers collectionneurs pensaient percevoir dans ces objets. Comme l'historien de l'art Robert Goldwater le formula, à travers les yeux des artistes, les œuvres africaines devenaient les réceptacles d'une large part de « subjectivité, d'emphase mal interprétée et de spéculations romantiques[3] ».

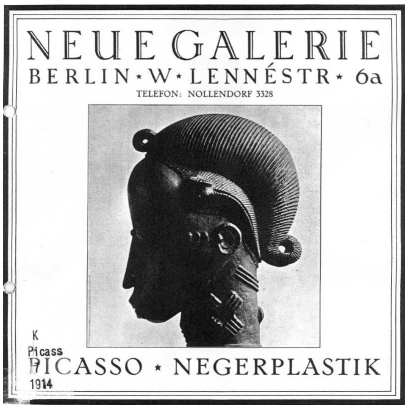
Le marchand Joseph Brummer et sa galerie parisienne se situent au cœur d'un réseau européen participant à la promotion d'objets dont la valeur artistique n'est jusque-là que peu reconnue[4]. En plaçant les objets en provenance d'Afrique entre antiquités grecques, romaines et égyptiennes, art médiéval, art asiatique, ou encore œuvres d'artistes modernes (en particulier Honoré Daumier, le Douanier Rousseau et Pablo Picasso), cette galerie eut un rôle important dans le développement de l'appréciation de ces diverses formes en tant qu'œuvres d'art. Les livres de comptes de la galerie, couvrant la période 1909-1914[5], foisonnent d'exemples attestant d'une progressive mise en parallèle commerciale de Picasso et des arts africains. Particulièrement révélateur est l'exemple d'une série d'achats effectués en 1912 auprès de la galerie Brummer par le célèbre collectionneur russe Sergueï Ivanovitch Chtchoukine. Encouragé et accompagné par le peintre et théoricien de l'art letton Voldemars Matvejs[6], Chtchoukine se rendit à la galerie Brummer en juillet 1912, et y acheta, en l'espace de quelques jours, ce qui allait constituer l'ensemble de sa collection d'œuvres africaines, tout en augmentant son importante collection de Picasso de deux œuvres. Parmi ses acquisitions africaines se trouve une « statue nègre en bois, singe assis », vendue pour 1 250 francs, seulement 50 francs de plus que ce qu'il paya pour une « nature morte, poires » de Picasso et « un tableau de Picasso, paysage jaune cubiste ». De retour à Saint-Pétersbourg, Chtchoukine exposa dans sa demeure ces « merveilleuses sculptures en bois de Madagascar et du Congo » aux côtés de sa collection d'une cinquantaine de Picasso[7]. Cet exemple souligne que le mouvement en faveur des arts africains, initié dans les cercles d'avant-gardes européens, est bien ancré en 1912 auprès des collectionneurs, intellectuels et marchands. Il semble ainsi naturel que l'année suivante soit celle des premières expositions exprimant visuellement cette nouvelle tendance.

Au printemps 1913, l'artiste pragois Emil Filla acheta à Brummer une série de photographies d'objets africains afin de les publier dans le journal d'avant-garde *Umělecký Měsíčník*. Dans une mise en page particulièrement dramatique[8], un

élément de reliquaire fang du Gabon, bien connu auprès des spécialistes sous le nom de « Tête Brummer », est reproduit de profil faisant face à la sculpture de Picasso *Tête de femme (Fernande)* datant de 1909, provenant de la collection de l'historien de l'art Vincenc Kramář et aujourd'hui dans celle de la Galerie nationale de Prague. De ce face-à-face titanesque, entre la volumineuse et anguleuse Tête de Fernande et la puissante représentation fang, on ne sait laquelle des deux sculptures sort vainqueur. L'effet recherché est achevé : cette mise en page efficace provoque instantanément chez le lecteur un sentiment d'égalité entre les deux chefs-d'œuvre (fig. 1). Cette publication parut en même temps qu'avait lieu l'exposition organisée par le collectif d'artistes et d'écrivains pragois, dont Filla était membre, le « Groupe des artistes plasticiens » (Skupina výtvarných umělců). Cette installation, en mai et juin 1913, présentait le même genre de juxtapositions[9] : elle comprenait une salle d'« art français », dans laquelle se trouvait, aux côtés de toiles cubistes de Picasso et de Georges Braque, la fameuse *Tête de Fernande*, et une salle d'« œuvres exotiques », essentiellement constituée d'objets d'Asie et d'Afrique[10]. L'on peut interpréter les photographies reproduites dans *Umělecký Měsíčník* comme une forme de manifeste ou de note d'intention : celle de souligner, en les juxtaposant, le rapport esthétique perçu entre les nouvelles formes artistiques développées en Europe, spécifiquement le cubisme, et les créations en provenance d'Afrique.

1. PABLO PICASSO
Tête de femme, 1909, et la « Tête Brummer », reproduites dans Umelecký Mesícník, 2ème année, no. 8, p. 200-201.
© Rights reserved

Quelques mois plus tard, c'est en Allemagne qu'a lieu la première exposition confrontant Picasso et arts africains dans un esprit affiché de filiation directe : « Picasso u. Negerplastik ». Malgré son importance cette exposition demeure en grande partie mystérieuse : nombre d'œuvres exact, lieux d'itinérance, thématique originale… Deux rarissimes catalogues nous permettent d'en savoir plus[11] : inaugurée d'abord à Berlin en décembre 1913 à la Neue Galerie d'Otto Feldmann, elle inclut plus de soixante œuvres de Picasso, datant de 1901 à 1913, ainsi que dix-neuf objets africains. Elle voyagea ensuite à Dresde, puis apparemment à Vienne, Zurich et finalement Berne[12]. Le catalogue de l'exposition de Berlin contient une liste d'œuvres et une courte introduction pour chaque section, malheureusement sans signatures. Introduisant la liste d'œuvres africaines, un texte énonce clairement : « Ce n'est ni de manière arbitraire, ni par hasard, que nous avons assemblé une collection de premier choix de plastique nègre ancienne avec l'exposition de Picasso […] Celui qui observe chacun de ces objets avec attention et sans préjugés reconnaîtra alors leur beauté et trouvera leur rapport avec l'art nouveau[13] ». Les organisateurs de l'exposition ont choisi d'illustrer la couverture avec le détail d'une sculpture africaine, et non pas une œuvre de Picasso, renforçant l'importance à leurs yeux de cet aspect de l'installation, et ajoutant certainement au caractère provocateur de l'évènement. Si les œuvres de Picasso exposées à Berlin ont en partie été identifiées[14], la section africaine reste malheureusement plus difficile à reconstituer : les descriptions faites au catalogue sont bien trop sommaires pour permettre une identification, ne serait-ce que de l'origine géographique des œuvres (exemple de « buste d'homme, bois clair », « double statuette, bois brun », etc.).



2. Couverture du catalogue de l'exposition *Picasso u. Negerplastik*, Berlin, Neue Galerie, 1913.

La sculpture dont un détail est reproduit en couverture des catalogues de Berlin comme de Dresde (fig. 2) se trouve être la seule illustration des catalogues et est, quant à elle, immédiatement reconnaissable pour les spécialistes : il s'agit d'une statuette baoulé, de Côte d'Ivoire, publiée peu de temps après, en 1915, dans le célèbre ouvrage de Carl Einstein, *Negerplastik*. Einstein, écrivain, penseur et théoricien du cubisme, ami des artistes et des personnalités liées à ce mouvement, écrivit l'un des textes fondateurs de la recherche sur l'esthétique de la sculpture africaine, qui est aussi un traité sur l'histoire de la perception des formes modernes. *Negerplastik* fut certainement écrit et arrangé au cours des années précédentes, à l'époque même de l'exposition de Berlin. Ce texte doit être lu tant comme la continuité des réflexions d'Einstein sur les avant-gardes, et en particulier le cubisme, que comme une recherche théorique sur la forme et la plastique africaine. L'utilisation du terme « Negerplastik » dans le titre de l'exposition et le fait qu'Einstein était à cette époque en contact avec Otto Feldmann suggèrent qu'il ait pu participer à l'organisation de cette exposition. Il nous faut aussi souligner l'implication probable de Joseph Brummer, la figure baoulé de la couverture étant à cette époque la sienne[15]. Les voyages de Brummer à Berlin au cours des mois qui précédèrent l'exposition et le fait qu'il vendit au moins deux sculptures

africaines ainsi que deux dessins de Picasso à Feldmann en octobre 1913 renforcent cette supposition. Enfin, Wilhelm Uhde écrivit une longue préface signée dans le catalogue de l'exposition de Dresde et fut donc aussi probablement impliqué dans l'organisation de ces expositions[16]. Dans ce texte, Uhde présente Picasso comme l'artiste des temps modernes par excellence, tout en le positionnant dans une histoire de l'art élargie, de Michel-Ange à Ingres, de Paul Cézanne au Douanier Rousseau, sans oublier les « sculptures des petits peuples sauvages[17] ». S'il s'agit d'une des plus importantes expositions de Picasso à cette date, c'est aussi la première fois que des œuvres africaines sont montrées en tant qu'objets d'art en si grand nombre, clairement positionnées comme instigatrices de modernité.

Alors que le mouvement de promotion des arts africains fut initié en France, il faut attendre jusqu'en 1916 pour qu'une exposition dédiée, proposée dans un contexte avant-gardiste, ait lieu. Le jeune marchand Paul Guillaume, protégé de Brummer et d'Apollinaire et actif depuis 1912, participe à une exposition organisée par l'association Lyre et Palette. Cette dernière, fondée par le peintre suisse Émile Lejeune, aidé de l'artiste chilien Manuel Ortiz de Zárate, avait pour but d'organiser des évènements culturels dans Paris en guerre[18]. D'après Lejeune, « la première [exposition] ouverte le 19 novembre 1916 fut vraiment un coup de maîtres au pluriel puisque Matisse et Picasso y figuraient avec Ortiz, Modigliani et Kisling. Toutefois, il n'y avait pas que des peintures et dessins à contempler. Paul Guillaume avait offert aux yeux du public vingt-cinq spécimens de sa collection d'art exotique, sculptures et masques d'Afrique et de la Nouvelle-Calédonie ». Un petit catalogue témoigne de cette exposition, et comprend une liste de l'ensemble des œuvres exposées. Les sculptures prêtées par Paul Guillaume occupent une place importante : alors que les trente-cinq œuvres modernes se partagent une page de la brochure, Paul Guillaume et ses vingt-cinq sculptures africaines et océaniennes sont présentés sur une page entière. Ces œuvres sont par ailleurs les seules à être introduites par un petit texte, certainement écrit par Guillaume Apollinaire[19]. Dans ce dernier on peut lire, résumés en quelques phrases, la plupart des thèmes concernant la sculpture africaine que le poète développera à d'autres occasions[20]. Le poète commence par insister sur le caractère pionnier de cette partie de l'exposition, puis rappelle le rôle joué par cette statuaire dans les développements récents de l'art moderne. Il dit aussi brièvement la nouveauté que présente ce type d'installation par rapport à celui des salles ethnographiques qu'on peut visiter, par exemple, au musée du Trocadéro. Le nom de Paul Guillaume, son rôle de prêteur et l'adresse de sa galerie ne manquent évidemment pas d'être mentionnés. Si l'on ajoute à l'affiche attrayante de cette exposition un public parisien en demande dans une ville dont la vie artistique et culturelle est paralysée par la guerre on comprend la foule qui se pressa au vernissage et la réponse essentiellement favorable de la presse. Selon l'historien de l'art Jean-Louis Paudrat, cette exposition « constitu[a], à Paris, le point de départ de la vogue que devait connaître l'art nègre au-delà du cercle des seuls artistes[21] ». Elle fit à Paul Guillaume une formidable publicité, et le situa définitivement sur le devant de la scène artistique parisienne.

Hors de France, le marchand n'avait pas attendu 1916 pour exposer les œuvres africaines qu'il se procurait essentiellement auprès d'officiers coloniaux. Dès 1914, il créa à New York des liens avec la galerie 291 du photographe Alfred Stieglitz, par l'intermédiaire de celui qui a été décrit comme son conservateur en chef, Marius de Zayas. Guillaume deviendra la source exclusive pour l'art africain de cette galerie et, plus tard, de celle de De Zayas, la Modern Gallery. De Zayas était caricaturiste de formation, un grand admirateur de Picasso tout comme d'art africain. Il écrivit plusieurs essais théoriques sur ce qu'il appelait « l'évolution des formes », dans lesquels il formula, de manière souvent maladroite, sa pensée sur le cheminement ayant mené aux formes d'expression artistique les plus modernes. Dans ce contexte, entre 1914 et 1923, de Zayas fut responsable d'une série d'expositions juxtaposant Picasso et les arts africains. Nous ne mentionnerons ici que brièvement l'exposition de la galerie de Stieglitz de 1914, « Statuary in Wood by African Savages: the Root of Modern Art ». Le titre de cette exposition, la première entièrement consacrée à des œuvres africaines vues dans le contexte moderniste d'une galerie d'avant-garde à New York résume à lui seul parfaitement les tensions et contradictions de l'époque, qu'on trouve aussi dans sa scénographie : l'affirmation des arts africains comme élément provocateur et constitutif de modernité, sans pour autant considérer l'Afrique ou les Africains comme faisant partie intégrante de cette modernité. Stieglitz acheta neuf des dix-huit œuvres exposées à cette occasion et les utilisa comme accessoires dans de nombreuses photographies durant les années qui suivirent. C'est le cas de la photographie prise avant l'ouverture, le 9 décembre, de l'exposition « Picasso-Braque » où un élément de reliquaire kota, du Gabon, est installé à mi-distance entre un dessin de Braque et un autre de Picasso, dans une mise en scène fonctionnant comme un plaidoyer moderniste[22].

Marius de Zayas, dès l'ouverture de sa Modern Gallery en octobre 1915, déclara sa volonté d'y exposer « les peintures les plus avancées du mouvement d'art moderne, la sculpture nègre, l'art mexicain d'avant la conquête et la photographie ». De Zayas est plus explicite encore quant à ses motivations pour l'exposition d'œuvres non occidentales dans un tract rédigé à l'occasion de l'ouverture de la galerie : « [...] nous devons ajouter les travaux des races primitives telles que les nègres d'Afrique et les Indiens du Mexique parce que nous espérons illustrer les liens entre ces choses et les arts d'aujourd'hui[23]. » Les archives de De Zayas révèlent que pendant l'année 1916 ce ne sont pas moins de trois expositions à la Modern Gallery qui mirent en parallèle Afrique et Picasso. Les réactions de la presse à New York sont particulièrement savoureuses, les journalistes cherchant dans les œuvres africaines des clés de lecture pour le cubisme, en voulant expliquer ces deux formes d'art au public new-yorkais étonné, et parfois consterné (fig. 3).

Enfin, quelques années plus tard, en mai 1923, de Zayas eu l'occasion de revisiter et de perfectionner la mise en scène visuelle du même thème dans l'exposition « Recent Paintings

by Pablo Picasso and Negro Sculpture[24] », qu'il organisa au Whitney Studio Club. Là, il montra simultanément, et de deux manières différentes, son intérêt pour l'évolution des formes : d'une part à travers la juxtaposition d'œuvres africaines et modernes, et d'autre part à travers les choix qu'il opéra parmi les peintures du maître catalan. De Zayas ne se contenta pas de montrer les œuvres récentes de Picasso, mais opta pour un point de vue historique en exposant treize années de cubisme, des débuts du cubisme analytique aux plus

3. « Weird Art from Darkest Africa: Does it Explain Cubism ? », *The World Magazine*, 4 février 1917
Article publié à l'occasion de la parution du livre de Marius de Zayas *African Negro Art: Its Influence on Modern Art*
Scrapbook, Archives de Zayas, Séville

récentes œuvres synthétiques. Par la disposition des pièces, il illustre les rapports formels qu'il a depuis toujours constatés entre les œuvres cubistes de Picasso et les sculptures africaines (fig. 4). L'exposition connaît un important succès critique, le magazine *The Arts* la décrivant par exemple comme « l'une des expositions les plus parfaitement arrangées ayant jamais eu lieu à New York[25] ». C'est visuellement, dans cette exposition du Whitney Studio, que de Zayas exprima le plus clairement ses théories sur le rôle fondateur et initiateur des arts africains.

4. CHARLES SHEELER
Vue de l'exposition « Recent Paintings by Pablo Picasso and Negro Sculpture » au Whitney Studio Club, 1923
Tirage argentique
Whitney Museum of American Art
Gift of Gertrude Vanderbilt Whitney. 93.23.1.
© Droits réservés
© 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.

1. Jean-Louis Paudrat, « Afrique », in *Le Primitivisme dans l'art du xxe siècle : les artistes modernes devant l'art tribal,* t. I [cat. exp. New Yok, The Museum of Modem Art, 1984], William Rubin (dir.), Paris, Flammarion, 1987, p. 125-175.

2. Guillaume Apollinaire, « Sur les musées », *Le Journal du soir*, 3 octobre 1909.

3. Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1986 (1967), p. 274-275.

4. À propos de Joseph Brummer, voir Yaëlle Biro, *Transformation de l'objet ethnographique africain en objet d'art : circulation, commerce et diffusion des œuvres africaines en Europe occidentale et aux États-Unis, des années 1900 aux années 1920*, thèse de doctorat non publiée, Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2010, p. 71-189, et *id.* "African Arts between Curios, Antiquities, and Avant-garde at the Maison Brummer, Paris, 1908-1914", *Journal of Art Historiography*, n° 12, juin 2015. Contenu en ligne.

5. *The Brummer Gallery Records,* The Cloisters Library and Archives/The Met, New York. Contenu en ligne.

6. À propos de Vladimir Markov, voir, entre autres, « Carl Einstein, Negerplastik ; Vladimir Matveï-Markov, Iskusstvo negrov », traduits par Liliane Meffre et Jean-Louis Paudrat, Paris, Université Paris I–Panthéon-Sorbonne, 1976, p. 25-27 ; Jean-Louis Paudrat, *op. cit.,* p. 148-149 ; Irena Buzinska,*Voldemars Matvejs : raksti, darbu katalogs, sarakste,* Riga, Neputns, 2002. Voldemars Matvejs publia plusieurs ouvrages théoriques sous le pseudonyme Vladimir Markov, dont *L'art des nègres* (*Iskusstvo negrov*).

7. Jakov Tugendhold, « La collection française de S. I. Ščukin », *Apollon*, nos 1-2, 1914, p. 33.

8. Umělecký Měsíčník, no 8, 1913, p. 200-201.

9. « III. Výstava Skupiny V.U. v Obecním Domě (květen-červen) » [III. Exposition du Groupe V.U. à la Maison municipale (mai-juin)].

10. Voir les deux photographies de l'installation dans *Umělecký Měsíčník,* n°s 6-7, 1913, p. 192-193.

11. Je remercie Jean-Louis Paudrat, le gardien de nombreux trésors, d'avoir bien voulu partager ces catalogues avec moi.

12. John Richardson, *A Life of Picasso Vol. II: 1907-1917, The Painter of Modern Life* (en collaboration avec Marilyn McCully), New York, Random House, 1996, p. 317, note 61 et 62.

13. *Picasso – Negerplastik* [cat.exp. Berlin, Neue Galerie, 1913], Berlin, Neue Galerie, 1913, s. p. Passage traduit par Yaëlle Biro.

14. Cf. John Richardson, *op. cit.* et Heike Neumeister, "Notes on the 'Ethnographic Turn' of the European Avant-garde: Reading Carl Einstein's Negerplastik (1915) and Vladimir Markov's Iskusstvo Negro (1919)", *Acta historiae atrium*, Budapest, Akadémiai Kiado, décembre 2008, p. 174.

15. Sur le rôle joué par Joseph Brummer dans la publication de *Negerplastik*, voir Yaëlle Biro, *op. cit.*, p. 113-119.

16. Heike Neumeister *op. cit.*

17. *Picasso u. Negerplastik* [cat.exp. Dresde, Kunstsalon Emil Richter, 1914], préface de Wilhelm Uhde, 1914, s. p.

18. Émile Lejeune, « Montparnasse à l'époque héroïque : l'extraordinaire aventure d'un peintre genevois », *La Tribune de Genève*, 5-6 février 1964.

19. Jean Bouret, l'éditeur des écrits de Guillaume Apollinaire, y reconnaît la main du poète.

20. Jean Bouret, « Une amitié esthétique au début du siècle : Apollinaire et Paul Guillaume (1911-1918) d'après une correspondance inédite », *La Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1970, p. 388.

21. Jean-Louis Paudrat, *op. cit.,* p. 154.

22. Pour cette démonstration, voir Helen M. Shannon, "African Art, 1914. The Root of Modern Art", *Modern Art and America: Alfred Stieglitz and his New York Galleries* [cat. exp. Washington, National Gallery of Art, 2001], Washington [D.C.], National Gallery of Art/Boston ; Londres, Bulfinch Press, 2000, p. 178-179.

23. Marius De Zayas, *How, When and Why Modern Art Came to New York,* Francis M. Naumann (éd.), Cambridge, MIT Press, 1996, p. 93.

24. Cf. Michael C. Fitzgerald (éd.) *Picasso and American Art*, New York, Whitney Museum of American Art/New Haven, Yale University Press, 2006, p. 84-100.

25. Anonyme, "The Exhibitions: Picasso at the Whitney Galleries", *The Arts, avril 1923*, p. 364-365.

PICASSO EN RUSSIE

Gérard Conio • colloque Revoir Picasso • 26 mars 2015

On peut affirmer que sans Picasso il n'y aurait peut-être pas eu d'avant-garde russe, qui s'est constituée quand les futurs coryphées de ce courant ont découvert les tableaux de Picasso dans les collections de Sergueï Chtchoukine et Ivan Morozov[1]. Mais sa réception s'est traduite essentiellement par le premier ouvrage écrit et publié dans le monde sur son œuvre, à savoir l'essai d'Ivan Axionov paru en 1917 à Moscou sous le titre *Picasso et alentours*, aux éditions de La Centrifugeuse[2]. Axionov a écrit son livre en réaction contre les pamphlets de Nicolas Berdiaev[3] et Serge Boulgakov[4], philosophes d'inspiration religieuse, qui accusaient la peinture cubiste de dénaturer la figure humaine. Si cette controverse peut paraître aujourd'hui obsolète, il est important de la rappeler, car elle porte sur un débat qui traverse toute l'histoire de l'art, de la culture et de la pensée russes depuis le milieu du XIXe siècle jusqu'à nos jours.

La Russie n'est ni de l'Est ni de l'Ouest, elle est dans la perpétuelle quête de son identité entre des postulations qui constamment la tirent en arrière, vers Byzance, vers la tradition orthodoxe et impériale, et la poussent en avant vers la modernité occidentale. Berdiaev et Boulgakov défendaient une vision chrétienne du monde qui leur paraissait incompatible avec la nouvelle esthétique venue essentiellement de France à travers le cubisme, qui a été ressenti par tous les artistes de ce temps comme un véritable séisme. C'est par le cubisme que l'art pour la première fois a conquis son autonomie par rapport au référent réel et à la perception traditionnelle du monde des objets, du monde figuratif. À cet égard, Axionov a fait preuve d'une compréhension très aiguë de la tension entre des principes contradictoires, inhérente à la fois à la peinture de Picasso et à la vie artistique russe dans cette période de transmutation des valeurs.

On trouve chez Picasso et chez les peintres russes un même balancement entre l'invention et le métier, entre la composition et l'impulsion ludique, entre l'appel d'un art ancré dans la tradition et le besoin de rompre les amarres pour laisser entrer dans les formes le mouvement de la vie. Quand Axionov reconnaît que dans son approche de Picasso il ne pourra pas éviter les contradictions, c'est parce qu'il perçoit que ces contradictions sont la rançon de la vérité artistique et par conséquent de la vérité de son propre discours sur l'art. Si l'essence platonicienne du cubisme consiste dans la faculté d'extraire l'idée de la forme, il peut en effet sembler contradictoire de placer obstinément Picasso sous le signe du baroque et du gothique qui, selon Axionov, est le baroque du style roman.

Or, il ne s'agit pas d'un style délimité dans le temps, mais d'une tendance générale de l'art selon la définition de Heinrich Wölfflin, une tendance récurrente qui est appelée par l'esprit d'une époque. Comme l'a écrit Axionov, l'acuité de la perception est une chose inestimable, l'acuité du procédé est une chose transitoire. Considérant que l'œuvre de Picasso est la synthèse déclarée du réalisme de grand style, Axionov voit dans Picasso, dès 1914, un classique de son vivant. Mais ce classique est en même temps baroque par sa sensibilité à l'époque dans laquelle il lui a été donné de peindre. Le fondement de l'art n'est pas la beauté, écrit Axionov, mais le rythme. L'art selon Axionov est la construction d'une image qui pérennise le sensible au moyen d'un dispositif rythmique en prise sur le matériau choisi à cet effet. Il appliquait ainsi à Picasso la poétique qu'il tenait de Serge Bobrov et du groupe futuriste de « La Centrifugeuse » auquel appartenait également à cette époque Boris Pasternak.

Mais si Axionov découvre dans l'œuvre de Picasso les caractéristiques stylistiques du baroque, la diagonale colorée, le manche du violon si fréquent dans ses toiles et qui, nous dit Axionov, est le contrefort du baroque, c'est surtout parce que le baroque est l'ange de la catastrophe, parce que nous vivons l'époque du baroque et que nous ne pouvons nous y arracher. Et en écrivant ces mots en 1914, il se demande : que nous donnera la guerre ? Ainsi, tout en essayant de replacer Picasso dans le mouvement général de l'évolution créatrice, en le reliant à la fois au passé, à travers Le Greco, et à l'avenir, à travers la décantation cubiste de la représentation figurative, Axionov se retrouvait confronté à une approche idéologique qu'il avait voulu proscrire de son regard sur la peinture pure. Ainsi, même le parti pris le plus résolument picturologique n'échappait pas au clivage entre les tendances centripètes et centrifuges qui se sont toujours opposées dans l'histoire russe.

Si je reprends ici une distinction que l'on trouve dans l'essai d'Eisenstein sur « Rodin et Rilke »[5], c'est parce qu'elle permet de mieux appréhender les éternels dilemmes qui se posent à l'Idée russe et qui reviennent hanter à toutes les époques aussi bien les artistes et les poètes que les historiens et les hommes politiques. La Russie est comme un bateau ivre qui oscille entre ses origines byzantines et un modèle occidental qui, sous Pierre le Grand, devait l'arracher à une apathie millénaire. À cet attrait pour une « révolution permanente » qui, au fond, tourne à vide, répond, chez Oblomov, archétype de l'homme russe, le refus quasiment bouddhiste d'une agitation productiviste perçue comme une distraction pascalienne, une tentation qui le détourne de la vraie vie, celle de l'enfance, celle des limbes, celle de la fusion avec l'univers infini. Cette querelle des Anciens et des Modernes, des occidentalistes et des russophiles, s'inscrit en filigrane dans le débat qui, de la

Première Guerre mondiale jusqu'à la révolution d'Octobre, va s'instaurer dans la vie culturelle russe autour du mythe de Picasso. Car Picasso génère un véritable mythe, qu'on l'associe à une force démoniaque, comme Berdiaev et Boulgakov, ou qu'on l'exalte comme le sauveur d'un art menacé par la décadence, « un classique de son vivant », comme le voit Axionov. Car derrière le Picasso tenté par le baroque, par le rococo, le maniérisme, l'expressionnisme même, le Picasso fasciné par le *Laocoon* du Greco, Axionov a détecté un artiste qui a su résister à l'appel de l'abîme, l'appel de l'apocalypse. Malgré ses affinités avec tous les novateurs de son temps, Axionov admire chez Picasso le refus de l'utilitarisme professé par les constructivistes dont les slogans sur « la mort de l'art » rappellent ceux des nihilistes des années 1860, proclamant déjà « la destruction de l'esthétique », mais il y verra aussi un antidote contre la théologie négative de Kasimir Malévitch qui s'exprimera quelques années plus tard, dans le *Carré blanc sur fond blanc*, manifeste iconoclaste du « rien libéré » et du « zéro des formes ». Axionov a commencé à écrire son essai sur Picasso à Paris en 1914, où il a fréquenté l'atelier du peintre, et il s'est inspiré davantage des tableaux qu'il avait pu voir lors de ce voyage que de ceux qui se trouvaient dans les collections de Chtchoukine et Morozov qu'il ne cite que très imparfaitement. La même année, Vladimir Tatline a fait lui aussi un voyage à Paris, dans des circonstances rocambolesques, en se faisant passer pour un joueur aveugle de *kobza* afin d'avoir accès à l'atelier de Picasso. Il y verra les reliefs qui lui donneront l'idée de ses « contre-reliefs » qu'il exposera plus tard dans l'exposition « 0,10 » organisée par Ivan Pouni, où Malévitch de son côté montrera son carré noir qui fonde sa vision suprématiste d'un monde « sans-objet ».

EL GRECO (DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS)
Laocoön
1610/1614
Oil on canvas, 137,5 x 172,5 cm
National Gallery of Art, Washington
Samuel H. Kress Collection.1946.18.1

À présent, il est aisé de tracer le trait qui relie directement la révolution cubiste d'une part au constructivisme de Tatline, d'autre part au suprématisme de Malévitch. Cette relation repose autant sur l'adoption de la vision cubiste du monde que sur la nécessité de la dépasser pour créer de nouveaux moyens d'expression et, au-delà, une nouvelle vision du monde. Après sa phase cubofuturiste, « l'art de gauche » est passé de la représentation à la construction de la vie avec Tatline, Alexander Rodtchenko et le groupe de l'Inkhouk, et il est entré dans une nouvelle dimension avec le suprématisme de Malévitch, qui a marqué l'apogée dans l'art russe d'une tendance apophatique qui inspire également le *zaoum* de Viktor Khlebnikov, le langage « d'outre-entendement ». Mais Picasso n'a jamais voulu dépasser les limites, et s'il a montré la voie aux novateurs russes de l'extrême, il a été à la fois l'inventeur de formes sans cesse renouvelées et le gardien du temple de l'art. Il a revisité toutes les époques, pour en donner la synthèse dans ce qu'Axionov appelle « un réalisme de grand style ». Son œuvre immense et protéiforme constitue l'équivalent du musée imaginaire de Malraux.

Axionov a vu en Picasso, à juste titre, moins un découvreur qu'un médium. Voici ce qu'il a écrit sur son véritable apport au cubisme que Picasso devait incarner en Russie, sans l'avoir inventé :

« Il faut se rappeler une fois pour toutes que le découvreur est Braque et non Picasso, c'est pourquoi, chaque fois qu'on parle des découvertes de Picasso, on lira Braque. La peinture de Picasso est pourtant beaucoup plus forte que celle de son ami, ce qui n'empêche pas ce dernier d'être un découvreur plus rapidement inventif. »

Et Axionov ajoutait :

« On peut remarquer qu'une apathie esthétique définit l'œuvre de Picasso. Cette apathie se manifeste dans sa propension à mettre ses dons sous l'influence des acquis d'autrui. Picasso n'a jamais été un imitateur ; il a été le médium du Greco, de Matisse, de Derain. Quand son individualité est devenue tellement forte au point de surmonter toutes les influences environnantes, il s'est trouvé en crise : de qui être le médium ? La solution était simple, mais elle n'a pas été forcément à la portée de la conscience subjective du peintre. [...] Picasso, génie de la trouvaille, il n'est rien de plus faux que cette formule. Elle est d'ailleurs absurde, car un génie ne peut pas être un découvreur. Il n'est pas un seul procédé de Picasso dont la nouveauté ne soit pas apparue illusoire, si on la compare avec les travaux de Derain ou de Braque qui l'avaient précédée dans le temps.

D'une manière générale, si on énumère les noms des artistes qui ont influencé l'œuvre de l'habitant obstiné des maisons n° 13, il conviendra d'y consacrer des pages et des pages, c'est une occupation à part entière. D'ailleurs, quelques chercheurs allemands ont essayé d'appliquer la méthode des influences pour expliquer l'œuvre de Manet. Une liste nécrologique, c'est tout ce que cela a donné et dans de pareils cas il ne faut pas attendre davantage de résultats. Le génie est la synthèse des découvertes du temps qui l'a précédé. L'ampleur de sa création, l'importance de son œuvre se mesurent à la quantité de ce qu'il a reçu et de ce qu'il a reconstitué[6]. »

Mais par là même Picasso a signé l'achèvement du grand art. Il l'a achevé au double sens du terme, il l'a porté à sa plus haute expression mais il l'a mis au tombeau. Cette dominante funèbre qui résonne derrière la joie de la création, l'un des pionniers du modernisme russe, Mikhaïl Larionov, l'avait pressenti très tôt. Parmi les adeptes du « cubofuturisme », Larionov a été sans doute le seul, dès le début, à minorer le cubisme et à opter pour le futurisme, à préférer à l'ordre le mouvement. On oublie souvent Larionov parmi les inventeurs de la peinture non figurative, or avant tous les autres, en fondant « le rayonnisme », il a fait le premier pas vers un mode d'expression que Malévitch appellera « le « sans-objet », la peinture d'un monde sans objets, l'adieu à la représentation. La leçon de Picasso est que, lorsqu'on veut sortir de la représentation on est amené à renoncer à la peinture elle-même. Mais contrairement à Tatline, à Malévitch et aux autres peintres de « l'art de gauche » qui sont passés par le cubisme avant de le rejeter, dans ses tableaux rayonnistes Larionov a prolongé vers « l'abstraction » une voie qui venait en droite ligne de l'impressionnisme. Ses peintres de prédilection étaient Claude Monet, Pierre Bonnard et Henir Matisse, des peintres qui recherchent la fraîcheur, la spontanéité, la nouveauté de la vision et refusent de soumettre leur art à un système et à des procédés qui les enfermeraient dans le carcan d'une construction intellectuelle. Larionov a constamment dénoncé un fétichisme esthétique qui tendait à se figer dans un idéalisme contemplatif. À cet égard, Larionov a mis en pratique la poétique de l'art en tant que tel, qui a été le principal mot d'ordre du cubofuturisme russe, et ce principe a été le levier qui a substitué une expérimentation permanente aux modèles issus du passé et à la relève des écoles de génération en génération. C'est en cela que ces artistes ont opéré une rupture radicale dans l'histoire de l'art. Or, si Picasso semblait répondre à ce critère par son renouvellement perpétuel, chacun de ses tableaux, quel qu'en soit le style, n'en était pas moins le résultat d'un calcul cérébral plus que l'expression directe de la vie. Après avoir cédé comme tous ses camarades au magnétisme de Picasso, Larionov a décidé de prendre un autre chemin pour ne pas se laisser enfermer dans « le monde de l'art », en considérant que Picasso renouait au fond avec la vision d'un art séparé de la vie. Il est d'ailleurs paradoxal que, après avoir, comme les autres artistes « de gauche », honni Diaghilev et son « monde de l'art », Larionov ait rejoint Picasso dans l'aventure des Ballets russes. Mais en dépit de ces accointances conjoncturelles, Larionov a toujours vu dans le cubisme un illusionnisme en contradiction avec le mouvement du temps qui passe comme l'eau qui coule et n'est jamais la même. Picasso ne s'est jamais détourné du monde réel mais il l'a décomposé pour le transfigurer dans un autre monde, le monde de l'art. Il ne s'est pas laissé enchanter par la beauté du monde, mais, à la suite de Charles Baudelaire, d'Arthur Rimbaud, des poètes maudits, il l'a violentée, il l'a transgressée pour en tirer matière d'une autre beauté, une beauté qui échappe aux morsures du temps.

Cette ambition dévorante de l'artiste démiurge inscrivait Picasso dans la lignée d'un classicisme ancestral qui consistait à extraire des images de la durée pour la transmuer en espace et la figer dans une succession de poses destinées à nous arracher au monde réel, le monde de la nature, pour nous plonger dans l'éternité trompeuse du « monde de l'art ». En clair, le monde idéal de Picasso n'était pas celui de la vie, mais celui du musée, un lieu d'accrochage de formes mortes comme des papillons épinglés sur une planche. Le mot célèbre de Picasso « je ne cherche pas, je trouve » résumait pour Larionov une conception de la peinture absolument opposée à la sienne. Cela ne l'empêchait pas, d'ailleurs, d'admirer les prodigieuses qualités proprement picturales du maître des *Demoiselles d'Avignon*, dont il contestait des partis pris incompatibles, selon lui, avec la véritable destination de l'art.

Le monde de Picasso, a écrit Gleb Gennad'evič Pospelov, était ouvert à des abîmes mythologiques immémoriaux et immuables, tandis que celui de Larionov était un courant ininterrompu. On a trouvé dans ses archives une note de sa dernière période qui exprime parfaitement la nature de son œuvre : « "Il n'y a pas un seul objet, écrit le peintre, parmi tous ceux qui existent sur la terre, qui ne soit pas rempli pour moi d'un sens infini et ne respire pas la fraîcheur exquise de la vie qui passe, qui ne sert à rien et n'obéit à aucune nécessité, mais que l'on voudrait garder le plus longtemps possible. C'est pourquoi je suis complètement désarmé devant les œuvres d'art, dès qu'elles gardent cet élément et le prolongent sans fin." [...] Cette attitude devant la vie était incompatible pour Larionov avec les systèmes picturaux rigoureusement charpentés. De son point de vue, un système pictural était une accumulation de procédés trouvés par un maître et que l'on répétait ensuite de tableau en tableau. Créer un système signifiait à ses yeux que l'on tournait le dos à la réalité vivante et changeante, dont on niait les incessantes métamorphoses pour la transformer en quelque chose de fixe, de stable qui en faussait la nature mouvante. Sa foi artistique se voulait libre de toute sorte de diktat envers la nature, dont il vénérait la mobilité et le caractère fondamentalement aléatoire[7]. »

Larionov en concluait que le cubisme était « un acte de réaction contre la révolution des impressionnistes » et que les peintres cubistes étaient « passés à côté d'éléments importants qui part[ai]ent des lois du sentiment humain et non des lois de la connaissance. L'art vivant, l'art qui respir[ai]t la vie ordinaire, a[vait] disparu de leurs œuvres[8] ».

Larionov se réclamait d'une autre lignée qui partait aussi de Paul Cézanne, non du Cézanne créateur du cézannisme, un système qui allait engendrer le cubisme, mais du peintre de la nature, le Cézanne qu'il plaçait à côté de Vincent Van Gogh, Georges Seurat, Bonnard et Matisse, Matisse, « le plus grand peintre du XXe siècle. Original, lyrique, décoratif, quand il le voulait. Intime, sensible, sans aucun cabotinage et lié à la nature ».

Il opposait Matisse à Picasso qui « n'a jamais regardé la nature : on ne trouve pas chez lui de levers ou de couchers de soleil, ni ciel du matin ni lumière du soleil... [...] Et, quand Gontcharova a exposé un simple paysage de champs et de petits jardins, voyant cela à un salon, Picasso m'a dit : "Eh bien ! il y a là de quoi se jeter par la fenêtre[9] !" ».

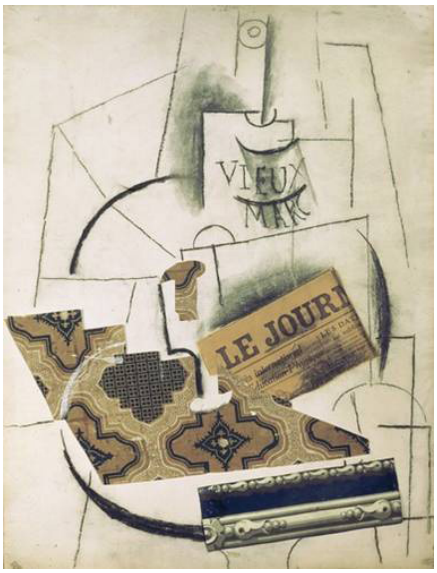
Bien que Larionov, comme Axionov, juge Picasso du point

de vue de la peinture, il se range parmi les détracteurs du « principe infernal », que ce démiurge, ce possédé du « daimôn », dans sa fureur dévastatrice, avait mis au centre de son œuvre. Il reprenait ainsi, par d'autres voies, les arguments de ceux qui, en Russie, dès le début, avaient condamné Picasso au nom de leurs convictions littéraires, morales, philosophiques ou religieuses. S'il y a une lumière dans la peinture de Picasso, c'est une lumière noire, la lumière de la destruction créatrice et non la lumière sacrée qui émanait de la nature. Ainsi le cubisme de Picasso, érigé en système intellectuel statique et fermé, se trouvait en totale divergence avec l'art des impressionnistes et de leurs successeurs qui se voulait en symbiose avec le flux de la vie, dans son inachèvement perpétuel.

Le diagnostic de Larionov sur l'art de Picasso rejoignait les impressions que Boulgakov avait consignées en 1915 dans son essai sur « Le cadavre de l'art. À propos des tableaux de Picasso ».

Voici ce qu'écrivait Boulgakov après avoir visité la célèbre collection de tableaux de Chtchoukine :

« L'œuvre de Matisse, de Gauguin, de Cézanne, de Renoir est un jour étincelant de couleurs, mais quand on entre dans la salle où sont réunis les tableaux de Pablo Picasso, on est saisi par une atmosphère d'angoisse mystique qui va jusqu'à l'effroi. [...] Chez Picasso on a toujours devant les yeux le miroir de la mort, il cherche toujours les taches de la mort sur les visages des vivants[10]. » L'approche eschatologique du grand théologien recoupe, ici, l'opposition dressée par Larionov entre les peintres du soleil, de la nature et de la vie, et Picasso, présenté comme l'héritier d'une tradition mortifère.



PABLO PICASSO
La Bouteille de vieux marc
1913
Fusain, gouache, papiers collés et épinglés sur papier, 63 x 49 cm
Musée national d'art moderne – Centre Pompidou, Paris
Donation M. Henri Laugier, 1963. AM 2917 D
© Paris, RMN - Grand Palais / Georges Meguerditchian
© Succession Picasso, 2016

On trouve une attitude analogue chez un autre grand coryphée de l'art de gauche russe, Tatline, qui, plus encore que Larionov, subira dans son évolution l'influence du peintre espagnol avant de la rejeter au nom d'une rupture avec ce que Marcel Duchamp appelait la peinture « rétinienne » et d'une idéologie de l'art non comme création d'une forme pure, mais comme construction de la vie même. Il s'éloignera de Picasso parce qu'il verra lui aussi dans le cubisme un système qui, au fond, cherchait à perpétuer la tradition du grand art et s'enfermait dans un formalisme stérile. Et pourtant, sans les reliefs que Tatline avait vus en 1914 dans l'atelier de Picasso, il n'aurait peut-être jamais eu l'idée de construire ses propres reliefs et contre-reliefs qui devaient ouvrir une voie nouvelle à la création artistique en « mettant la vue sous le contrôle du toucher ». Mais alors que Picasso cherchait simplement de nouveaux moyens d'expression en restant fidèle, au fond, à une conception de l'art léguée par les siècles de culture, Tatline dans ses « contre-reliefs » fait œuvre de théorie dans la pratique, il crée les prémices d'une véritable inversion des valeurs en passant de la représentation à la construction. Il est évident que cette démarche n'aurait pas été possible sans une idéologisation de la création artistique qui devenait dès lors un vecteur essentiel du changement de la vie. C'est ce qui fonde la différence entre l'avant-garde russe et les avant-gardes occidentales, qui sont toujours restées tributaires de la société capitaliste et démocratique qu'elles contestaient sans jamais pouvoir se libérer de ses codes et de ses critères de fonctionnement.

Les artistes et poètes de l'art de gauche dans la Russie soviétique ont cru qu'ils pourraient contribuer à transformer le monde par une nouvelle destination de l'art, une destination productiviste et utilitaire qui, en dépit de son adhésion au communisme, a toujours été étrangère à Picasso. Axionov lui-même, malgré son engagement politique, a gardé aux innovations de Picasso leur caractère purement esthétique, comme on peut en juger dans les lignes qui suivent :

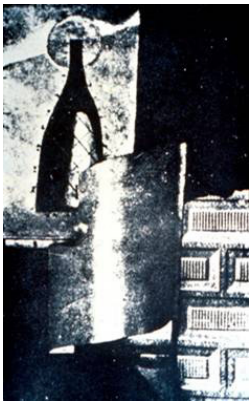
« Et Picasso s'est de nouveau éloigné de la peinture : il colle sur ses tableaux des bouts de papier peints "faux marbre", des rectangles en carton "faux bois", il remplace *le crayon sur les blancs* par des coupures de journaux, ce qui donne des surfaces absolument planes, qu'il relie par quelques lignes au fusain ou à la craie. Il applique sur des panneaux en bois tout un bric-à-brac domestique : morceaux de boîtes, encriers, cartes de visite, bouts de carton, règles, débris de violon, il attache avec des ficelles, plante des clous, accroche tout cela au mur, parfois il fait appel au photographe. La simplicité des tracés, la quantité limitée des éléments constructifs et des combinaisons de couleurs permettent de voir dans cette dernière période de l'œuvre de Picasso une nouvelle forme des expérimentations de la période dite "du miroir" : la même attention à la structure matérielle des plans, la même proximité avec la sphère des impressions quotidiennes. Nous verrons ce qu'il adviendra plus tard, mais on peut dire une chose : nous ne verrons pas ce qui n'existe pas et ce qui n'a jamais existé dans cette œuvre exclusivement plastique. Dans l'œuvre de Picasso, ni la mystique, ni le démonisme, ni la quatrième dimension n'ont jamais eu, n'ont pas et n'auront jamais droit de cité.

Ici, nous avons examiné tout son parcours et les tâches qui ont défini cette trajectoire se sont révélées exclusivement d'ordre pictural, ce sont les tâches qui relèvent du métier de peintre, ces tâches sont éternelles comme est éternelle la beauté de l'œuvre de Picasso[11]. »

PABLO PICASSO
Guitare et bouteille de Bass
Paris, 1913
Éléments de sapin partiellement peints, papier collé, traits au fusain, clous, sur fond de bois, 89,5 x 80 x 14 cm
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979. MP246
© Paris, RMN - Grand Palais / Béatrice Hatala
© Succession Picasso, 2016

Et il est édifiant de confronter cette analyse avec la description que Larionov donnait des contre-reliefs de Tatline :

« En Russie, de 1912 à 1915, Vladimir Tatline a développé la ligne artistique de ses reliefs et de ses contre-reliefs, constitués de formes géométriques élémentaires et de leur élaboration à partir de différents matériaux, tôle, pierre, bois, etc., des œuvres concrètes qui apparaissaient comme des "objets nouveaux", des "objets en soi", dont la matérialité intrinsèque était créée par l'artiste selon des lois constructives appliquées au gré de son imagination et de ses goûts[12]. »



VLADIMIR TATLINE
Bottle relief
1913
© Droits réservés

La « guerre des bouteilles » a illustré les différences fondamentales qui séparaient les deux artistes dont l'émulation recouvrit un véritable choc des cultures. Parmi les « natures mortes en trois dimensions » des *Soirées de Paris*, il y avait un relief intitulé *Bouteille et guitare* daté de l'automne 1913 que l'on ne pouvait manquer de rapprocher de la *Bouteille* exposée par Tatline à son retour de Paris. Mais alors que chez Picasso la bouteille était montrée dans ses trois dimensions, Tatline avait seulement représenté la silhouette d'une bouteille découpée dans une feuille de métal et, de plus, l'avait exposée à l'envers, comme pour montrer que l'œuvre n'avait ni haut ni bas. Tout en semblant imiter son modèle, Tatline le congédiait pour passer ensuite à des « assortiments de matériaux » qui devaient tout simplement signifier l'adieu à la peinture elle-même. Voyant la reproduction de la bouteille de Tatline dans le livre de Pouni sur *La Peinture contemporaine*, Picasso s'est empressé de rappeler sa primauté en reconstituant en de plus grandes dimensions, et en métal, sa *Bouteille avec guitare* de 1913 qui s'était perdue. Or, tout en représentant un même objet, Tatline minait le principe même de sa représentation, il manifestait sa différence et sa radicale nouveauté. Tatline a écrit lui-même qu'il avait accompli une révolution dans l'art plastique du XXe siècle, quand il a posé en 1914, dans ses fondements, « le matériau, le volume et la construction ». On trouve une analyse comparative très juste et très nuancée de la relation entre Picasso et Tatline dans les Mémoires de Sofia Dymchits-Tolstaïa, une artiste qui a participé activement à toutes les mutations de l'art de gauche :

« Picasso m'a sérieusement ébranlée, en rompant mon ancien équilibre par sa peinture, ramenée à des éléments primordiaux. Et ses "collages" ont été pour moi le résultat parfaitement logique de ses recherches. Picasso est né de la peinture à deux dimensions. Il est passé ensuite aux trois dimensions sur la surface et donc au relief. Dans le prolongement de Picasso est apparu le contre-relief de Tatline, c'est-à-dire l'échappée dans la construction. À son retour à Moscou, Tatline est devenu pour les jeunes l'héritier direct de Picasso. Si Picasso a créé le relief, Tatline est sorti de la surface et a construit le contre-relief, avec lequel il a conquis définitivement la plus grande partie de la jeunesse, y compris moi[13]. »

VLADIMIR TATLINE
Contre relief d'angle
1915
Fer, zinc et aluminium, 78,7 x 152,4 x 76 cm
© Droits réservés

L'avant-garde russe a eu ses héros, ses martyrs et ses renégats. Le plus notoire de ces renégats a été Pouni, devenu plus tard, en France, Jean Pougny, qui après avoir été l'un des artistes les plus novateurs, les plus inventifs de ce courant et l'organisateur des expositions « 0,10 » et « Tramway V », a brûlé ce qu'il avait adoré et à Berlin, en 1923, dans son essai sur *La Peinture contemporaine russe,* a renié son passé futuriste, un peu comme Rimbaud qui, après avoir écrit *Une saison en enfer*, écrira : « C'était mal ». Il fait acte de repentance et considère que les découvertes fracassantes, les chocs explosifs de sa jeunesse ne pouvaient mener l'art et la culture que dans une impasse. Et il est révélateur que Pouni dans sa rage de purification esthétique ait brandi Picasso comme une icône pour foudroyer les mauvais esprits qui l'avaient alors induit en tentation. Il relève le caractère ludique de l'art du peintre espagnol « après le cubisme », non pour le blâmer, mais pour y voir la saine manifestation du véritable esprit moderne, un esprit créatif qui, tout en étant en phase avec son temps, restait fidèle à l'art véritable, l'art de toujours.

Ainsi après avoir analysé un dessin de Picasso, comme « la meilleure démonstration d'un dessin avec des parties qui ont plusieurs fonctions, et aussi la meilleure démonstration d'un dessin intuitif », Pouni ajoute ceci :

« Les œuvres de ce type de Picasso sont très curieuses, dans le livre d'Axionov, *Picasso et alentours*, il y a deux œuvres : une femme de profil et encore une femme de face avec le décalage de la partie supérieure. Chez Picasso, il y a d'ailleurs beaucoup d'œuvres de ce type. Il est curieux que lorsqu'on regarde ces œuvres, ne serait-ce que ce dessin que je viens d'analyser, on les regarde sans les analyser, mais en les "vivant", et alors on retire une sensation tout à fait fantastique ; et c'est seulement alors que l'on commence à sentir la différence entre l'art russe et l'art parisien. Dans le cas russe on a toujours affaire seulement à un matériau, comment dire, "mécanique", tandis qu'ici, on a affaire à un matériau psychomécanique. Dans le premier cas, nous avons une matière lourde, morte ; les cubes, les cylindres et les cônes, tirés de Cézanne et du cubisme s'entremêlent lourdement et de façon seulement *ornée*. C'est, vraiment, du marxisme en art. Je me souviens avoir plus d'une fois entendu dire que le tableau est un "objet", qu'il faut fabriquer les tableaux, que les tableaux sont fabriqués, qu'il faut les fabriquer comme on fabrique les chaises. C'est bien faible et n'est guère intelligent. Et avec ça on pense que c'est justement cela qui est l'attitude que l'on appelle "professionnelle" à l'égard du travail. Alors que c'est l'attitude professionnelle d'un menuisier à l'égard de son tableau et non celle d'un artiste. L'artiste qui est un professionnel doit peindre son tableau comme le menuisier qui est un professionnel fabrique sa chaise ; l'artiste a affaire non à des matériaux mais à une pensée matérialisée. C'est pourquoi, quand on regarde les œuvres de Picasso on voit de ses propres yeux, comme aimait le dire le défunt N. Koulbine, que la petite cuillère en argent se transforme en deux heures "de temps", alors que, sur les œuvres sans-objet russes, une petite cuillère demeure une petite cuillère, celle de l'artisanat ; c'est là un hoquet du sale matérialisme scientifique, de ce soi-disant matérialisme qui se comporte à l'égard de l'esprit de la même façon que l'athéisme à l'égard de Dieu et qui a peur de l'esprit. Les œuvres de Picasso sont des énigmes et des déchiffrements, profonds comme des puits dans lesquels on plonge un bâton sans que l'on puisse atteindre le fond ; c'est donc bien là un "psychomécanisme", alors que l'art sans-objet russe, ce sont des déchiffrements sans énigme ; c'est presque comme si, en lisant une page de solutions en arithmétique, le problème était absent. Il faut chasser de l'art ce "soi-disant matérialisme"[14]. »

Pouni appartient au groupe de « novateurs » qui, après avoir sacrifié aux expérimentations les plus extrêmes, les plus fécondes, ont reculé devant une évolution qui, à leurs yeux, mettait en péril l'art lui-même. En revenant à la peinture figurative, au début des années 1920, il rejoignait les artistes comme Larionov qui n'avaient jamais renoncé à la peinture en tant que telle et avaient, d'emblée, dénoncé dans le cubisme un ferment de décomposition de la forme. Tatline avait suivi une autre voie et s'était engouffré dans la brèche ouverte par les reliefs de Picasso pour amorcer une rupture décisive non seulement avec les conventions figuratives, mais avec la peinture elle-même. Mais c'est Malévitch qui, aussi bien dans sa théorie que dans sa pratique, va tirer la leçon la plus convaincante de la révolution cubiste. Il est certain que la période cubofuturiste n'a pas été la plus marquante dans l'évolution de Malévitch. Et pourtant il est sans doute celui qui a le mieux compris l'extraordinaire changement de vision apporté par la peinture de Picasso. Malévitch avait une conscience quasiment hégélienne de l'évolution des formes puisqu'il lui est arrivé d'antidater les toiles impressionnistes faites sur le tard, pour les replacer dans la succession des styles qui devait aboutir au suprématisme et culminer dans le *Carré blanc sur fond blanc*. Et il a maintes fois affirmé que sans l'étape du cubisme il n'aurait jamais pu accéder au suprématisme.

« Les cubistes, écrit-il, grâce à la pulvérisation de l'objet, sont allés au-delà du champ figuratif et à partir de ce moment-là a commencé une culture purement picturale. La facture picturale commence à s'épanouir en tant que telle, ce n'est plus l'objet qui apparaît sur la scène, mais la couleur et la peinture. Le cubisme libère de la dépendance à l'égard des formes créatrices environnantes de la nature et de la technique et il met l'artiste sur le chemin de la création absolue, inventive, immédiate[15]. »

Et plus loin, il ajoute : « Si nous examinons le cubisme sous l'angle de la picturalité, nous y trouvons le système de développement le plus riche qui soit ; sa construction comporte la répartition des formes de différences picturales les plus variées. L'acte pictural s'épanouit en différentes factures, de couleurs mélangées ou d'une couleur unique, mate, brillante, rugueuse, en feuilleté, en arabesques, transparente, vitreuse, etc. Les variations se combinent de façon à ne pas s'affaiblir l'une l'autre, mais à exprimer au contraire plus clairement chaque forme, chaque facture, et pour cela on recherche non pas l'identité mais les contrastes. Le cubisme n'est pas une décomposition bourgeoise comme le pensent les socialistes, le cubisme est un outil qui pulvérise les sommes existantes des déductions antérieures et des asservissements de l'aspect créateur des mouvements picturaux ; il marque l'émancipation du peintre qui se libère de la soumission imitative à l'objet pour atteindre la créativité immédiate de l'invention[16]. »

Malévitch est le premier à comprendre et à montrer que la peinture cubiste, loin de s'écarter de la nature, comme le lui reprochaient les philosophes religieux et les artistes conservateurs, s'est inspiré de ses lois fondamentales afin de créer pour la première fois un art autonome, un art sans-objet :

« Pour la première fois, les cubistes commencèrent à voir, à connaître et à bâtir consciemment leurs constructions sur les bases de l'unité générale de la nature[17]. »

Ainsi, la rupture entre l'art et la nature proclamée par le cubisme, dans son rejet de la représentation, recouvrirait une parenté plus profonde, la pulvérisation cubiste n'étant que la manifestation d'une pulvérisation plus générale en œuvre dans toute création, naturelle, artistique ou technique, puisque toute création est avant tout destruction :

« Le cubisme a affranchi les rameaux picturaux dans la volonté de l'artiste, la peinture s'est mise à croître. De même

PABLO PICASSO
Le poète
Sorgues, été 1912
Huile sur toile, 59,9 x 47,9 cm
Kunstmuseum Basel
Dépôt de la ville de Bâle 1967, Don Maja Sacher-Stehlin à la ville de Bâle. Inv. G 1967.14
© Succession Picasso, 2016

que la nature décompose un cadavre en éléments, le cubisme disperse les vieilles déductions picturales et en construit de nouvelles selon son propre système. C'est ainsi que procède la nature, excluant et décomposant la civilisation antérieure, déduisant des conclusions et formant la somme d'une nouvelle déduction de culture. Rien n'apparaît en rupture, isolé, venant d'ailleurs, tout va selon une seule route magistrale et découle d'une seule voie : celle des déductions du mouvement. Les grains de sable qui s'éparpillent ont formé une pierre par leur mouvement, et la pierre en dévalant la montagne a donné par sa rotation l'idée de créer la roue. La roue a donné l'idée du charroi ; par conséquent, il s'est produit une pulvérisation de la pierre en plusieurs déductions ; ces déductions, se pulvérisant mutuellement, ont formé de nouvelles pulvérisations à partir desquelles se sont composées les suivantes et peut-être le mouvement de la pierre a-t-il donné également, au terme de la longue route de sa décomposition, la pulvérisation des unités qui se sont exprimées dans la déduction complexe qu'est la locomotive, qui est entrée à son tour en contact avec d'autres considérations sur des mouvements économiques ou autres.

Le corps cubiste qui a été construit n'est pas contraire à la vie, il est une nouvelle déduction des assemblages précédents du mouvement pictural, il n'a rien de national, de géographique, de patriotique, d'étroitement populaire.

Ainsi donc, si nos représentations et notre volonté étaient jusqu'à présent liées à la nature dans le sens d'une imitation directe et d'une imitation sous les divers aspects des stylisations des transformations, dans le cubisme nous atteignons l'unité immédiate avec elle. Elle l'exige, car c'est à travers notre bouche que croît sa transformation[18]. »

Malévitch est donc allé beaucoup plus loin qu'Axionov dans les déductions qu'il a su tirer de la rupture apportée par la peinture de Picasso dans le langage plastique. Tout en partageant les conclusions de l'analyse picturologique d'Axionov, il les a dépassées pour les englober dans une vision beaucoup plus synthétique des rapports entre l'homme et le monde où la peinture elle-même, « en tant que telle » appartenait au passé. Elle n'avait été qu'un chemin pour atteindre par la « pulvérisation » des formes la « pulvérisation » du monde. Il reviendra plus tard dans ses écrits de Vitebsk sur la place du cubisme dans l'évolution de la peinture :

« Dans le cubisme, écrira-t-il, la peinture a reçu une nouvelle forme en s'arrachant de tout son être au réalisme pratique et figuratif, il s'est produit un déplacement non seulement dans l'inconscient de la peintre, mais aussi dans sa conscience. La plupart des peintres ont été pris au dépourvu par la doctrine cubiste. Ils se trouvaient devant une nouvelle organisation des différences picturales. Étant donné qu'ils étaient en proie au réalisme pratique et figuratif, il leur était impossible de capter cet esprit nouveau parce qu'ils ne pouvaient pas comprendre que la peinture était une idée autonome et donc ne dépendait ni du contenu ni de la forme du réalisme de la vie, ni des processus politiques et économiques[19]. »

Malévitch a repensé la peinture dans un système plus vaste, plus universel qui ne séparait plus l'art de la vie, qui ne cherchait pas non plus à changer la vie par l'art, mais qui intégrait toutes les facettes du génie humain dans un ordre cosmique perverti par la civilisation. Dans sa pensée, le cubisme et le communisme n'étaient l'un et l'autre que des systèmes transitoires appelés à préparer l'acte suprême : la recréation suprématiste de l'unité perdue, du paradis perdu. Malévitch reprenait, en l'inversant, le point de vue eschatologique et prophétique de Berdiaev et de Boulgakov qui avait incité Axionov à ébaucher dans son livre une défense et illustration de la peinture de Picasso replacée dans ses limites propres.

Dans son article de 1917 sur « La crise de l'art », Berdiaev, tout en déplorant sa faculté de nuisance, appréciait le génie créatif de Picasso qui était à ses yeux « un génial interprète de la décomposition, de la désagrégation et de la pulvérisation du monde physique, charnel, incarné[20] ». La nouveauté même de l'inventeur du cubisme était à ses yeux le symptôme d'une crise de l'art qui dépassait largement le cadre de la peinture pour atteindre les fondements mêmes de la culture et de la société :

« Ce qui se produit dans l'art à notre époque, disait-il, n'est pas seulement une crise parmi d'autres. Nous assistons à une crise de l'art qui ébranle des fondements millénaires. [...] L'art vise frénétiquement à sortir de ses limites. [...] On n'a jamais posé avec autant d'acuité le problème des rapports entre l'art et la vie, entre la création artistique et les réalités quotidiennes, on n'a jamais eu une telle soif de passer de la création des œuvres d'art à la création de la vie elle-même, de la vie nouvelle. Notre époque connaît à la fois une incroyable transgression des normes artistiques et une faiblesse inouïe de la création. L'homme de l'ultime modernité veut créer ce qui n'a encore jamais existé et dans son hystérie créatrice il franchit toutes les bornes et toutes les frontières. Mais ce dernier homme ne crée plus d'œuvres belles et parfaites, comme celles que créait l'homme modeste des époques passées[21]. »

Ainsi la réception de Picasso en Russie s'est ressentie des tensions qui depuis toujours travaillent l'Idée russe, tiraillée toujours entre la tentation de l'Occident et sa vocation messianique, entre la fascination de la forme et le désir de se fondre dans l'âme du monde.

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. Sergueï Chtchoukine (1854-1936) : marchand et collectionneur moscovite. Entre 1895 et 1914, il a acheté à Paris 264 tableaux dont 50 de Picasso. Il a ouvert sa collection au public dans les salons de son hôtel particulier.

2. Ivan Morozov (1871-1921) : marchand et collectionneur moscovite. Sa collection comptait 278 tableaux et 23 sculptures. Ivan Axionov, *Picasso et alentours*, Gérard Conio (trad., postface), Natalia Adaskina (préf., éd.), Infolio, 2012.

3. Nicolas Berdiaev (1874-1948) : philosophe russe d'inspiration religieuse. Après la révolution d'Octobre, il est vice-président de l'Union des écrivains et professeur à l'université de Moscou, mais il est expulsé en 1922 et vivra désormais en exil, d'abord à Berlin, jusqu'en 1924, puis en France où il restera jusqu'à sa mort. Auteur d'une œuvre considérable de tendance gnostique, marquée par l'influence des mystiques allemands, Jacob Boehme et Maître Eckhart (*Esprit et liberté, De la destination de l'homme, Essai de métaphysique eschatologique : acte créateur et objectivisation, Le Nouveau Moyen Âge, L'Idée russe, etc.*).

4. Serge Boulgakov (1877-1944) : philosophe d'inspiration religieuse, il a laissé une œuvre considérable largement traduite et publiée aux éditions de l'Âge d'homme par les soins de son disciple, Constantin Andronikof. Ordonné prêtre de l'Église orthodoxe russe en 1916, il a émigré en 1922 et a participé à la création de l'Institut de théologie orthodoxe Saint-Serge à Paris, où il a enseigné jusqu'à sa mort.

5. S. M. Eisenstein, « Rodin et Rilke », *Kinoviedtcheskie Zapiski*, n°34, M.1997, p.20-52, rééd. in *Cinématisme. Peinture et cinéma*, Dijon, Les Presses du réel, 2009, p.229-254.

6. Ivan Axionov, section II, « Histoire et géographie », § 38, in *Picasso et alentours*, *op. cit*.

7. Gleb Gennad'evič Pospelov, « Larionov-Picasso, amour-haine », in *Picasso et alentours, op. cit*., p. 102-103 (en russe dans le texte).

8. *Ibid.*, p. 106.

9. Gleb Gennad'evič Pospelov, *op. cit.*, p. 107.

10. Serge Boulgakov, « Le cadavre de la beauté. À propos des tableaux de Picasso (1914) », *Œuvres en deux volumes*, t.II, Moscou, 1993, p. 527-528.

11. « Le poète ». « Annexe polémique. Picasso peintre », in *Picasso et alentours, op. cit.*

12. Cité par Anatoly Strigalev, in « Tatline et Picasso », *Picasso et alentours*, recueil d'articles, Moscou, 1989, p. 133.

13. Cité par V. S. Tourtchine, « Deux cubisme : le dialogue Paris-Moscou et Pétersbourg », in *Picasso et alentours*, recueil d'articles, op. cit., p. 37.

14. Ivan Pouni/Jean Pougny, « Écrits - La peinture contemporaine », in *Jean Pougny* [cat. exp. Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris ; Berlin, Berlinische Galerie, 1993], Paris, Paris Musées, 1993, p. 76-77.

15. Kasimir Malévitch, « Des nouveaux systèmes dans l'art » (Vitebsk, 1919), in *Écrits (t. I). De Cézanne au suprématisme*, Jean-Claude Marcadé (trad. et éd.), Lausanne, l'Âge d'homme, 1974, p. 94.

16. *Ibid.*, p. 96.

17. *Ibid.*, p. 93.

18. Kasimir Malévitch, *op. cit.*, p. 93.

19. Kasimir Malévitch, *Le Suprématisme : le monde sans-objet ou le repos éternel,* Gérard Conio (trad., intro.), Golion/Paris, Infolio, 2011, p. 129.

20. Nicolas Berdiaev, « Picasso », in *La Crise de l'art,* Moscou, Léman et Sakharov, 1918, p. 29.

21. *Ibid.*, p. 3-4.

MATISSE/PICASSO
UNE POLARITÉ CRÉÉE PAR LES STEIN ?

Cécile Debray • colloque Revoir Picasso • 26 mars 2015

Le motif Matisse/Picasso est un lieu commun de l'art moderne français. Il apparaît très tôt. Dès 1912, dans la préface du catalogue de l'exposition « The Second Post-Impressionnist Exhibition », Roger Fry affirme que « Matisse et Picasso représentent les deux extrêmes entre lesquels nous pouvons placer presque tous les autres artistes » – ce que relaie la presse, dont le *Times* du 10 novembre 1912 qui titre : "A Post-Impressionist Exhibition: Matisse and Picasso". En 1918, Apollinaire organise à la Galerie Paul Guillaume la première confrontation du duo, « Matisse-Picasso », ouvrant là une série d'expositions : en 1945-1946, « Picasso-Matisse » au Victoria & Albert Museum de Londres, en 1999, « Matisse and Picasso: a gentle rivalry », exposition organisée par Yve-Alain Bois au Kimbell Art Museum de Forth Worth, et enfin, « Matisse-Picasso » en 2002-2003 à la Tate Gallery, au Grand Palais et au MoMA.

Apollinaire, en 1918, annonce dans son communiqué de presse : « On vient d'avoir l'idée la plus rare et la plus imprévue, celle de réunir dans une même exposition les deux maîtres les plus fameux et qui représentent les deux grandes tendances opposées de l'art contemporain. »

Tendances opposées : cette image de « pôle Nord *versus* pôle Sud », selon l'expression de Matisse reprise par Fernande Olivier dans son livre de souvenirs, se construit en poncif également très tôt. En témoigne un article d'Apollinaire, acerbe à l'endroit de Matisse, dans le *Mercure de France* du 16 avril 1911, où il campe un Picasso bohème et passionné contre un Matisse docte et poseur ; il écrit :

« [...] Picasso, qui est espagnol, cultive avec délices le désordre de son atelier où l'on voit pêle-mêle des idoles océaniennes et africaines, des pièces anatomiques [...] et beaucoup de poussière. Le peintre y travaille lentement, pieds nus en fumant une pipe de terre. Autrefois, il travaillait la nuit. [...] Le docte Henri Matisse peint avec gravité et solennellement comme si des centaines de Russes et de Berlinois le regardaient. Il travaille un quart d'heure à une toile et passe à une autre. Si quelqu'un se trouve dans son atelier, il l'endoctrine et cite Nietzsche et Claudel, mentionnant encore Duccio, Cézanne et les Néo-Zélandais. »

Cette polarité psychologique et artistique – œuvres « extrêmes », opposées, formant l'échelle sur laquelle les autres artistes se situeraient, si l'on reprend les termes de Fry ou d'Apollinaire – n'a rien d'une vérité donnée, intangible, où profil psychologique et production artistique seraient constitués comme les deux limites d'une normalité tiède artistique et humaine. Cette polarisation n'a pu se construire qu'à partir de l'idée d'exceptionnalité de ces deux œuvres. Et dans ce processus les Stein ont grandement œuvré.

Gertrude Stein, avant même son célèbre récit de 1933, l'*Autobiographie d'Alice Toklas*, où elle met en scène le duo et leur rivalité, rédige, dès 1909 au moment où elle entreprend sa grande fresque *The Making of Americans,* deux portraits en mots de Picasso et Matisse : les deux textes sont publiés en diptyque dans la revue de Stieglitz, *Camera Work*, en août 1912. Gertrude ne mentionne jamais les noms de l'un ou de l'autre, mais insuffle des leitmotivs, celui du charisme pour Picasso, de la lutte intérieure pour Matisse.

Picasso : « L'homme que certains suivaient certainement était un homme complètement charmant. L'homme que certains suivaient certainement était un homme charmant. L'homme que certains suivaient était un homme complètement charmant. L'homme que certains suivaient était un homme certainement complètement charmant. »

Matisse : « L'homme était tout à fait certain que pendant une grande partie de son existence il avait essayé d'être certain qu'il avait tort de faire ce qu'il faisait et puis quand il en fut venu à ne pas pouvoir être certain qu'il avait eu tort de faire ce qu'il avait fait, quand il en fut venu à se convaincre tout à fait qu'il ne viendrait jamais à être certain qu'il avait eu tort de faire ce qu'il avait fait il fut vraiment certain qu'il était homme de génie et il l'était certainement. Certainement chacun pouvait être certain de cette chose que cet homme était de génie. »

Quelques années plus tard, en 1911-1912, très convaincue par la notion de génie, elle n'hésite pas à se placer dans une triade : Picasso, Matisse et elle – dans un texte publié vingt ans après sous l'acronyme GMP pour Gertrude Matisse Picasso.

Cette « invention » du couple des deux champions de l'art moderne est très corrélée à l'histoire de la collection des Stein.

Si la date exacte de la rencontre entre Matisse et Picasso n'est pas connue avec exactitude (fin 1905, début 1906 ?), il est admis qu'elle se cristallise avec les Stein, par leur intercession, ou du moins, au sein de la rue de Fleurus. D'ailleurs, Matisse, âgé, alors qu'on l'interroge sur les Stein, dans l'interview avec Pierre Courthion, en 1941, associe immédiatement à ce nom Picasso :

« Les Stein achetaient aussi des Picasso. La peinture de Picasso m›intéressait beaucoup. Un jour, ayant rencontré Max Jacob sur les boulevards, je lui dis : "Si je ne faisais pas ce que je fais, je voudrais peindre comme Picasso." – "Tiens, dit Max, comme c›est curieux ! Savez-vous que Picasso m›a fait la même remarque en ce qui vous concerne ?" »

HENRI MATISSE
Femme au chapeau (Woman with a Hat)
1905
Huile sur toile, 80,6 x 59,7 cm
San Francisco Museum of Modern Art, bequest of Elise S. Haas
Collections Leo et Gertrude Stein (automne 1905 – 1913-1914), Gertrude Stein (1913-1914 – février 1915), Michael et Sarah Stein (février 1915 – 1938), Sarah Stein (1938 – janvier 1948)
© Succession H. Matisse / Artists Rights Society (ARS), New York
photo: Ben Blackwell

PAUL CÉZANNE
Madame Cézanne à l'éventail
1878-1888
Huile sur toile, 92,5 x 73,5 cm
Zurich, Fondation E. G. Bührle Collection,
Collections Leo et Gertrude Stein (16 décembre 1904 – 1913-1914), Gertrude Stein (1913-1914 – 1943)

Leo Stein, étudiant rentier américain, est le premier à s'installer à Paris dès 1902, après un tour du monde et un long séjour à Florence. Il commence à acheter des œuvres, notamment des tableaux de Manguin, aux salons et à quelques galeries, surtout Vollard, adresse que lui conseille son compatriote historien d'art Berenson pour trouver des Cézanne. Son premier achat d'un Matisse – *La Femme au chapeau* au Salon d'automne de 1905, le tableau clou du scandale des Fauves – constitue l'acte fondateur de sa collection d'avant-garde. Quasiment au même moment, il acquiert chez Clovis Sagot *La Jeune Fille au panier de fleurs* de Picasso, peintre inconnu de lui et de sa sœur Gertrude, qui l'a rejoint en 1903. Très vite, la collection va se former en contrepoint de l'esthétique que Leo tente de formuler sur l'art moderne – soit quelques grandes figures postimpressionnistes, parmi lesquelles surtout Cézanne et Renoir, pionniers fondateurs, selon lui, de l'esthétique moderne qu'incarnent quasi exclusivement Matisse et Picasso. Dans une lettre de 1904 à son amie Mabel Week, il forge l'idée des « Quatre grands » (*the Big Four*) : Manet, Renoir, Degas et Cézanne, sorte de plate-forme fondatrice de l'art moderne à venir. Il explique que Manet est le peintre par excellence (*the painter par excellence*), qu'il possède une puissance de conception (*mental grasp*) ; Renoir est le coloriste (Rubens, Fragonard), Degas, le plus intellectuel, avec un sens de la composition (*the greatest master of composition*) et Cézanne, dont l'intensité vitale (*a vital intensity*) et la saisie de l'essence de la forme (*the essence of form*) en font le plus fort de tous… Selon cette lecture formaliste grandement inspirée de Berenson ou de Meier Graefe, on peut supposer que Matisse représente aux yeux de Leo un nouveau Manet avec le scandale de *La Femme au chapeau* au Salon d'automne de 1905, qui, à l'instar du *Déjeuner sur l'herbe*, forme l'emblème de l'avant-garde construite sur une relecture radicale de la tradition : *La Femme au chapeau* apparaît comme une relecture du dispositif baroque du portrait, et le *Nu bleu*, comme celle de l'archétype de la *Venus d'Urbin* du Titien. L'achat du tableau devient l'acte fondateur de la collection d'art moderne des Stein. Gertrude Stein parle de deux « grandes décisions » : l'acquisition du *Portrait de Madame Cézanne* (1878-1888, Fondation Bührle, Zürich) chez Vollard puis de la toile de Matisse. Ainsi Leo et Gertrude se rendent possesseurs de chaque œuvre-manifeste que Matisse envoie au Salon : *Le Bonheur de vivre* au Salon des indépendants de 1906 et le *Nu bleu (souvenir de Biskra)* au Salon des indépendants de 1907.

Picasso, quant à lui, à travers les premiers tableaux des périodes bleue et rose qu'achètent d'abord les Stein, semble ressortir d'un classicisme fruste à la Degas, du hiératisme et de la matité d'un Piero della Francesca ou d'un Mantegna sur lequel Leo Stein avait projeté d'écrire un ouvrage dans la lignée de Berenson. Le primitivisme cultivé picassien, jusqu'aux recherches de 1907 autour des *Demoiselles d'Avignon*, séduit beaucoup Leo Stein.

La collection de la rue de Fleurus est montrée à qui veut la voir, tout de suite, et c'est au début du siècle sans doute le seul endroit où l'on peut voir, regroupés, des Cézanne, des Renoir, des Matisse et des Picasso. Matisse le souligne plus tard : « L'originalité de la famille Stein, comme amateurs, fut qu'elle avoua immédiatement ses achats et les exposa tout simplement sur les murs […]. Leo et Gertrude Stein achetaient aussi des Picasso. La peinture de Picasso m'intéressait beaucoup. »

Avec l'arrivée du frère aîné Michael et de son épouse Sarah, à Paris en janvier 1904, une autre collection Stein se constitue, au début sur les conseils de Leo, et qui se déploie sur les murs de l'appartement voisin de la rue Madame.

L'amitié de Gertrude Stein et de Picasso d'une part (rue de Fleurus), celle de Sarah Stein et de Matisse d'autre part (rue Madame), construit pour une large part la polarité Matisse/Picasso.

La rencontre entre l'écrivain Gertrude Stein et le peintre Picasso s'avère essentielle, pour l'un comme pour l'autre. Familiarité, chicaneries fraternelles, l'amitié avec Picasso est au centre du récit de Gertrude Stein, l'*Autobiographie d'Alice Toklas*, écrit près de trente ans après leur rencontre. Le texte consacre plusieurs pages au portrait que Picasso, peu de temps après leur rencontre, se propose de peindre de Gertrude, entourant cette œuvre matricielle – *Gertrude Stein* (1906, Metropolitan Museum of Modern Art, New York) – d'une véritable mythologie. Nous ne saurons jamais ce qu'ils se sont dit pendant ces séances de pose placées sous le signe de la poésie – Fernande y lit les *Fables* de La Fontaine –, mais

PABLO PICASSO
Gertrude Stein
1906
Huile sur toile, 100 x 81,3 cm
The Metropolitan Museum of Art, legs de Gertrude Stein, 1946
Collection Gertrude Stein (automne 1906 – 1946)
© The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais / image of the MMA`
© Succession Picasso, 2016

Gertrude et Alice Toklas, Rue de Fleurus, 1914-15

il semble bien que quelque chose de décisif se soit joué là pour leurs recherches picturales ou littéraires. Gertrude Stein situe au moment de la peinture du portrait la rédaction de « Mélanctha », l'un des récits du recueil *Trois vies*, centré sur le personnage d'une servante noire et qui annonce l'écriture steinienne. Picasso, stimulé en partie par la vue du portrait de Cézanne, des tableaux de Matisse rue de Fleurus, notamment *Le Bonheur de vivre*, mais aussi par la Vierge romane de Gósol en Catalogne, et très vraisemblablement par les échanges avec Gertrude, amorce un tournant vers une stylisation qui débouchera sur le cubisme. Parlant tous deux mal le français, dotés d'une certaine forme d'humour et d'une incontestable confiance en leur force créatrice, ils ressentent leur rencontre de 1906 comme un formidable stimulant, lequel s'accompagne d'un jeu discret d'identification. Contrairement au frère Leo, Picasso est respectueux, admiratif du travail d'écriture de Gertrude Stein, de son statut d'écrivain ; en mars 1911, il lui adresse une lettre sur l'enveloppe de laquelle il écrit avec sympathie : « Mademoiselle Gertrude Stein, homme de letres [*sic*] ». La genèse du portrait de Gertrude par Picasso tisse des liens entre Matisse, Gertrude et Picasso autour d'une fascination partagée pour Cézanne, notamment le grand *Portrait de Madame Cézanne* des Stein. Gertrude le rappelle très clairement : « Cézanne avait conçu l'idée que dans une composition une chose compte autant qu'une autre et cette idée m'a énormément frappée, tellement frappée que j'ai commencé à écrire *Three lives* sous cette influence, à partir de cette conception de la composition. »

Le portrait de Picasso occupe, aux côtés de *La Femme au chapeau* et du tableau de Cézanne, le rang d'œuvre fétiche et emblématique de la collection Stein, sorte de double magnifié troublant.

En 1906-1907 la complicité de Gertrude et de Picasso se scelle sur une approche radicale de l'écriture et de la peinture qui leur permet d'aborder le cubisme. Très vite, malgré son attachement pour l'œuvre phare de la collection, *La Femme au chapeau*, Gertrude Stein défend de manière exclusive Picasso.

Si Picasso devient le champion de la rue de Fleurus (désertée peu à peu par Leo à l'arrivée d'Alice Toklas, la compagne de sa sœur), Matisse, fort de son amitié avec Sarah Stein, sera celui de la rue Madame. La rivalité, l'émulation au sein des Stein, entre la rue de Fleurus et la rue Madame, s'incarne dans la figure de ces deux artistes.

Les Picasso de la période bleue entrent rue Madame à partir de la fin 1906. Sarah Stein, fascinée par l'achat héroïque de *La Femme au chapeau*, procède à plusieurs acquisitions à l'exposition Matisse, Galerie Druet, au printemps 1906 : *La Japonaise au bord de l'eau* ou la *Raie verte*. À partir de 1908, à mesure que l'amitié de Sarah et de Michael avec les Matisse s'approfondit, leur collection se centre exclusivement sur sa peinture. Les échanges du peintre avec Sarah – qui a suivi des études en musique, en psychologie et en histoire de l'art, et rapporte dans ses bagages des estampes japonaises, des étoffes indiennes et des objets orientaux – ont une réelle influence sur son travail. C'est rue Madame qu'il rencontre le byzantiniste Matthew Prichard, que les conversations tournent autour des questions du décoratif, de la valeur réparatrice de l'art qui trouvent une forte résonnance chez le peintre. On doit à Sarah Stein d'avoir convaincu le peintre d'ouvrir une académie de peinture au couvent des Oiseaux, rue de Sèvres. Elle suit les cours de son ami et prend des notes – rare témoignage sur l'enseignement de Matisse. Convaincue de l'importance de la vision de Matisse, elle et le cercle d'amateurs de l'artiste l'encouragent et le persuadent de rédiger ses *Notes d'un peintre*.

Collection Sarah et Michael Stein, Rue Madame, vers 1907-08

Se constituent ainsi au fil des mois, rue Madame, le plus bel ensemble de peintures de Matisse, et rue de Fleurus, la plus importante collection de Picasso avec les œuvres cubistes les plus pointues, présentée selon un accrochage clair et construit, tous deux visibles à Paris jusqu'en 1914.

Le discours de Leo, les écrits de Gertrude, le prosélytisme de Sarah ont largement contribué à installer le face-à-face Matisse/Picasso.

Selon le témoignage des deux intéressés, ce face-à-face opère pour eux davantage comme un dialogue par la médiation des œuvres qu'ils pouvaient voir chez les Stein. Ils prennent ensuite l'habitude de se rendre visite régulièrement à l'atelier dans le but essentiel de voir ce que fait l'autre.

Durant ces années 1905-1910, Matisse et Picasso émergent rapidement sur la scène artistique française comme les deux personnalités majeures, portées tout d'abord par le soutien amical et économique des Stein.

Très vite, ils sont présentés publiquement comme chefs de groupe : Matisse et les Fauves, entre 1903 et 1908, Picasso et les cubistes entre 1908 et 1912. Matisse, plus âgé que ses camarades de l'atelier des Beaux-Arts de Gustave Moreau, fait très vite figure de mentor du groupe que certains critiques appellent les « Moreau », position confirmée et amplifiée par le scandale des Fauves au Salon d'automne de 1905 et le rôle emblématique qu'occupe son tableau *La Femme au chapeau*. Picasso, quant à lui, attire dès 1907-1908, au moment où il pose les bases de son cubisme, des transfuges du fauvisme – Braque puis Derain, le compagnon de Matisse à Collioure, cet été décisif de 1905. Le raidissement de Matisse à l'égard du mouvement naissant qui s'exprime par le refus des toiles que Braque peint à l'Estaque en 1908, présentées au jury du Salon d'automne où siège Matisse, est relayé par la presse et le milieu artistique, cristallisant une opposition propre à la tradition française : Racine/Corneille, les Anciens/les Modernes, Poussin/Vouet, Delacroix/Ingres… Ainsi la dualité Matisse/Picasso va animer de nombreux débats esthétiques ou mondains, souvent artificiels, parfois politiques, jusqu'à très récemment encore, lorsque Philippe Sollers, inlassable hagiographe de Picasso contre Matisse, pose dans un de ses derniers romans, un « Picasso en torero terroriste » et un « Matisse en chanoine ». Or ce poncif trouve sa toute première formulation, la plus légère et profonde, la plus poétique, dans les deux portraits écrits par Gertrude Stein en 1909 : le charisme pour Picasso, l'homme charmant que tout le monde suit, la lutte intérieure, le doute pour Matisse, l'homme de génie.

Ces amateurs américains, déracinés et sans *a priori*, font preuve d'une clairvoyance et d'un enthousiasme qui ont infléchi très sûrement la réception de Matisse et de Picasso, suscité et encouragé l'émulation dans leurs recherches radicales. Leo, disciple de Berenson, brillant orateur, amateur de psychanalyse, est capable de bâtir une vision transversale large de l'histoire de l'art ; Sarah est sensible à une approche orientale de l'art, au décoratif, à la dimension réparatrice et spirituelle de l'expérience artistique. Gertrude, élève de William James, expérimente un rapport sensoriel et empirique du langage qui rejoint les recherches cubistes de Picasso sur la syntaxe de l'image. Ajoutons à cela une certaine forme de pastoralisme américain (les discours programmatiques de Leo, les conférences de Gertrude aux États-Unis à partir des années 1930, les envois réguliers de photographies de leurs cimaises aux amis américains), qui a certainement contribué à la création de la polarité Matisse/Picasso.

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. Grafton Gallery, Londres (octobre 1912).

2. Cité par Isabelle Monod-Fontaine, « Exposer Matisse et Picasso : note historique », in *Matisse Picasso* [cat. exp., Londres, Tate Modern, 2002 ; Paris, Grand Palais, 2002- 2003 ; New York, MoMA, 2003], Anne Baldassari, Isabelle Monod-Fontaine (dir.), Paris, RMN, 2002, p. 361.

3. Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Paris, Stock, 1933, p. 102-103 : « Matisse, beaucoup plus âgé, sérieux, circonspect, n'avait pas les idées de Picasso. "pôle Nord" et "pôle Sud", disait-il en parlant d'eux. Le type du grand maître : visage aux traits réguliers à la folle barbe dorée, Matisse était sympathique. [...] Il discutait, affirmait, voulait convaincre. Il avait déjà près de 45 ans, très maître de lui à l'encontre de Picasso, timide, toujours un peu maussade et gêné dans ces sortes de réunions. Matisse brillait et s'imposait. Ils étaient les deux artistes de qui on attendait le plus. »

4. Son récit très *a posteriori* accorde la prééminence à Picasso. Dans un numéro de *Transition*, plusieurs artistes et écrivains, dont Matisse, réagissent violemment contre : "Testimony against Gertrude Stein", "Pamphlet n°1", *Transition*, no 23, juillet 1935.

5. En 1912, elle écrit un long texte, *G.M.P.* (pour Gertrude Matisse Picasso), poème en prose hermétique qui oppose le groupe de Matisse (Delaunay, Derain, Manguin, Marquet, Puy) au génie solitaire de Picasso, publié vingt ans après : *Matisse, Picasso and Gertrude Stein. With Two Shorter Stories*, Paris, Plain Edition, 1933.

5. La date exacte de leur rencontre est discutée : printemps 1906 chez les Stein, début de leur relation à l'automne selon Pierre Daix, ou plutôt début 1906 puisque Leo Stein rapporte le fameux échange sur Manet et Redon lors de l'exposition de ce dernier chez Durand-Ruel en février 1906 ; on sait que c'est rue de Fleurus (Max Jacob parle d'un dîner quai Saint-Michel) que Matisse montre à Picasso une sculpture nègre (la petite statuette Villi). Selon Marguerite Duthuit, enfin, ce sont les Stein qui mènent son père Matisse et elle à l'atelier de la rue Ravignan.

6. Henri Matisse et Pierre Courthion, *Chatting with Henri Matisse: The lost 1941 interview*, Serge Guilbaut (éd.), Chris Miller (trad.), Los Angeles, The Getty Research Institute, 2013, p. 284.

7. Leo Stein, *Journey into the Self: being the letters, papers & journals of Leo Stein*, New York, Crown Publishers, 1950, p. 15-16.

8. Gertrude Stein, *Autobiographie d'Alice Toklas*, Paris, Gallimard, 1980 (1934), p. 40-41.

9. Ils choisissent en 1905 dans la boutique de Sagot leurs premières œuvres de Picasso : *Famille d'acrobates avec un singe* (1905, Göteborgs Konstmuseum, Göteborg) et *Fillette au panier de fleurs* (1905, MoMA, New York).

10. Entretien avec Pierre Courthion, 1941, tapuscrit n. p., Archives Matisse.

11. Vincent Giroud, « Picasso and Gertrude Stein », The Metropolitan Museum of Art Bulletin, hiver 2007.

12. Premier de ses textes, publié en 1909 par Grafton Press, à New York.

13. Gertrude Stein et Picasso, *Correspondance*, Laurence Madeline (éd.), Paris, Gallimard, 2005, p. 102.

14. Gertrude Stein, *Autobiographie de tout le monde*, Marie-France de Paloméra (trad.), Paris, Seuil, 1978 (1937).

15. Alice Toklas, après la disparition de sa compagne, se souviendra avec mélancolie : « Gertrude s'asseyait toujours sur le canapé et le tableau était accroché de l'autre côté de la cheminée, et j'avais l'habitude de dire, à l'époque des jours heureux, qu'ils se regardaient et que sûrement, lorsqu'ils étaient seuls se parlaient. », in Alice Toklas, *Staying on alone: letters of Alice B. Toklas*, Edward Burns (éd.), Gilbert A. Harrison (intro.), New York et Londres, Norton, 1982, p. 49-50. Trad. par l'auteur.

16. Cf. également Cécile Debray, *Gertrude Stein : portraits singuliers, Man Ray, Van Vechten*, Cecil Beaton (photo.), Alexandra Keens et Jacques Demarcq (trad.), Paris, RMN, 2011.

17. Cf. la reproduction en fac-similé de ces notes et leur transcription in *Matisse, Cézanne, Picasso… L'aventure des Stein* [cat. exp., San Francisco, Museum of Modern Art, 2011 ; Paris, Grand Palais. 2011-2012 ; New York, Metropolitan Museum of Art], Cécile Debray (dir.)., Paris, RMN, 2011 : « Les notes de cours de Sarah Stein à l'Académie Matisse », Janet Bishop et Carrie Pilto, p. 271- 283.

18. Cf. Cécile Debray, *Le Fauvisme*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2014, p. 54 et suiv.

19. Philippe Sollers, *L'Éclaircie*, Paris, Gallimard, 2011, p. 92.

LA CONSTRUCTION INTERNATIONALE DE L'AURA DE PICASSO AVANT 1914
EXPOSITIONS DIFFÉRENCIÉES ET PROCESSUS MIMÉTIQUES

Béatrice Joyeux-Prunel • colloque Revoir Picasso • 26 mars 2015

> « Si extraordinaire que cela puisse paraître, les œuvres du père du cubisme se vendent comme du bon pain [...]. Il a été assez roublard par un beau traité avec des banquiers américains pour se mettre à l'abri du besoin jusqu'à la fin de ses jours. Loin du Salon d'automne, de la Section des petites expositions, il est le maître, il n'expose plus[1]. »

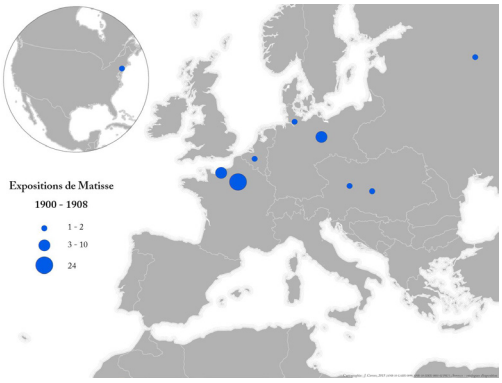
Cet écho de presse témoigne combien l'obscur peintre espagnol qui, avant *Les Demoiselles d'Avignon*, semblait encore peindre dans la foulée d'Henri Matisse, conquit en cinq ans à peine la place enviée de chef de file de l'avant-garde internationale. Comment parvint-on à cette situation ? Daniel-Henry Kahnweiler, galeriste de Picasso après 1908, fut pour beaucoup dans cette trajectoire. Or ses archives ne sont pas accessibles aux chercheurs, et les indices donnés par Kahnweiler sur la manière dont il promut Picasso sont ténus : « On croit toujours qu'un marchand de tableaux "lance" des peintres à grand renfort de coups de trompette et de publicité. Or je n'ai pas dépensé un sou, même pour des annonces dans les journaux[2]... »

L'historien peut reconstituer, cependant, à partir de catalogues d'exposition de l'époque et de sources non marchandes, la trajectoire internationale des œuvres de Picasso avant 1914. Resituées dans le contexte général de l'internationalisation du marché de l'art moderne avant 1914[3], elles donnent une image fine de la stratégie probable par laquelle Kahnweiler fit apprécier Picasso à l'étranger, puis par retour, à Paris. Ce fut d'abord les périodes bleue, rose et cézannienne qu'on apprécia à l'étranger, sans connaître les œuvres cubistes les plus novatrices. Après la fin 1912 seulement, Kahnweiler exposa à l'étranger des œuvres plus audacieuses, mais toujours introduites par des travaux antérieurs.

DANS LA RIVALITÉ INTERNATIONALE DES AVANT-GARDES PARISIENNES

Kahnweiler rencontra Picasso en 1907, par l'intermédiaire du collectionneur et courtier allemand Wilhelm Uhde[4]. Il venait d'ouvrir sa galerie mais s'intéressait surtout aux fauves, très discutés dans la presse. Décidé à ne traiter avec les artistes qu'en exclusivité, le galeriste dut renoncer à Matisse pris par la Galerie Bernheim-Jeune dès 1906. Il réussit à obtenir l'exclusivité d'André Derain, de Kees Van Dongen, Maurice de Vlaminck et bientôt Georges Braque. Mais avec *Les Demoiselles d'Avignon,* le débat esthétique parisien, focalisé autour de la représentation primitive de la femme, fut gagné par l'Espagnol contre Matisse qui se voulait un peintre du « bon fauteuil[5] ». En quelques mois, les logiques de l'avant-garde furent bouleversées : désormais, les avant-gardes parisiennes ne luttaient plus contre le passé, mais les unes contre les autres. Matisse fut pris à partie par les nus encore plus primitifs d'André Derain, de Georges Braque, Pierre Girieud et Walter Sickert, et bien sûr Pablo Picasso[6]. Deux camps se formaient dans le sérail parisien, « matissistes » et « picassoïstes », comme les désignait l'auteure américaine Gertrude Stein[7]. Kahnweiler s'engagea dans cette lutte de camps. En 1908, Van Dongen quitta sa galerie pour Bernheim-Jeune. Derain et Braque s'unirent avec Picasso contre Matisse et Van Dongen. Kahnweiler, qui avait déjà Derain sous contrat et soutenait Braque, se tourna logiquement vers Picasso.

Or depuis une génération, la bataille artistique parisienne

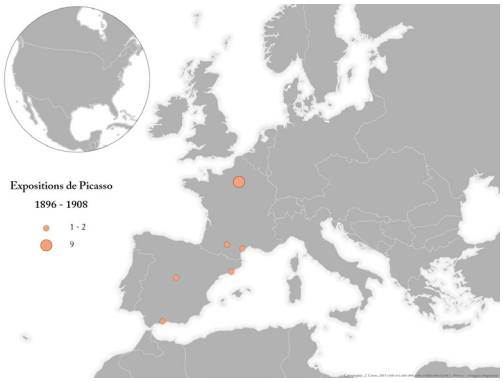


1. Expositions d'œuvres de Picasso, 1900-1908

s'était internationalisée. La réputation internationale du fauvisme reposait sur la surface commerciale de la Galerie Bernheim-Jeune, et plus précisément sur les réseaux de son marchand Félix Fénéon, responsable depuis 1906 de la section moderne de Bernheim-Jeune (fig. 1). Fénéon était l'ami de grands collectionneurs qui dans les années 1890 avaient introduit en Allemagne le postimpressionnisme[8]. Son rayonnement commercial fonctionnait grâce à des connivences sociales, culturelles et historiques qui soudaient la génération fin de siècle. Il parvint à faire apprécier Matisse surtout à ses clients et amis : il leur montrait des toiles moins vives que celles qu'on pourfendait à Paris, proches de celles de Paul Sérusier, Paul Signac ou Maurice Denis. Matisse devenait un peintre d'arabesques assorties aux tentures des amateurs d'Art nouveau. Le commerce du fauvisme était ainsi porté, après 1906, par un milieu international de rentiers, parfois critiques d'art ou fondateurs de musées, comme Karl Ernst Osthaus, Harry Kessler, Ivan Morozov ou Sergei Ivanovitch Chtchoukine.

Kahnweiler avait sous les yeux un modèle difficile à repro-

duire. Picasso n'était pas très médiatisé et n'avait jamais participé aux Salons parisiens (fig. 2). Ses amateurs étaient surtout des artistes ou de petits collectionneurs. Il était soutenu par de petites galeries. Kahnweiler parvint pourtant à le hisser à la hauteur de Matisse et à placer son œuvre, en quelques années, dans les plus belles collections européennes d'art moderne.



2. Expositions d'œuvres de Picasso, 1896-1908

UN PROCESSUS MIMÉTIQUE[9]

En 1908, après le refus par le Salon d'automne gagné au fauvisme, des toiles proposées par Braque, Kahnweiler organisa au pied levé une exposition Braque dans sa galerie. Puis il reporta cette concurrence à l'étranger. Il orchestra bientôt la conquête cubiste du champ international et symbolique des avant-gardes.

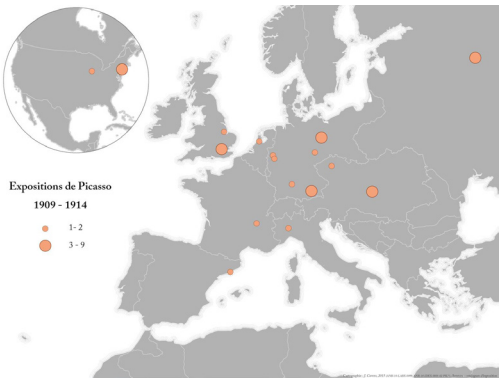
La rivalité entre Matisse et Picasso permit vite de gagner, par mimétisme, des collectionneurs étrangers qui achetaient du Matisse. Grâce à la promotion féroce que Gertrude Stein faisait de Picasso, les hommes d'affaires russes Sergei Chtchoukine et Ivan Morozov vinrent à Kahnweiler à partir de leur intérêt pour Matisse. Ils furent, avec Gertrude Stein, les premiers fidèles amateurs de la Galerie Kahnweiler, ainsi que le Suisse Hermann Rupf, un ami du galeriste. Kahnweiler entretenait leur curiosité, envoyant régulièrement des reproductions des dernières réalisations du peintre. Il savait, comme son collègue plus âgé Ambroise Vollard, qu'un collectionneur achète d'autant plus une œuvre qu'elle lui paraît désirée par un autre. Uhde contribuait à entretenir ce désir mimétique. Il faisait se rencontrer ses amis, peintres, collectionneurs et marchands de passage, amants, et les envoyait à Kahnweiler.

RETIRER LE CUBISME À PARIS

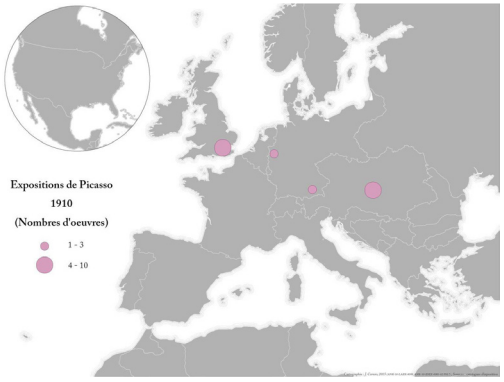
C'est lorsque la lutte pour le cubisme et contre le fauvisme fut reportée à l'étranger que le processus mimétique fut le plus efficace. Kahnweiler décida de ne plus monter d'expositions dans sa galerie, et surtout de ne plus rien envoyer aux Salons parisiens, aussi bien en ce qui concerne Braque et Derain que Picasso (fig. 3).

PREMIÈRES EXPOSITIONS À L'ÉTRANGER : PAS PLUS DE CUBISME !

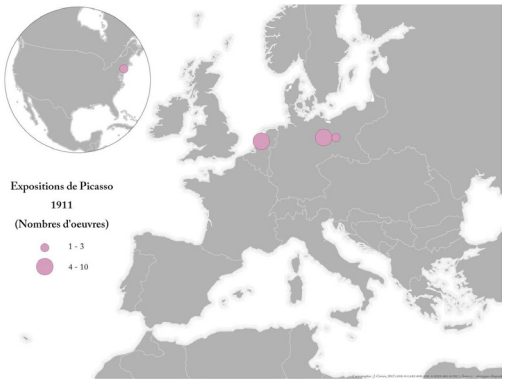
Quelles furent les œuvres de Picasso exposées à l'étranger avant 1914 ? Dans quel ordre étaient-elles accrochées ? Les titres mentionnés dans les catalogues des expositions concernées, les dates indiquées parfois, ou les reproductions dans ces ouvrages mettent en évidence une pédagogie progressive[10].



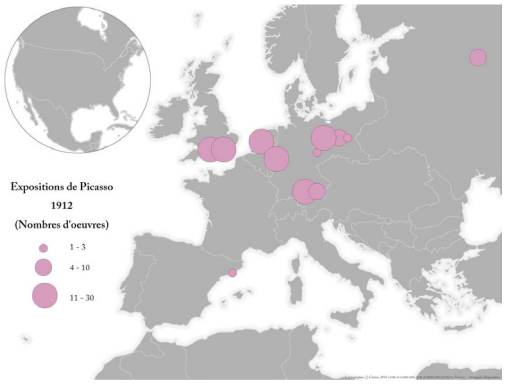
3. Expositions d'œuvres de Picasso, 1909-1914



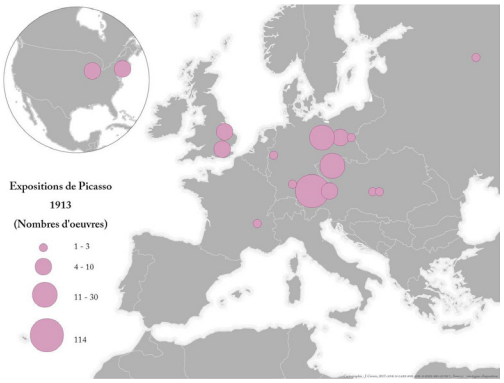
4. Expositions d'œuvres de Picasso en 1910



5. Expositions d'œuvres de Picasso en 1911



6. Expositions d'œuvres de Picasso en 1912



7. Expositions d'œuvres de Picasso en 1913

Ainsi, ce ne furent pas d'abord des œuvres cubistes qui validèrent à l'étranger la réputation parisienne de Picasso : aucune œuvre cubiste postérieure à la période cézannienne ne semble avoir été exposée jusqu'en 1911 ; toutes les expositions de Picasso contenaient des toiles ou des dessins réalisés bien avant 1907 – avant le tournant cubiste de l'Espagnol ; enfin, lorsque des œuvres cubistes furent exposées après l'automne 1912, ce fut toujours à côté d'œuvres d'avant 1907, et dans une démarche rétrospective et chronologique.

La première période de Picasso, celle des années 1900-1902, antérieure même à la période bleue, plaisait le plus aux marchands. C'est elle qui fut mise en valeur par les petites galeries où Picasso fut exposé à Paris avant 1908. Deux Picasso montrées chez Eugène Blot à Paris en décembre 1908, *Le Canapé* et *La Divette, évoquent l'héritage de* Toulouse-Lautrec dont le peintre avait suivi l'exemple lors de ses premiers séjours parisiens. Picasso fut encore représenté à la Galerie Notre-Dame-des-Champs (décembre 1908-janvier 1909) par un *Intérieur,* une *Nature morte* et un *Clown* – œuvres réalisées entre 1899 et 1902[11]. Les expositions d'œuvres de Picasso postérieures à 1908, et dont Kahnweiler ne fut pas responsable, reflètent elles aussi les goûts de collectionneurs manifestement peu prêts à assimiler le cubisme jusqu'à la fin 1912. Ainsi, les quatre œuvres prêtées par le collectionneur hongrois Marczell Nemes à l'Exposition internationale des impressionnistes (*Nemzetközi impresszionista kiállítás*) de Budapest, à la Galerie Müvészhàz, en avril 1910, sont d'un cubisme cézannien, alors qu'à cette époque Picasso faisait déjà des compositions abstraites. Ce n'est qu'à l'exposition du Sonderbund de Cologne (25 mai-30 septembre 1912), qu'apparaît aux catalogues la mention d'un propriétaire de toiles cubistes postérieures à 1911 – et encore s'agit-il d'Alfred Flechtheim, représentant en Allemagne de la Galerie Kahnweiler. Les autres propriétaires mentionnés à cette occasion détiennent des œuvres non cubistes. Si Picasso pouvait plaire, jusqu'en 1912, donc, c'était dans les limites de Cézanne. La préparation de l'exposition « Manet and the Postimpressionnists », organisée à Londres par Roger Fry pour l'automne 1910, confirme cette idée. Kahnweiler semble avoir échoué à imposer ses Picasso à Fry qui n'exposa que des œuvres prêtées par Clovis Sagot, lequel détenait des travaux du début du siècle. Kahnweiler avait pourtant été sollicité par Fry : il lui prêta trois Derain et cinq Vlaminck, mais aucun Picasso[12]. À Londres, les Picasso furent d'ailleurs présentés de manière progressive : on commençait par la période bleue, jusqu'à un cubisme encore doux, ou encore le cubisme cézannien du *Portrait de Clovis Sagot*.

Les expositions ultérieures, où Kahnweiler put intervenir dans le choix des œuvres, incluent toujours la période précubiste, en particulier la période bleue – témoignages de grande finesse artistique et d'engagement. Kahnweiler suivit cette stratégie lorsqu'il envoya à la Sécession berlinoise (Berliner Secession), au printemps 1911, quatre Picasso antérieurs à 1907. C'était jouer le jeu de l'esthétique prônée là-bas : un art si possible symbolique. L'exposition de dessins et d'aquarelles de Picasso à la Photo-Secession Gallery de New York, au printemps 1911, présenta un éventail choisi parmi les années 1905-1910. Ce mode de présentation permettait de faire du cubisme l'aboutissement logique d'une trajectoire stylistique d'excellence. On retrouve la même stratégie dans l'envoi de Kahnweiler au Moderne Kunstkring d'Amsterdam (automne 1911), de la période bleue au cubisme cézannien. Cette pédagogie progressive et rétrospective finit par l'emporter.

1912-1913 : EXPORTER PICASSO EN RÉTROSPECTIVES

En 1912, Kahnweiler élargit l'éventail de ses envois auprès du public allemand, celui qu'il connaissait bien. Il passa à une stratégie systématiquement rétrospective. En même temps, il envoyait le plus possible de Picasso dans le plus grand nombre possible de villes d'Allemagne.

Après 1912, les catalogues d'exposition concernant Picasso mentionnent souvent des dates d'œuvres. Ainsi pour la deuxième exposition du Cavalier bleu à Munich (février 1912) et pour l'exposition du Sonderbund à Cologne (mai-septembre 1912) où une salle fut réservée à Picasso (la salle 8)[13], avec seize œuvres de 1901-1911. De la période bleue au cubisme synthétique abstrait, l'évolution de Picasso devenait une évidence.

Réussir la salle Picasso du Sonderbund était stratégique, car les polémiques autour des avant-gardes parisiennes grondaient en Allemagne[14]. La salle 8, montée par Kahnweiler et ses amis Uhde et Flechtheim, devait légitimer les innovations cubistes par ses travaux antérieurs. En même temps que le Sonderbund, plusieurs expositions d'œuvres de Picasso furent organisées simultanément dans d'autres villes d'Allemagne. Toutes justifiaient les qualités de Picasso par ses œuvres anciennes. Au printemps 1912, cinq œuvres furent exposées à la Sécession berlinoise, non loin de la Galerie Der Sturm où en mai 1912, 32 gravures et dessins de Picasso, majoritairement d'avant 1907, étaient exposés[15]. À Leipzig, entre avril et juin 1912, l'exposition annuelle accueillit aussi ses Picasso, avec des œuvres de 1905[16]. La Galerie Hans Goltz, à Munich, prolongea l'effet du Sonderbund en octobre 1912 en exposant une dizaine de Picasso dans son exposition annuelle d'Art « nouveau[17] ».

Cette présentation évolutive, chronologique (œuvres datées et classées par date), et locale, aboutit avec la rétrospective Picasso organisée à Munich dans la Moderne Galerie de Heinrich Thannhauser (février 1913). Les 114 œuvres du catalogue étaient classées chronologiquement de 1901 à 1912. Un tiers (34 œuvres) fut prêté par des collectionneurs

privés, tous situés en Allemagne sauf une à Londres, aucun en France – et l'on avait soigneusement mentionné leurs villes, lesquelles décrivaient une vaste géographie allemande[18]. Les 12 reproductions du catalogue se répartissaient sur toutes les périodes stylistiques de Picasso, sauf le cubisme analytique, le plus récent. S'y ajoutait la preuve que Picasso était désirable puisqu'il était collectionné localement. La rupture cubiste prenait sens historique, esthétique et philosophique, et social. Et Kahnweiler put enfin s'attacher l'exclusivité de Picasso par contrat, alors que sa stratégie commerciale portait ses fruits (décembre 1912)[19].

L'EXTENSION INTERNATIONALE D'UNE STRATÉGIE EFFICACE

Fin 1912, la réputation allemande de Picasso et le réseau de Kahnweiler étaient suffisants pour que des galeries établies plus à l'Est réclament des œuvres du peintre cubiste. Ainsi à Vienne, la Galerie Miethke exposa deux Picasso en janvier février 1913[20]. Hugo Othmar Miethke était partenaire du réseau marchand international qui promouvait l'impressionnisme et le symbolisme depuis la fin de siècle. Ainsi, les galeries qui avaient fait la gloire de l'impressionnisme étaient conquises. Picasso fut ensuite exposé à Budapest (printemps et automne 1913), Prague (mai-juin 1913) et Moscou (mars-avril 1913)[21]. À Prague, le catalogue reproduisait des œuvres récentes, datées de 1910 et 1912[22], en face de toiles de la période bleue[23]. Cette trajectoire vers l'Est n'allait plus s'arrêter jusqu'à la guerre, concernant désormais des œuvres de toutes ses périodes.

On sait, par ailleurs, combien le Sonderbund de Cologne marqua les amateurs étrangers. Les organisateurs de l'exposition qui introduisit pour la première fois les avant-gardes européennes aux États-Unis, l'Armory Show, tenue en 1913 à New York, Boston et Chicago, s'en inspirèrent directement[24]. Non seulement ils médiatisèrent fortement l'Armory Show, mais aussi ils veillèrent à mettre en valeur des théories modérées (comme les positions de Maurice Denis), et à bien mettre en parallèle des œuvres anciennes et des œuvres récentes des artistes les plus en vue, notamment celles de Picasso (fig. 8).

8. International Exhibition of Modern Art/Armory Show, The Art Institute of Chicago, March 24-April 16, 1913, Institutional Archives,The Art Institute of Chicago © 2016 The Art Institute of Chicago

Pour l'étranger, les rétrospectives contribuèrent à faire apparaître Picasso comme un virtuose allant d'un style et d'une époque à une autre. Vers 1913, les accrochages faisaient appel à l'intelligence du public, par des allusions historiques, esthétiques et philosophiques, ou des renvois inattendus qui prêtaient à rire pour les initiés. Pour la rétrospective Picasso chez Thannhauser, deux têtes de femme se faisaient face, l'une de 1902 et l'autre de 1909. L'accrochage de l'Armory Show à Chicago, dont une photo nous est restée, montre le sévère *Portrait de madame Soler* de la période bleue (1904), juste au-dessus de la très moqueuse *Femme au pot de moutarde* (1909)[25]. Un petit public international de connaisseurs s'était mis en place. La plupart, comme le collectionneur tchèque Vincenc Kramář[26], s'investirent dans la construction d'un discours historique, philosophique et évolutionniste sur le cubisme, où Picasso prenait la place première, au détriment des recherches des cubistes parisiens dits « de Salon ».

Kahnweiler pratiquait-il cette pédagogie de manière consciente ? Et sa stratégie d'historicisation fut-elle perceptible ? On sait, déjà, son rôle direct dans l'organisation de la plupart des expositions de Picasso en Allemagne, en particulier la salle 8 du Sonderbund et la rétrospective de février 1913 chez Thannhauser. L'hypothèse selon laquelle Kahnweiler aurait appliqué une pédagogie systématique n'est pas du tout improbable : beaucoup se souciaient de familiariser les publics européens avec l'art moderne. Pendant la guerre, Kahnweiler poursuivit ce travail avec son livre *Vers le cubisme*, expliquant comment Picasso et Braque étaient venus au cubisme de manière progressive, « chemin vers le cubisme », comme l'exprime le titre allemand de l'ouvrage, *Der Weg zum Kubismus*[27].

EFFETS RETOUR

Sur la scène française, dès 1910 le cubisme semblait mieux reçu à l'étranger qu'en France, donc prophétique. L'absence de Picasso dans les expositions parisiennes entretint rapidement les rumeurs sur sa peinture dont le grand public n'avait, en fait, jamais vu d'œuvre dans une exposition d'envergure à Paris. L'effet intrigant de cette absence fut accentué par la rumeur du soutien d'amateurs étrangers dont la fortune était d'autant plus jugée considérable qu'on ne la connaissait pas. Pire : beaucoup de ces collectionneurs étaient allemands !

Même à l'étranger, l'absence de Picasso dans les Salons parisiens fit parler : les comptes rendus du Salon d'automne de 1911 dans la presse de New York, Madrid, Amsterdam, mentionnaient toujours le grand absent. C'est d'ailleurs sur ce « silence », que le marchand munichois Heinrich Thannhauser qui présentait, en février 1913, sa grande rétrospective Picasso, fonda l'exception de Picasso et son authenticité d'artiste. Dans toutes les expositions, souligne la préface du catalogue, on pouvait voir des œuvres de jeunes artistes de France, Allemagne, Italie, Russie, Norvège, etc., toutes influencées par Picasso ; mais on ne pouvait voir d'œuvres de l'Espagnol que chez certains marchands ou collectionneurs. N'était-ce pas la preuve de son rayonnement ? Dans la lutte

des avant-gardes, la différence spécifique de Picasso était ce silence et cette aura : « [...] jamais il n'a exprimé comme les autres ses intentions artistiques dans des programmes, des manifestes ou autres déclarations ; jamais il n'a cherché [...] à expliciter les fondements de sa manière de peindre, opposée à ses manières antérieures ; mais simplement : il peignait[28]. »

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. Gazette de la capitale et du parlement, novembre 1912. Cité par Werner Spies, « Vendre des tableaux – Donner à lire », in Claude Laugier, Isabelle Monod-Fontaine et Sylvie Warnier, Daniel-Henry Kahnweiler – marchand, écrivain, éditeur [cat. exp. Paris, musée national d'Art moderne - Centre Pompidou, 1984-1985], Paris, Centre Pompidou, 1984, p. 21.

2. Daniel-Henry Kahnweiler, Mes galeries et mes peintres. Entretiens avec Francis Crémieux, André Fermigier (préf.), Paris, Gallimard, 1982, p. 59. Ce genre d'affirmation fait penser au discours idéal typique du marchand sur lui-même, décrit part Raymonde Moulin dans Le Marché de la peinture en France, Paris, Minuit, 1989 (1967).

3. Béatrice Joyeux-Prunel, Nul n'est prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture avant-gardiste parisienne 1855-1914, Paris, musée d'Orsay/Nicolas Chaudun, 2009.

4. Voir Christian Geelhaar, Picasso: Wegbereiter und Förderer seines Aufstiegs, 1899-1939, Zurich, Palladion-ABC Verlag, 1993, et Michael C. Fitzgerald, Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1996.

5. Henri Matisse, « Notes d'un peintre », La Grande Revue, 25 décembre 1908, p. 733-734 et 741-742. Voir aussi Henri Matisse, Écrits et propos sur l'art présenté par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1992 (1972).

6. Fernande Olivier, Picasso et ses amis, Paul Léautaud (préf.), Hélène Klein (éd.), Paris, Pygmalion, 2001, p. 121.

7. Gertrude Stein, Autobiographie d'Alice Toklas, Bernard Faÿ (trad.), Paris, Gallimard, 1934, p. 86.

8. Sur ces stratégies, voir Béatrice Joyeux-Prunel, op. cit.

9. Sur le caractère mimétique du désir, voir René Girard, Mensonge romantique et vérité romanesque, Paris, Pluriel, 2011 (1961).

10. Cette reconstitution a été possible grâce aux catalogues de l'époque – et leur édition par Donald E. Gordon, Modern Art Exhibitions 1900-1916, Prestel Verlag, Munich, 1974, confrontés à l'édition en ligne du catalogue raisonné de l'œuvre de Picasso dirigé par Enrique Mallen (https://picasso.shsu.edu/). Pour plus de facilité, les références des œuvres sont notées, selon le classement de ce « Projet Picasso en Ligne » (Online Picasso Project), par les initiales OPP.

11. Deux intérieurs seulement sont répertoriés dans l'œuvre de Picasso avant 1908 : Intérieur avec vue sur fond enneigé, Barcelone, 1899, huile sur toile, 50 × 32 cm, Museu Picasso de Barcelona (OPP.99:50) ; et l'Intérieur de Els Quatre Gats, Barcelone, 1900, huile sur toile, 41 × 28 cm. Simon M. Jaglom Collection, New York (OPP.00:33). Un seul Clown, daté de 1901, est recensé dans sa production avant 1908 : le Clown au singe, Paris, 1901, huile sur toile, 33 × 19,1 cm (OPP.01:111).

12. Une hypothèse confirmée par Anna Gruetzner Robins, Modern Art in Britain, Londres, M. Holberton-Barbican Art Gallery, 1997, p. 44.

13. Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln, 1912, Dumont Schauberg, 1912. Cf. 1912, Mission moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes [cat. exp. Cologne, Sonderbund, Städtische Ausstellungshalle am Aachener Toor, 1912], Barbara Schaefer (éd.), Wallraf-Richartz-Museum et Fondation Corboud, Cologne, Wienand Verlag, 2012.

14. L'affaire est bien exposée in Christoph Engels, Auf der Suche nach einer „deutschen" Kunst. Max Beckmann in der Wilhelminischen Kunstkritik, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft, 1997. Voir aussi Barbara Paul, Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im deutschen Kaiserreich, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, Mayence, Verlag Phillip von Zabern in Wissenschaftliche Buchgesellschaft, „Berliner Schriften zur Kunst", 1993, p. 319-326 : „Tschudi und die Auseinandersetzung um die französische Kunst im Jahre 1911: die Streitschrift Ein Protest deustcher Künstler und Im Kampf um die Kunst."

15. „Der Sturm III. Ausstellung. Französische Graphik/Pablo Picasso", mai 1912.

16. „Leipziger Jahresausstellung", Leipzig, 7 avril-fin juin 1912, cat. nos 597, 598 et 599. L'Écuyère à cheval est probablement l'œuvre de l'OPP.05:32, Equestrienne à cheval, Paris, 1905, gouache sur carton, 60 × 79 cm, Héritiers Picasso.

17. „Neue Kunst I. Gesammte Ausstellung", Munich, Galerie Hans Goltz, octobre 1912.

18. Voir à ce sujet Béatrice Joyeux-Prunel, « ¿Exponer al cubista sin cubismo ? De cómo Kahnweiler llegó a convencer a Alemania – e incluso al mundo entero – del aura de Picasso mediante su pedagogía expositiva (1908-1914) », in Picasso. Registros Alemanes [cat. exp., Malagá, Museo Picasso, 2015-2016].

19. Contrats signés le 30 novembre 1912 avec Braque pour un an, avec Derain le 6 décembre 1912 pour un an, le 18 décembre 1912 pour trois ans avec Picasso.

20. Exposition « Die neue Kunst », janvier février 1913.

21. Budapest, avril-mai 1913, « *Nemzetközi posztimpresszionista kiállítás* », Müvészhàz [Maison des artistes] ; et automne 1913, A.XIX. « Szazad Nagy Francia Mesterei » (Grands maîtres français du xixe), Ernst-Museum ; Prague, mai-juin 1913, « *Skupiny výtvarných* umělců, III », Moscou, Vystava, Obecni Dum Mesta Prahy, 3 mars-2 avril 1913, Valet de Carreau (3).

22. Homme à la mandoline (1910, cat. no 20) et Étagère (1912, cat. no 21). Respectivement : Guitariste (Le torero), Paris, printemps 1911, huile sur toile. 46 × 26 cm, coll. part., Chicago. OPP.11:71 ; et L'Étagère, Paris, hiver 1911-1912, huile sur toile, 63,3 × 50 cm, coll. part., Genève. OPP.11:64.

23. Notamment Pauvre repas (1903, cat. no 24), œuvre non identifiée – peut-être Le Repas frugal. Barcelone, 1904, aquarelle, 24 × 33 cm, Galerie Bayeler, Bâle. OPP.04:09 ; ou bien Le Repas frugal, Paris, 1904, eau-forte, édition 20/250, 46,5 × 37,6 cm, coll. part. OPP.04:04.

24. The Armory Show: International Exhibition of Modern Art 1913, reprint en 3 tomes du cat. d'exp., Bernard Karpel (dir.) et Association of American painters and sculptors (NY), New York, Arno Press, 1972 : t. I, Catalogues ; t. II, Pamphlets ; t. III, Contemporary and Retrospective Documents ; Constance Schwartz, The Shock of Modernism in America. The Eight and Artists of the Armory Show, Roslyn Harbor, NY, Nassau County Museum of Fine Arts, 1984. Et plus récemment, le site http://xroads.virginia.edu/~museum/armory/entrance.html qui reconstitue le plan et les œuvres exposées en 1913 (consulté le 10 janvier 2016).

25. Portrait de madame Soler, Barcelone, 1903, huile sur toile, 100 × 70 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, OPP.03:18 et Femme et pot de moutarde, Paris, hiver 1909-1910, huile sur toile, 73 × 60 cm, coll. part. OPP.09:140.

26. Jana Claverie, Vincenc Kramář, un collectionneur du cubisme à Prague, Paris, RMN, 2002.

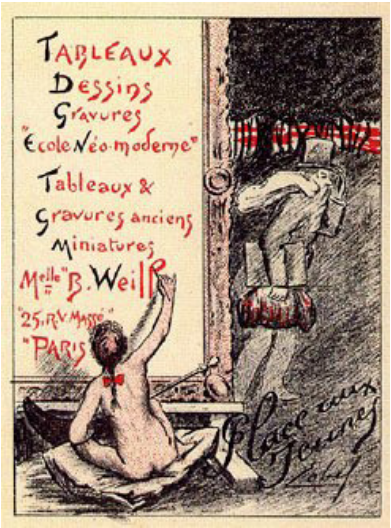
27. Daniel-Henry Kahnweiler, Der Weg zum Kubismus, Munich, Delphin Verlag, 1920.

28. Je traduis. Ausstellung Pablo Picasso [cat. exp. Munich, Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, 1913], 1913, n. p.

BERTHE WEILL ET PICASSO, LA PETITE GALERISTE ET LE GRAND ARTISTE

Marianne Le Morvan • colloque Revoir Picasso • 26 mars 2015

La dispersion des sources pénalisait largement l'étude de l'activité de la marchande de tableaux d'avant-garde Berthe Weill. La reconstitution d'un fonds exhaustif[1] rassemblant quasiment l'intégralité des catalogues d'époque et un dépouillement minutieux de la presse offrent enfin la possibilité d'une analyse critique de sa programmation.



Lobel-Riche, carte commerciale de la Galerie B.Weill, 1901
Collection Marianne Le Morvan

Berthe Weill fut la première femme à ouvrir une galerie d'art à Paris, qu'elle dirigea seule de 1901 à 1939. Son parcours sous-estimé n'était jusqu'à récemment jamais appréhendé dans sa globalité : reconnue comme la première à avoir proposé les Fauves avant leur découverte au Salon d'automne de 1905, elle exposa les prémices cubistes dès la phase cézannienne, et fut la seule à consacrer une exposition personnelle à Amedeo Modigliani en 1917[2] du vivant du peintre. On lui doit également une part importante de la reconnaissance du talent des femmes artistes[3] dont elle fut une grande promotrice. À la lecture de sa programmation, on constate que tous les tenants de la modernité ont d'abord défilé sur ses cimaises. Ses choix éclectiques se portaient essentiellement vers de jeunes débutants n'ayant jamais encore été exposés, raison corollaire pour laquelle elle est quasi systématiquement la première marchande de ceux qui devinrent par la suite les plus reconnus du marché.

Cet inventaire serait incomplet sans évoquer Pablo Picasso dont elle fut la première à vendre les œuvres en France. Elle fit sa connaissance par l'intermédiaire de l'industriel catalan Pedro Mañach, alors que l'artiste vint pour la première fois à Paris découvrir l'accrochage de l'une de ses œuvres, retenue pour représenter le pavillon espagnol au Grand Palais, inauguré pour l'Exposition universelle de 1900. Elle acheta une série de trois *Courses de taureaux* aussitôt vendues 150 francs à Adolphe Brisson, alors directeur du journal *Les Annales politiques et littéraires*.

Weill se remémorait sa première visite à l'atelier : *« J'y vais à l'heure indiquée ; six étages ! je sonne, carillonne, pas de réponse. Furieuse, je redescends et rencontre Mañach qui accourt : "Vous êtes montée ? Picasso est là. – Mais non ! il n'y a personne." Nous remontons, entrons… je vois deux grabats et, sous les couvertures, deux formes se dissimulant ! C'étaient Picasso et Manolo qui étaient couchés, ces deux petites pestes se payaient ma tête pendant que j'étais accrochée au cordon de la sonnette*[4]. » Elle fit une sélection de toiles qu'elle jugea déjà « fort intéressantes » et en vendit rapidement trois dont le fameux *Moulin de la Galette,* aujourd'hui conservé au Solomon R. Guggenheim Museum de New York. En 1901, elle vend *L'Omnibus* adjugé 7 800 744 dollars chez Christie's Londres en 2011.

Pour valoriser la nouvelle peinture, Berthe Weill varie les propositions : des expositions de caricaturistes de presse, alors très en vogue, alternent avec des expositions collectives de peintres ou au besoin des antiquités et des livres pour compenser ces jeunes inconnus qui se vendent mal. Weill note : *« Picasso prend, chaque jour, une plus grande place dans les collections, aussi intéressantes que peu nombreuses*[5]. » Les amateurs si précoces sont très rares. *« Toujours point de vente. Les visiteurs, sans prendre encore grand intérêt à cette peinture, se dérangent par curiosité. Persévérance*[6] *! »*

En 1902, Berthe Weill propose trois expositions collectives mentionnant Picasso : d'abord du 1er au 15 avril[7], durant laquelle est exposée pour la première fois la période bleue dont *Nature morte (le dessert)*[8] (Museu Picasso, Barcelone), *L'Hétaïre*[9] (Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, Turin), *La Chambre bleue*[10] (Phillips Collection, Washington) et *Le 14 Juillet*[11] (Solomon R. Guggenheim Museum, New York). Si ces œuvres appartiennent désormais aux plus grands musées du monde, à l'époque l'échec fut cuisant ; il n'y eut aucune vente. Du 2 au 15 juin 1902[12] est présenté le *Grand Prix à Auteuil*[13], puis de nouveau[14] du 15 novembre au 15 décembre[15] avec également la *Scène de café-concert*[16] (Staatliche Museen, Nationalgalerie, Berlin) ; ces évènements n'eurent pas de succès notable.

Là où d'autres marchands renoncent à présenter un peintre après un, parfois deux échecs commerciaux, Weill, téméraire, propose les artistes dont elle est persuadée du talent, continuant d'accorder régulièrement aux œuvres une place dans

GALERIE B. WEILL
25, Rue Victor-Massé

EXPOSITION
de
PEINTURES,
PASTELS & DESSINS
par MM. Girieud, Launay,
Picasso et Pichot.

DU 15 NOVEMBRE AU 15 DÉCEMBRE 1902

INVITATION

Couverture du catalogue de l'exposition de peintures, pastels et dessins par Girieud, Launay, Picasso et Pichot à la Galerie B.Weill, du 15 novembre au 15 décembre 1902
Collection Marianne Le Morvan

ses accrochages. Weill note : « Je vends bien de-ci, de-là, quelques Picasso, dessins ou peintures, mais ne puis arriver à subvenir à ses besoins et j'en suis navrée, car il m'en veut ; ses yeux me font peur et il en abuse !! Pour tenir, il faut que j'achète un peu à tous ; avec un seul, cela ne serait pas possible ; comment le lui faire comprendre[17] ? »

L'exposition collective d'octobre 1904[18] ne remporte pas non plus l'adhésion du public : elle propose notamment l'Évocation *(L'enterrement de Casagemas)*[19] (musée d'Art moderne de la Ville de Paris), *Marchande de fleurs*[20] (Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow), *Scène de rue*[21] (Museum of Modern Art, San Francisco) et *La Fin du numéro (diseuse)*[22] (Museu Picasso, Barcelone). Au début de sa période rose, l'artiste quitte la Galerie B. Weill : *« C'est à Clovis Sagot que Picasso vendra, désormais, ses peintures et ses dessins. Quant à moi, je lui en achète à chaque fois qu'il m'est possible, car il ne me confie plus rien : il en a assez de cette purotine de Montmartre… ah ! il a bien raison*[23] *! »* L'exemple de Picasso est un scénario récurrent dans la carrière de Berthe Weill : elle le découvre, l'expose avant ses concurrents, mais la mauvaise gestion et la modestie de son commerce ne lui permettent pas de proposer des prix équivalents à ceux des autres marchands, aussi le voit-elle partir au profit de galeries de plus grande envergure[24].

L'histoire pourrait s'achever ici mais leur relation s'inscrit bien plus durablement. Weill reste attentive aux progressions de l'artiste et décèle très tôt ses différentes évolutions ; elle accueille Georges Braque à partir de 1909 et fait largement place aux émules cubistes comme Albert Gleizes, Fernand Léger, André Lhote, Jean Metzinger ou encore Diego Rivera et Alfred Reth, auxquels elle consacra une exposition personnelle en 1914.

La correspondance conservée dans la collection du Musée national Picasso-Paris révèle une complicité bienveillante entre cette galeriste bourrue et le peintre déjà consacré par la critique. L'artiste continua à répondre favorablement aux demandes régulières de son ancienne protectrice et l'on constate qu'elle n'hésitait pas à le solliciter, s'autorisant même à le rudoyer parfois.

En 1920, Picasso réalise le portrait de Berthe Weill classé trésor national en 2007. La première lettre conservée au Musée national Picasso-Paris mentionne : *« Monsieur Picasso. Beaucoup par timidité, je suis très gauche et n'ai su vous dire ce que je pensais de mon portrait, j'en suis très flattée et vs (sic)* en remercie profondément ; ma tête dessinée par Picasso, j'en éprouve une grande joie et si vs (*sic*) avez eu la gentillesse de me dire que vs (*sic*) étiez content qu'on veuille bien poser pour vous, je répondrai à cette délicatesse que je suis très fière que vous avez (*sic*) bien voulu me portraiturer. Voilà ce que j'ai eu la bêtise de ne pas savoir vous dire en partant au lieu de vs (*sic*) envoyer une grosse balourdise. Merci encore mille fois et croyez à mes meilleurs sentiments. Mon bon souvenir à madame[25]. »

Dans la perspective de la centième exposition, Berthe Weill prépare chaque soir une revue de Guignol dans laquelle une trentaine de marionnettes fabriquées en papier mâché représentent les peintres et critiques habitués de son commerce, parmi lesquels l'incontournable Picasso dont elle crée une anagramme cubiste le rebaptisant « Ossapic ». L'intégralité du texte dactylographié retrouvé en 2014 compose une satire du monde de l'art des plus caustiques.

CÉSAR ABIN
Portrait de Berthe Weill et de ses peintres in « Leurs figures » *56 portraits d'Artistes, Critiques et Marchands d'aujourd'hui* avec un commentaire de Maurice Raynal. Imprimerie Muller, 29, rue Championnet, 29 Paris – 18e.
Ouvrage tiré à 240 exemplaires sur vélin et 10 exemplaires sur hollande numérotés de 1 à 250, non daté
Collection Marianne Le Morvan

À partir de 1923, Berthe Weill instaure une exposition récurrente à la fin de chaque année, regroupant tous ceux qui ont contribué à la réussite de la galerie autour d'un thème commun. La marchande n'hésite pas à réclamer une production à son ancien protégé, en 1925 : *« Cette fois, j'espère, vs ne me ferez pas faux bon (sic)*, je ne vs (*sic*) lâcherai pas car vs (*sic*) m'avez bien promis l'an dernier et rien donné pourtant[26]. » Pour les occasions importantes en revanche, Berthe Weill n'autorise aucune désertion et se fait plus pressante, comme pour les noces d'argent consacrant les vingt-cinq ans de la galerie autour d'une grande exposition en 1926 : *« J'ai tellement à faire avec cette exposition qui s'annonce comme un grand succès, que je ne puis aller vs (sic)* voir. Voulez-vs (*sic*) m'être gentil ? Oui ? apportez-moi ou envoyez-moi une petite note si vous voulez, mais que vs (*sic*) soyez représenté, il urge ; vs (*sic*) l'un des anciens de la maison, ne pouvez pas ne pas figurer aux noces d'argent de la galerie. Je compte vs

(*sic*) voir, on accroche demain, vous seriez le seul manquant. Bonnes amitiés[27]. »

En mars 1933, dans une situation financière exsangue, Berthe Weill propose à la vente[28] sa collection personnelle d'œuvres d'art auprès de ses amis marchands suisses, les Bollag, à Zurich. Le catalogue mentionne trois œuvres relatives à Picasso, son portrait[29] reproduit en couverture du catalogue, une aquarelle, *Femme espagnole*, et une composition reproduite dans ses Mémoires qui paraissent en juin de la même année sous le titre *Pan ! Dans l'œil… ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine*. La marchande y compile souvenirs et anecdotes. Elle y revendique la découverte de Picasso en France et place son portrait exécuté par l'artiste en frontispice. Preuve de confiance et rare témoignage de ses doutes, Berthe Weill expose son projet au peintre : *« Mon cher Picasso. M. Pellequer m'a apporté le dessin que vous lui avez remis pour moi et dont je vous remercie infiniment. Ce dessin scelle notre vieille amitié, il figurera en tête de mes Mémoires que j'hésite un peu à faire éditer pour ce qu'il contient (sic)* tant de vérités un peu dures à accepter, ils paraîtront néanmoins, je l'espère, mais il me faut encore quelques corrections. J'aurais voulu qu'ils fussent impeccables au niveau de la forme mais… J'ai fait ce que j'ai pu et j'ai peur que cela ne soit que très quelconques (*sic*) de là mes hésitations au surplus. J'espère que l'année 1931 apportera à tous le bonheur, et tous les bienfaits d'une rénovation générale et… généreuse. Je vous souhaite, mon cher Picasso, la joie de travailler comme vs (*sic*) aimez le faire, dans le calme et la sérénité du chercheur que vs (*sic*) êtes, une bonne santé pour vous et les vôtres. Poignée de main de B Weill[30]. »

BERTHE WEILL
Couverture de *Pan !.. dans l'œil… ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine 1900-1930* (préface de Paul Reboux ; aquarelles et dessins de Raoul Dufy, Pascin et Picasso), Librairie Lipschutz, Paris, février 1933, 325 pages
Collection Marianne Le Morvan

À la veille de la Seconde Guerre mondiale, Weill passe d'une situation financière précaire à ce qu'elle appelait la « mouise ». Elle expose à cette époque les artistes du groupe Abstraction-Création dont elle présente les recherches audacieuses. La correspondance échangée avec Picasso à cette période est le seul témoignage existant sur les conditions de vie au moment de la fermeture de sa galerie, alors installée[31] rue Saint-Dominique (Paris, 7e). Après six mois de retard dans le paiement de son loyer, la marchande risque l'expulsion si elle ne parvient pas à réunir la somme due.

MARC VAUX
Photographie des noces d'argent de la Galerie B.Weill chez Dagorno (restaurant de la Villette), 28 décembre 1926
Collection Marianne Le Morvan
© Centre Georges Pompidou

Dans une situation inextricable, elle n'hésite pas à faire appel à la générosité de Picasso pour se faire confier une œuvre ou deux sur lesquelles il percevra sa part une fois la vente réalisée : *« Ami Picasso. Vous m'aviez dit : "Vous ai-je jamais manqué de Parole ?" Alors, c'est bien vrai ? jamais ? mon sort se joue d'ici 2 jours ; je comptais vendre les 2 dessins que vous m'aviez promis de me confier, même de me les apporter, car j'ai une bien belle exposition à voir. Puis-je y compter ? Je vous avais demandé ces dessins, payables en cas de ventes, à longues échéances, mais j'ai jugé bon, au contraire, de vous les payer de suite, aussitôt vendus, car j'estime que le bénéfice que j'en pouvais tirer serait peut-être suffisant pour m'aider. Je crois donc toujours en votre parole et vous prie de croire, vous, en mes bons* sentiments d'amitié. Poignée de main[32]. » Dans ses recherches inlassables de nouveauté, Berthe Weill continue à s'acharner : *« Comme vous m'avez dit un jour, il n'y a pas très longtemps : "Il ne se trouve pas actuellement un imbécile 'comme vous', pour s'occuper des jeunes"*. Eh bien ! je suis toujours cet "imbécile" et j'ai repris contact avec de "nouveaux jeunes"[33]. » Après trente-huit années d'activité, la galerie ferme définitivement au mois de juin 1939. La situation se dégrade fortement quand la guerre éclate. Argumentant sur la longueur de leur amitié, Berthe Weill continue à solliciter Picasso pour poursuivre la vente de tableaux malgré la fermeture de son commerce : *« Je sais bien que vs (sic)* ne répondez jamais, mais comment savoir si je vous trouverai ? Je pense qu'il y a aujourd'hui 42 ans (oui, mon cher), je vous ai acheté vos 3 premières toiles pour 100 f. Quel record ! Ce sont des souvenirs que nous ne devons pas oublier. Un seul mot de vous me ferait plaisir, je n'ose pas dire une visite, ce serait trop vous demander ; tâchez de me donner une réponse quelconque et vous serez mignon, mignon. Bonne poignée de main amicale[34]. »

Elle sort vivante mais ruinée de la Seconde Guerre mondiale. Restés majoritairement fidèles aux besoins de leur ancienne galeriste, ses artistes associés à la Société des amateurs d'art et des collectionneurs organisent une vente aux enchères publiques à son bénéfice : *« Ces œuvres sont offertes par les artistes en reconnaissance des efforts désintéressés qui ont aidé leurs débuts. »* Quatre-vingt-quatre lots émanant des artistes les plus prestigieux de la période moderne et de galeries concurrentes sont offerts. La vente a lieu le 12 décembre 1946 et Francis Carco, de l'Académie Goncourt, signe un élégant portrait en préface du catalogue. Picasso ne manque pas à l'appel. Près de 4 millions de francs sont récoltés et mettent la galeriste à l'abri du besoin pour les dernières années de sa vie.

Un hommage à Berthe Weill eut lieu pour l'inauguration du nouveau salon de l'Akademia Raymond Duncan[35] en 1948, mentionnant sur son catalogue la présence « des peintres connus dont Berthe Weill favorisa les débuts ». L'hypothèse de la présence de Picasso est légitime, mais aucune confirmation n'a été retrouvée à ce jour. Cette même année, elle fut décorée du grade de chevalier de la Légion d'honneur.

Les parcours de Picasso et Weill ont débuté simultanément. Témoin privilégié de l'éclosion de la carrière du peintre, la marchande était une alliée discrète. Catalyseur de l'avant-garde, la Galerie B. Weill était le lieu des rencontres artistiques et amicales. La marchande ne thésaurisa pas les trésors qui lui passèrent entre les mains et ne fit jamais fortune. Elle apparaît davantage comme une sourcière qui occupa une place cruciale dans l'avènement de ses artistes que comme une marchande prospère, bien que la longévité de sa carrière démente toute accusation d'amateurisme. Elle joua le rôle de vecteur dans l'accession au marché de l'art pour un nombre considérable d'artistes devenus aujourd'hui les plus célèbres de la période moderne.

La « petite mère Weill », comme l'avait surnommée Raoul Dufy, n'hésitait pas à sacrifier ses marges et à ouvrir sa table à ceux qui n'avaient pas de quoi manger : son sacrifice fut nécessaire à leur réussite. L'« Ami Picasso » demeura discrètement fidèle durant plus de quarante années. Leurs échanges offrent une rare démonstration de la vulnérabilité de Berthe Weill qui y expose avec humour une relation de confiance. Ce volet intime révèle les souvenirs du peintre et de ses années de jeunesse durant lesquelles il était encore inconnu.

Weill notait dans ses M*émoires : « Cette vie, je me la suis faite ainsi parce que je l'*aime ainsi ; j'y ai trouvé des déceptions, mais aussi, bien des joies et, en dépit de tout (*sic*) entrave, je me suis créé une occupation qui me plaît infiniment et je dois m'estimer heureuse… je le suis.

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. Archives Berthe Weill : www.bertheweill.fr/ www.bertheweill.com

2. Exposition des peintures et des dessins d'Amedeo Modigliani, du 3 au 30 décembre 1917 à la Galerie B. Weill, 50, rue Taitbout, Paris (9e). Cette exposition fit un scandale en raison des poils des nus présentés qui durent être décrochés.

3. Émilie Charmy, Marie Laurencin, Jacqueline Marval, Suzanne Valadon, Meta Warrick, pour ne citer que quelques noms.

4. Berthe Weill, *Pan ! Dans l'œil… ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine 1900-1930*, Paul Reboux (préf.), Raoul Dufy, Jules Pascin et Pablo Picasso (aquarelles et dessins), Paris, librairie Lipschutz, 1933, p. 65-66.

5. Berthe Weill, *op. cit.*, p. 70-71.

6. Berthe Weill, *op. cit.*, p. 74.

7. Cinquième exposition organisée par Pedro Mañach : tableaux et pastels de Louis Bernard-Lemaire et de Picasso, du 1er au 15 avril 1902, à la Galerie B. Weill, 25, rue Victor-Massé, Paris (9e).

8. Sous le no 1 et le titre *Nature morte* dans le catalogue.

9. Sous le no 2 et le titre *Hétaïre* dans le catalogue.

10. Sous le no 14 et le titre *Le Tub* dans le catalogue.

11. Sous le no 5 et le titre *14 Juillet* dans le catalogue.

12. Exposition organisée par Pedro Mañach : peintures, pastels, aquarelles, dessins et sculptures par Abel-Faivre, Bernard-Lemaire, Braun, Camara, Cappiello, Depaquit, Flandrin, Girieud, Gosé, Gottlob, Grün, Hermann-Paul, E. de Krouglicoff, Launay, Léandre, Maillol, Malteste, Marquet, Mme Marval, de Mathan, Matisse, Mirande, Petitjean, Picasso, Roubille, Rouveyre, Sancha, Sem, Villon, Melle Warrick, Weiluc, Wély, Willette, du 2 au 15 juin 1902, à la Galerie B. Weill, 25, rue Victor-Massé, Paris (9e).

13. Sous le no 24 et le titre *Grand Prix d'Auteuil* dans le catalogue.

14. Sous le no 20 et le titre *Pelouse à Auteuil* dans le catalogue.

15. Exposition de peintures, pastels et dessins par Girieud, Launay, Picasso et Pichot, du 15 novembre au 15 décembre 1902 à la Galerie B. Weill, 25, rue Victor-Massé, Paris (9e).

16. Sous le no 18 et le titre *Scènes de concert* dans le catalogue.

17. Berthe Weill, *op. cit.*, p. 85.

18. Exposition de peintures, aquarelles, pastels et dessins par Charbonnier, Clary-Baroux, Dufy (Raoul), Girieud, Picabia, Picasso et Thiesson, du 24 octobre au 20 novembre 1904 à la Galerie B. Weill, 25, rue Victor-Massé, Paris (9e).

19. Sous le no 30 et le titre *L'Enterrement* dans le catalogue.

20. Sous le n° 31 et le titre *Marchande des quatre saisons* dans le catalogue.

21. Sous le n° 33 et le titre *Scène de la rue* dans le catalogue.

22. Sous le n° 35 et le titre *Romancière du music-hall* dans le catalogue.

23. Berthe Weill, *op. cit.*, p. 88.

24. Lire à ce sujet : Fabien Accominotti, « La structure sociale des décisions de production dans un marché culturel », *Histoire et mesure : art et mesure*, vol. XXIII, n° 2, 2008 ; Félicie de Maupeou et Léa Saint-Raymond, « "Les marchands de tableaux" dans le Bottin du commerce : une approche globale du marché de l'art à Paris entre 1815 et 1955 », *Artl@s bulletin 2*, n° 2, 2013.

25. Lettre de Berthe Weill à Pablo Picasso, 25 janvier 1920, inventaire 515AP/C/174/43, Musée national Picasso-Paris, Archives privés Pablo Picasso. Don Succession Picasso, 1992.

26. Lettre de Berthe Weill à Pablo Picasso, 26 septembre 1926, inventaire 515AP/C/174/43, Musée national Picasso-Paris, Archives privés Pablo Picasso. Don Succession Picasso, 1992.

27. Lettre de Berthe Weill à Pablo Picasso, 17 octobre 1926, inventaire 515AP/C/174/43, Musée national Picasso-Paris, Archives privés Pablo Picasso. Don Succession Picasso, 1992.

28. Vente aux enchères du 23 mars 1933, Gustave et Léon Bollag, Zurich.

29. Portrait de Berthe Weill reproduit sur la couverture du catalogue, mentionné sous le n° 63.

30. Lettre de Berthe Weill à Pablo Picasso, 30 octobre 1930, inventaire 515AP/C/174/43, Musée national Picasso-Paris, Archives privés Pablo Picasso. Don Succession Picasso, 1992.

31. Berthe Weill déménagea sa galerie de la rue Laffitte au 27, rue Saint-Dominique, où elle vivait également, en 1937.

32. Lettre de Berthe Weill à Pablo Picasso, 27 juin 1939, inventaire 515AP/C/174/43, Musée national Picasso-Paris, Archives privés Pablo Picasso. Don Succession Picasso, 1992.

33. Lettre de Berthe Weill à Pablo Picasso, 12 janvier 1939, inventaire 515AP/C/174/43, Musée national Picasso-Paris, Archives privés Pablo Picasso. Don Succession Picasso, 1992.

34. Lettre de Berthe Weill à Pablo Picasso, 8 juin 1942, inventaire 515AP/C/174/43/2, Musée national Picasso-Paris, Archives privés Pablo Picasso. Don Succession Picasso, 1992.

35. Archives André Lhote - Dominique Martin-Bermann.

PAUL ROSENBERG, MARCHAND DE PICASSO AUX ÉTATS-UNIS

Isabelle Limousin • colloque Revoir Picasso • 26 mars 2015

Si les relations entretenues par Pablo Picasso avec Ambroise Vollard et Daniel-Henry Kahnweiler sont bien connues, celles qui l'ont lié à Paul Rosenberg (1881-1959) le sont moins. Il succéda auprès de l'artiste à son frère, Léonce Rosenberg, qui avait été pressenti par Picasso pour reprendre la diffusion de ses œuvres après le départ de Kahnweiler en Suisse. Le jeune marchand s'entendit avec le peintre pendant l'été 1918 à propos d'une collaboration d'ampleur inédite : un contrat de première vue qui lui donnait accès à sa production la plus récente et une association avec Georges Wildenstein, lui ouvrant le marché américain[1]. Mieux qu'un contrat[2], un ensemble de portraits des familles Rosenberg et Wildenstein peints par Picasso scella l'accord passé entre les trois hommes, Léonce ayant refusé de faire partie du consortium.

PABLO PICASSO
Portrait de Madame Rosenberg et sa fille
Biarritz, 1918
Huile sur toile, 130 x 95 cm
Musée national Picasso-Paris
Dation Micheline Sinclair-Rosenberg, 2008. MP2008-03
© Paris, RMN - Grand Palais / Thierry Le Mage
© Succession Picasso, 2016

Paul Rosenberg fut dès ce moment et jusqu'à son exil en 1940, mais sans exclusivité, le principal marchand de Picasso.

Fils de marchand ayant reçu une éducation cosmopolite, Paul Rosenberg évolua dès ses années de formation dans un marché de l'art international. Son modèle fut le « grand[3] » Paul Durand-Ruel, marchand qui soutint l'impressionnisme, eut l'initiative d'organiser de nombreuses expositions à l'étranger et qui fut surtout le premier à ouvrir des galeries à Londres, Bruxelles et New York, où une nouvelle clientèle de collectionneurs commençait à émerger. Si la galerie paternelle était jusqu'alors versée dans l'impressionnisme et le postimpressionnisme, l'arrivée de Picasso devait favoriser le développement de son activité comme son rayonnement, que Paul Rosenberg souhaita étendre par des projets internationaux menés en collaboration avec une autre dynastie de marchands, autrement plus puissante, celle des Wildenstein.

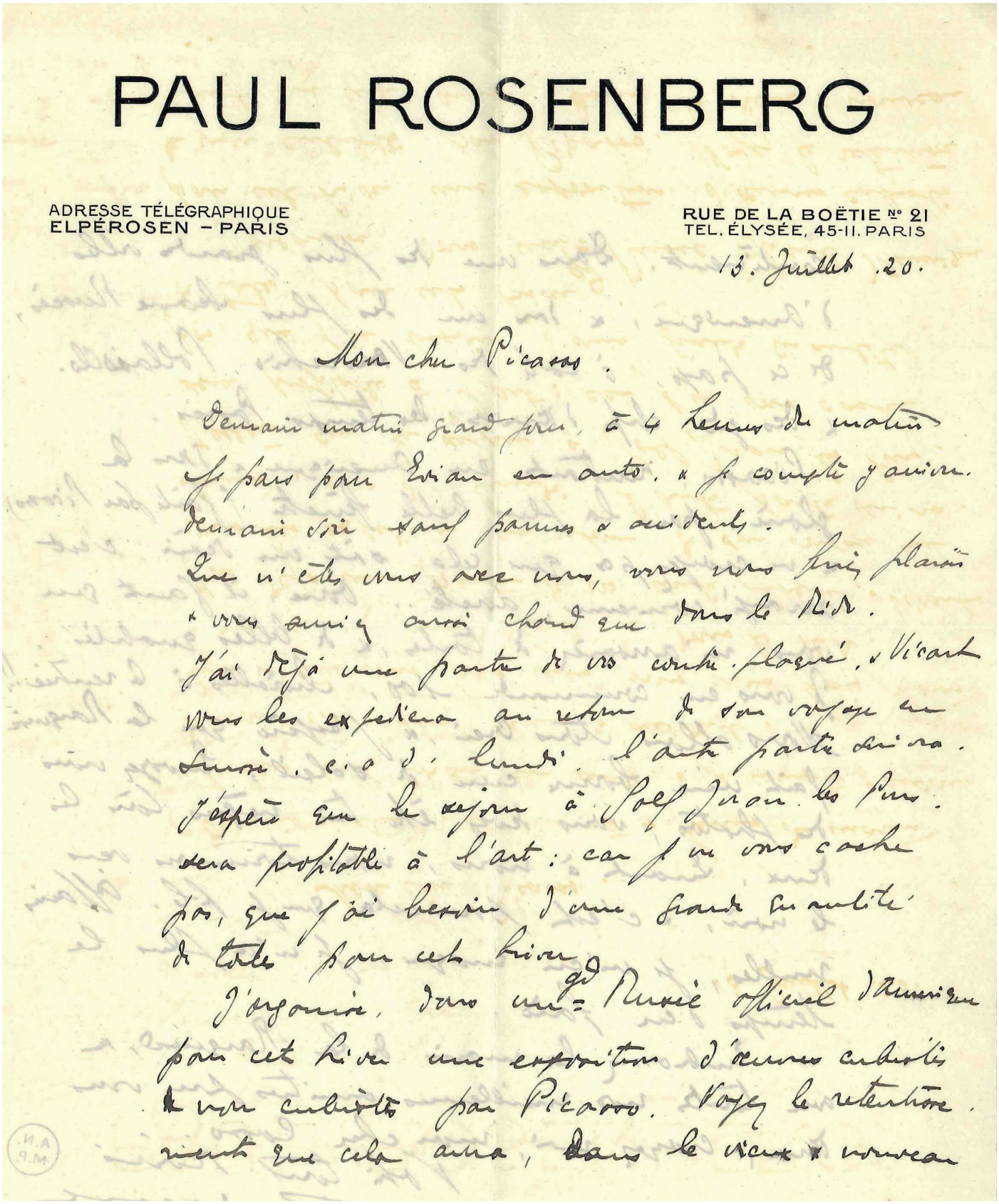
Si son activité a été jusqu'alors assez peu étudiée, l'important ouvrage de Michaël F. Fitzgerald, *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art* (Berkeley, University of California press, 1996), est à citer, ainsi que le touchant témoignage de la petite-fille de Paul Rosenberg, Anne Sinclair, *21, rue La Boétie* (Paris, Grasset, 2012). L'accessibilité récente de fonds d'archives autorise aujourd'hui à compléter, voire à réviser nos connaissances à ce sujet[4] : le fonds Loeb vient de faire l'objet d'une donation à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), et surtout les archives de la galerie Paul Rosenberg ont été données sous réserve d'usufruit au Museum of Modern Art (MoMA) de New York en 2006.

Cette intervention fait un premier état des recherches menées dans les fonds d'archives publiques et privées, en France et aux États-Unis, grâce à une bourse de recherche attribuée par la Fondation Carnot[5]. Aujourd'hui, je me limiterai à aborder l'activité marchande – ou la stratégie commerciale – de Paul Rosenberg à l'étranger au seul bénéfice de l'œuvre de Picasso dans ses projets internationaux, en particulier dans son articulation avec la galerie Wildenstein.

WILDENSTEIN

Dès le début de sa collaboration avec Picasso, Paul Rosenberg comprit que, pour vendre ce nouvel art moderne, il lui serait nécessaire d'étendre sa clientèle, à l'étranger en particulier. Pour ce faire, il projeta l'organisation d'une exposition aux États-Unis pour laquelle il sollicita l'artiste : « J'espère que le séjour à Golfe-Juan-les-Pins sera profitable à l'art : car je ne vous cache pas que j'ai besoin d'une grande quantité de toile [*sic*] pour cet hiver. J'organise dans un gd [*sic*] musée officiel d'Amérique pour cet hiver une exposition d'œuvres cubistes et non cubistes par Picasso. Voyez le retentissement que cela aura, dans le vieux et nouveau continent. Dans une des plus grandes villes d'Amérique, et dans les plus beaux musées de ce pays, à côté des Verrocchio, Pollaiuolo et des gds [*sic*] chefs d'œuvres des temps passés. Picasso rentrant en Amérique et dans la gloire par la plus belle fenêtre (faite par Picasso) et ne croyez pas que cela soit un désir, c'est arrangé, convenu, arrêté… Donc, il faut que vous m'arrosiez de toiles, et de belles qualités. Je vous en commande 100, livrables à la rentrée !!![6] »

L'année qui suivit, le marchand relança Picasso à ce sujet avec une insistance dont témoignent les cinq courriers qu'il lui adressa entre juillet 1920 et juillet 1921[7]. Quelques mois plus tard, en octobre 1921, il acquit vingt-trois peintures auprès de son frère, selon le livre de stock de la Galerie L'Effort moderne. La première exposition d'œuvres de Picasso organisée à l'étranger par Paul Rosenberg ne fut pourtant pas aux



PAUL ROSENBERG

ADRESSE TÉLÉGRAPHIQUE
ELPÉROSEN – PARIS

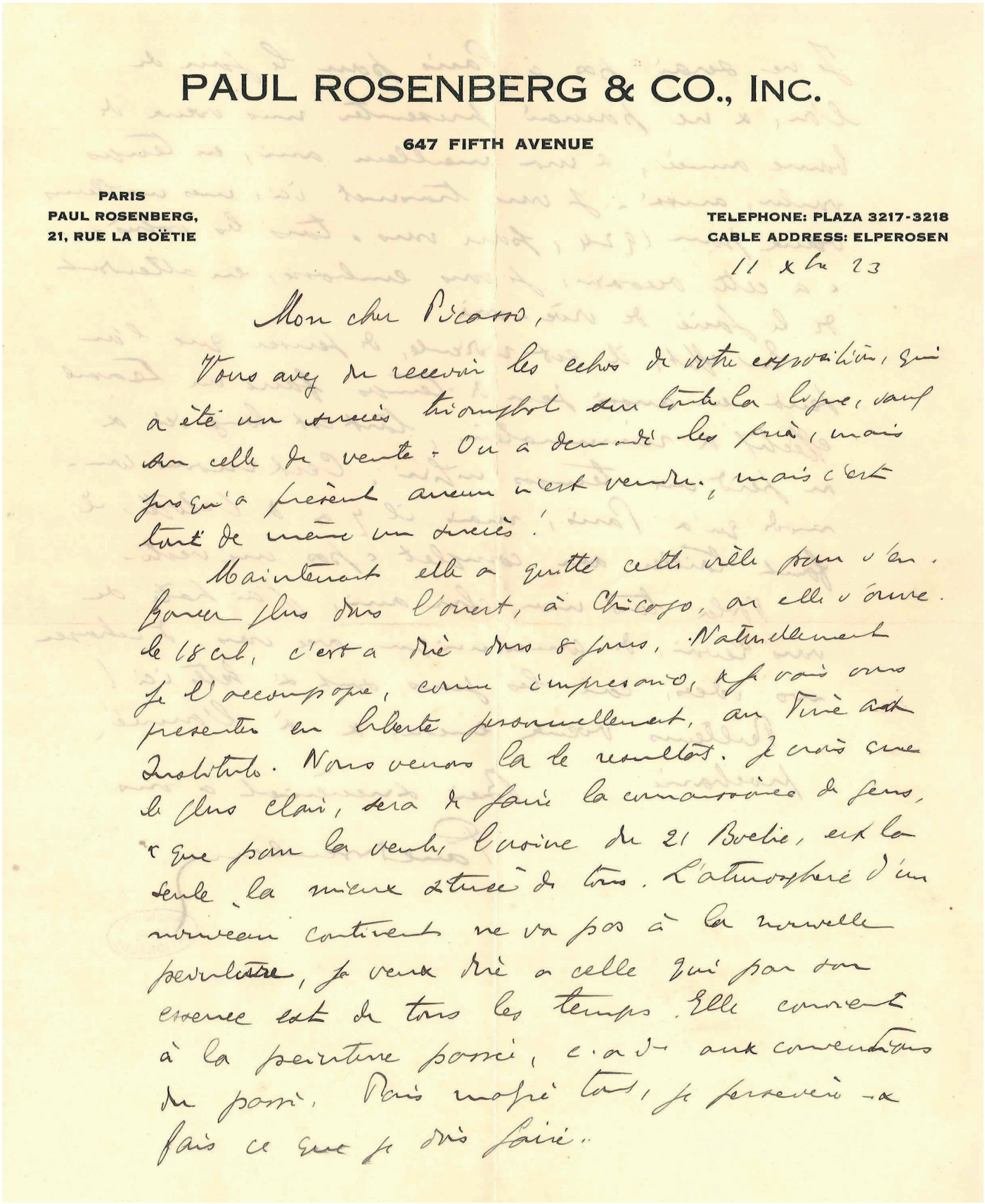
RUE DE LA BOËTIE N° 21
TEL. ÉLYSÉE, 45-11. PARIS

13. Juillet .20.

Mon cher Picasso.

Demain matin grand jour, à 4 heures du matin je pars pour Evian en auto. « je compte y arriver demain soir sans pannes ou accidents.
Que si vous vous avez vous, vous vous fait plaisir « vous amuser aussi chaud que dans le Midi.
J'ai déjà une partie de vos cartons. Flagrée, « Vicart vous les expédiera au retour de son voyage en Suisse. c.a d. lundi. L'autre partie suivra.
J'espère que le séjour à Golf Juan les Pins sera profitable à l'art : car je ne vous cache pas, que j'ai besoin d'une grande quantité de toiles pour cet hiver.
J'organise, dans un grd Musée officiel d'Amérique pour cet hiver une exposition d'œuvres cubistes & non cubistes par Picasso. Voyez le retentissement que cela aura, dans le vieux & nouveau

Lettre du 13 juillet 1920 de Paul Rosenberg à Pablo Picasso (première page)
Musée national Picasso-Paris
Archives privées de Pablo Picasso
Donation succession Picasso, 1992.
© Succession Picasso, 2016



PAUL ROSENBERG & CO., INC.

647 FIFTH AVENUE

PARIS
PAUL ROSENBERG,
21, RUE LA BOËTIE

TELEPHONE: PLAZA 3217-3218
CABLE ADDRESS: ELPEROSEN

11 xbre 23

Mon cher Picasso,

Vous avez du recevoir les echos de votre exposition, qui a été un succès triomphal sur toute la ligne, sauf sur celle de vente. On a demandé les prix, mais jusqu'à présent aucun n'est vendu, mais c'est tout de même un succès!

Maintenant elle a quitté cette ville pour s'en aller plus dans l'ouest, à Chicago, où elle s'ouvre le 18 cet, c'est à dire dans 8 jours. Naturellement je l'accompagne, comme impresario, et je vais vous présenter en liberté personnellement, au Fine Arts Institute. Nous verrons là le resultat. Je crois que le plus clair, sera de faire la connaissance de gens, et que pour la vente, l'usine du 21 Boetie, est la seule, la mieux située de tous. L'atmosphère d'un nouveau continent ne va pas à la nouvelle peinture, je veux dire à celle qui par son essence est de tous les temps. Elle convient à la peinture passée, c.à.d. aux conventions du passé. Mais malgré tout, je persévère et fais ce que je dois faire.

Lettre du 11 décembre 1923 de Paul Rosenberg à Pablo Picasso (première page)
Musée national Picasso-Paris
Archives privées de Pablo Picasso
Donation succession Picasso, 1992.
© Succession Picasso, 2016

États-Unis, mais en Allemagne. À l'automne 1922, il présenta à la Galerie Thannhauser de Munich une exposition réalisée avec le concours de son frère qui lui prêta à l'occasion quinze œuvres[8].

Pour leurs projets américains, les frères Rosenberg bénéficièrent du conseil d'un de leurs clients, John Quinn, collectionneur new-yorkais avec lequel Paul entra en contact à l'automne 1920 par l'entremise d'Henri-Pierre Roché[9]. Leurs échanges ont été rapportés par M. F. Fitzgerald et je n'y reviendrai pas si ce n'est pour préciser que John Quinn lui déconseilla de s'installer à New York ; il préféra lui suggérer d'organiser une exposition à la Galerie Brummer, plutôt que de collaborer avec les grandes maisons, Knoedler, Gimpel, Durand-Ruel ou Wildenstein, moins ouvertes selon lui à l'art moderne[10]. Mais Paul Rosenberg s'était déjà associé à Georges Wildenstein dont la famille, qui entretenait à l'époque des liens étroits avec celle des Rosenberg[11], était solidement installée en France, mais aussi à New York. Là-bas, cette galerie joua le rôle d'une succursale pour celle de Paul Rosenberg, sans présenter les inconvénients d'une gestion à distance.

« Exhibition of Recent works by Picasso[12] », première exposition organisée conjointement par les deux galeries, y fut présentée en novembre 1923 et Paul Rosenberg fit à l'occasion un premier voyage aux États-Unis qu'il a relaté dans ses courriers à l'artiste[13]. Si cette exposition reçut, selon les Galeries Wildenstein et Paul Rosenberg, un grand succès[14], le résultat des ventes fut nul, comme le marchand l'explique au peintre : « L'atmosphère d'un nouveau continent ne va pas à la nouvelle peinture, je veux dire à celle qui par essence est de tous les temps. Elle convient à la peinture passée, c'est-à-dire aux conventions du passé. Malgré tout je persévère et fais ce que je dois faire. […] En effet, il est ridicule de penser que l'on peut en aussi peu de temps faire un travail effectif et rémunérateur, tout est long ici et on perd un temps infini. C'est moins commode qu'à Paris, mais il y a l'étoffe, il faut tailler un complet et pas une veste[15]. » Cette première manifestation tempéra l'enthousiasme du marchand qui comprit que pour développer sa clientèle américaine il faudrait préalablement former le goût des amateurs à l'art moderne.

Le mois suivant, l'exposition voyagea à Chicago et fut présentée par l'Arts Club, dans la galerie Est de l'Art Institute. Comme une exposition de dessins de Picasso s'y était déjà tenue au printemps de la même année à l'initiative du prince Wladimir Argotinsky[16], la direction de l'Arts Club aurait préféré entamer sa collaboration avec Paul Rosenberg par une exposition consacrée à une autre artiste qu'il représentait aussi, Marie Laurencin. Un mois après le début de leurs échanges, l'exposition « Paintings by Picasso » fut inaugurée[17]. À la demande expresse et répétée du marchand, il fut mentionné sur la couverture du catalogue que les œuvres étaient été prêtées par "*Paul Rosenberg of Paris and New York*"[18], signifiant par là que, comme les grandes maisons françaises, la sienne était désormais installée outre-Atlantique. Cette exposition fut suivie de nombreuses autres, dont deux présentèrent des œuvres de Picasso[19], la Galerie Wildenstein agissant auprès de l'Arts Club en tant que représentant de la galerie Paul Rosenberg jusqu'en 1930.

Ce partenariat, fondamental relais de Paul Rosenberg aux États-Unis pendant plus d'une décennie, s'interrompit en effet cette année-là, pour des raisons personnelles notamment, au moment où le marché de l'art était fragilisé par la crise financière et économique. Léonce Rosenberg l'annonça à Francis Picabia dans un courrier du 6 août 1930 : « Wildenstein, l'associé commanditaire de mon frère Paul, l'a plaqué il y a six semaines et a repris sa part. C'est un rude coup pour un homme dont la santé est, hélas, bien mauvaise depuis le début de la crise[20]. » Vingt ans plus tard, Paul Rosenberg tira les conséquences de cette séparation dans un courrier adressé à Abraham L. Bienstock : "[…] *Regarding the pictures which are or were in joint account between Mr. Nathan Wildenstein, deceased, and myself, I wish to inform you that, when we severed our business relations in 1930, those pictures were divided into two lots : lot N° 1 for Mr. Nathan Wildenstein ; Lot N° 2 for me. The pictures comprised in Lot N° 1 were delivered at that time to Mr. Nathan Wildenstein, those of Lot N° 2 were delivered to me*[21]."

DURAND-RUEL, SELIGMANN ET PIERRE MATISSE

Au cours de la décennie qui suivit, afin de continuer à développer son activité aux États-Unis, Paul Rosenberg s'essaya à des collaborations d'une fortune inégale avec les Galeries Durand-Ruel, Seligmann et Pierre Matisse notamment, en s'interrogeant toujours sur un projet d'installation à New York.

Si les relations entre les Rosenberg et les Durand-Ruel, dont la galerie était depuis 1888 installée des deux côtés de l'Atlantique, remontaient à la génération précédente et restaient relativement suivies, elles reprirent avec les fils. Joseph et Georges Durand-Ruel, qui alternaient leur présence aux États-Unis, commencèrent à partir de 1929 à organiser des ventes et des mouvements d'œuvres pour le compte de Paul Rosenberg.

La première rétrospective consacrée à Picasso dans un musée américain, prévue au MoMA en 1931, puis annulée, fut présentée au Wadsworth Atheneum of Art de Hartford au début de l'année 1934. Georges Wildenstein, présent dès les origines de cette manifestation, en informa Picasso et le sollicita pour le prêt d'œuvres de sa collection personnelle[22]. Il fut d'ailleurs remercié de son action dans le catalogue avec Felix Wildenstein au même titre que Paul Rosenberg. Ce dernier, qui assura une part importante de son organisation en sollicitant les prêts auprès des collectionneurs, américains en grande majorité, désigna auprès du MoMA la Galerie Durand-Ruel comme interlocuteur pour organiser le mouvement de ses propres œuvres, puis la vente d'un Renoir. La nouvelle organisation semblait bien établie.

En mars de la même année, Paul Rosenberg présenta dans la galerie new-yorkaise de Durand-Ruel, l'exposition « Picasso, Braque et Matisse ». Le marchand informa l'artiste du résultat de cet accrochage délicat dans l'un de ses courriers : « Je vous remets ci-inclus un plan où j'indique la place de chaque tableau, vous comprendrez que là où je ne mets pas de nom, les œuvres sont de vous. Sur le côté que j'ai marqué par des étoiles, j'avais d'abord accroché 5 tableaux de vous. Dans l'ordre de gauche à droite, le vin, les biscuits, la femme

Hotel Pierre
NEW YORK

18. 3. 34

Mon cher Picasso.

Malgré que vous ne m'habituez pas à vos nouvelles, « malgré que je n'ai jamais reçu la lettre annoncée par ma femme, je viens vous donner mes nouvelles, « surtout ce qui vous intéressera le plus, des nouvelles de la 3e exposition consacrée à vous, Braque « Matisse.

Lorsque j'avais accroché celle ci, je me suis rendu compte, ce que je savais - que sur le fond marron que j'ai fait mettre sur les murs, elle était superbe et d'une ressemblance formidable « d'une fraîcheur exquise - tout en gardant dans ce pays, cette virginité, car elle ne s'était jamais faite.

Je vous remets ci inclus un plan, où j'indique la place de chaque tableau, vous comprendrez que la où je ne mets pas de nom, les numéros sont de vous. Sur le coté que j'ai marqué par des étoiles. J'avais d'abord accroché 5 tableaux de vous. Dans l'ordre de gauche à droite, le vin, les biscuits, la femme à la mandoline, la tête de bélier, « la tranche de melon. Dans le fond, les 3 Braques encadrés de deux gds Braques en hauteur. L'effet du mur était saisissant, d'une puissance « d'une fraîcheur inouïe. Mais cela donnait un tel déséquilibre, un tel poids d'un coté de la grande galerie, que celle ci avait l'air de pencher à droite. Malgré l'effet merveilleux « le plaisir

A.N.
M.P.

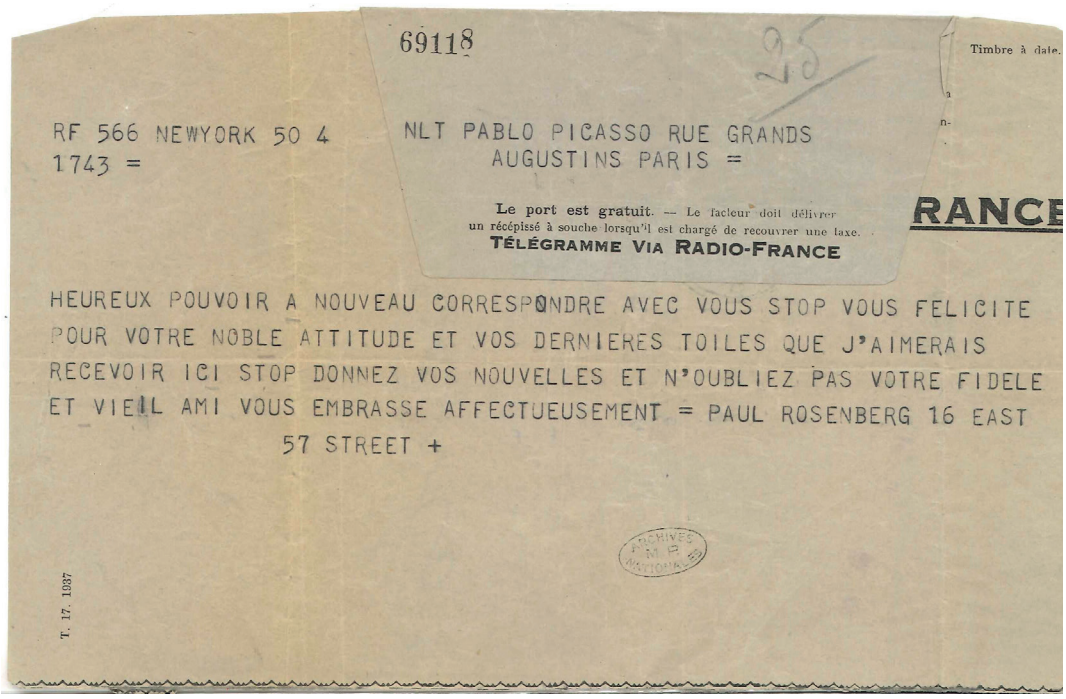
Lettre du 18 mars 1934 de Paul Rosenberg à Pablo Picasso (première page)
Musée national Picasso-Paris
Archives privées de Pablo Picasso
Donation succession Picasso, 1992.
515AP/C/142/1/13(1)
© Succession Picasso, 2016

à la mandoline, la tête de bélier et la tranche de melon. Dans le fond, les trois masques encadrés de deux grands Braque en hauteur. L'effet du mur était saisissant, d'une puissance et d'une orchestration inouïe. Mais cela donnait un tel déséquilibre, un tel poids d'un côté de la grande galerie, que celle-ci avait l'air de pencher à droite. Malgré l'effort merveilleux et le plaisir que j'avais à le constater, ainsi que Durand-Ruel et ses employés, j'ai du descendre ce ton violent et intercaler deux Braques en les retirant de chaque côté des trois Masques. La pièce a repris son équilibre, mais me fais regretter de n'avoir pas fait une exposition de vos œuvres seules, cela aurait été magnifique pour moi, peut-être pas pour le public[23]. » Dix ans après sa première exposition américaine, le marchand laissait entendre à l'artiste que la clientèle américaine était toujours rétive à la réception de son art.

À la même période, peut-être insatisfait de sa collaboration avec le classique Durand-Ruel ou désireux de diversifier ses interlocuteurs pour multiplier les affaires, Paul Rosenberg se rapprocha d'autres marchands et écrit sur un mode suggestif à Germain Seligman : « J'aimerais beaucoup faire une affaire avec vous, non pas pour le fait en lui-même, mais peut-être pourrait-elle être le prélude de plus amples[24]… » Quelques mois plus tard, le marchand parut s'interroger de nouveau sur une possible installation à New York : « Je n'ai encore rien décidé sauf de faire une exposition à New York. Suivant son résultat je prendrai une décision finale[25]. » La collaboration entre les deux galeries n'alla finalement pas au-delà des habituels échanges de courtoisie entre confrères, et Paul Rosenberg ne décida pas de franchir le pas.

Le marchand travailla également avec une nouvelle galerie, fondée sous son nom par Pierre Matisse, le fils de l'artiste, à New York en 1931. Paul Rosenberg y organisa les expositions « Masson » (1933) et « Marie Laurencin » (1937), présentées toutes deux d'abord à New York, puis à l'Arts Club de Chicago. Mais, alors que Paul Rosenberg avait signé un contrat avec son père Henri Matisse en 1936, la collaboration entre les deux hommes s'avéra difficile. Dans les mois qui suivirent le début de la Seconde Guerre mondiale, Pierre Matisse écrit, enthousiaste, à Paul Rosenberg qui, sous la pression de l'antisémitisme et des menaces, avait fui Paris pour s'installer en octobre 1939 au Castel Floirac, près de Bordeaux : « Je viens d'être démobilisé comme Français résidant à l'étranger et je vais rejoindre New York dans quelques jours. Ma galerie est restée ouverte sous la direction de ma femme qui m'écrit qu'il y aura des affaires à faire. En prévision de cette bonne nouvelle je prends des dispositions en conséquence et me demande si nous ne pourrions pas mettre sur pied quelques projets d'exposition ou autres. Par télégramme je vous demande de me réserver, si cela vous est possible, l'exposition Braque pour New York après celle de Chicago. D'autre part que diriez-vous d'une représentation de votre Galerie en Amérique ? Voulez-vous être assez aimable pour me dire si cette idée peut vous intéresser[26]. » La réponse de Paul Rosenberg, succédant à des échanges envenimés au sujet de plusieurs affaires depuis 1937, ne se fit pas attendre. Il n'accéda à aucune de ses propositions, préférant présenter l'exposition Braque à la Galerie Valentine, et conclut sa réponse d'une phrase laissant entendre à son jeune confrère que, malgré les difficultés de sa nouvelle situation, il poursuivait sans changement son activité : « Tenez moi toujours au courant et n'ayant rompu aucun contrat avec mes artistes, il est possible que je cherche à les montrer aux États-Unis[27]. »

À ce moment, Paul Rosenberg aurait aussi envisagé de collaborer avec son frère, s'il faut prêter crédit à ce que Léonce Rosenberg avançait peut-être pour se faire valoir auprès d'Albert Gleizes : « Mon frère Paul voulait ouvrir l'année dernière une galerie à New York, à la condition que j'accepta


69118

Timbre à date.

RF 566 NEWYORK 50 4
1743 =

NLT PABLO PICASSO RUE GRANDS
AUGUSTINS PARIS =

Le port est gratuit. — Le facteur doit délivrer un récépissé à souche lorsqu'il est chargé de recouvrer une taxe.
TÉLÉGRAMME VIA RADIO-FRANCE

RANCE

HEUREUX POUVOIR A NOUVEAU CORRESPONDRE AVEC VOUS STOP VOUS FELICITE POUR VOTRE NOBLE ATTITUDE ET VOS DERNIERES TOILES QUE J'AIMERAIS RECEVOIR ICI STOP DONNEZ VOS NOUVELLES ET N'OUBLIEZ PAS VOTRE FIDELE ET VIEIL AMI VOUS EMBRASSE AFFECTUEUSEMENT = PAUL ROSENBERG 16 EAST 57 STREET +

T. 17. 1937

Télégramme du 4 novembre 1944 de Paul Rosenberg à Pablo Picasso
Musée national Picasso-Paris
Archives privées de Pablo Picasso
Donation succession Picasso, 1992.
515AP/C/142/1/23
© Succession Picasso, 2016

d'en assumer la direction et me faisait pécuniairement la partie belle, mais – il y a toujours un mais – il exigeait que je renonça au XXe siècle et que je mette en cave tous mes tableaux de peintres vivants. J'ai refusé, bien entendu et déclaré que j'étais prêt à m'occuper uniquement de peinture, mais sans limite de temps. Je comprends l'exclusion des post-impressionnistes et des fauves, mais pas celle des huit principaux créateurs du cubisme, dans leurs meilleures époques[28]. » Ni Léonce ni Paul ne devaient parvenir à s'associer. Paul, le cadet, dut racheter à son aîné les dernières pépites qui se noyaient dans des piles d'invendables afin d'éviter à la famille Rosenberg le déshonneur de la faillite pour celui qui aurait dû être le chef de famille. Paul intéressa alors à ses affaires les membres de sa belle-famille, à Londres.

ROSENBERG AND HELFT

Si, au début de l'année 1925, Paul Rosenberg avait proposé à Alex Reid, dont la galerie était installée à Glasgow, de s'associer avec lui pour monter une affaire à Londres, ce que Reid avait refusé[29], une dizaine d'années plus tard, en 1933, Paul Rosenberg réalisa ce projet en s'associant avec ses deux beaux-frères, Jacques et Yvon Helft, qui dirigeaient la Galerie Les Fils de Léon Helft située rue de Ponthieu. La première exposition de la Galerie Rosenberg and Helft présenta les œuvres de ses artistes les plus importants, Braque, Matisse et Picasso. Pendant la durée de son activité, de 1936 à 1939, vingt-quatre expositions y furent organisées, cinq présentèrent des œuvres de Picasso, et parmi celles-ci, deux lui furent entièrement consacrées en 1937 et 1939[30]. L'activité de cette succursale londonienne, moins connue que celle de la galerie parisienne en raison de disparition de ses archives notamment, fut pourtant déterminante au moment où éclata la Seconde Guerre mondiale. C'est en effet de Londres que partirent les œuvres de Braque et de Picasso qui furent exposées respectivement à l'Arts Club et au MoMA.

Avec la guerre menaçante, le savant équilibre des alliances entre galeries fut remis en cause au profit d'institutions muséales à la fiabilité éprouvée. Alors que Seligmann avait proposé de stocker et mettre à l'abri les peintures de Braque durant le conflit, Paul Rosenberg refusa et exposa les motifs de sa décision à Alice Roullier, de l'Arts Club : "[...] *I have always refused as no one of them would friendly accept that I give the preference to a special one. I have of course nothing against Seligmann or any other, but don't forget that I made, when I was in the States, an exhibition of Picasso and Braque, at Durand-Ruel, who would be crossed being a close friend of mine that I do not give them the preferences, who are dealing since always in modern art and with whom I entertain the best relation with their New York and Paris firm. Other dealers, like Matisse, son of an artist with whom I have a contact and Dudensing have requested me by cable to let them have my pictures. Therefore I am obliged to lend them only to neutral places like Museums; I have reasons to believe that M. Barr of Modern Museum of Art, would be glad to exhibit all the lot*[31]."

Après la signature de l'armistice le 22 juin 1940, Floirac devint zone occupée. Paul Rosenberg quitta la France avec son épouse et sa fille dès le lendemain et arriva aux États-Unis le 20 septembre de la même année. Alors qu'en France stock, archives, mobilier et bibliothèque de sa galerie, en partie précipitamment emportés de la rue La Boétie et mis à l'abri d'abord à Tours, puis dans sa résidence bordelaise et les coffres de la Banque nationale de commerce et d'industrie de Libourne, furent spoliés puis partiellement retrouvés après la Libération, la galerie londonienne permit la préservation d'un ensemble de peintures.

Quant à ses Picasso, prêtés à l'exposition « Picasso, Fourty Years of His Art » inaugurée au MoMA de New York le 15 novembre 1939[32], ils lui valurent auprès des services des frontières américains tous les *affidavit*. Les contacts établis de longue date, au fil des nombreux projets, lui permirent de relancer son activité marchande à New York, où il ouvrit une galerie en novembre 1941 avec une exposition intitulée « Picasso, Braque, Léger and Marie Laurencin ».

Sa contribution à la réception de Picasso aux États-Unis fut fondamentale. Paul Rosenberg œuvra sans relâche à la diffusion de son art et, par sa recherche de nouveaux marchés, accompagna la formation du goût de nouveaux collectionneurs pour l'art moderne comme la création de nouvelles institutions dans ce pays. Indispensable auprès d'Alfred H. Barr lors de l'organisation de la rétrospective du MoMA, le marchand s'était imposé en plus de deux décennies comme un inlassable promoteur de l'art moderne et de Picasso, jusqu'à ce que la guerre l'éloigne de lui.

Trois années plus tard, après une longue interruption due au conflit, Paul Rosenberg reprit contact avec Picasso le 4 novembre 1944 : « Heureux pouvoir à nouveau correspondre avec vous stop vous félicite pour votre noble attitude et vos dernières toiles que j'aimerais recevoir ici stop donnez vos nouvelles et n'oubliez pas votre fidèle et vieil ami vous embrasse affectueusement. » Les vingt ans de collaboration commerciale semblaient pourtant oubliés de l'artiste. Kahnweiler avait en effet retrouvé après la Libération la première vue du démiurge devenu communiste. Paul Rosenberg tenta de rouvrir sa galerie rue La Boétie mais n'y parvint pas, et retourna définitivement à New York.

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. Avant celui-ci, le jeune marchand avait rejoint un précédent consortium, rassemblant les maisons Bernheim, Bernheim Jeune, Druet, Durand-Ruel et Paul Rosenberg, comme en témoigne un courrier du 25 octobre 1917 de ces derniers à leur confrère norvégien, Walter Halvorsen, The Paul Rosenberg Archives, New York.

2. Un contrat est pourtant mentionné par Daniel Wildenstein dans ses mémoires [*Marchands d'art*, Daniel Wildenstein et Yves Stavridès, Paris, Plon, 1999]. Ce contrat est-il demeuré oral ou a-t-il été formalisé ? Aucune trace n'en a été découverte dans les archives consultées.

3. Paul Rosenberg, "Je suis né à Paris", *Paul Rosenberg and Company: From France to America* [cat. exp. New York, MoMA, 2010], Paul Rosenberg & Co., 2012, p. 120.

4. Musée national Picasso-Paris ; Musée d'Orsay, Paris ; Archives Durand-Ruel ; Rosenberg Collection, Pierre Matisse Gallery Archives, The Morgan Library and Museum, New York ; Archives Henri Matisse ; Correspondance Léonce et Paul Rosenberg, Fondation Le Corbusier, Paris ; Inventaire du stock de la galerie de l'Effort moderne ; Fonds Alfred H. Barr Jr., fonds Léonce Rosenberg, Museum of Modern Art, New York ; Fonds Seligmann, fonds Wildenstein, Archives of American Art, Smithsonian, Washington D.C. ; Correspondance Léonce et Paul Rosenberg, John Quinn Memorial Collection, New York Public Library ; Correspondance Paul Rosenberg, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford ; Arts Club archives, Art Institute, Chicago ; The Paul Rosenberg Archives, New York.

5. À l'occasion de cette intervention, je souhaite vivement remercier pour le soutien qu'ils ont apporté à ce projet de recherche Monsieur et Madame Gaëtan Carnot ; Madame Hélène Klein ; Monsieur Christian Derouet ; Madame Elaine Rosenberg et l'équipe des Paul Rosenberg Archives à New York, Monsieur Donald Prochera et Madame Ilda François.

6. 13 juillet 1920, correspondance Paul Rosenberg, Archives privées de Pablo Picasso, Musée national Picasso-Paris.

7. Correspondance Paul Rosenberg, Archives privées de Pablo Picasso, Musée national Picasso-Paris.

8. 27 novembre 1922, The Paul Rosenberg Archives, New York.

9. Courrier d'Henri-Pierre Roché à John Quinn, 20 octobre 1920 : "*We have met in the army, and he is as his brother, almost a personal friend of mine* [...]", correspondance Henri-Pierre Roché ; courrier de Paul Rosenberg à John Quinn, 16 novembre 1920, correspondance Paul Rosenberg, The John Quinn Memorial, New York Public Library.

10. Courriers adressés par John Quinn à Paul Rosenberg, les 26 janvier, 9 février et 5 mars 1922, correspondance Paul Rosenberg, The John Quinn Memorial, New York Public Library.

11. Dans ses mémoires, Daniel Wildenstein a relaté la formation reçue par Paul Rosenberg auprès de son grand-père Nathan.

12. Vernissage le 17 novembre 1923.

13. Courriers en date des 9 novembre, 16 novembre, 21 novembre, 26 novembre, 11 décembre, 16 décembre 1923, correspondance Paul Rosenberg, Archives privées de Pablo Picasso, Musée national Picasso-Paris.

14. Gerard Kelly, directeur de la galerie Wildenstein and Co, à Miss Roullier, The Arts Club, le 6 décembre 1923 : "*The exhibition has proven such a success that we have been obliged to hold it over until the end of this week.* [...] *The Marie Laurencin were shown with a private view on Saturday last. They are current with the Picasso show and the galleries have had record crowds*", The Arts Club Records, Newberry Library, Chicago.

15. Paul Rosenberg à Pablo Picasso, le 11 décembre 1923 : « Vous avez dû recevoir les échos de votre exposition, qui a été un succès triomphal sur toute la ligne, sauf sur celle de la vente. On a demandé les prix, mais jusqu'à présent, aucun n'est vendu, mais c'est tout de même un succès. Maintenant, elle a quitté cette ville pour s'enfoncer plus dans l'ouest, à Chicago, où elle s'ouvre le 18 déc., c'est-à-dire dans 8 jours. Naturellement, je l'accompagne, comme imprésario, et je vais vous présenter en liberté personnellement, au Fine Art Institute. Nous verrons là le résultat. Je crois que le plus clair sera de faire la connaissance de gens et que pour la vente, l'usine du 21 rue La Boétie, est la seule et la mieux située de tous », correspondance Paul Rosenberg, Archives privées de Pablo Picasso, Musée national Picasso-Paris.

16. « Original drawings by Pablo Picasso », 20 mars-22 avril 1923. Le même texte d'introduction au catalogue de Clive Bell est d'ailleurs repris.

17. 18 novembre 1923-21 janvier 1924.

18. Courrier et télégramme adressés par Paul Rosenberg à Alice Roullier, The Arts Club : "*The only condition I am asking, is that it is mentionned that they are property of Paul Rosenberg of New York and Paris*", 20 novembre 1923 ; "*all printing and publicity Picasso exhibition to bear the name Paul Rosenberg and compagny inc. Paris and New York*", 8 décembre 1923, The Arts Club Records, Newberry Library, Chicago.

19. « Some modern paintings loaned by Paul Rosenberg », 22 février-8 mars 1929 et « Pablo Picasso Paintings », 26 mars-9 avril 1930.

20. Fonds Léonce Rosenberg, musée national d'Art moderne – Centre Georges Pompidou.

21. 14 janvier 1952, Archives of American Art, New York.

22. 29 novembre 1933, correspondance Daniel Wildenstein, Archives privées de Pablo Picasso, Musée national Picasso-Paris.

23. 18 mars 1934, correspondance Paul Rosenberg, Archives privées de Pablo Picasso, Musée national Picasso-Paris.

24. 29 septembre 1933, Archives of American Art, New York.

25. 3 janvier 1934, Archives of American Art, New York.

26. 14 novembre 1939, Pierre Matisse Gallery Archives, The Morgan Library and Museum, New York.

27. 16 novembre 1939, Pierre Matisse Gallery Archives, The Morgan Library and Museum, New York.

28. 22 avril 1935, fonds Léonce Rosenberg, musée national d'Art moderne – Centre Georges Pompidou, Paris.

29. 16 février 1925, The Paul Rosenberg Archives, New York.

30. « Exhibition of Masterpieces by Braque, Matisse, Picasso », 5 octobre-novembre 1936 ; « Exhibition of Recent Work of Picasso », 1er-30 avril 1937 ; « Exhibition From Ingres to Picasso », 15 juin-3 juillet 1937 ; « Bonnard, Braque, Henri-Matisse, Picasso, Rouault », 16 mars-14 avril 1938 ; « Recent Works », mars 1939.

31. 4 décembre 1939, The Arts Club Records, Newberry Library, Chicago.

32. Cette exposition sera présentée, après New York, à Chicago puis, dans une version itinérante, à Saint-Louis, Boston, San Francisco, Cincinnati et Cleveland.

LES PICASSO DE SOLER
OU LA DÉCOUVERTE D'UN TABLEAU CACHÉ

Christel Hollevoet-Force • colloque Revoir Picasso • 26 mars 2015

Quand Picasso vivait à Barcelone au tournant du XXe siècle, il fréquentait un groupe d'artistes qui se rencontraient régulièrement au café Els 4Gats. Il a immortalisé ces amitiés catalanes dans une série de portraits dessinés avec beaucoup d'aplomb. L'un d'eux montre le peintre Benet Soler i Vidal (1874-1945), que ses amis surnommaient « Retalls » (Coupes) parce que, ayant hérité du business de son père, il s'était établi comme tailleur[1]. Lorsque Picasso quitta Barcelone pour de bon, en avril 1904, Soler possédait plusieurs de ses œuvres, qui étaient le fuit d'échanges contre des vêtements faits sur mesure. Le tailleur possédait sans doute la plus importante collection d'œuvres de Picasso à cette époque. Le catalogue raisonné Daix-Boudaille liste quatre œuvres lui ayant appartenu : un dessin montrant Soler en tenue de cavalier[2] et trois toiles de la période bleue : *Le Portrait de Benet Soler*[3], *The Portrait of Madame Soler*[4], et *La Famille Soler*[5].

PABLO PICASSO
Le Portrait de Benet Soler
Barcelone, 1903
Huile sur toile, 100 x 70 cm
The State Hermitage Museum, Saint Petersburg, Inv. no. GE-6528
© The State Hermitage Museum, Saint Petersburg / Leonard Kheifets
© Succession Picasso, 2016

À ces trois tableaux – trois portraits très convenables qui furent probablement des commandes – on doit en ajouter un autre qui sort de l'ordinaire.[6] Ce tableau de la période bleue, aujourd'hui dans la collection du Metropolitan Museum of Art, est un autoportrait licencieux qui détonne ; pas seulement dans la collection de Soler mais aussi dans l'œuvre de Picasso. En effet, si les dessins érotiques abondent déjà, il s'agit de l'unique toile à sujet ouvertement sexuel de cette époque. Ce tableau s'intitule *Scène érotique* (*La Douceur*) – en référence à l'expression « faire une douceur » qui désigne ici l'acte de fellation prodigué à un Picasso pubescent par une femme nue en camaïeu de bleu[7].

Le tableau est resté inconnu pendant plusieurs décennies[8] et, selon les apparences, Picasso le renia : il refusa que Zervos et Daix l'incluent dans leurs catalogues raisonnés respectifs. Mais en réalité son attribution ne fut jamais mise en cause par l'artiste, ni par les marchands et collectionneurs qui en avaient connaissance, et l'histoire du tableau confirme son importance dans l'œuvre du peintre. Si cette toile inusitée mérite notre attention, ce n'est pas seulement dû au fait qu'elle est relativement inconnue et que son attribution a été mise en question ; sa signification s'impose en raison du fait que Picasso et son marchand, Daniel-Henry Kahnweiler, loin de désavouer l'œuvre, l'ont attachée à un tableau cubiste dont la fonction était de dissimuler cette scène licencieuse, et ce faisant le peintre se l'est réappropriée et l'a révélée sous un jour nouveau.

Il est intéressant d'observer que Kahnweiler, à qui on prête un intérêt exclusif pour les œuvres cubistes de Picasso jusqu'en 1914, a acheté les quatre toiles bleues de Soler en 1912. Cette date est d'autant plus significative que c'est l'année où Picasso signa enfin un contrat avec le marchand, le 18 décembre 1912. Il est peu probable que, si près d'obtenir enfin la confiance de l'artiste, Kahnweiler ait acquis ces tableaux sans l'assentiment du peintre ; il l'a même sans doute fait à sa demande.

Kahnweiler acquit le *Portrait de Madame Soler* en 1912, et le prêta à l'Armory Show à New York l'année suivante[9]. Il le vendit ensuite au marchand Thannhauser de Munich avant le séquestre de 1914. Kahnweiler acquit le *Portrait de Soler* en même temps, et le vendit à Sergei Shchukin avant 1914. Quant au pique-nique de la famille Soler et à la scène érotique, il est clair à présent que ces deux tableaux ont été acquis par Kahnweiler en même temps, à l'automne 1912. Deux lettres permettent de l'établir.

La première est une lettre de Kahnweiler au marchand catalan Josep Dalmau[10], datée du 13 septembre 1912[11], expri-

PABLO PICASSO
Le Portrait de Madame Soler
Barcelone, 1903
Huile sur toile, 100 x 70 cm
Pinakothek der Moderne, Sammlung Moderne Kunst
© BPK , Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Nicole Wilhelms
© Succession Picasso, 2016

mant son désir d'acheter « les deux tableaux de Picasso que M. Soler possède encore » – ce qui indique que Dalmau les avait en dépôt, et que Soler ne possédait plus les autres. Kahnweiler y répète son désir, déjà exprimé dans une lettre du 8 mai, d'acheter « le grand tableau de toute la famille » pour 500 francs, et « le petit tableau obscène » pour 350 francs. L'identité de ce dernier est sans conteste, car la présence de *La Douceur* à la Galerie Dalmau en 1912 est documentée par une photo d'Adolphe Mas[12].

L'entrée de ces tableaux dans le stock de Kahnweiler est documentée dans son petit carnet noir, auquel Pepe Karmel est l'une des rares personnes à avoir eu accès, il y a maintenant vingt-cinq ans[13]. On y trouve le *Portrait de Soler* (pcn 939, photo 170) et le *Portrait de Madame Soler* (photo 169) listés avec les acquisitions de l'été 1912. On y découvre aussi *La Famille Soler* (pcn 1170), et le numéro qui suit (pcn 1171) avec l'indication cryptique « le nu » (très probablement *La Douceur*) – deux acquisitions simultanées plus tard dans la même année.

L'autre correspondance qui confirme cette acquisition fut adressée par Kahnweiler au printemps 1948 au conservateur du musée des Beaux-Arts de Liège, Jacques Ochs. (Comme on le sait, Liège avait acheté *La Famille Soler* à la vente Fischer en 1939, après que le tableau fut confisqué par les nazis au musée Wallraf-Richartz parce que considéré comme un exemple d'art « dégénéré ».) Dans sa lettre datée du 13 mars 1948, Kahnweiler commente, et corrige, ce que Ochs avait publié dans un numéro du périodique *Artes* sur Picasso en 1947-1948 à l'occasion d'une exposition à Anvers, où Kahnweiler revit le tableau. Kahnweiler éprouva le besoin de clarifier les choses au sujet de *La Famille Soler*, et expliqua :

« Il importe que vous soyez renseigné exactement, par moi. C'est bien en paiement de ses factures que Picasso avait donné non seulement ce tableau mais aussi deux autres, un portrait de la femme de Soler et le sien propre (Soler). C'est moi qui lui ai acheté ces trois toiles, en 1910 si je ne me trompe (si cela vous intéresse je pourrai vous donner [...] la date exacte). J'ai revendu la *Famille Soler* au musée de Cologne dont le Dr Hagelstange était le directeur alors. Là encore je pourrais vous donner la date exacte. Je l'ai vendu, je m'en souviens, pour 15 000 Marks (18 750 francs d'alors). [...] Quant au fond, Picasso n'avait pas eu le temps de le peindre et c'est lui qui avait demandé à un ami de peindre ce fond. L'ami avait peint une clairière. Ayant acheté le tableau, j'ai pensé, d'accord avec Picasso, qu'il fallait enlever ce fond qui n'était pas de lui. Picasso tenta d'abord de peindre un fond dans sa manière d'alors, c'est-à-dire cubiste. On en voit quelques traces encore. Ayant constaté l'impossibilité de fondre son nouveau style avec l'ancien, il finit par peindre l'actuel fond bleu monochrome et uni. Tout ceci se passa immédiatement après mon achat de Soler. Hagelstange n'a jamais [...] connu le fond ancien dont je possède encore une photo[14]. »

PABLO PICASSO
La Famille Soler
Barcelone, 1903
Huile sur toile, 150 x 200 cm
Musée des Beaux-Arts, Liège
© Droits réservés
© Succession Picasso, 2016

Ochs dut demander des précisions sur les dates, car Kahnweiler consulta ses archives. Après vérification, le marchand écrivit une nouvelle lettre le 7 avril, et rectifia :

« Le tableau a été peint en 1903. Je l'ai acquis en automne 1912. Picasso l'a retravaillé en hiver 1912-2013. Il a été acquis par le musée de Cologne en 1913. Le premier fond avait été peint par Sebastià Junyer i Vidal[15]. »

Aucune mention du tableau érotique tabou ; et pourtant, nous savons par la lettre écrite par Kahnweiler à Dalmau en septembre 1912 qu'il a été acquis en même temps que *La Famille Soler*. Les lettres à Ochs confirment que Soler acquit ses Picasso par échange, et que *La Famille Soler*, et donc *La Douceur* également, furent acquis en automne 1912. Elles établissent aussi le fait que pour Picasso et son marchand, l'authenticité d'un tableau était cruciale et tout apport étranger devait être corrigé ; ce qui permet de présumer que la question ne se posait pas pour *La Douceur*.

Jusqu'à il y a peu, rien n'était connu sur l'histoire de *La Douceur* avant son acquisition par le collectionneur américain Scofield Thayer dans les années 1920. Il ne fut pas illustré dans la littérature sur Picasso jusqu'à la parution en 1991 du premier volume de la biographie de l'artiste par John Richardson[16]. Il fut exposé pour la première fois en 1998, au Musée national Picasso-Paris[17], et l'oubli dans lequel la toile est tombée était attribué à des causes telles que le traitement désinvolte d'un sujet provocant et le manque de documentation quant à son attribution et sa provenance.

Sur le châssis du tableau on trouve une étiquette et un chiffre énigmatiques. Le n° 36 écrit au crayon bleu est partiellement couvert par cette étiquette ; il s'agit en fait du n° 360[18]. En 2010, quand je travaillais sur l'exposition *Picasso dans la collection du Metropolitan Museum of Art,* je découvris que le tableau érotique fut inclus dans la quatrième vente Kahnweiler – celle de mai 1923. Le n° 360 se réfère à une

Étiquette et inscription au dos de *La Douceur*
Image © The Metropolitan Museum of Art

nature morte cubiste – rien d'étonnant – mais en dessous on peut lire la note suivante :

« Au dos du tableau, masquée par un volet monté sur charnières, une peinture, scène galante, qui, en raison de son sujet libidineux, ne peut être exposée[19]… »

Il s'agit de *La Douceur* : unique toile érotique, aux dimensions idoines, qui porte le n° 360 au revers. Le tableau fut donc masqué par un volet avant le séquestre Kahnweiler, c'est-à-dire entre le début de 1913 (date de la toile cubiste) et décembre 1914[20].

PABLO PICASSO
La Douceur
Barcelone, 1903
Huile sur toile, 70,2 x 55,6 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York
Bequest of Scofield Thayer. 1982. 1984.433.22
© 2016 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society, New York

La *Gazette de l'hôtel Drouot* ne cite pas le nom de l'acquéreur du n° 360[21], mais l'album de Paul Guillaume[22] inclut *La Douceur*, ainsi que la nature morte cubiste en question, ce qui indique que Guillaume acheta les deux toiles en 1923 (pour 5 000 francs). Il eut à peine le temps de les séparer avant de vendre *La Douceur* à Scofield Thayer deux mois plus tard, en juillet 1923, comme le montre le reçu de Guillaume. Ce document est annoté par le collectionneur Albert Barnes, qui fut chargé d'expédier discrètement la toile aux États-Unis[23].

Il est intéressant de noter en passant que dans une lettre à Leo Stein écrite un an plus tard, Barnes confirme avoir été témoin de cet achat. Le 12 août 1924, Barnes écrit :

« L'été dernier j'ai vu Thayer acheter un tableau de Picasso qui montrait Picasso lui-même dans l'acte de fellation. À part le fait que c'est un bon portrait de Picasso, le tableau est purement pornographique […]. Thayer a une collection de tableaux osés sans valeur artistique. Il a un orgasme virtuel quand il les montre, à la lueur d'une chandelle, aux élus de son cercle[24]. »

La nature morte derrière laquelle la scène érotique fut cachée d'environ 1913 à 1923 – n° 360 du catalogue Drouot – était la nature morte *Guitare, bec à gaz et flacon*, datée début 1913[25]. Après avoir appartenu à Kahnweiler et Guillaume, elle appartint à Camille Goemans (qui l'acquit en 1927), René Gaffé, puis Roland Penrose, qui l'acheta en 1937[26].

Une autre lettre, cette fois datée de novembre 1977, apporte des lumières sur *La Douceur*. Penrose, qui possédait alors la nature morte cubiste, écrit à Eugene V. Thaw au sujet de l'époque où les deux toiles étaient encore attachées l'une à l'autre :

PABLO PICASSO
Guitare, bec à gaz, flaco
Paris, 1913
Huile, fusain, vernis teint et gravier sur toile, 70,4 x 55,3 cm
Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh
© Succession Picasso, 2016

« Kahnweiler m'a dit que ce tableau fut placé par lui dans un cadre de telle sorte qu'il pût servir de volet pour couvrir une peinture érotique des débuts, un autoportrait par Picasso, et dans le compte rendu de la vente Kahnweiler il semble qu'ils aient été vendus ensemble, puis séparés[27]. Ceci atteste le fait que ce fut Kahnweiler qui se chargea d'encadrer la scène érotique de la période bleue et la nature morte cubiste, de telle sorte que cette dernière pût fonctionner comme une porte qu'il fallait ouvrir pour apercevoir la scène défendue[28]. »

Il semble du reste que cette nature morte, dont les dimensions (non standards) et l'orientation correspondent à celles du tableau de 1903, ait été créée par Picasso peu après l'acquisition de *La Douceur* par Kahnweiler dans l'intention expresse de remplir cette fonction. De fait, les éléments de la composition prennent un tout autre sens dans ce contexte.

D'après John Richardson, la guitare est souvent une métaphore du corps féminin à cette époque. Picasso se serait de plus identifié à la forme phallique de la lampe à gaz, et aurait déclaré : « Je suis le bec Auer[29]. » Le bec à gaz ici apparaît donc comme un substitut pour Picasso. La nature morte aurait ainsi été conçue comme une réédition cubiste de l'autoportrait. En plus de la lampe en haut à droite, avec son réflecteur en ombrelle inversée, la forme tubulaire phallique stylisée (la cheminée en verre et le manchon incandescent du bec Auer), sur son rectangle d'une blancheur de drap, avec les stries du jet de lumière évoquant une éjaculation, fait allusion au sujet de la scène érotique, et renforce cette interprétation.

Quant à la rosace de la guitare, elle semble étrangement petite, et suggère un œilleton sur une porte en bois, qui invite le regard à épier ce qui se cache derrière[30]. Sachant ce qui était dissimulé sous ce volet, nous nous trouvons en présence du type même de double entente et d'ambiguïté qui caractérisent les œuvres cubistes de Picasso.

L'un des exemples les plus flagrants de ce type de message crypté est la mention du « trou ici » dans le collage *Au Bon Marché* (1913) – où les papiers collés qui épellent ces deux mots sont superposés sur une fente dans le papier découpé[31]. Robert Rosenblum a suggéré que le trou faisait référence à l'orifice féminin que recouvre la lingerie[32], et Christine Poggi a établi un parallèle ingénieux avec la nouvelle pornographique *Mirely, ou le Petit Trou pas cher* d'Apollinaire. Plus à propos, Poggi a remarqué que le papier peint dans ce collage évoque un boudoir[33]. Le « trou ici » de Picasso peut donc être

interprété comme un œilleton, et le collage comme un exercice de voyeurisme, suggérant la femme qui se dévêt au-delà du mur dans la publicité de la Samaritaine [Sama] de la section supérieure. De même dans *Guitare, lampe à gaz et flacon*, la rosace fait office d'œilleton au centre du tableau-volet qui masque l'autoportrait tabou.

Ce bond dans le temps, par lequel Picasso se réapproprie la scène érotique (comme il s'est réapproprié *La Famille Soler*), en 1913, lui permet de renouer, en pleine période cubiste, avec le tableau originel, en l'occurrence *Les Demoiselles d'Avignon*. De même que *Les Demoiselles*, le sujet de *La Douceur* est un lieu de prostitution. En effet, la toile bleue évoque probablement un épisode d'initiation sexuelle précoce à Barcelone[34]. Mais si le tableau de 1903 était petit, quelque peu maladroit, et trop littéral, le sujet s'est épanoui en 1907 dans une pléthore d'esquisses qui aboutit au tableau magistral. Le sujet, donc, ne peut être sous-estimé, même si c'est grâce à la forme protocubiste qu'il a finalement triomphé.

Grâce au système de cadres reliés par des charnières conçu par Kahnweiler en 1913, avec la complicité, et très probablement à l'instigation de Picasso qui procure le volet cubiste, le tableau de 1903 est récupéré, six ans après *Les Demoiselles*, dans un nouvel exercice de scopophilie. De même que le sujet du « Bordel philosophique » (comme les amis intimes de Picasso appelaient la toile) n'était connu que des initiés, et non perceptible à l'œil nu, de même le tableau de 1903 devait être voilé. En le cachant derrière la nature morte cubiste, Picasso non seulement se le réapproprie mais en outre il affirme sa valeur (par association) et l'actualise. Loin de l'oblitérer, ce faisant Picasso se réattribue l'autoportrait, et lui confère une nouvelle dimension. L'artifice met en scène la révélation, réservée à quelques initiés ; l'ouverture du volet accroît la concentration du regard. L'acte de dévoiler l'image interdite met le spectateur dans un état de conscience altéré.

Le fait de cacher l'œuvre ne consiste donc pas en un acte de reniement, ou d'effacement, mais au contraire la dissimulation et son corollaire, le dévoilement, canalisent l'attention du spectateur ; contraignent et ritualisent le voyeurisme ; mettent en scène le frisson de la révélation. Exactement comme Barnes l'a décrit, bien que quand Thayer acheta la toile elle ne fût plus cachée sous *Guitare, bec à gaz et flacon*, et donc Barnes l'imagina révélée à la lueur d'une bougie.

Le fait que Kahnweiler a attaché ces toiles l'une à l'autre représente une authentification tacite du tableau érotique – d'autant plus que le peintre et le marchand avaient remédié immédiatement à la végétation qui n'était pas de la main de Picasso dans *La Famille Soler*.

Le fait que Picasso ait voulu et conçu ce dispositif, avec la complicité de Kahnweiler, est plus que probable, car la nature morte cubiste fut produite à cette fin, au moment approprié et aux dimensions requises. De plus, à la lumière de ces faits plusieurs éléments de la composition s'avèrent empreints d'un sens caché, ce qui est un trait idiosyncratique.

Pour conclure, il faut mentionner l'*Olympia* de Picasso, un dessin de 1903 qui comporte des similarités avec *La Douceur* : le rideau, l'angle du lit, la femme bleue, et l'autoportrait de Picasso. L'autre homme est Sebastia Junyer i Vidal – celui-là même qui a peint la clairière dans *La Famille Soler*[35]. Son sujet aussi est intéressant, puisqu'il évoque bien sûr l'*Olympia* de Manet, au même titre que le pique-nique des Soler évoque *Le Déjeuner sur l'herbe*. On notera également le bol de fruits que tient Junyer, qui évoque les fruits à l'avant-plan des *Demoiselles d'Avignon*. Les escapades de Picasso et ses amis (Junyer, et peut-être Soler) dans les bordels de Barcelone sont la clé de *La Douceur*, comme des *Demoiselles*.

Pour Picasso, le plaisir et le jeu restent inséparables des avancées artistiques les plus importantes, et en cela il n'est pas le seul. Par plus d'un côté, ce stratagème de 1913 pourrait être vu comme une anticipation picassienne d'Étant donnés de Marcel Duchamp[36]. En effet, dans cette œuvre dont Duchamp a également maintenu le secret pendant des années, nous retrouvons, curieusement, une porte en bois, un œilleton (ou deux), et au gré d'un acte volontaire de voyeurisme, par le truchement d'une œuvre tridimensionnelle, la découverte d'une image cachée. Et comme dans le Picasso, une lampe à gaz ityphallique qui n'a pas fini de nous intriguer.

L'idée de cacher une œuvre sous une autre n'a rien de nouveau. On pense par exemple au tableau de Gustave Courbet *L'Origine du monde*[37], qui fut dissimulé pendant un temps derrière un paysage enneigé anodin du même peintre, et ensuite, quand le tableau appartenait à Jacques Lacan, à l'arrière d'un paysage onirique surréaliste d'André Masson[38]. La composition de Masson appropriait les traits généraux du Courbet de façon abstraite, et de fait elle était une version surréaliste du nu, méconnaissable à première vue – comme la nature morte de Picasso était une réédition cubiste de l'autoportrait bleu.

Remontant encore dans le temps, on pense plus particulièrement aux toiles jumelles de Francisco Goya, la *Maja vêtue* et la *Maja nue* dont on dit qu'à une époque l'une cachait l'autre, la version habillée cachant le nu[39]. En effet, la pose de Picasso dans *La Douceur* (en particulier la position des bras et le regard) est une référence directe à la *Maja* de Goya[40].

S'ils reflètent bien la notion du tabou, de tels assemblages ne représentent pas un reniement de l'œuvre dissimulée. En cachant *La Douceur*, Picasso et Kahnweiler s'efforçaient de préserver et d'exhiber la toile ; ils mettaient en scène et dramatisaient le dévoilement.

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. Zervos, 1969, nº 113. The Metropolitan Museum of Art, New York. 1982.179.22ab. « Retalls » en catalan signifie coupes de tissu. La boutique de Soler était sur la Plaça de Santa Anna, près de Els Quatre Gats. Sur Soler, voir Josep Palau i Fabre, *Picasso i els seus amics catalans*, Barcelone, Galxia Gutenberg, 2006, p. 83, 103-104, 160-161. Voir aussi Maria Teresa Ocaña (éd.), *Picasso i els 4Gats*, Barcelone, Museu Picasso, 1995, p. 88, 308.

2. Daix D.IX.7, 1903. Collection Mr. et Mrs. Henry John Heinz II, Pittsburgh. Daix-Boudaille 1966.

3. Daix IX.22, 1903 (musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg).

4. Daix IX.24, 1903 (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich).

5. Daix IX.23, 1903 (musée d'Art moderne et d'Art contemporain de Liège).

6. *Erotic Scene* (*La Douceur*), 1903. Huile sur toile, 70,2 × 55,6 cm (The Metropolitan Museum of Art, New York), bequest of Scofield Thayer, 1982. 1984.433.22.

7. Le tableau était connu précédemment sous le titre *La Douleur*, d'après une étiquette au revers. Je remercie le professeur Philippe Dagen ainsi que Jean-Louis Andral, directeur du musée Picasso à Antibes, qui, séparément, m'ont indiqué la signification de cette expression lors du colloque, à la suite de quoi le titre de ce tableau a été changé par the Met en mai 2015. L'inscription sur l'étiquette au dos du tableau, « La Douleur », comprend un « l » au tracé assez épais, qui suggère que le « c » a pu être transformé en « l » pour une raison quelconque. Dans une ancienne liste que j'ai trouvée (Worcester Art Museum) le tableau est listé comme « Le [*sic*] Douceur ».

10. Au sujet de ce tableau, voir Gary Tinterow (éd), avec documentation de Christel Hollevoet-Force, *Picasso in The Metropolitan Museum of Art* (New York, 2010). Une version antérieure du présent article a été publiée par l'auteur : Christel Hollevoet-Force, « One Painting Concealed behind Another: Picasso's "La Douleur" (1903) and "Guitar, Gas-Jet and Bottle" (1913) », in *Collections: A Journal for Museum and Archives Professionals*, vol. X, nº 3, Summer 2014, p. 307-320. Plusieurs documents discutés ici ont été trouvés entre-temps.

8. Le tableau fut entreposé au Worcester Art Museum, dans le Massachusetts, du début des années 1930 à la mort de Scofield Thayer en 1982, avec le reste de sa collection, y compris les œuvres érotiques qui ne furent jamais exposées. La collection fut léguée au Metropolitan Museum par testament, et le transfert a été effectué en 1984.

9. Les documents d'archives de Walt Kuhn sur l'Armory Show montrent que Kahnweiler en était propriétaire, et que le tableau fut envoyé à New York à partir de Londres (Archives of American Art).

10. Josep Dalmau i Rafel (1867-1937) avait été peintre avant d'ouvrir sa galerie, et fréquentait le café Els 4 Gats, de même que Soler, Junyer, et autres amis de Picasso.

11. Arxiu i Biblioteca Rafael Santos Torroella, Ajuntament de Girona. Citation autorisée par les ayants droit. Cette lettre fut publiée pour la première fois par l'auteur : Hollevoet-Force, "One Painting Concealed behind Another", *op. cit.*, fig. 4.

12. Photo de *La Douceur* prise à la Sala Dalmau, Instituto Amatller de Arte Hispanico, Arxiu Mas, Barcelone. Marilyn McCully a trouvé cette photo quand elle était étudiante à Barcelone. (Reproduite in John Richardson, en collaboration avec Marilyn McCully, *A Life of Picasso*, *1881-1906*, New York, Random House, 1991, p. 258 ; et Hollevoet-Force, *op. cit*, p. 310.) Dalmau organisa une exposition de dessins de Picasso (février-mars 1912 ; sans catalogue), et il est possible que ce soit à cette occasion que Soler laissa ses Picasso en dépôt chez Dalmau. On sait que *La Famille Soler* et *La Douceur* étaient chez Dalmau dès mai 1912, d'après la lettre de Kahnweiler citée ici.

13. Je fais référence aux notes de Pepe Karmel, avec sa permission.

14. Papers relating to « entartete Kunst », 1939-1948, Getty Research Institute, Los Angeles. 850809. John Richardson reproduit *La Famille Soler* avec l'arrière-plan de Junyer dans le premier volume de sa biographie, *A Life of Picasso*, *op. cit*., p. 284). Dans le deuxième volume, Richardson écrit que Kahnweiler paya 1 000 francs à Picasso pour repeindre l'arrière-plan. Cf. John Richardson, en collaboration avec Marilyn McCully, *A Life of Picasso, 1907-1917*, New York, Random House, 1996, p. 274. Selon Roland Penrose, Picasso avait laissé la toile nue là où Junyer peignit la verdure. Cf. Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work,* Londres, 1981, p. 86-87 (1958). Selon Marilyn McCully, il y eut des tensions entre Soler et Picasso en 1908 au sujet de *La Famille Soler*, et Junyer a peint l'arrière-plan cette année-là. En 1903, Soler aurait demandé à Picasso de peindre un paysage traditionnel à l'arrière-plan de la scène de pique-nique, mais Picasso refusa, car il avait conçu un fond monochrome bleu, et par conséquent le tableau resta inachevé. Cinq ans plus tard, le père de Picasso et Junyer menacèrent de porter plainte si Soler ne leur donnait pas le tableau. Finalement Junyer aurait peint le paysage conventionnel cette année-là, et l'aurait ensuite rendu à Soler. Cf. John Richardson, en collaboration avec Marilyn McCully, *A Life of Picasso*, *1881-1906*, *op. cit.,* p. 285, et Marilyn McCully, « Els Retrats fets per Picasso seus amics de Barcelona », in Maria Teresa Ocaña (éd.), *Picasso i els 4Gats*, *op. cit.,* p. 182 (citant une carte postale de Junyer à Picasso datée du 14 mai 1908 ; Archives Picasso, Paris) et p. 316 (nº 173). Toutefois ce scénario me semble peu probable. Pourquoi Junyer et le père de Picasso auraient-ils menacé de porter plainte contre Soler, si c'était pour peindre un arrière-plan que Soler désirait mais que Picasso n'approuvait pas, et que ce dernier s'est empressé de repeindre dès que possible ? Les cartes postales de Junyer envoyées à Picasso au 13, rue Ravignan, les 14 mai, 4 et 9 juin 1908 (que j'ai pu voir grâce à Laure Collignon et Sophie Annoepel Cabrignac, Archives du Musée Picasso, Paris), révèlent que Junyer s'est fâché avec Soler car ce dernier promettait de rendre la toile mais temporisait sous divers prétextes ; que Junyer voulait porter plainte contre lui au nom de Picasso ; que le père de Picasso dut intervenir ; que la réaction de Soler fut « brutale » ; et que la toile fut enfin donnée par le tailleur au père de Picasso, qui l'envoya à Picasso à Paris – cependant le tableau dont il est question n'est pas spécifié. Le sujet du désaccord ne pouvait être un paiement en souffrance puisque, selon la lettre explicite de Kahnweiler au sujet de cette toile précise, *La Famille Soler* avait été donnée par Picasso à Soler en échange de costumes faits sur mesure. Il ne pouvait donc s'agir d'une question de paiement. De plus, s'il s'était agi de l'arrière-plan qui devait être peint par Junyer, il n'y avait aucune raison d'envoyer la toile à Picasso à Paris, ce qui s'est passé d'après la carte du 9 juin 1908. Junyer aurait pu accomplir cette tâche à Barcelone. Je me suis demandé si la toile que Picasso essayait de récupérer en 1908 aurait pu être *La Douceur* – une possibilité que McCully n'a pas envisagée car elle ignorait que Soler possédait ce tableau érotique. Cela aurait pu être le cas si l'artiste ne voulait pas que le tableau reste à Barcelone, où il pouvait endommager la réputation de sa famille. Mais étant donné que Soler a finalement rendu la toile en question, d'après la carte du 9 juin, il ne pouvait s'agir de *La Douceur* que le tailleur possédait encore en 1912. Le fait qu'en 1912 Kahnweiler a offert à Dalmau 500 francs pour *La Famille Soler* et 350 francs pour *La Douceur*, qui appartenaient à Soler, indique que le tailleur en était propriétaire jusqu'à cette date. Il me semble que la correspondance de 1908 ne concernait ni *La Famille Soler* ni *La Douceur*, mais un autre tableau, non identifié. En tout état de cause, le document cité ici permet d'établir que Junyer a peint l'arrière-plan de *La Famille Soler* parce que Picasso n'a pas eu le temps de le faire (censément après son départ en 1904), et que Picasso a repeint cet arrière-plan pendant l'hiver 1912-1913, juste après que Kahnweiler a acheté la toile à Soler, et avant que le marchand ne la vende au musée de Cologne en 1913. On ne saura sans doute jamais ce que Picasso et son marchand avaient l'intention de faire avec la paire *La Douceur* et *Guitare, lampe à gaz et flacon*, mais quand l'inventaire séquestré de Kahnweiler fut vendu en 1923, ils n'avaient censément plus leur mot à dire. À moins que l'artiste n'ait demandé à Paul Guillaume d'acheter la paire ? Guillaume paya une très grosse somme pour le lot nº 360 en tout cas (5 000 francs). Pour un compte rendu de l'histoire de *La Famille Soler*, en particulier la vente Fischer en 1939, voir Martin Schieder, „Metabild, Zahlungsmittel, Raubkunst. Das Bildnis der Familie Soler von Pablo Picasso", in *Zeitschrift fur Kunstgeschichte,* vol. LXXVII, nº 2, 2014, p. 257-270.

15. Papers relating to « entartete Kunst », 1939-1948, Getty Research Institute, Los Angeles. 850809. Kahnweiler faisait référence à Sebastià Junyer i Vidal (1878-1966).

16. John Richardson, en collaboration avec Marilyn McCully, *A Life of Picasso*, *1881-1906*, *op. cit,*, p. 258 (ill.). Le tableau fut publié avant cela, mais reproduit dans un livre consacré à l'érotisme (1969), mentionné par Robert Rosenblum dans une note de bas de page dans un livre sur l'art érotique (1970), dans un catalogue sur Kahnweiler (1984) citant un article de 1923, et dans un article de *House and Garden* (1987) sur Scofield Thayer. Voir http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/483355?=&imgno=0&tabname=object-information

17. « Picasso 1901-1909 : chefs-d'œuvre du Metropolitan Museum of Art, New York », musée Picasso, Paris, 21 octobre 1998-25 janvier 1999 [cat. exp. *Les Tableaux d'une exposition. Picasso 1901-1909*, de Jacques Dodeman (éd.) et Brigitte Léal, Paris, RMN, 1998, fig. 41].

18. Le zéro fut découvert quand les conservateurs du Met soulevèrent l'étiquette à ma demande.

19. *Tableaux, aquarelles, gouaches, dessins et estampes composant la collection de la galerie Kahnweiler ayant fait l'objet d'une mesure de séquestre de guerre*, vente, hôtel Drouot, Paris, 7 au 8 mai 1923, nº 360.

20. Le contenu de la galerie Kahnweiler fut saisi le 12 décembre 1914.

21. « Chronique des ventes : hôtel Drouot, séquestre Kahnweiler », in *Gazette de l'hôtel Drouot,*17 mai 1923, nº 360 et *Gazette de l'hôtel Drouot*, 10 mai 1923, p. 1, nº 360.

22. Je remercie Blondeau Fine Art Services, Genève.

23. Reçu de Paul Guillaume envoyé à Scofield Thayer daté du 12 juillet 1923, annoté par Albert Barnes, Archives Thayer, Beinecke Library, Yale University. *La Douceur* est classée comme *Picasso blue*. Une note manuscrite de Barnes au bas du document indique que le transport du tableau vers les États-Unis fut confié à Barnes.

24. Lettre d'Albert Barnes à Leo Stein, 12 août 1924, Albert C. Barnes Correspondence. 1924.210. The Barnes Foundation Archives, Merion, Pennsylvanie. Reprinted with permission. Citée avec autorisation, traduction de l'auteure. Je remercie Gary Tinterow de m'avoir signalé l'existence de cette lettre.

25. Daix-Rosselet 1979, nº 565. Picasso, *Guitar, Gas-Jet, and Bottle*, Paris, early 1913, oil, charcoal, tinted varnish and grit on canvas, 27 11/16 × 21 ¾ in. [70,4 × 55,3 cm]. Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh. GMA 2501.

26. Cf. Malcolm Gee, *Dealers, Critics and Collectors of Modern Painting: Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930,* New York, London, Garland Pubishing,1981, appendix F: 44, nº 144 ; appendix G: 89, 186, 219.

27. Lettre de Roland Penrose à Eugene V. Thaw, 30 novembre 1977, Archives Penrose, National Galleries of Scotland, Édimbourg. A35 506. Citée avec autorisation, traduction de l'auteure. Je remercie Patrick Elliott, conservateur, National Galleries of Scotland, qui a répondu à mes questions sur *Guitare, lampe à gaz et flacon*. Je remercie aussi Anne Umland et Blair Hartzel, MoMA, d'avoir mentionné cette lettre à l'occasion de l'exposition « Picasso: Guitars, 1912-1914 » (New York, 2011) dans laquelle la nature morte de Penrose était incluse.

28. Il était de coutume pour les marchands de se charger d'encadrer les tableaux de leurs artistes.

29. John Richardson, en collaboration avec Marilyn McCully, *A Life of Picasso, 1907-1917*, *op. cit.*, p. 272. Le bec Auer était un type courant de lampe à gaz à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, qui comprenait essentiellement trois parties : le brûleur (d'où sortait la flamme), le manchon (toile tubulaire incandescente sous l'effet de la flamme, suspendue à un anneau au bout d'un piquet de fer fiché dans le brûleur), et un verre (pour faciliter le tirage). Il existait alors de nombreuses publicités pour ce type d'éclairage, dont une avec une repasseuse, qui a pu inspirer les deux toiles de Picasso sur le sujet de la repasseuse.

30. Un œilleton similaire apparaît au centre du *Portrait d'Apollinaire* de Picasso, Daix-Rosselet 579, publié en frontispice du recueil *Alcools* (1913) d'Apollinaire. Je remercie Stéphane Guégan pour cette observation. Il est ironique que quand *Guitare, lampe à gaz et flacon* fut volé et abîmé, lors du cambriolage de l'appartement de Penrose en 1969, le collectionneur écrivit à Picasso : « il y a un petit trou dans la nature morte au bec à gaz », Elizabeth Cowling, *Visiting Picasso. The Notebooks and Letters of Roland Penrose*, Thames & Hudson, Londres, 2006, p. 317.

31. Picasso, *Au Bon Marché*, 1913, huile et papiers collés sur carton, 23,5 × 31 cm, collection Ludwig, Aix-la-Chapelle.

32. Robert Rosenblum, "Picasso and the Typography of Cubism", in John Golding (éd.) et Roland Penrose, *Picasso in Retrospect*, New York, Praeger, 1973, p. 53. Voir aussi Robert Rosenblum, "Picasso and the Anatomy of Eroticism", in Theodore Bowie et Cornelia V. Christenson (éd.), Otto J. Brendel, Paul H. Gebhard, Robert Rosenblum, Leo Steinberg, *Studies in Erotic Art*, Basic Books, New York, 1970.

33. Christine Poggi, *In Defiance of Painting. Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, New Haven, Yale University Press, 1992, p. 148, 152. Son argument selon lequel le collage *Au Bon Marché* (1913) réfère au roman pornographique d'Apollinaire *Mirely ou le petit trou pas cher*,1900, est très convaincant – « pas cher » et « bon marché » étant bien sûr interchangeables, de même que « trou ici » évoque l'expression « petit trou » du poète.

34. Cette initiation aurait eu lieu quand Picasso avait 14 ans selon Richardson. Cf. John Richardson, en collaboration avec Marilyn McCully, *A Life of Picasso*, 1881-1906, op. cit., p. 67-68. Voir aussi Jean Clair, *Picasso érotique*, Munich et Londres, Prestel, 2001, p. 76-82.

35. Picasso est resté en contact avec Junyer, avec qui il entreprit son quatrième voyage à Paris, en avril 1904 : une photo de lui prise par Picasso au Bateau-Lavoir en 1908-1909 est conservée au musée Picasso à Paris (il a donc vu *Les Demoiselles*). Voir aussi ci-dessus, note 14, au sujet des cartes postales envoyées par Junyer à Picasso en 1908 (en septembre 1966, Junyer donna au musée Picasso de Barcelone sept dessins datant de leur voyage à Paris).

36. Marcel Duchamp, *Étant donnés : 1º la chute d'eau 2º le gaz d'éclairage*, 1946-1966. Mixed media assemblage, 7 feet 11 1/2 in. × 70 in. × 49 in. [242,6 × 177,8 × 124,5 cm]. Philadelphia Museum of Art, gift of the Cassandra Foundation, 1969. 1969-41-1. Voir aussi *Le Bec Auer*, gravure érotique de Duchamp, 1967, dans la série *The Large Glass and Related Works, with Nine Etchings by Marcel Duchamp on the Theme of The Lovers,* et le dessin au fusain de Duchamp (annoté « École Bossuet »), daté 1903-1904, d'un bec Auer qui perce un réflecteur à base carrée, comme dans la nature morte de Picasso.

37. Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, 1866, huile sur toile, 46 × 55 cm, musée d'Orsay, Paris. Commande de Halil Şerif Pasha, plus connu sous le nom de Khalil-Bey (1831-1879) ; le tableau appartint ensuite au baron François de Hatvany (1881-1958), Budapest, et enfin à Jacques Lacan (1901-1981) et sa femme, Sylvia Bataille (née Maklès, 1908-1993), Paris, de 1955 jusqu'au don au musée d'Orsay en 1995.

38. http://www.lacan.com/courbet.htm

39. Picasso aurait pu voir la *Maja nue* (1797-1800) et la *Maja vêtue* (1800-1805) au Prado dès 1901. Je tiens à remercier Gijs van Hensbergen qui, après avoir entendu la présente communication lors du colloque « Revoir Picasso », m'a très justement fait remarquer le rapprochement entre les deux tableaux de Goya et les deux toiles de Picasso dont il est question ici.

40. Ce parallèle est mentionné in Gary Tinterow, *Picasso in the Metropolitan Museum of Art*, New Heaven, Yale University Press, 2010, p. 54, et Christel Hollevoet-Force "One Painting Concealed behind Another", *op. cit.*, p. 313. Il est probable que Picasso ait pensé à Goya en 1903, et à nouveau en 1913.

SOLER'S PICASSOS
UNCOVERING THE HISTORY OF A HIDDEN PAINTING

Christel Hollevoet-Force • Revoir Picasso's symposium • March 26th, 2015

When Picasso lived in Barcelona at the turn of the twentieth century, he hung out with a group of artists who met regularly at the café *Els 4Gats*. He immortalized these Catalan friendships in a series of portraits drawn with much aplomb. One of them depicts the painter Benet Soler i Vidal (1874-1945), whom his peers nicknamed "Retalls" (patches) because, having inherited his father's business, he had established himself as a tailor.[1] By the time Picasso left Barcelona for good, in April 1904, Soler had acquired several of his works in exchange for bespoke outfits. The tailor was arguably the most important collector of Picassos at the time. The Daix-Boudaille catalogue raisonné lists four works with a Soler provenance: a drawing showing Soler in a horseback-riding getup,[2] and three Blue-Period canvases: the *Portrait of Benet Soler*,[3] the *Portrait of Mrs. Soler*,[4] and *The Soler Family*.[5]

PABLO PICASSO
Portrait of Benet Soler
Barcelona, 1903
Oil on canvas, 100 x 70 cm
The State Hermitage Museum, Saint Petersburg, Inv. no. GE-6528
© The State Hermitage Museum, Saint Petersburg / Leonard Kheifets
© Succession Picasso, 2016

To these three paintings–three perfectly suitable portraits that were likely commissioned–a fourth has to be added, which is out of the ordinary. This Blue-Period canvas, now in the collection of The Metropolitan Museum of Art, is a racy self-portrait that stands out, not only in Soler's collection, but also in Picasso's oeuvre.[6] Indeed, although the painter already authored many erotic drawings, this is the sole painting of the time with an overtly sexual subject. The canvas is titled *Erotic Scene* (*La Douceur*), in reference to the expression "*faire une douceur*," which designates the act of fellatio, here performed by a blue-tinged nude woman on a pubescent Picasso.[7]

The painting remained stashed away for several decades,[8] and it would appear as though Picasso disowned it: it was withheld from the Zervos and Daix catalogues raisonnés at the artist's request. However the canvas's attribution was never questioned by the painter, nor by the art dealers and collectors who knew of its existence, and the painting's history confirms its significance within the artist's oeuvre. If this unusual canvas deserves our attention, it is not only due to the fact that it is relatively unknown and its attribution has been questioned; its significance stems from the fact that Picasso and his dealer, Daniel-Henry Kahnweiler, far from disclaiming the work, attached it to a cubist painting so that the latter would conceal the lewd scene, and in so doing, the painter re-appropriated it and showed it in a different light.

It is interesting to note that Kahnweiler, who is usually thought to have been strictly interested in Picasso's cubist works prior to 1914, bought Soler's four Blue-Period canvases in 1912. The date is significant, as it is in that year that Picasso finally signed a contract with Kahnweiler, on December 18, 1912. It is unlikely that Kahnweiler, who was about to finally gain the artist's trust, would have acquired these paintings without Picasso's knowledge. On the other hand, it is possible that the dealer bought them at the painter's request.

Kahnweiler acquired the *Portrait of Mrs. Soler* in 1912, and lent it to the Armory Show in New York the following year.[9] He then sold it to the dealer Heinrich Thannhauser (Munich) before the sequester in 1914. Kahnweiler acquired the *Portrait of Benet Soler* at the same time, and sold it to the Russian collector Sergei Shchukin by 1914. As to the *Picnic of the Soler Family* and the erotic painting, both were acquired by Kahnweiler in the fall of 1912, proof of which is found in the following letters.

The first is a letter written by Kahnweiler to the Catalan art dealer Josep Dalmau,[10] dated September 13, 1912, in which

PABLO PICASSO
Portrait of Mrs. Soler
Barcelona, 1903
Oil on canvas, 100 x 70 cm
Pinakothek der Moderne, Sammlung Moderne Kunst
© BPK , Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Nicole Wilhelms
© Succession Picasso, 2016

he expressed his desire to buy "the two Picasso paintings that Soler still owns."[11] This indicates that Dalmau had them on consignment, and that Soler had already parted with the others. Kahnweiler reiterated his desire, already expressed in a letter dated May 8, to buy "the large painting with the whole family" for Fr 500, and "the small obscene canvas" for Fr 350. The identity of the latter is unquestioned, as the presence of *La Douceur* at the Dalmau gallery in 1912 is documented in a photo of the canvas taken by Adolphe Mas.[12]

The appearance of those paintings in Kahnweiler's gallery stock is documented in his ledger–the "petit carnet noir"–to which Professor Pepe Karmel, among very few people, had access about 25 years ago.[13] One finds the *Portrait of Soler* (pcn 939, photo 170) and the *Portrait of Mrs. Soler* (photo 169) listed with the acquisitions of the summer of 1912. Also included are *The Soler Family* (pcn 1170), and the following entry (pcn 1171) with the cryptic note "le nu"–likely *La Douceur,* acquired at the same time later that year.

The second exchange that confirms this acquisition was addressed by Kahnweiler in the spring of 1948 to the curator of the Museum of Fine Arts in Liège, Jacques Ochs. (The city of Liège bought *The Soler Family* at the Fischer sale in June 1939, after it was removed from the Wallraf-Richartz Museum in Cologne by the Nazis, who deemed it an example of so-called "degenerate" art.) In this letter dated March 13, 1948, Kahnweiler commented on, and corrected, what Ochs published in a special issue of the periodical *Artes* dedicated to Picasso in 1947-48, on the occasion of a Picasso exhibition where Kahnweiler saw the canvas again. Kahnweiler felt compelled to clarify some points about *The Soler Family*, and explained:

"It is important that you should be informed correctly, by me. It is indeed as payment for his bills that Picasso gave to Soler, not only this painting, but also two others, a portrait of Soler's wife, and his own. It is I who bought these three canvases, in 1910 if I am not mistaken (if you want I will check the exact date). I resold the Soler Family to the Cologne museum, whose director was Dr. Hagelstange at the time. Here too I can check the date for you. I remember that I sold it for Mk 15,000 (then worth Fr 18,750). [...] As to the background, Picasso did not have the time to paint it, and so he asked a friend to paint it. His friend painted a clearing [greenery]. Having bought the painting, I thought, together with Picasso, that this background that wasn't his should be removed. Picasso first attempted to paint the background in his manner of the time, that is, in his cubist style. Some traces can still be seen. Faced with the impossible challenge of merging his new style with the old, he ended up painting the current monochrome, solid blue background. All this happened immediately after I bought it from Soler. Hagelstange never [...] knew the old background of which I still have a photograph.[14]"

PABLO PICASSO
The Soler Family
Barcelona, 1903
Oil on canvas, 150 x 200 cm
Musée des Beaux-Arts, Liège
© Succession Picasso, 2016

Ochs must have taken him up on his offer to check the dates, as Kahnweiler consulted his records, and wrote another letter, on April 7. After verifying the facts, the dealer stated:

"The canvas was painted in 1903. I acquired it in the fall of 1912. Picasso reworked it in the winter of 1912-13. It was acquired by the Cologne museum in 1913. The first background was painted by Sebastian Junyer.[15]"

No mention of the forbidden erotic painting; and yet we know from Kahnweiler's 1912 letter to Dalmau that it was acquired at the same time as *The Soler Family*. The letters to Ochs confirm that Soler acquired his Picassos by exchange, and that *The Soler Family*, and consequently *La Douceur* as well, were acquired in the fall of 1912. They also establish the fact that for Picasso and his dealer the authenticity of a painting was crucial and any foreign element had to be remedied, from which we can infer that they had no such concern regarding *La Douceur*.

Until recently, nothing was known about the provenance of *La Douceur* before its acquisition by the American collector Scofield Thayer in the 1920s. It wasn't illustrated in the Picasso literature until the 1991 publication of the first volume of John Richardson's Picasso biography.[16] It was exhibited for the first time in 1998, at the Musée Picasso in Paris,[17] and the oblivion the canvas had sunk into was deemed attributable to causes ranging from its offhand treatment of an offensive subject, to the lack of documentation surrounding its origins.

On the stretcher one finds an enigmatic label and two digits: The number 36 inscribed in blue pencil is partially covered by the sticker; it is in fact a 360.[18] In 2010, when working on the exhibition *Picasso in The Metropolitan Museum of Art*, I discovered that this erotic painting was included in the 4th Kahnweiler sale: that of May 1923. Number 360 in this sale is a cubist still life–nothing surprising there–but underneath is the following note:

Label and inscriptions on the back of La Douceur
Image © The Metropolitan Museum of Art

"Behind this painting, hidden by a shutter hinged to it, a painting, galant scene, which, due to its libidinous subject, cannot be exhibited.[19]"

This was *La Douceur*: the unique erotic canvas, of corresponding size, that carries the number 360 on the back. The painting was thus hidden behind a shutter before the sequester of Kahnweiler's stock; that is, between the beginning of 1913 (date of the cubist work) and December 1914.[20]

PABLO PICASSO
Erotic Scene (La Douceur)
Barcelona, 1903
Oil on canvas, 70,2 x 55,6 cm
The Metropolitan Museum of Art
Bequest of Scofield Thayer. 1982 (1984.433.22)
Image © Metropolitan Museum of Art
© 2016 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society, New York

The *Gazette de l'Hôtel Drouot* does not list the name of the buyer,[21] but the album of the dealer Paul Guillaume[22] includes *La Douceur*, as well as the cubist still life in question, which indicates that Guillaume acquired both canvases in 1923 (for 5,000 fr.). He barely had the time to separate the two canvases before selling *La Douceur* to Scofield Thayer two months later, in July 1923, as can be seen on Guillaume's receipt sent to Thayer. This document was annotated by the Philadelphia collector Albert C. Barnes, who was entrusted with the discreet shipping of the painting to the United States.[23]

Interestingly this is confirmed by a scathing letter written a year later by Barnes to Leo Stein, dated August 12, 1924, where he recounted having witnessed the purchase:

"Last summer, I saw Thayer buy a painting by Picasso showing Picasso himself having his cock sucked by a woman. Aside from the fact that it is a good likeness of Picasso, the picture is only pornographic, not art. Thayer has a collection of dirty pictures devoid of art value. He has a vicarious orgasm when he shows them, by dramatic candlelight, to the elect of his circle.[24]"

The still life behind which the erotic scene was hidden from about 1913 to 1923–no. 360 in the Drouot catalogue–is *Guitar, Gas-Jet and Bottle*, dated early 1913.[25] After belonging to Kahnweiler and Guillaume, it later belonged to Camille Goemans (from 1927), René Gaffé, then Roland Penrose, who bought it in 1937.[26]

Another letter, this one dated from November 1977, sheds light on *La Douceur*. Penrose, who owned the cubist still life at the time, wrote to E. V. Thaw about the period when the two canvases were still attached together:

"Kahnweiler told me that this painting was fitted by him into a frame so that it could be used as a shutter to cover an early erotic painting, a self-portrait by Picasso, and on account of the Kahnweiler sale it seems that they were sold together but separated.[27]"

This attests to the fact that Kahnweiler ordered the hinged frames that united the erotic painting of 1903 and the cubist

PABLO PICASSO
Guitare, bec à gaz, flacon [Guitar, Gas-Jet, and Bottle]
Paris, early 1913
Oil, charcoal, tinted varnish and grit on canvas, 70,4 x 55,3 cm
Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh
© Succession Picasso, 2016

still life of 1913, so that the latter could function as a door that had to be opened to reveal the forbidden scene.[28]

I would argue that this still life, whose dimensions (which are not standard) and orientation correspond to those of the Blue painting, was created by Picasso shortly after Kahnweiler's acquisition of the erotic painting with the express intent to fulfill this function. Moreover, the different elements of this composition take on a completely different meaning within this context.

According to John Richardson, Picasso often used the guitar as a metaphor for the female body at the time. The artist also identified with the phallic shape of the gas lamp, pronouncing "*Je suis le Bec Auer.*"[29] The gas-jet hence appears as a substitute for Picasso; the still life having thus been conceived as a cubist reissue of the self-portrait. Aside from the lamp in the upper right, with its reflector shaped like an inversed umbrella, the phallic shape of the stylized tube (the glass cylinder and the incandescent mantle of the Bec Auer), on its sheet-white rectangle, with the striations representing rays of light but also evoking a climax, echo the subject of the erotic scene, and reinforce this interpretation.

As to the sound hole of the guitar, it seems strangely small, and suggests a peep hole in a wooden door, inviting the eye to peek at what's beyond.[30] Knowing what was hidden behind this still life, from the moment of its creation, we are in the presence of the sort of double-entendre and ambiguity that were a staple of Picasso's cubist compositions.

One of the most obvious examples of such cryptic meanings is the mention of the words "trou ici" [hole here] in the collage *Au Bon Marché* (1913), with the papiers collés spelling those words superimposed on an actual slit in the cutout composition.[31] Robert Rosenblum suggested that the hole referred to the female genitalia that the lingerie was meant to cover,[32] and Christine Poggi astutely pointed out the connection with Apollinaire's porn novel "Mirely, ou le petit trou pas cher." More to the point, Poggi convincingly argued that the wall paper in this collage evokes a boudoir.[33] Picasso's "trou

ici" could thus be construed as a peep hole, and the collage as a voyeuristic exercise, with the disrobing woman beyond the wall conjured up in the *Samaritaine* [Sama] advertisement in the upper section. Similarly, the sound hole in *Guitar, Gas-Jet and Bottle* acts as a peep hole in the center of the cubist painting/shutter that masks the risqué self-portrait.

This leap through time, in 1913, enables Picasso to re-appropriate the erotic painting during his cubist period (as he had tried with the *Soler Family*), and to hark back to the original cubist canvas, namely *Les Demoiselles d'Avignon*. Just as in *Les Demoiselles*, the subject of *La Douceur* is a brothel. Indeed the latter likely evokes an episode of precocious sexual initiation in Barcelona.[34] But if the Blue canvas was small, somewhat awkward, and too literal, the subject bloomed in a series of sketches that resulted in the 1907 masterwork. The content, thus, cannot be underestimated, even if it is through its proto-cubist form that it finally triumphed.

Thanks to the hinged frames conceived by Kahnweiler, with the complicity, and most likely at the behest of Picasso, who produced the necessary cubist shutter, the Blue painting is revived, six years after *Les Demoiselles*, in a new scopophillic exercise. Just as the subject of the "Bordel philosophique" (as *Les Demoiselles* was known to Picasso's close friends) was only known to a few initiates, and not easily recognizable to the naked eye, the 1903 canvas had to be veiled. By concealing the early self-portrait behind a cubist still life, not only did the painter re-appropriate it; he affirmed its value (by association) and actualized it. Far from obliterating it, in so doing Picasso endorsed the self-portrait, and endowed it with a new dimension. The contraption forced the onlooker to focus on the revelation; it increased the acuity of the gaze. The act of unveiling the forbidden image put the spectator in a state of increased awareness.

The act of hiding the painting does not amount to a gesture of denial, or disownment, but conversely the concealment, and its corollary, the unveiling of the painting, focused the attention of the viewer, ritualized the voyeuristic gaze, and banked on the quiver of a revelation. Exactly as Barnes had noted–although when Thayer bought the canvas it was no longer concealed under *Guitar, Gas-Jet and Bottle*, and thus Barnes imagined it being shown by candlelight.

The fact that Kahnweiler attached the two paintings together represents a tacit authentication of the Blue canvas–especially given that in 1912-13, both painter and dealer immediately remedied the greenery in *The Soler Family*, which was not in Picasso's hand.

The fact that Picasso willed and devised this contraption, with Kahnweiler's help, seems more than likely, as the Cubist still life was created for this purpose, at the right moment and in the required dimensions. Moreover, viewed in this light, various elements of the composition appear imbued with another layer of meaning, which is an idiosyncratic trait.

Finally, one ought to mention Picasso's *Olympia*, a drawing of 1903 that shares many similarities with *La Douceur*: the curtain, the orientation of the bed, the blue nude, and Picasso's self-portrait. The other man is Sebastia Junyer i Vidal, the very same who painted the greenery in *The Soler Family*.[35] Its subject is interesting as well, as it evokes Manet's *Olympia*, just as the Soler picnic conjures *Le Déjeuner sur l'herbe*. The fruit bowl held by Junyer also evokes the fruit in the foreground of *Les Demoiselles*. Picasso's outings in the brothels of Barcelona with his friends–Junyer, and perhaps also Soler–are the key to *La Douceur*, as they are to *Les Demoiselles*.

For Picasso, pleasure and games always go hand in hand with the most advanced artistic endeavors, and in this he is not alone. In many ways, this 1913 contraption can be seen as a Picassian precursor to Marcel Duchamp's *Etant donné*.[36] Indeed, in this work which Duchamp similarly kept secret for many years, we find a wooden door, a peep hole (or two), and through active voyeuristic intent, through a three-dimensional device, we uncover a hidden image. And as in the Picasso, an ityphallic gas lamp, which does not cease to intrigue.

The idea of hiding one artwork under another is not new. Gustave Courbet comes to mind, with *L'origine du monde*,[37] which was concealed for a time behind a banal snowy landscape by the same painter, and later, during Jacques Lacan's ownership, under a surrealist dreamscape by André Masson.[38] Masson's composition abstracted the overall features of *L'origine*, and it was in fact a surrealist version of Courbet's nude, unrecognizable at first glance–as Picasso's still life was a Cubist reissue of the Blue-period self-portrait.

Going further back in time, one thinks more specifically of Goya's twin pictures, the *Maja vestida* and the *Maja desnuda*, which are thought to have been attached to one another in the past, the clothed one being used to hide the nude.[39] Indeed Picasso's pose in *La Douceur* (particularly the position of the arms and the gaze) is a direct quote from Goya's *Maja*.[40]

While they exemplify the handling of taboo subjects, such contraptions did not negate the hidden painting. By concealing *La Douceur*, Picasso and Kahnweiler made it possible to both preserve and feature the canvas; they staged and dramatized the revelation.

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 PASSE À LA TÉLÉ

UNE HISTOIRE VISUELLE DE PICASSO

Laurence Madeline • colloque Revoir Picasso • 26 mars 2015

Il existe une unique et fascinante interview télévisée de Picasso par Adam Saulnier, diffusée à la télévision le 21 octobre 1966 à l'occasion de ses 85 ans[1]. Dans celle-ci, il avoue franchement son intérêt pour ce médium : « J'ai commencé un jour parce qu'il y avait le mariage de la princesse Margaret et quelqu'un m'a prêté un appareil alors j'ai vu le défilé de la princesse Margaret et j'ai continué après… […] des fois je trouve des choses magnifiques à la télévision, des choses très jolies, que j'aime, qui m'intéressent ». On peut y percevoir la façon dont il joue avec son interlocuteur, le micro, la caméra et, à travers celle-ci, avec le public, lorsqu'il ajoute : « Mais des fois… C'est des fois épouvantable, n'est-ce pas ? Je le dis parce qu'on est là tous les deux tout seuls… », puis jetant un regard sur le micro en riant, « Ah ! non ! ce n'est pas vrai, tout le monde m'écoute ! » et mesurer, dans cette réplique, combien Picasso est conscient du pouvoir de la télévision, et combien ce pouvoir l'amuse, lui plaît.

Ces propos, ajoutés à la quarantaine d'apparitions de l'artiste sur les petits écrans français de 1945 à 1973, soulèvent plusieurs questionnements. Picasso a-t-il utilisé la télévision afin de fabriquer et asseoir sa légende ? Et de quelle légende s'agit-il ? Ce médium n'est-il qu'un prolongement de l'association artiste + photographe, abordée au cours de ce colloque par Philippe Dagen, de l'association photographe + magazine, ou encore de celle du réalisateur + cinéma, déjà explorée par l'artiste ?

En retour, il convient de s'interroger sur la fascination de la télévision pour Picasso et sur ce que celle-ci dit du peintre, du médium et de la société qu'il entend refléter.

EXPANSION PARALLÈLE DU DOMAINE DE L'AUDIENCE

En 1950, le reportage[2] qui célèbre le retour des grandes expositions après la guerre établit un classement des artistes travaillant en France. Henri Matisse, « ou la certitude retrouvée », dit le commentaire, y est placé avant Picasso, « ou la recherche éternelle », qui est suivi par Georges Braque, « ou le rythme intérieur ».

Le nombre des documents recensés par les archives de l'INA modifie très sensiblement ce tiercé, avec en première place, Picasso et ses 4 600 références. Braque et Matisse le suivant avec respectivement 1 760 et 1 400 entrées.

Il faut relever la concomitance exacte de deux faits : le développement de la télévision française, créée le 23 mars 1945[3] et la popularisation de Picasso qui débute en 1945, ainsi que nous le rappelle Françoise Gilot dans ses mémoires : « Dès lors, Picasso cessa d'être simplement un grand peintre pour devenir une vedette. Je me rappelle avoir traversé un jour ma place Clichy à bicyclette, et m'être arrêtée à un croisement, près d'un kiosque à journaux. J'ai levé les yeux : Picasso me dévisageait sur la couverture d'une revue comme *Match* ou *Life*, son pigeon favori perché sur sa tête[4]. Je blêmis. J'avais réalisé, naturellement, qu'il était une personne publique. […] Lorsque j'ai vu sa photo avec cet oiseau, si sauvage que personne sauf lui ne pouvait le toucher et qui s'envolait dès qu'une autre personne approchait, cela me sembla une invitation au monde à participer à ce qui devrait rester secret. J'ai eu un moment de vertige. J'ai compris soudain à quel point Picasso était dédié à la foule[5]. »

En 1945, moins de 1% des foyers français possèdent un poste de réception, soit moins de mille récepteurs. En 1956, lorsque Picasso, sous l'œil de toutes les télévisions du monde, devient une star en montant les marches du Festival de Cannes où *Le Mystère Picasso* de Clouzot[6] reçoit le prix spécial du jury, il y a 500 000 postes de télévision sur le territoire français. L'exceptionnelle longévité de Picasso le conduit au début des années 1970 où 70,4% des foyers français sont équipés d'un petit écran, soit 3 500 000 télévisions.

PRÆSENTIA AD OCULOS

L'adhésion de Picasso au parti communiste, le 5 octobre 1944, a largement contribué à l'expansion du domaine de sa gloire, le positionnant au milieu des hommes et les premières apparitions du peintre sur le petit écran sont liées à ses activités politiques. Les images d'une réunion de l'Association France-Espagne dans l'atelier des Grands-Augustins[7] – où il a peint *Guernica* – sont les premières qui montrent le peintre à la télévision. Mais le commentateur gomme son engagement en ne citant aucun de ses compagnons, aucun des objectifs de la réunion, et en donnant ce commentaire : « Picasso prépare une révolution qui est sa propre révolution, sa révolution continue. »

De fait, ce qui intéresse la télévision, ce n'est pas cet aspect de la vie de Picasso, qui se distend d'ailleurs après son installation à Vallauris – célébrée par un très court film dans lequel on voit Picasso en habitué de la Riviera, qui nage avec bonheur dans la Méditerranée[8] – mais son travail, d'une part, sa vie quotidienne et sa personne, d'autre part.

En 1952, un reportage[9] sur l'exposition Picasso à la Galerie André Weil à Paris[10] propose un dialogue entre le peintre et quelques-unes de ses œuvres, de toutes les époques. On voit ainsi Picasso se placer face à une œuvre, le portrait de sa sœur Lola[11]. *La Table de l'architecte*[12] ou un *Portrait de Dora Maar*[13], par exemple. Avancer, reculer, les regarder intensément, les commenter sans que le spectateur n'entende un mot[14]. Il

s'empare d'un petit tableau, comme *Poires et pommes dans un compotier*[15], le tourne, l'observe. À chaque nouvelle œuvre, la caméra cherche à capter le regard du peintre qui semble retrouver des enfants perdus. Ce dialogue entre le peintre et ses tableaux est démultiplié dans un film d'Adam Saulnier diffusé le 21 octobre 1966. Le peintre, entouré de Jacqueline et d'Édouard Pignon, dans un de ses ateliers de Notre-Dame-de-Vie, sort, installe, superpose des tableaux : quelques rares œuvres anciennes[16] et surtout des tableaux récents, des têtes d'homme[17] et des nus[18] peints en décembre 1964. L'accumulation donne le vertige et confirme la réputation de prolixité du peintre. Elle illustre également l'échange entre Picasso et Clouzot :

Picasso. Il faudrait aller au fond de l'histoire. Il faudrait risquer tout, voir les tableaux les uns sur les autres comme ils se font.

Clouzot. C'est-à-dire que tu veux montrer tous les tableaux…

Picasso. (*de concert avec Clouzot*) Qui sont sous le tableau[19].

La télévision a voulu saisir, comme l'a fait très tôt le cinéaste Paul Hessaert avec *Visite à Picasso* en 1950[20], puis, magistralement, Clouzot, le processus créatif de Picasso. Un reportage jamais diffusé, tourné en 1950 dans l'atelier de Vallauris, montre ainsi Picasso exhibant ses œuvres ou, fugacement, travaillant une pièce de bois. Cette quête est également celle de David Douglas Duncan lorsqu'il reste, des nuits entières, aux côtés de Picasso qui peint *Baigneurs à la Garoupe* ou *Tête de femme*[21] ou encore celle d'Edward Quinn.

C'est ce désir de témoigner de la magie de Picasso qu'exprime Adam Saulnier en 1966 lorsqu'il dit, enthousiaste : « Vous savez ce qui serait formidable quand on vous a devant les caméras de télévision, ce serait de vous laisser tout seul, en liberté, et vous seriez tellement capable de faire des choses formidables pour les téléspectateurs, vous leur inventeriez des choses… »

On relève encore, dans cet échange, la déclaration de Picasso commentant la fête qui lui a été donnée pour son quatre-vingt-cinquième anniversaire : « J'étais très impressionné, ça m'a très touché de cette espèce de sympathie, amour, je ne sais pas, ou amitié que tant de gens me portent. » Phrase qui ouvre sur l'étrange rapport qui existe entre les « gens » et le peintre, dont la télévision témoigne et qu'elle entretient.

Les apparitions de Picasso, filmées par la télévision, s'apparentent ainsi à un rituel rythmé notamment par les corridas et les anniversaires. Dix reportages saluent la présence du peintre aux corridas d'Arles, de Fréjus ou de Vallauris. La caméra balaie les spectateurs, s'arrête sur Picasso et ses amis, le peintre salue, affable, avant de glisser sur le combat entre toréador et taureau. Un autre rituel qui permet une communion partagée entre l'idole Picasso et le public.

D'autres reportages filment Picasso arrivant à une inauguration ou une fête. La foule s'écarte, Picasso, toujours accompagné de femme, enfants, amis, avance en saluant.

Dans l'une ou l'autre des situations, le téléspectateur assiste simultanément à un événement qui fait de Picasso un homme accessible, partageant un monde commun et au même événement traité comme si l'artiste était à l'opposé, hors du commun. La tribune de l'arène peut être vue comme le balcon où roi, reine, pape se placent pour saluer fidèles ou sujets. Le parcours de Picasso dans le village évoque, lui, les cérémonies des entrées des rois à Paris au XVIe siècle.

L'un ou l'autre de ces rituels, par sa régularité, relève du rite du *darshan*, ou de toute autre procession, par laquelle le croyant, hindouiste ou autre, est mis en présence de sa divinité. Présence qui a le pouvoir de rassurer et d'assurer la bonne continuité de la marche du monde.

Voir Picasso vivant tranquillise sur sa capacité à vivre et franchir des barrières étonnantes de longévité, de prolixité et même de fécondité – par les œuvres, par les enfants souvent associés à ces rites – et au-delà, sur la bonne santé d'un pays qui abrite le plus grand artiste de tous les temps, sur la permanence de l'art.

Le cérémonial picassien atteint son apogée lors des festivités organisées à Vallauris, en 1961 pour les 80 ans de Picasso et dont la télévision rend largement compte au journal de la Première Chaîne le 29 octobre.

On y retrouve : l'arrivée du peintre fendant la foule avec Jacqueline (« 20 000 amis, admirateurs ou fanatiques du peintre » dit le commentaire).

La chorale.

L'exposition de tableaux et le face-à-face du peintre avec son œuvre (« Et avec tout le monde, il a regardé ses toiles, celles d'hier d'avant-hier, et celles d'aujourd'hui. On sait que des toiles, il en a dans les plus grands musées du monde, que le moindre tableau signé de son nom vaut des millions », poursuit le commentateur).

La corrida (« Et en souvenir de cette corrida qu'il a peinte et repeinte, on lui en a offert une avec Dominguín qui est son ami ») et le salut à la foule.

Le postulat de la simplicité de l'artiste (« Il y est venu avec sa femme Jacqueline, tout gentiment, en blouson noir, au milieu des bousculades et des acclamations ») et de ses admirateurs.

Sa jeunesse (« On sait aussi qu'il a 80 ans aujourd'hui et qu'il est toujours aussi jeune »).

Sa gloire mondiale (« On sait que des toiles, il en a dans les plus grands musées du monde, que le moindre tableau signé de son nom vaut des millions. » ; « C'est Vallauris qui a fêté son anniversaire. Ou plutôt, le monde entier à Vallauris »).

Enfin, la modification du monde grâce à son intervention (« [des] millions de gens qui ne peuvent plus voir le monde de la même façon depuis que Picasso, un jour, a commencé à peindre »).

PRÆSENTIA IN ABSENTIA

Après cet acmé, Picasso disparaît des écrans de télévision. En 1965, c'est par le biais d'une photographie de lui, signée et datée de sa main, qu'il donne de ses nouvelles aux téléspectateurs à l'occasion de son quatre-vingt-quatrième anniversaire. L'année précédente, dans un long reportage diffusé

à l'occasion d'une exposition à la Galerie Louise Leiris[22], ce sont des témoins, des personnes qui le connaissent – le maire et le curé de Vallauris, le tailleur Sapone et coiffeur Arias, Hélène Parmelin et Ernest Pignon – qui racontent leur « personnage légendaire[23] ». Et, en 1966, il brillera par son absence pendant l'inauguration de la colossale rétrospective voulue par André Malraux, *Hommage à Picasso*, qui se déroule au Grand Palais, au Petit Palais et à la Bibliothèque nationale à partir du 18 novembre. Le ministre de la Culture prononce son discours inaugural devant le *Portait de Jacqueline aux mains croisées* de 1954[24] et remercie le peintre et son épouse en montrant l'œuvre qui incarne les deux absents.

Les documentaires qui accompagnent l'évènement usent de subterfuges pour représenter celui qui se cache désormais. Des interviews, des micros-trottoirs[25] et une séquence qui plonge dans le parc de Notre-Dame-de-Vie – « il semble que l'artiste ait choisi de demeurer à l'écart du bruit que le monde fait autour de lui. Ses 85 ans, il les a cachés jalousement derrière les grilles de sa propriété. Notre téléobjectif n'a pu saisir qu'une chaise vide » – pour montrer un fauteuil de jardin.

L'image de la chaise vide est un des topoï de la *præsentia in absentia*. Samuel Luke Fields avait ainsi symbolisé la mort de Charles Dickens en gravant son fauteuil vide, derrière le bureau. Symbole que Vincent Van Gogh avait adapté en peignant le fauteuil vide de Paul Gauguin[26]. Cette image est de nouveau utilisée pour l'hommage rendu, le 20 novembre 1967[27] au palais des Sports avec le ballet *14 Juillet* de Romain Rolland et son rideau de scène créé par Picasso en 1936. Autour de deux fauteuils vides, se trouvent ses enfants, son petit-fils, Louis Aragon et Elsa Triolet. Et une dernière fois, le 22 octobre 1971, alors que tout Vallauris espère la venue du peintre pour un quatre-vingt-dixième anniversaire marqué par de nouvelles festivités[28]. Devant le fauteuil réservé au peintre, le journaliste déclare : « La chaise est restée vide. La chaise réservée à Pablo Picasso. Pablo Picasso qui n'est pas venu cet après-midi, que plus de 10 000 personnes attendaient à Vallauris. » Interrogé sur l'absence de l'artiste, Louis Aragon déclare : « Il n'est pas venu, voyons. Est-ce que vous ne comprenez pas ce que c'est d'avoir 90 ans ? Mais quand même, il faut tout de même y songer, qu'on l'emmerde ! »

Une autre métaphore exprime l'absence : c'est celle de la grille fermée de la propriété de Notre-Dame-de-Vie. Celle-ci est filmée à plusieurs reprises[29], insistant sur l'impossibilité de la franchir – « Les grilles de la propriété de Picasso à Notre-Dame-de-Vie ne s'ouvrent qu'exceptionnellement. Le vieux sphinx vit ici. Tout le monde parle de lui et lui, silencieux, ne songe qu'à l'œuvre qui reste à faire » – et faisant du lieu le château de la Barbe-Bleue, de la Belle ou de l'ogre du Petit Poucet. Et c'est devant la grille fermée que se place la caméra de la télévision le 8 avril 1973, pour enregistrer, entre les barreaux, le jardinier effondré qui ne comprend tout simplement pas la mort de Picasso : « Moi je suis le jardinier. Et mieux renseignés que nous, il n'y a pas. Je le voyais tous les jours. Encore avant-hier il est sorti. Hier il s'est promené dans le jardin alors donc il n'était pas fatigué. Et s'il avait été fatigué, automatiquement hier soir, il n'aurait pas fait un banquet[30]. »

Les images en témoignent, Picasso est complice de la caméra comme il a été complice des appareils photo, ce que Philippe Dagen a établi ici. Il joue volontiers à être Picasso, un rôle enviable, somme toute. Photos ou reportages, grâce à la connivence de l'artiste et de ses metteurs en scène, il crée une forme d'œuvre parallèle fondé sur sa personne, qui compte pour sa postérité, ainsi que le démontrent les témoignages d'artistes vivants relevés par Almine Ruiz-Picasso, autant que ses tableaux ou ses sculptures, comme celui de Joe Bradley qui affirme « Picasso est le roi de la plage » ou celui de Christopher Wool qui connaît le peintre avant tout grâce aux films[31].

Face à Marcel Duchamp, son compétiteur absolu qui maîtrise son image en se désincarnant – pas d'œuvres, des gestes calculés, une ambiguïté intellectuelle, voire sexuelle, permanente – Picasso déborde de vie et de spontanéité, s'incarne, au contraire, en s'exhibant parmi ses œuvres, ses enfants, ses amis, ses admirateurs. Davantage que les photos et les magazines qui les diffusent, la télévision, avec ses millions de spectateurs potentiels, permet de toucher tous les publics, notamment celui qui ne va pas dans les musées, ni dans les galeries. Plus qu'avec la photographie ou même le cinéma, Picasso, grâce à la télévision, se charge d'humanité et de chair. À Françoise Gilot, Picasso déclare : « Ce n'est pas que je veuille me prosterner devant le public, c'est que je veux offrir quelque chose à tous les niveaux[32]. » La télévision lui procure le niveau le plus large pour atteindre le public le plus large.

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. « Picasso et son temps », *Panorama*, réalisé par Adam Saulnier et Michel Drancourt.

2. Reportage de Philippe Este, diffusé en mars 1950.

3. La Radiodiffusion française (RDF) a été créée par ordonnance le 23 mars 1945 en remplacement de la Radiodiffusion nationale (RD). Elle a été remplacée par la Radiodiffusion-télévision française (RTF) le 9 février 1949.

4. Photo de James Lord.

5. Françoise Gilot et Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris, Calmann-Lévy, 1965, réédition Paris, 10/18, 2006, p. 59.

6. Henri-Georges Clouzot, *Le Mystère Picasso*, France, 1956, documentaire, 90 min.

7. *Réunion des amis de l'Espagne républicaine chez Picasso*, opérateur Robert Coulon. Extrait de "L'art retrouvé", *Actualités françaises*, 1er janvier 1945

8. « Les beaux jours sur la Côte », *Actualités françaises*, 25 août 1949.

9. « Picasso à la Galerie André Weil », *Magazine des arts et lettres*, diffusion le 29 mai 1952. Document muet.

10. Exposition « Picasso inspire son époque », Paris, Galerie André Weil, 29 mai-21 juin 1952.

11. Portrait de Lola, sœur de l'artiste, 1901, huile sur toile, 35,3 × 22,2 cm, Upperville, collection Paul Mellon, Z.XXI, 230.

12. La Table de l'architecte, printemps 1912, huile sur toile 72,6 × 59,7 cm, MoMA, New York, qui appartenait alors à Alice Toklas.

13. Portrait de Dora Maar, 19 novembre 1936, huile sur toile, 65 × 54 cm, collection particulière, Z.VII, 302.

14. Les voix ne seront enregistrées qu'à partir du début des années 1960. Jusque-là les images seront accompagnées d'un commentaire en voix off.

15. Poires et pommes dans un compotier, automne 1908, huile sur toile, 23 × 28 cm, collection privée, Z.VI, 1099.

16. Nu assis, 1906-1907, Paris, Musée national Picasso-Paris, MP10, huile sur toile, 121 x 93,5 cm, ou Homme, femme et enfant, 1906, 115,7 x 88,9 cm, Inv. G 1967.11, donné au Kunstmuseum de Bâle par le peintre en 1967.

17. On peut clairement identifier une *Tête d'homme barbu*, datée du 27 décembre 1964, huile sur toile, 61 × 50 cm, collection privée Z.XXIV, 351 ; *Tête d'homme au chapeau VII*, 10 décembre 1964, huile sur toile, 61 × 50 cm, collection Nahmad, Z.XXIV, 308 ; *Buste d'homme I*, 12 décembre 1964, huile sur toile, 65 × 54 cm, vente Sotheby's 11 avril 2014, Z.XXIV, 318 ; *Tête d'homme V*, 10 décembre 1964, huile sur toile, 61 × 50 cm, Galerie Michelle Rosenfeld, Z.XXIV, 314.

18. *Femme nue III*, 18 décembre 1964, huile sur toile, 46 × 61 cm, Galerie Pierre Lévy, Z.XXIV, 334 ; *Femme nue couchée I*, 18 décembre 1964, huile sur toile, 46 × 61 cm, collection privée, Z.XXIV, 332 ; *Femme nue assise II*, 18 décembre 1964, huile sur toile, 46 × 61 cm, collection privée, Z.XXIV, 333.

19. Cité par Éric Brunier, « De l'écran au tableau 1. Transformations », Images re-vues, 2013, no 11, p. 2-14, p. 4.

20. Paul Haesaerts, *Visite à Picasso*, Belgique, 1950, documentaire, 20 mn.

21. *Baigneurs à la Garoupe*, 18 septembre 1956 et 11 juillet 1957, huile et fusain sur toile, 196 × 261 cm, musée d'Art et d'Histoire, Genève, Z. ; *Tête de femme*, 1957, huile sur toile, 80,5 × 64,5 cm, Moderna Museet, Stockholm, Z.XVII, 347.

22. Cf. *Picasso à l'œuvre : dans l'objectif de David Douglas Duncan* [cat. exp. Málaga, Museo Picasso, 2011 ; Münster, Kunstmuseum Pablo Picasso, 2011-2012 ; Roubaix, la Piscine - musée d'art et d'industrie André-Diligent, 2012], Stéphanie Ansari, Philippe Forest *et al.*, Paris, Gallimard, 2012.

23. « Peintures : 1962-1963 », exposition à la Galerie Louise Leiris, 15 janvier-15 février 1964.

24. « Rétrospective Picasso », réalisé par Adam Saulnier, Journal télévisé du 31 janvier 1964, Première Chaîne.

25. *Portrait de Jacqueline aux mains croisées*, 3 juin 1954, huile sur toile, 116 × 88,5 cm, Paris, Musée national Picasso-Paris.

26. « Citizen Picasso », *Pour le plaisir*, diffusé le 2 mars 1967 sur la Première Chaîne.

27. Sir Samuel Luke Fildes, « La chaise vide », *The Graphic*, Christmas Edition, 1870 ; Van Gogh, *Le Fauteuil de Gauguin*, 1888, Van Gogh Museum, Amsterdam.

28. Roger Benamou, *Hommage à Pablo Picasso*, diffusé le 20 août 1967.

29. « Anniversaire de Picasso », Côte d'Azur Actualités, diffusé le 25 octobre 1971.

30. « Les 80 ans de Picasso », Journal télévisé de 20 heures, Première Chaîne, 29 octobre 1961 ; Journal télévisé de 20 heures, Première Chaîne, 31 janvier 1964 ; « Picasso peut rentrer chez lui », Journal télévisé de 13 heures, Première Chaîne, 5 août 1971.

31. « Mougins après la mort de Picasso », Journal télévisé de la nuit, Première Chaîne, 8 avril 1973.

32. Cf. « Christopher Wool and Richard Hell », *Interview Magazine*, mai 2014.

33. Françoise Gilot et Carlton Lake, *op. cit.*

PICASSO PREND L'AVION

Benoît Buquet • colloque Revoir Picasso • 26 mars 2015

Il s'agira ici de partager le biais par lequel j'ai croisé l'œuvre de Pablo Picasso, et la nature du travail que j'ai effectué à son endroit, dans le cadre de l'étude de certaines interactions culturelles entre la France et la Pologne. Revenir sur Picasso s'est avéré très vite nécessaire afin de nourrir ce qui fait aujourd'hui l'une des sous-parties du livre *Art et design graphique* : e*ssai d'histoire visuelle, 1950-1970*[1]. Le présent texte me permettra donc d'agencer différemment quelques éléments et surtout d'en développer de nouveaux[2].

La réception de Picasso dans le champ du graphisme polonais et l'analyse de ladite « école polonaise de l'affiche » constitue le principal moteur de l'étude. C'est avant tout un ensemble d'affiches des années 1950 et 1960 et les correspondances formelles évidentes, relevant parfois de la citation, qui m'ont guidé vers Picasso.

L'autre élément crucial de l'analyse reste la venue *in præsentia actuale* de l'artiste en Pologne. Elle tend à oblitérer la réception antérieure à 1948, alors même que le cubisme était pourtant très discuté dans les cercles formistes. L'adhésion de Picasso au Parti communiste français en octobre 1944, couplée à son séjour sur le territoire polonais pendant douze jours à la fin de l'été 1948, renforce l'intérêt que lui portait déjà un pays comme la Pologne.

Le matin du 25 août 1948, pour la première fois, Picasso prend l'avion afin de se rendre au congrès mondial des intellectuels pour la Paix à Wroclaw. Le titre de cette communication se substitue à un titre plus classique comme « Picasso en Pologne ». Son côté anodin, prosaïque, permet pourtant d'interroger avec une vivacité accrue l'objet du mythe après 1945. Mieczyslaw Bibrowski (1908-2000), accompagnant Picasso lors de son voyage en avion, rapporte les mots de Picasso s'écriant : « Mais c'est du cubisme, du pur cubisme[3] ! » Cette déclaration, si tant est qu'elle soit exacte, a-t-elle beaucoup d'intérêt ? Il n'y a là aucune révélation quand on sait que cubisme et futurisme sont intimement liés à des questions aéroesthétiques. Force est surtout de constater que, après 1945, Picasso pourrait faire ou dire n'importe quoi, tout semble désormais avoir une valeur épiphanique.

Nous trouvons les détails de ce voyage dans des récits (Pierre Daix, Dominique Dessanti, Françoise Gilot par exemple) et dans un livre épais, ignoré des bibliographies françaises : *Picasso w Polsce*[4]. La couverture à rabat et la première de couverture de ce livre sont riches de sens. La colombe est celle d'une des céramiques offertes par Picasso à la Pologne et le dessin de la sirène s'avère une transmutation de l'emblème de Varsovie.

Depuis le XIVe siècle, le symbole héraldique de Varsovie demeure une sirène armée d'une épée et d'un bouclier. Venue, selon le conte, de l'Océan par la Vistule, capturée par un cupide marchand et délivrée par des pêcheurs, elle promit en remerciement de protéger la ville. La sirène que Picasso trace le 3 septembre 1948 sur les murs d'un logement en construction d'un quartier ouvrier de Varsovie substitue un marteau à l'épée. Signe caché de la cité qui se relevait difficilement des affres de la guerre, elle fut irrémédiablement perdue suite à des travaux en 1952. La sirène de Picasso devint vite sujette à affabulation[5]. Sa brève existence matérielle lui ouvre une seconde vie mythique qui se confond avec un autre dessin. En effet les reproductions qui circulent et le modèle qui s'impose au fil des ans sont ceux d'une autre sirène, dessinée le 4 septembre dans l'album du maire de Varsovie. Les sirènes de Picasso semblent dire l'oscillation entre « devenir palimpseste » et « résurrection » de l'artiste en Pologne. Ce nouveau symbole de reconstruction, plusieurs fois repris ou interprété par des graphistes, contribue ainsi à enraciner l'aura de Picasso sur le sol polonais.

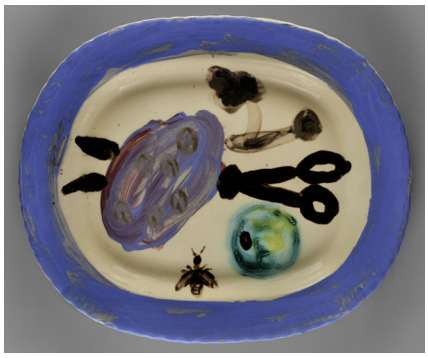
ANONYME
Pablo Picasso avec Pierre Daix, Aimé Césaire et d'autres personnes au congrès des intellectuels pour la Paix à Wroclaw, en 1948
Non daté
Epreuve gélatino-argentique, 9 x 14 cm
Musée national Picasso-Paris
Archives privées de Pablo Picasso
Don Succession Picasso, 1992. APPH6108
© Droits réservés
© Succession Picasso, 2016

En 1948, alors que la crainte d'une menace atomique se fait grandissante, Picasso est présent au congrès de Wroclaw. La manifestation se veut un rassemblement pour la paix et réunit des artistes, savants et intellectuels de quarante-quatre pays, dont Pablo Picasso. Le discours d'Alexandre Fadeïev (1901-1956) et son assaut haineux contre Jean-Paul Sartre, traité de « hyène dactylographe, [...] de chacal muni d'un stylo[6] », marque une position jdanoviste appuyée de la part des Russes et provoque le départ de Julian Huxley (représentant de l'Unesco). Picasso avait atteint une telle célébrité qu'il en

éclipsa Fernand Léger qui, selon Pierre Daix, s'en retourna en France dès le premier jour[7]. Picasso apporte vingt assiettes en céramique qu'il offre à la Pologne et qui seront exposées pour la première fois durant toute la durée du congrès dans un vestibule attenant[8]. L'évènement fait la une de certains journaux comme celle de *Przeglad Artystyczny*[9]. De même, le statut des céramiques (ce ne sont pas des « peintures » au sens traditionnel mais des objets utilitaires) facilite sans aucun doute leur réception au moment même ou un durcissement se fait sentir. L'année suivante, Jerzy Borejsza rapporte trente-deux lithographies de Paris pour le Musée national de Varsovie (il était présent en France à l'occasion du congrès mondial des partisans de la Paix d'avril 1949). Il faut attendre 1965 et 1968 pour qu'aient lieu deux expositions monographiques en Pologne grâce notamment à un don de Daniel-Henry Kahnweiler et des contacts avec la Galerie Leiris. Cela réactive l'effet Picasso même si, chez les graphistes, il s'estompe peu à peu à la fin des années 1960.

PABLO PICASSO
La colombe
1948
31,5 x 38 x 4 cm
Musée national de Varsovie
© Succession Picasso, 2016

PABLO PICASSO
La chouette
1948
31,5 x 38 x 4 cm
Musée national de Varsovie
© Succession Picasso, 2016



PABLO PICASSO
Les ciseaux
1948
31,5 x 38 x 4 cm
Musée national de Varsovie
© Succession Picasso, 2016

PABLO PICASSO
La tête de faune
1947
31,5 x 38 x 4 cm
Musée national de Varsovie
© Succession Picasso, 2016

PABLO PICASSO
La corrida
1948
31,5 x 38 x 4 cm
Musée national de Varsovie
© Succession Picasso, 2016

Au plus fort d'un réalisme socialiste doctrinaire, l'influence de Picasso est moins ostensible, puisque jugée par trop formaliste. Sa *nitescence* – nous reprenons ce terme d'un texte tonique de Serge Guibault[10] – subsiste néanmoins, notamment dans ces colombes qui parsèment les peintures réalistes socialistes. Le Picasso polonais des années 1950 serait donc plutôt un « Picasso ver luisant ». Le moment le plus paradoxal reste l'exposition d'art français à la Zacheta en 1952. Il est par exemple assez confondant de comparer le tableau *Réunion de cellule du Parti* avec la colombe de Picasso en arrière-plan, peint par Mireille Miailhe (1921-2010), et le *Massacre en Corée* de Picasso, présentés tous deux lors de l'exposition[11].

Quand la Pologne s'éprend de liberté, la figure de Picasso redevient une référence majeure. Cette situation est sensible à partir de 1955, un peu avant l'arrivée de Wladyslaw Gomulka (1905-1982) au pouvoir.

Aucun exemple ne paraît plus probant que les frises urbaines et les panneaux monumentaux réalisés pour le Ve Festival mondial de la jeunesse et des étudiants pour la paix en 1955 à Varsovie – une autre manifestation de propagande communiste faisant office de vitrine pour l'étranger et qui avait déjà eu lieu à Prague, Budapest, Berlin et Bucarest. Il est difficile de trouver des photographies du projet urbain lié au festival de 1955. Il doit beaucoup à la nouvelle équipe enseignante du département arts graphique et affiche de l'Académie des beaux-arts de Varsovie, en place depuis 1952. Si l'on regarde attentivement les quelques images illustrant un article de *Przeglad Artystyczny*[12], Picasso semble être partout, cité ou réinterprété (des influences d'Henri Matisse et de Léger semblent transparaître également). L'une des rares photographies en couleurs consultées est d'autant plus intéressante qu'à l'angle supérieur droit, Henryk Tomaszewski

(1914-2005) et Wojciech Fangor (né en 1922) citent très clairement Picasso[13]. Sur le panneau, on distingue en effet avec certitude le foulard dessiné par Picasso pour le Festival mondial de la jeunesse et des étudiants pour la paix de Berlin en 1951. Il existe par ailleurs un foulard dessiné par Jan Lenica (1928-2001) dans le cadre du Ve Festival mondial de la jeunesse et des étudiants pour la paix de Varsovie, sorte de variation picassienne fluorescente.

On doit l'une des installations urbaines la plus étrange du festival de 1955 à Jerzy Hryniewiecki (1908-1989). L'image de *Guernica* de Picasso est utilisée pour dénoncer la menace nucléaire. Le scénographe embarque par la même occasion l'atelier des Grands-Augustins, puisque les lignes du registre supérieur font clairement écho aux poutres de la charpente que l'on voit sur les photographies de *Guernica* prises par Dora Maar en 1937. Le seul lien au contexte espagnol qui subsiste reste la langue de la mention « *Exigimos la prohibición de las armas atómicas* ». Cette dernière n'apparaît pas sur la photographie « humaniste » prise par Wladyslaw Slawny (1907-1991) sur le même site[14]. Trois enfants jouent pieds nus sur un monticule de terre ; cette danse juvénile insuffle une poésie qui contraste avec la puissance de mort de *Guernica*. Le projet de Hryniewiecki, comme la photographie de Slawny, confirme cette déterritorialisation incessante, mais toujours relative, de certaines peintures de Picasso.

À partir de 1955 la réception de Picasso en Pologne semble continue. En 1956 sort en salle *Le Mystère Picasso* de Henri-Georges Clouzot, en 1959 paraît la traduction de l'hagiographie d'Antonina Vallentin[15] (1893-1957). Une curiosité, qui participe à la construction d'une histoire visuelle qui fait sienne l'intermédialité, mérite également d'être mentionnée : l'hebdomadaire *Przekrój* décrète que 1959 serait l'année Picasso en Pologne. Chaque semaine un tableau de Picasso était publié au sein du journal.

Ilya Ehrenbourg (1891-1967) aurait déclaré en 1948, lors du congrès mondial des intellectuels pour la Paix, à Dominique Desanti :

> « Devant un tableau de Braque je peux manger, tout manger, je peux dormir [...]. Mais pas devant un tableau de Picasso, n'est-ce pas, non... ça vous donnerait un choc. C'est parce qu'il est espagnol... Vous avez vu ses céramiques, qu'il donne à la Pologne ? Quelle simplicité de moyens, et quelle beauté... je pense de nouveau à nos icônes. Véritablement, ce Picasso, c'est le diable...[16] »

Déclaration vaseuse, mais qui permet néanmoins de revenir sur cette « simplicité de moyens ». Aller « d'emblée aux signes[17] » disait Picasso de certains graffitis photographiés par Brassaï. Indubitablement Picasso essaye d'atteindre cette région dont parlait Brassaï où « les créatures existantes et possibles contiennent, inerte, toute l'énergie subversive de l'atome[18] », que l'on pense aux têtes de faunes, aux figures féminines, aux dessins mythologiques de 1946, aux galets gravés des plages d'Antibes, aux lithographies de 1948-1949, et bien sûr aux céramiques de Vallauris.

Dans la droite ligne des céramiques, le Picasso le plus apprécié par les graphistes en Pologne semble être en effet celui du signe, le Picasso d'Antibes et de Vallauris, le Picasso lithographe et linograveur[19]. Les affichistes varsoviens semblent avoir été clairement stimulés[20] et on devrait plutôt parler d'un « effet Picasso » qui devient le symptôme plus général d'un nouveau rapport aux avant-gardes. Jan Mlodozeniec (1929-2000), rapprochant le graphisme de la couture, n'hésite pas à revendiquer l'influence de Léger, Georges Braque, Picasso, Georges Rouault, Matisse, Joan Miró, Paul Klee et Frans Masereel dans son travail[21]. Ce constat dépasse le domaine de l'affiche. Pour ne prendre qu'un exemple, les illustrations de Mlodozeniec pour *La Portugaise*, une nouvelle de Robert Musil publiée dans le magazine *Ty i Ja*[22], rappellent fortement les constructions picassiennes en réseaux.

Cette réception polonaise de Picasso n'est qu'un des nombreux vecteurs qui façonnent l'« école polonaise de l'affiche », qui jouera en retour un rôle formateur déterminant sur plusieurs graphistes français. Les nombreuses interactions de l'affiche avec le monde de l'art et son aisance à se mouvoir dans l'espace de l'*idéose* – pour reprendre le célèbre terme forgé en 1988 par Andrzej Turowski[23] – l'ont même positionnée un temps comme le fleuron de l'art polonais. Le travail de Picasso pouvait se mouvoir comme aucun autre dans cet espace de tension, ce territoire de jeu. Picasso personnifie un jour le communisme, un jour l'anti-américanisme, un jour la liberté à même de construire l'homme nouveau, un jour l'infamie formaliste, un jour la magie du cirque, un jour la lutte contre l'arme nucléaire, un jour le diable, un jour la joie de vivre, puis, un jour, une liberté qui ne fut jamais corsetée par Moscou. À la fin du compte, Picasso semble toujours finir par incarner, comme l'écrit Laurence Bertrand Dorléac, « l'esprit de la résistance à l'occupant, à la barbarie, à l'oppression et finalement à toute forme de coercition[24] ».

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. Benoît Buquet, *Art et design graphique : essai d'histoire visuelle, 1950-1970. Tome I* : *Fragments d'Europe*, Paris, Pyramyd, coll. « : T », p. 210-227.

2. Cet appareil de notes permettra au lecteur de se référer aux différentes sources. Le corps du texte conserve quant à lui en partie la forme et la visée dialogique originelles de la communication donnée lors de la table ronde « Picasso de l'autre côté du rideau de fer » du colloque « Revoir Picasso ».

3. Mieczyslaw Bibrowsky (dir.), *Picasso w Polsce*, Cracovie, Wydawnictow Literackie, 1979, p. 267.

4. Mieczyslaw Bibrowsky, *op. cit.*

5. Cf. par exemple Claire Nicolas, « Rencontres polonaises avec Picasso », *La Pologne*, nº 10 (182), 1969, p. 36. Certaines informations de l'article sont erronées. Pour des informations plus documentées, voir Alicja Zglinicka, « Zycie z Syrena », in Mieczyslaw Bibrowsky*, op.cit.,* p. 227-230.

6. Propos rapporté par Dominique Desanti dans *Les Staliniens : 1944-1956, une expérience politique*, Paris, Fayard, 1974, p. 172.

7. Cf. Françoise Gilot et Carlton Lake, *Vivre avec Picasso* [*Life with Picasso*, 1964], Paris, 10/18, 2006, p. 221-225. Les propos rapportés par Françoise Gilot, qui n'était pas présente en Pologne, sont minorés par Pierre Daix qui avait assisté à la scène d'altercation : cf. Pierre Daix, *La Vie de peintre de Pablo Picasso*, Seuil, 1977, p. 341, note 23. Sur le congrès, voir Dominique Desanti, *Nous avons choisi la paix*, Paris, Pierre Seghers, 1949. Pour mieux appréhender cette source imprimée, voir l'analyse critique de la même auteure entre souvenir et repentir : Dominique Desanti, « L'offensive de paix », in *Les Staliniens…*, *op.cit.*, p. 142-184. Cf. également Pierre Daix, *J'ai cru au matin*, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 217-225.

8. Cf. Hanna Kotkowska-Bareja, « Ceramika Pabla Picasso w zbiorach Muzeum narodowego w Warszawie », in *Rocznik Muzeum narodowego w Warszawie* [Annuaire du Musée national de Varsovie], XXVIII, 1984, p. 329-349. Reproduction couleur in Mieczyslaw Bibrowsky, *op.cit.*, n. p. entre les p. 244 et 245.

9. *Przeglad Artystyczny*, Cracovie, nº 8-9 (32-33), août-septembre, 1948.

10. Cf. Serge Guilbault, « Picasso-Picassiette : les tribulations d'un agent double au temps de la guerre froide », in Laurence Bertrand Dorléac et Androula Michaël (dir.), *Picasso, l'objet du mythe*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2005, p. 39.

11. Reproduits in *Wystawa Wspolczesnej Plastyki Francuskiej* [cat. exp. Varsovie, Zacheta, 1952], Varsovie, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1952.

12. Cf. Hanna Onoszko, « Dekoracje festiwalowe », *Przeglad Artystyczny*, Varsovie, nº 3-2, 1955, p. 68-79.

13. L'exposition « Baba Jaga patrzy » (Instytut Awangardy, Studio Edward Krasinski, Varsovie, 23 janvier-7 février 2010) nous a permis de prendre connaissance de photographies couleur et d'un très intéressant collage photographique d'Henryk Tomaszewski issus des fonds du musée de l'Académie des beaux-arts de Varsovie. Consulter : http://www.instytutawangardy.org/en/events/ideoses-3-witch-witch-where-do-you-fly (consulté le 11 juillet 2015).

14. Cf. http://www.desa.pl/pl/auctions/167/object/20124/swiatowy-festiwal-mlodziezy-i-studentow-o-pokoj-i-przyjazn-1955 (consulté le 10 juillet 2015).

15. Antonina Vallentin, *Picasso* [*Pablo Picasso*, Paris, Albin Michel, 1957], Varsovie, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959.

16. Ilya Ehrenbourg cité par Dominique Desanti, *Nous avons choisi la paix, op.cit.,* p. 85.

17. Brassaï, *Conversations avec Picasso* [1964], Paris, Gallimard, 1997, p. 348.

18. Brassaï, « Du mur des cavernes au mur d'usine », *Minotaure*, nº 3-4, décembre 1933, repris in *Brassaï : notes et propos sur la photographie* [cat. exp. Paris, Centre Pompidou, 2000), Alain Sayag et Annick Lionel-Marie (dir.), Paris, Centre Pompidou/Seuil, 2000, p. 292.

19. Le don de 31 lithographies que Picasso va faire au Musée national de Varsovie en 1949 a contribué à renforcer cet intérêt (cf. Fernand Mourlot, *Picasso lithographe*, Paris, André Sauret/Éditions du Livre, 1970, p. 94-150). La collection des estampes s'enrichit d'un autre don de Daniel-Henry Kahnweiler en 1967.

20. Citons quelques affiches où les rapprochements sont particulièrement sensibles : *Romulus le Grand* de Henryk Tomaszewski (affiche de la pièce de Friedrich Dürrenmatt, 1959), *Les Sept péchés capitaux* de Liliana Baczewska (affiche du film franco-italien à sketches, 1960), *Daphnis et Chloé* de Waldemar Swierzy (affiche de la symphonie chorégraphique de Maurice Ravel, 1963), *Le Météore* de Jan Mlodozeniec (affiche de la pièce de Friedrich Dürrenmatt, 1966). Reproduites in Zdzislaw Schubert (dir.), *Mistrzowie plakatu i ich uczniowie/Poster masters and pupils*, Varsovie, Przedsiebiorstwo Wydawnicze Rzeczpospolita, 2008.

21. Cf. Jan Mlodozeniec, « Rozmawia z Redakcja », *Projekt*, vol. V, nº 96, 1973, p. 40-45.

22. Cf. Robert Musil, « Portugalka », *Ty i Ja*, n º 10 (30), 1962, p. 9-13. Pour s'en convaincre voir également les illustrations de Jan Mlodozeniec pour Alvin Penhouse, « Kachinskie figurki », *Ty i Ja*, n º 3, juillet 1960, p. 11-15, et « Jan Mlodozeniec », *Ty i Ja*, n º 4 (24), 1962, p. 60-61.

23. Pour réfléchir à la complexité des rapports entre art et pouvoir, l'historien de l'art Andrzej Turowski proposait la notion d'« idéose polonaise ». Pour l'historien d'art l'*idéose* se rapportait en effet « à un espace faiblement structuré, à des circuits nébuleux, et à des discours étouffés ». Cf. Andrzej Turowski, « L'"idéose" polonaise. La politique culturelle du pouvoir communiste en Pologne : 1945-1981 », *Ligeia*, nº 1, avril-juin 1988, p. 30-35.

24. Laurence Bertrand Dorléac, « La Résistance ? », in *Picasso, l'objet du mythe*, *op.cit.*, p. 33.

PICASSO À DRESDE

Constanze Fritzsch • colloque Revoir Picasso • 26 mars 2015

Le 24 avril 1966, Werner Schmidt, directeur du Cabinet des estampes à Dresde, pleinement conscient de « servir une cause artistique supérieure[1] », se réjouit de présider le vernissage de l'exposition « Picasso Graphik », qui présente 150 gravures de l'artiste jalonnant son œuvre à partir de 1905 jusqu'à son dernier jour. Cet événement s'inscrit dans une suite d'expositions organisées en République démocratique allemande (RDA) et consacrées surtout à l'œuvre graphique de Picasso, négligeant sa peinture et ses sculptures[2]. Comme les œuvres graphiques sont perçues comme plus réalistes et exprimant mieux l'engagement politique de Picasso celles-ci ont connu une reconnaissance officielle bien plus grande en RDA[3]. En tant qu'assistant de Ludwig Justi, Werner Schmidt a déjà contribué à la réalisation de l'importante présentation de l'œuvre de Picasso à la Alte Nationalgalerie de Berlin en 1957. C'est probablement à cette occasion que Schmidt rencontre Daniel-Henry Kahnweiler pour la première fois, car celui-ci participe activement à l'organisation de cet événement majeur, ce qui marquera le début d'une longue amitié[4]. Kahnweiler et la Galerie Louise Leiris ont choisi pour Dresde un ensemble réunissant 24 eaux-fortes de la *Suite Vollard*, des lithographies et des eaux-fortes de 1945 à 1965 et des linogravures en couleurs – nouvelle technique expérimentée par Picasso à partir de 1958 –, qui viendront compléter la petite collection du cabinet. Animé d'une grande générosité, Kahnweiler offre en effet au Cabinet des estampes de Dresde 11 lithographies, 4 gravures et 5 linogravures tirées de cet ensemble, qui seront à nouveau présentées précieusement l'année suivante afin de célébrer ce don. Cette collection ainsi enrichie sera celle qui comptera le plus d'œuvres de Picasso en RDA.

Malgré une lettre élogieuse rédigée par Werner Schmidt, Picasso refuse de faire honneur aux organisateurs en créant une lithographie spécialement pour l'occasion[5]. En revanche Kahnweiler accepte de donner une conférence le 2 juillet 1966 au Gobelinsaal de la Gemäldegalerie, devant un auditoire nombreux comptant beaucoup d'artistes. Même si l'exposition est couronnée d'un grand succès et reçoit un accueil très favorable du public (dont Werner Schmidt fait part à Kahnweiler le 27 avril dans une lettre[6] après le vernissage), son organisation a rencontré beaucoup de problèmes. La date d'ouverture a dû être repoussée à plusieurs reprises, du 10 avril au 17 d'abord et finalement au 24, à la suite d'une défaillance du ministère dans l'approvisionnement en devises nécessaires pour assurer le transport des œuvres. De même, afin de « prévenir des conséquences nuisibles », des mesures ont été prises lors de l'intervention de Kahnweiler et un plan dressé pour en réglementer le déroulement en interdisant toute discussion[7].

Même si Werner Schmidt énumère les œuvres de Picasso les plus appréciées en RDA telles que *La Colombe de la paix*, *Guernica*, *Massacre en Corée* et, même s'il rend hommage à l'engagement politique de l'artiste qui a adhéré au Parti communiste français (PCF) en 1944, il consacre cependant un long passage de son discours inaugural au cubisme. En effet, dans le discours officiel, le cubisme a souvent été présenté par certains comme un champ d'expérimentation rapidement abandonné par Picasso car faisant subir par trop de « déformations », de « torsions » à la réalité[8].

Schmidt, lui, souligne la révolution des formes entreprise par le cubisme qui se veut bien plus qu'une simple évolution du langage formel de l'art et tend vers « une nouvelle manière de voir, de penser et de sentir dans les beaux-arts[9] ». La réalité n'est plus constituée par un seul point de vue comme dans la perspective centrale classique, mais bien par des angles différents. Selon Schmidt, Picasso et Braque ne figent plus la réalité en un moment dans l'image. Au contraire, ils rendent à l'apparence des choses sa diversité en les montrant sous toutes leurs facettes et de tous les côtés, tout en intégrant le temps nécessaire au regard pour tourner autour des objets. Ainsi, ils sont parvenus à faire surgir la contradiction dialectique de la réalité. Schmidt revendique une homogénéité pour cette œuvre qui réagit aux changements du temps. Il démontre que c'est cette nouvelle perception de la réalité générant de la connaissance que l'on a du réel qui est au cœur même de la conception de l'artiste en tant qu'acteur politique. En conséquence, il réconcilie l'artiste Picasso et l'homme politique Picasso, qui sont selon lui toujours une seule et même personne.

Schmidt vise à rendre fécond le cubisme aux yeux d'un discours officiel qui exige de l'artiste une œuvre homogène[10], vouée à la cause sociale, consistant à représenter la potentialité de la réalité et sa transformation en vue d'un avenir meilleur. Cette fonction de l'art est notamment définie par Erhard John, un des principaux philosophes de l'esthétique marxiste-léniniste en RDA. Il précise dans ses livres que la fonction suprême de l'art consiste dans l'appropriation esthétique et le fait de « réfléchir » (*Widerspiegelung*) la réalité comme le ferait un miroir, mission que Lénine assignait déjà à l'art[11]. Pour autant, cette « réflexion », cette *Widerspiegelung*, doit anticiper en toute conscience les changements idéaux voulus par et pour une société socialiste. La réalité représentée doit devenir une projection dans l'avenir. Les représentations, la « réflexion » de la réalité, expriment une proposition au sujet de cette dernière qui reste à analyser. John exhorte à saisir la réalité non en tant qu'entité statique mais bien comme un processus dynamique qui doit améliorer cette entité. L'appropriation esthétique de la réa-

lité est liée à l'être sensible de l'homme, voire de l'artiste, qui se constitue en miroir de la réalité par ses capacités de connaissance, de jugement et d'association. L'homme – et ainsi l'artiste – réagit et agit face à la réalité : il la filtre par sa conscience et ses expériences individuelles toujours déjà constituées par la société. Il lui faut donner chair à l'utopie d'une société socialiste au sein de laquelle peut naître la personnalité de l'homme socialiste. Toutefois, le talent artistique nécessite des conditions et une pratique sociale lui permettant de s'épanouir pleinement. C'est pour cela, selon John, que l'artiste du réalisme socialiste fait partie d'un stade historiquement très développé des sociétés.

Au cœur de cette exposition se cristallise la dispute fondamentale sur la fonction de l'art en RDA. Cette fonction est liée à la question de la définition de ce qu'est la réalité au sein d'une société socialiste et à la question des moyens artistiques adéquats aux buts qu'elle assigne à l'art. Ce débat est mené dans les cercles critiques, et artistiques. Deux idées clés s'en dégagent. La première repose sur la conception du signe cubiste comme un « signe transparent », qui peut être porteur de la cause socialiste. Cette conception est mise en avant par certains critiques afin, d'une part, de légitimer le cubisme et, d'autre part, de l'intégrer au réalisme socialiste. Pour les artistes, quant à eux, la référence à Picasso permet au contraire d'envisager une plus grande liberté sur le plan artistique et, en conséquence, une attitude critique face à un régime répressif.

LES DÉBATS PARMI LES CRITIQUES

À l'occasion d'une grande rétrospective de Picasso à Munich et de la Documenta 1 à Cassel, la « Picasso-Diskussion » est relancée. De mi-1955 à mi-1956 au sein de Bildende Kunst, la revue artistique officielle de la RDA, elle repose la question de la fonction de l'art : quelle réalité est représentable et de quelle manière[12] ? Ouvrant le débat, Heinz Lüdecke[13] note la prise de parti de Picasso en faveur des ouvriers. Pourtant, selon lui, ses œuvres récentes témoignent du déclin de la bourgeoisie dont son art est le fruit. Il se sert de formes des époques anciennes et d'ailleurs. Or, un art qui se veut socialiste doit s'ouvrir à de nouveaux contenus, ce qui demande de nouvelles formes en rupture avec celles de Picasso. En conclusion de l'article, Lüdecke explique ainsi qu'il faudrait non seulement de nouvelles formes artistiques mais également une nouvelle base réelle afin de générer de telles formes plus aptes à la cause socialiste. Le rédacteur en chef, Herbert Sandberg, a probablement souhaité publier ce premier essai peu favorable à Picasso afin de pouvoir faire entendre ensuite des voix plus libérales[14].

En réponse, le tchèque Petr Spielmann[15] demande également la représentation d'une réalité anticipée qui n'est pas définie. L'art est issu d'une réalité objective, libérée de tout hasard qu'il reflète afin de créer une nouvelle réalité. À cette fin, les formes de représentation peuvent être choisies librement. Elles sont soumises au contenu et, par conséquent, le cubisme, son vocabulaire et ses expériences artistiques sont légitimes. De même, Peter H. Feist[16] constate que l'art du XXe siècle ne se voit plus contraint à une représentation exacte de la nature. La conception de la réalité a changé au cours du XIXe siècle, ce qui permet un autre positionnement face à l'objet et dans sa perception et oblige à une expérimentation artistique pour être à la hauteur de son temps et pour élargir le champ des moyens artistiques.

Lors du Ve congrès du VBK (l'Union des artistes de RDA) en 1964, l'idée d'une liberté de l'artiste au-delà d'une fonctionnalité est énoncée[17]. Alors que plusieurs participants doutent de l'intérêt politique de l'art de Picasso, Hermann Raum, quant à lui, constate que la forme en soi ne véhicule pas de l'idéologie et propose l'idée du signe transparent. D'après Raum, la forme évolue au sein de l'art indépendamment de la société. Ainsi, il propose d'utiliser les formes artistiques telles que Picasso a pu les créer pour en faire des formes artistiques propres au socialisme.

Dans les années 1970, après la mort de Picasso, Ullrich Kuhirt[18] poursuit cette discussion en rendant hommage à Picasso et en lui témoignant son respect. D'après Kuhirt, Picasso ouvre une nouvelle perspective artistique sur la réalité marquée par un humanisme et une prise de parti pour le prolétariat. Picasso arrive à saisir les causes et les effets de la réalité que l'homme en tant qu'être social peut influencer et modifier. *La Colombe de la paix* en est le meilleur symbole. Le cubisme en tant que déformation des choses et de l'image de l'homme est une expérience rapidement abandonnée par Picasso car il aurait constaté les limites de ce projet qui se tournait contre l'homme, selon Kuhirt. Le modernisme, au sein duquel l'œuvre de Picasso prend place, a rompu avec la tradition humaniste de l'art. Certes, Picasso s'est également décidé pour la voie du réalisme qui forge l'image de la nouvelle société socialiste. Mais, s'il avait pris pleinement le chemin du socialisme et ainsi du réalisme socialiste, son art aurait trouvé un épanouissement bien plus important. De nouveau, il faudrait une réalité socialiste afin de la représenter.

Reprenant l'idée d'une nouvelle perception développée par le cubisme énoncée dans le discours de Schmidt, Harald Olbrich[19], en 1981, réhabilite le cubisme et l'intègre dans une histoire qui inclut l'art de la RDA. Grâce à la déformation du cubisme, Picasso arrive à un processus analytique et objectif permettant de dévoiler la réalité inhumaine du capitalisme d'un *Homo collectivus*. Picasso produit des signes neutres et mobiles. Les détails se chargent à chaque fois d'une signification nouvelle en fonction du contexte. Les signes ne contiennent donc pas une valeur propre. Un forme d'égalité, de non hiérarchisation « démocratique » s'instaure entre les différentes parties de la composition et une langue universelle en découle, qui peuvent être mises au service de causes très variées. Selon Olbrich, il s'agit d'un processus tant artistique que scientifique, d'un modèle de l'acte de percevoir capable de soutenir la victoire du socialisme par une objectivité nouvelle.

Olbrich et Raum ont recourt à l'idée d'un langage de « signes transparents » déjà avancée par les premiers critiques et théoriciens conceptualisant le cubisme. Jean-François Chevrier constate que Kahnweiler définit le cubisme comme

l'invention d'un langage et cite son livre *Mallarmé et la peinture* : « 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. […] Ils se rendaient compte de la fonction de "signe" de ces formes qui ne devenaient objets que pour le "lecteur" de cette écriture[20]. » De même, Yve-Alain Bois remarque l'idée de « transparence » dans le livre de Sigfried Giedion *Space. Time and Architecture. The Growth of a New Tradition* de 1941 au sens de « plans superposés et imbriqués qui caractérisent la syntaxe du cubisme[21] ». Les signes cubistes se qualifient par une transparence de signification, un vide qui peut être chargé d'un contenu à chaque fois nouveau défini par le spectateur et le contexte intrinsèque de l'image. Les signes se dévoilent comme des créateurs d'une réalité à chaque fois nouvelle. Les critiques d'art de la RDA détachent l'idée de « transparence des signes » d'une modernité considérée comme antihumaniste afin de se l'approprier et de la mettre au service de la fonction demandée à l'art. Ainsi, grâce à Picasso, ils élargissent la conception du réalisme socialiste tout en la respectant.

LES DÉBATS PARMI LES ARTISTES

Face à une réalité promise qui n'advient pas, la déception et la lassitude, voire le découragement, se répandent dans les années 1980. Un climat plus libéral dans les arts s'en dégage. Dans ce contexte, invité au musée Sprengel à Hanovre en Allemagne de l'Ouest, en 1986, le peintre Bernhard Heisig peut parler de l'abstraction de la réalité au sein du cubisme de Picasso[22]. Il se place clairement dans une tradition ouverte par Picasso et se sent comme l'un de ses élèves. Picasso ne se livre pas à une abstraction pure, l'objet initial réapparaît toujours dans ses œuvres. La dissection des formes guide la perception au plus profond des choses et permet la connaissance de leur être sans tomber dans une interprétation banale. En conséquence, Heisig contredit la distinction entre Picasso artiste et Picasso homme politique. Les deux attitudes se mêlent dans son œuvre. Grâce à Picasso, Heisig arrive à définir la liberté artistique. Elle repose sur l'accord entre les conventions et les idées de l'artiste. En même temps, la reconnaissance du facteur subjectif de l'artiste ouvre la porte non seulement à une vue individuelle mais aussi à une mise en question de ces conventions. Prenant l'exemple de *Guernica*, en renouant avec la thématique de la représentation de la réalité, Heisig démontre que la réalité elle-même est seule capable de pousser l'homme à l'action par un choc. L'art est un jeu sérieux qui donne accès à la jouissance, ce qui est sa vraie fonction pour Heisig. Celui-ci rejette la fonction sociale de l'art en disant que l'art ne peut répondre à cette exigence, mais qu'il réussit à proposer un réconfort par rapport à la réalité. L'art est l'autre de la réalité.

Le recours à Picasso pour définir la liberté de l'art et rejeter un art uniquement mis au service de la société est au cœur des proclamations du petit groupe formé autour de l'artiste Jürgen Böttcher à l'occasion des cours de dessin et de peinture à l'université populaire de Dresde en 1953-1954. Lors des rencontres à la maison de Böttcher, Peter Graf, Peter Herrmann, Peter Makolies, A.R. Penck et Winfried Dierske discutent passionnément de l'art et de l'histoire de l'art. Peter Herrmann rapporte en 1976, lors d'un entretien avec le critique d'art Henry Schumann, que « l'on leur [y] a montré des reproductions de Picasso mais aussi des anciens maîtres, avant tout Giotto, Rembrandt et Cranach[23] ». Ces événements les marquent fortement et ont forgent leur attitude artistique. *Guernica* de Picasso les influence hautement et fait naître une attitude concrète envers la souffrance humaine que Peter Herrmann traite dans ses peintures en s'intéressant aux problèmes de la discrimination raciale.

Jusqu'à nos jours cette idée persiste dans l'historiographie afin de démontrer le caractère libre, indépendant et non corrompu de ces protagonistes affrontant un régime qui est disqualifié car staliniste. Ainsi, historiens d'art et critiques actuels arrivent à intégrer ces artistes dans un récit ouest-européen de l'histoire de l'art et à les légitimer aux yeux du monde de l'art de l'Ouest. Lucius Griesebach souligne l'influence majeure de Picasso sur ces artistes afin de trouver les bases communes dans l'art. Notamment, le cubisme et le concept cubiste ont permis de penser l'autonomie de l'image et de légitimer l'acte de peindre[24]. De même, selon Maria Lau, Peter Graf s'est détourné d'un réalisme illusoire au profit d'une représentation simultanée des différentes caractéristiques d'une personne ou d'un objet en s'inspirant du rapport libre qu'a Picasso avec les objets. À l'aide de Picasso, Peter Graf a façonné des moyens d'expression qui lui sont propres[25]. En outre, Maria Lau rapporte que Penck a nourri un grand intérêt pour Picasso et que cela lui a permis d'exprimer son opposition envers le système de la RDA[26]. Dans ce même sens, Eugen Blume présente la réflexion de Böttcher au sujet de Picasso comme un positionnement courageux contre un dogmatisme propagandiste du discours théorique en RDA[27].

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. Werner Schmidt, *Ansprache zur Eröffnung der Picasso Ausstellung des Dresdner Kupferstich-Kabinettes am 24. April 1966,* archives des Staatlichen Kunstsammlungen Dresden SKD-KK 113.

2. Cf. Dieter Gleisberg, *Krieg und Frieden. Hommage à Picasso. Eine Grafikmappe zum 100. Geburtstag Pablo Picassos,* in *Bildende Kunst,* nº 2, 1982, p. 58-60.

3. Cf. Maria Lau, *Die Picasso-Rezeption in der DDR. Offizielle Wahrnehmung und künstlerischer Dialog,* Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2011, p. 122.

4. Cf. Claudia Schnitzer, „‚Bien vénérable Picasso !' Werner Schmidts und Daniel-Henry Kahnweilers Einsatz für eine Picasso-Sammlung in Dresden", in *Dresdner Kunstblätter,* nº 2, 2011, p. 112.

5. Cf. la lettre adressée à Picasso le 8 mars par Werner Schmidt, transmise par Kahnweiler aux archives des Staatlichen Kunstsammlungen Dresden SKD-KK 113.

6. Cf. la lettre à Kahnweiler du 27 avril 1966, *ibid*.

7. Cf. le „Maßnahmenplan", *ibid*.

8. Cf. Ullrich Kuhirt, „Pablo Picasso 1881-1973", in *Bildende Kunst,* nº8, 1973, p. 367.

9. Cf. Werner Schmidt, *Ansprache zur Eröffnung der Picasso Ausstellung des Dresdner Kupferstich-Kabinettes am 24. April 1966,* archives des Staatlichen Kunstsammlungen Dresden SKD-KK 113, p. 2.

10. Cf. Brigitta Milde, „Picasso in der DDR", in Ingrid Mössinger, Beate Ritter et Kerstin Drechsle, *Picasso et les femmes* [cat. exp., Chemnitz, Städtische Kunstsammlungen, 2002-2003], Cologne, Dumont, *ca* 2002, p. 372 f.

11. Cf. Erhard John, *Einführung in die Ästhetik,* Halle, Max Niemeyer Verlag, 1972 ; *Probleme der marxistisch-leninistischen Ästhetik. Kunst und Wirklichkeit,* Halle, Max Niemeyer Verlag, 1976, tome I ; Ästhetik kurz gefaßt, Berlin, Henschelverlag, 1987.

12. Cf. Ulrike Goeschen, *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR,* Berlin, Duncker & Humblot, 2001, p. 128-130 ; Maria Lau, *Die Picasso-Rezeption in der DDR. Offizielle Wahrnehmung und künstlerischer Dialog,* Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2011, p. 107-129 ; Brigitta Milde, *op. cit.,* p. 373 ; Frederike Eschen, *Positionen zur Moderne in der DDR am Beispiel der Zeitschrift Bildende Kunst,* in Elize Bisanz et Marlene Heidel (éd.), *Bildgespenster: künstlerische Archive aus der DDR und ihre Rolle heute,* Bielefeld, Transcript, 2014, p. 327-366.

13. Heinz Lüdecke, „Phänomen und Problem Picasso", in *Bildende Kunst,* nº 5, 1955, p. 339-343.

14. Cf. Maria Lau, *op. cit.*, p. 109.

15. Petr Spielmann, „Picasso und sein Realismus", in *Bildende Kunst,* nº 2, 1956, p. 105-107.

16. Peter H. Feist, „Experiment als geschichtliche Pflicht", in *Bildende Kunst,* nº 6, 1956, p. 336-337.

17. Cf. Ulrike Goeschen, *op. cit.*, p. 138-147.

18. Ullrich Kuhirt, *op. cit.*, p. 367-372.

19. Harald Olbrich, „Zum 100. Geburtstag von Picasso. Was hat die Gitarre mit dem Kubismus, der Kubismus mit der Politik und die Politik mit der Gitarre zu tun?", in *Bildende Kunst,* nº 6, 1981, p. 269-273.

20. Daniel-Henry Kahnweiler, *Mallarmé et la peinture,* cité d'après Jean-François Chevrier, *L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé,* Paris, Hazan 2005, p. 117.

21. *"It is because signs are not defined by their substance but by their oppositional relationship to all other signs in a given system that an absence, a virtuality, can hold a positive value and become a mark among others",* Yve-Alain Bois, "Cubistic, cubic and cubist", in Ève Blau et Nancy Troy (éd.), *Architecture and cubism*, Cambridge, MIT Press, 1997, p. 190 f. Il développe lui-même une lecture sémiologique du cubisme : Yve-Alain Bois, "The Semiology of Cubism", in Lynn Zelevansky (éd.), *Picasso and Braque. A symposium,* New York, MoMA, 1992, p. 169-195.

22. Bernhard Heisig, *Ruhig mal die Zähne zeigen. Über Kunst, Künstler und Gesellschaft,* Berlin, Galerie Brusberg, 2005, p. 38-50.

23. Henry Schumann, *Ateliergespräche,* Leipzig, Seemann Verlag, 1976, p. 88.

24. Cf. Lucius Griesebach, *Jürgen Böttcher-Strawalde und sein Freundeskreis in Dresden, in* Eckhart Gillen et Rainer Haarmann (éd.), *Kunst in der DDR,* Cologne, Kipenheuer & Witsch, 1990, p. 279-283 ; Lucius Griesebach, „Um die Moral der Kunst", in Lucius Griesebach (éd.), *Erste Phalanx Nedserd: Jürgen Böttcher, Winfried Dierske, Peter Graf, Peter Herrmann, Peter Makolies, Ralf Winkler, A.R. Penck : Ein Freundeskreis in Dresden 1953-1965* [cat. exp., Kunsthalle Nürnberg, 1991 ; Altenbourg, Staatlichen Lindenau Museum, 1992], Nuremberg, Verlag für Moderne Kunst, 1991, p. 9-15.

25. Cf. Maria Lau, *Die Picasso-Rezeption in der DDR. Offizielle Wahrnehmung und künstlerischer Dialog,* Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2011, p. 419 ff.

26. *Ibid.*, p. 430.

27. Eugen Blume, „Jürgen Böttcher/Strawalde", in *Erste Phalanx Nedserd*, *op. cit.*, p. 98-100.

1. Zervos (1969), no. 113. The Metropolitan Museum of Art, New York (1982.179.22ab). http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/482503 "Retalls" is Catalan for cuts or patches of fabric. Soler's shop was on Plaça de Santa Anna, near Els 4Gats. On Soler, see Josep Palu i Fabre, *Picasso i els seus amics catalans* (Barcelona : Galxia Gutenberg, 2006), pp. 83, 103-4, 160-61. See also Maria Teresa Ocaña, *Picasso i els 4Gats* (Museu Picasso, Barcelona, 1995), pp. 88, 308 (no. 55).

2. Daix D.IX.7 (1903). Collection Mr. and Mrs. Henry John Heinz II, Pittsburgh (as of Daix-Boudaille 1966).

3. Daix IX.22 (1903). State Hermitage Museum, Saint Petersburg.

4. Daix IX.24 (1903). Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich.

5. Daix IX.23 (1903). Musée d'art moderne et d'art contemporain de Liège.

6. *Erotic Scene* (*La Douceur*), 1903. Oil on canvas, 27 5/8 x 21 7/8 in. (70.2 x 55.6 cm). The Metropolitan Museum of Art, New York. Bequest of Scofield Thayer, 1982 (1984.433.22). http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/483355?=&imgno=0&tabname=object-information

7. The painting was previously known as *La Douleur*, based on a label affixed to the back. I would like to thank Professeur Philippe Dagen and Jean-Louis Andral, director of the Musée Picasso in Antibes, who, separately, during the colloquium, conveyed to me the meaning of this expression. As a result, the title of the painting has been changed by The Met, in May 2015. The inscription on the back label, which reads "La Douleur," is marked by a thick "l" that suggests that the "c" might have been amended to read "l" for some reason. On one old list I found (Worcester Art Museum) the painting appeared as "Le [sic] Douceur." On this painting, see: Gary Tinterow, ed., with documentation by Christel Hollevoet-Force, *Picasso in The Metropolitan Museum of Art* (New York, 2010), no. 20. A prior version of this research was published by the author: Christel Hollevoet-Force, "One Painting Concealed Behind Another: Picasso's *La Douleur* (1903) and *Guitar, Gas-Jet and Bottle* (1913)." *Collections: A Journal for Museum and Archives Professionals* 10, no. 3 (Summer 2014), pp. 307-320. Several new documents discussed here were found in the interim.

8. The painting was stored at the Worcester Art Museum, in Massachusetts, from the early 1930s until Scofield Thayer's death in 1982, together with the rest of his collection, including the erotica which was never exhibited. The collection was bequeathed to the Metropolitan Museum, and the transfer occurred in 1984.

9. Walt Kuhn's papers on the Armory exhibition show that Kahnweiler lent the painting, and that it was sent to New York from London (Archives of American Art).

10. Josep Dalmau i Rafel (1867-1937) started out as a painter before he opened a gallery, and hung out at the café *Els 4Gats*, like Soler, Junyer, and other friends of Picasso's.

11. Arxiu i Biblioteca Rafael Santos Torroella, Ajuntament de Girona. Citation authorized by the estate. This letter was published for the first time by the author in Hollevoet-Force 2014, fig. 4 (see above, note 7).

12. Photo of *La Douceur* taken at Sala Dalmau, Instituto Amatler de Arte Hispanico, Arxiu Mas, Bacelona. Marilyn McCully originally found this photo when she was a graduate student in Barcelona. Reproduced in Richardson 1991, p. 258; and in Hollevoet-Force 2014, p. 310. Dalmau held an exhibition of Picasso drawings (February–March 1912; no catalogue), and it is possibly at that time that Soler left his Picassos on consignment with Soler. We know for sure that *The Soler Family* and *La Douceur* were with Dalmau by May 1912 from Kahnweiler's letter cited here.

13. I am referring to Pepe Karmel's notes, with his permission.

14. Papers relating to "entartete Kunst," 1939-1948, Getty Research Institute, Los Angeles (850809). Translated by the author. John Richardson reproduced *The Soler Family* with Junyer's background in the first volume of his biography (Richardson with Marilyn McCully, *A Life of Picasso, The Early Years, 1881-1906,* New York, 1991, p. 284). In the second volume, Richardson wrote that Kahnweiler paid 1,000 francs to Picasso to repaint the background (Richardson, *A Life of Picasso: 1907-1917*, New York, 1996, p. 274). According to Roland Penrose, Picasso left the canvas bare where Junyer painted the greenery (Penrose, *Picasso: His Life and Work* [1958] London, 1981, pp. 86-87). According to Marilyn McCully, there was bad blood between Soler and Picasso in 1908 regarding *The Soler Family*, and Junyer painted the background in that year: In 1903, Soler had asked Picasso to paint a traditional landscape in the background of the picnic scene, but Picasso refused, as he envisioned a monochrome blue surface, and consequently the painting remained unfinished. Five years later, Junyer and Picasso's father threatened to file a complaint if Soler did not give them the painting; in the end, Junyer painted the conventional landscape, then returned it to Soler. See Richardson-McCully's account (1991, p. 285); and Marilyn McCully, "Els Retrats fets per Picasso seus amics de Barcelona," in: Maria Teresa Ocaña, ed., *Picasso i els 4Gats* (Museu Picasso, Barcelona, 1995), pp. 182 (citing a postcard from Junyer to Picasso, May 14, 1908; Archives Picasso, Paris), 316 (no. 173). However this scenario seems unlikely: Why would Junyer and Picasso's father threaten to file a complaint against Soler, if it was to paint a background that Soler wanted but Picasso disapproved of, and which the latter removed as soon as he was able to? The postcards sent by Junyer to Picasso at 13, rue Ravignan, stamped May 14, June 3 and 9, 1908 (which I saw thanks to Laure Collignon and Sophie Annoepel Cabrignac, Archives Picasso, Paris), reveal that Junyer was trying to get a painting from Soler on Picasso's behalf; that he had a falling out with Soler because the latter promised to give the canvas but delayed under various pretexts; that Junyer wanted to file a complaint if Soler did not give the painting to Picasso; that Picasso's father had to intervene; that Soler's reaction was "brutal;" and that the tailor finally returned the canvas to Picasso's father, who sent it to Picasso in Paris — however the painting in question is not specified. The issue could not have been the tailor's delinquent payment on *The Soler Family* since, according to Kahnweiler's explicit words about this specific canvas, it was given to Soler by Picasso in exchange for bespoke suits. There would thus have been no payment expected. Moreover, if the background was going to be painted by Junyer, there would have been no point in sending the canvas to Picasso in Paris, which is what happened according to the postcard of June 9, 1908. Junyer would have best accomplished this task in Barcelona. I wondered whether the canvas that Picasso and Junyer wanted to recuperate in 1908 might have been *La Douceur* – a possibility that did not occur to McCully because she was not aware of the fact that Soler owned the erotic painting. This might have been the case because the artist didn't want the painting to remain in Barcelona, where it could damage his family's reputation. But given that Soler finally returned the canvas in question, according to the postcard of June 9, it could not have been *La Douceur* which the tailor still possessed in 1912. The fact that in 1912 Kahnweiler offered to Dalmau 500 francs for *The Soler Family* and 350 francs for *La Douceur*, both said to belong to Soler, indicates that the tailor owned them until that year. My hunch is that the 1908 correspondence was neither about *The Soler Family*, nor about *La Douceur*, but yet another, unidentified painting. In any event, the document cited here shows that Junyer painted the background of *The Soler Family* because Picasso ran out of time (presumably after his departure in 1904), and that Picasso repainted this background in the winter of 1912-13, right after Kahnweiler acquired it, and before the dealer sold it to the Cologne museum in 1913. We might never know what Picasso and his dealer intended to do with the pair *La Douceur – Guitar, Gas Jet and Bottle*, but when Kahnweiler's sequestered stock was sold in 1923, presumably the matter was out of their hands. Unless the artist asked Paul Guillaume to buy the pair? In any case Guillaume paid a hefty price for lot no. 360 (5,000 francs). For an overview of the story of *The Soler Family*, in particular the Fischer sale in 1939, see Martin Schieder, "Metablid, Zahlungsmittel, Raubkunst: Das Bildnis der Familie Soler von Pablo Picasso," *Zeitschschrift fur Kunstgeschichte* 77, no. 2 (2014), pp. 257-270.

15. Papers relating to "entartete Kunst," 1939-1948, Getty Research Institute, Los Angeles (850809). Kahnweiler was referring to Sebastià Junyer i Vidal (1878-1966).

16. John Richardson with the collaboration of Marilyn McCully, *A Life of Picasso*, vol. 1, 1881–1906 (New York, 1991), p. 258 (ill.). The painting was published before that, but reproduced in a book on erotica (1969), mentioned by Robert Rosenblum in a footnote in a general book on erotic art (1970); in a 1923 article the contents of which is quoted in a catalogue dedicated to Kahnweiler (1984); and in an article dedicated to Thayer in *House and Garden* (1987). See http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/483355?=&imgno=0&tabname=object-information

17. *Picasso 1901–1909: Chefs d'oeuvre du Metropolitan Museum of Art, New York*, Musée Picasso, Paris, October 21, 1998–January 25, 1999, fig. 41.

18. The zero was discovered when the Met conservators lifted the label at my request.

19. *Tableaux, aquarelles, gouaches, dessins et estampes composant la collection de la galerie Kahnweiler ayant fait l'objet d'une mesure de séquestre de guerre*, Hôtel Drouot, Paris, 7-8 mai 1923, no. 360.

20. Kahnweiler's stock was seized on December 12, 1914.

21. "Chronique des ventes: Hôtel Drouot, Séquestre Kahnweiler," *Gazette de l'Hôtel Drouot* 32 (May 10, 1923), p. 1, no. 360 ; and *Gazette de l'Hôtel Drouot* 32 (May 17, 1923), no. 360.

22. I would like to thank Blondeau Fine Art Services, Geneva.

23. Paul Guillaume receipt to Scofield Thayer, July 12, 1923, annotated by Albert Barnes. Thayer records, Beinecke Library, Yale University. *La Douceur* is listed as "Picasso blue." A handwritten note by Albert Barnes at the bottom of the invoice indicates that it was entrusted to Barnes for shipping to the USA.

24. Letter from Albert Barnes to Leo Stein, August 12, 1924. Albert C. Barnes Correspondence, 1924.210. The Barnes Foundation Archives, Merion, PA. Reprinted with permission. I would like to thank Gary Tinterow for pointing out the existence of this letter to me.

25. Daix-Rosselet 1979: no. 565. Picasso, *Guitar, Gas-Jet, and Bottle*. Paris, early 1913. Oil, charcoal, tinted varnish and grit on canvas, 27 11/16 x 21 3/4" (70.4 x 55.3 cm). Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh (GMA 2501).

26. See Malcolm Gee, *Dealers, Critics and Collectors of Modern Painting: Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930* (New York and London, 1981), Appendix F: 44, no. 144; Appendix G: 89, 186, 219.

27. Letter from Roland Penrose to E.V. Thaw, November 30, 1977. Penrose archives, National Galleries of Scotland, Edinburgh (A35 506). Quoted with authorization. I would like to thank Patrick Elliott, Curator at the National Galleries of Scotland, for entertaining my questions about *Guitar, Gas-Jet, and Bottle*. I would also like to thank Blair Hartzel and Anne Umland (MoMA) for pointing out this letter to me on the occasion of MoMA's 2011 exhibition "Picasso: Guitars, 1912-1914" in which Penrose's still life was included.

28. It was customary for dealers to arrange for their artists' paintings to be framed.

29. See *Richardson, A Life of Picasso: 1907-1917* (New York, 1996), p. 272. The Bec Auer was an ubiquitous type of gas lamp at the end of the 19th and the beginning of the 20th century, which essentially comprised three components: the burner (which emitted a flame), the mantle (a tubular canvas that was incandescent when exposed to a flame, suspended from a ring at the end of an iron rod affixed to the burner), and a glass cylinder (for the flame to draw properly). Many advertisements existed then for this type of lamp, including one with an ironing woman, which may have inspired Picasso's two paintings on the latter subject.

30. Similarly a small hole appears in the center of the *Portrait of Apollinaire* by Picasso (Daix-Rosselet 579) that was published as a frontispiece of Guillaume Apollinaire's compilation of poems, *Alcools* (1913). I would like to thank Stéphane Guégan for pointing this out to me at the colloquium. Ironically, *Guitar, Gas-Jet and Bottle* was stolen and damaged in 1969, when Penrose's London flat was burglarized, and the collector reported to Picasso that "there is a little hole in *Still Life with a Gas-Jet*." Elizabeth Cowling, *Visiting Picasso: The Notebooks and Letters of Roland Penrose* (London, 2006), p. 317.

31. Picasso, *Au Bon Marché*, 1913, oil and pasted paper on cardboard, 23.5 x 31 cm, Ludwig Collection, Aachen.

32. Robert Rosenblum, "Picasso and the Typography of Cubism" in: Roland Penrose and John Golding, *Picasso in Retrospect* (New York, 1973), p. 53. See also Robert Rosenblum, "Picasso and the Anatomy of Eroticism" in: Theodore Bowie and Cornelia V. Christenson, eds. *Studies in Erotic Art* (New York 1970).

33. Christine Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage* (New Haven, 1992), pp. 148, 152. It seems quite convincing that Picasso's collage *Au Bon Marché* (1913) referred to Apollinaire's pornographic novel "Mirely ou le petit trou pas cher" (1900) -- «pas cher» and «bon marché» being interchangeable [both mean inexpensive, or cheap], just as Picasso's «trou ici» [hole here] evokes the poet's «petit trou» [little hole].

34. Picasso told his biographer that he was introduced to the brothels of Barcelona at 14, adding that he was "still quite small." John Richardson with Marilyn McCully, *A Life of Picasso: The Early Years, 1881-1906* (New York, 1991), pp. 67, 68. See also Jean Clair, *Picasso érotique* (Munich and London, 2001), pp. 76-82.

35. Picasso remained in contact with Junyer, with whom he embarked on his fourth trip to Paris, in April 1904: a photograph of him taken by Picasso at the Bateau Lavoir in 1908-9 is kept at the Musée Picasso in Paris (thus he saw *Les Demoiselles*). See also above, note 14, about Junyer's 1908 postcards to Picasso. (In September 1966, Junyer Vidal gifted to the Museu Picasso in Barcelona seven drawings dating from their 1904 trip to Paris.)

36. Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1° la chute d›eau, 2° le gaz d'éclairage (Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas...)*, 1946-1966. Mixed media assemblage, 7 feet 11 1/2 in. × 70 in. × 49 in. (242.6 × 177.8 × 124.5 cm). Philadelphia Museum of Art, Gift of the Cassandra Foundation, 1969 (1969-41-1). See *Le Bec Auer*, erotic etching by Duchamp, 1967, from the series "The Large Glass and Related Works, with Nine Etchings by Marcel Duchamp on the Theme of The Lovers." Also the charcoal drawing by Duchamp (annotated «Ecole Bossuet»), dated 1903-4, of a Bec Auer piercing through a square-base reflector, like the one in Picasso's still life.

37. Gustave Courbet, *The Origin of the World*, 1866. Oil on canvas, 46 x 55 cm. Musée d'Orsay, Paris. Commissioned by Halil Şerif Pasha, a.k.a Khalil-Bey (1831-1879); the painting was later owned by baron François de Hatvany (1881-1958), Budapest; then by Jacques Lacan (1901-1981) and his wife, Sylvia Bataille (née Maklès,1908-1993), Paris, from 1955 until the bequest to Orsay in 1995.

38. http://www.lacan.com/courbet.htm

39. Picasso could have seen Goya's *Maja desnuda* (1797–1800) and *Maja vestida* (1800-1805), at the Prado in Madrid in 1901. I would like to thank Gijs van Hensbergen, who after my talk at the colloquium brought up the comparison between the two Majas and the two Picassos under discussion.

40. The similarity is mentioned in Tinterow 2010, p. 54, and Hollevoet-Force 2014, p. 313 (see above, note 7). It is likely that Picasso thought of Goya in 1903, and again in 1913.

IMPLEMENTING COMMUNISM, NEGOCIATING MODERNISM
PICASSO AND HIS ART IN THE EASTERN BLOCK

Piotr Bernatowicz • colloque Revoir Picasso • 26 mars 2015

On October the fifth, *L'Humanité,* the press organ of the French communists announced Pablo Picasso's entering the communist party of France.[1]

Three days before, in Nazi occupied Poland, the Warsaw uprising–the last desperate strain of the Polish underground state –had capitulated after two months of fighting. After the defeat of the uprising, there was no power to compete against the marionette communist committee (PKWN), which was later transformed into the temporary government. The troops that remained from the underground army were consistently and violently pacified by the Red Army, the NKWD and its Polish younger brother, KBW (Korpus Bezpieczeństwa Wewnętrznego–The Interial Security Corps).[2]

Jerzy Borejszapreviously name Benjamin Goldberg), was the former Red Army officer and member of the communist committee that was responsible for the propaganda and that, some years later, would invite Picasso to the Peace Congress in Wroclaw in an effort to elevate Communism in the minds of the cultural elite. He wanted to create "the new intelligentsia," as he said.[3] His brother Józef Różański, previously named Józef Goldberg, crushed the anticommunist opposition in interrogation rooms using methods that were as violent as those of the Nazis.[4]

The roles of the brothers reflect the double-faced policy of the Communists while the power of the Soviet agents was still unconfirmed in the areas gained by Stalin in Yalta. It was the policy of the stick and carrot. The elite of the art world and the intellectuals were granted the carrot: their books were edited in large amounts, art magazines were accessible for the painters and sculptors, and careers in the new structures were available.

The policy of the new establishment in the first decade after World War II was to emphasize and take advantage of the support of intellectuals as a means of legitimizing the system.[5]

Using the term "gentle revolution," invented by Jerzy Borejsza, they started the battle for the minds of artists and writers.[6]

Since the battle for Picasso's mind seemed to be won by the French Communist Party on the 5th of October, 1944, he became an excellent propaganda tool for the Mid-Eastern communists. In a number of articles, Picasso was presented as the model of the committed contemporary artist.[7]

Why was the example of Picasso so important in post-war Poland and in other countries of the region?

The resistance of the artistic society–especially the part connected with modernist trends–was rather vestigial. A great number of artists were left-wing or involved in the communist movement before the war (especially in Cechoslovakia). Their anxiety and fears was caused by Socialist Realism as the "compulsory" trend in the USSR. In Poland artists knew Socialist Realism from the shows of Russian art which took place before 1939. During the time of first Soviet occupation in Lvov and Białystok in 1939, some artists could experience Socialist Realism.[8] It was perceived by the Mid-Eastern modernists as the contradiction of freedom and progress in art.

Exposing Picasso's political engagement by communist propaganda created an impression that there was no obstacle for artists to support communism and stay modernist. For this reason, the modernists could feel comfortable in the new regime, especially as Picasso was the guarantee of freedom.

In every country of the region (my research refers to Poland, Czechoslovakia, East Germany and Hungary)[9] there was a debate raised in art magazines published by the regime focusing on two postulates: social engagement of the artists, and realism in art. These were presented by politicians and critics connected with communists as the most desirable features of the new art and artists whose attitude would properly stand up to the demands of the history. Avant-garde artists and critics didn't deny those postulates. After the horrors of war it was clear for them that artists had to engage in the creation of a better world. But in their texts one may notice a kind of negotiation of terms, such as realism and social engagement in order to make them integrate: modernist form and socialist content.

The notion of humanism (in times when humanistic values were questioned) was then a binder and Picasso and his art became its example.

In his article "Culture and politics," the Czech art critic Jindrich Chalupecky pointed out that post-war Czechoslovakia faced the civilizational choice between Eastern socialism and Western modernism. Nevertheless, as he argued, none must be rejected, because there is a possibility to combine both directions.[10] The art of Picasso and the poetry of Paul Eluard were examples that the acceptance of socialism in art did not necessarily require the abandonment of the achievements of modernism. Socialism as the only way of extricating humanity from a deep crisis should not exclude human heritage, but rather make use of it.

In Poland, a similar point of view was presented by the artists associated with the "Group of Young Artists" and the critics accompanying them. Tadeusz Kantor and Mieczysław Porebski, the most important Polish artist and art critic of the

time, wrote in the manifesto of the Group of Young Artists: "for those of us who, in the darkest times of the occupation, stood by the writers and poets of the cultural resistance movement, Picasso's *Guernica* became the most amazing human, human manifestation."[11]

So, the art of Picasso, with *Guernica* as his most important masterpiece, is a synthesis of all the trends of modern art and may be the reflection of the real demand of the new era. The notion of a new era was understood as the comprehensive reality born after the horror of the war. In the shadow of catastrophe, humanity and its environment could no longer be described in academic language. It was only Modernism, with its expressionist means and deformations of superficial viewpoints, that was able to touch the core of reality. This was the point of what Porębski described as intensified realism.

German Surrealist and critic Heinz Trökes described Picasso's art in a similar way, calling it spiritual realism. Referring to *Guernica* and the war pictures by Picasso, he wrote: "at a time, when everyone is deprived from humanity and humanistic convictions, Picasso does not create the portraits of individuals, but pictures of disintegrated women with their faces broken by tears, resting on armchairs, with their faces showing eyes on their foreheads broken by fear, eyes that would call for help from somewhere on another planet. These are the pictures of our time."[12]

Trökes's article represents one of the points of view expressed in the discussion held in the East German periodical *Bildende Kunst* in 1947-48. The debate touched upon the problem of modernist and abstract art. His point of view was not a dominant one in the discussion. The main opinion expressed was that of Heinz Lüdecke, who summed up the discussion.[13] The author described Picasso as the decadent artist, but he underlined that this was not an insulting definition–his art was simply connected with the decadent phase of the bourgeoisie, following the Marxist thesis that consciousness is defined by existence.

Ludecke's point of view is the beginning of the new period in the reception of Picasso after the war in the region.

In 1948, when the power of communists was improved, they tightened their policy towards the West and Picasso's paintings were no longer in favor. Though Picasso was one of the most important guests at the Peace Congress in Wrocław in 1948, initially inspired by Joseph Stalin (the organizer was Jerzy Borejsza),[14] there was an attempt to avoid showing his paintings. Only a small exhibition of Picasso's ceramic work was organized, which presented Picasso not as an artist creating incomprehensible paintings, but as a craftsman producing the wares of a pottery workshop.[15]

Picasso's ceramics were not what his Polish admirers had expected to see. "A retrospective exhibition of his work could have become at that time, an unforgettable artistic event," recalls Helena Syrkusowa, an architect associated with Modernism who took care of Picasso during his visit in Poland.[16] "But there was no attempt to organize an exhibition of work, nor even a lecture or meeting with students of architecture, sculpture or painting." The artist was honoured by the state and presented by the president with high distinction, but at the same time, he was isolated from the environment of contemporary artist.[17] Picasso's lover, François Gilot, recalls how during the official congressional dinner, a Russian accused Picasso of cultivating decadence in art through his "impressionist-surrealist" style.[18]

As, by the end of 1948, the Communists consolidated their position in the region, a campaign against "Formalism" in art officially began, and Picasso was not exempt. In the part of Germany occupied by Russia, which was shortly to become the GDR, the campaign took place in the pages of Taegliche Rundschau–the press organ of the Communist Party (SED). Alexander Dymschitz, who initiated the debate, did not hesitate to point out the deep contradiction between Picasso the peace campaigner and Picasso the artist, who had blundered into the dead end of Formalism.[19] The "discord," as Dymschitz put it, should be a warning to his followers, an instruction to modernist artists, which clearly meant that following the formalist path would not be tolerated. Another implicit warning was issued by an author signing himself N. Orlow in the text closing the "formalist debate:" "(...) some representatives of this absurd trend in painting of the DDR try to hide behind the name of Picasso. Picasso painted a number of paintings in a realistic style. An example of his realistic works is his famous representation of a dove, a symbol of peace. The formalistic 'dislocation' of Picasso means nothing other than an obvious waste of his talent."[20]

While Picasso, the author of the Peace Dove (and others gadgets for communists inspired by international events) and the participant of peace congresses was perceived as a warrior for peace, his art, regarded as formalism, was condemned and forbidden behind the Iron Curtain. The absence of his art was nevertheless balanced by the dove's omnipresence. This "trademark" for the Peace Movement organized by the Communist Party had been transmitted into almost every area of social life, from paintings to posters and designs of souvenirs.

Following *Guernica* (1937) and *The Charnel House* (1944-45), more masterpieces by the new "committed" Picasso emerged in the first half of the 1950s. *Massacre in Korea*, which was Picasso's reaction to the Korean War and the danger of a new global conflict, was created in January 1951. The Communist Party disliked the painting due to its modernist deformation of women's bodies and to its weak emphasis on the invaders' identity as "American imperialists."For example, in an official art periodical in Poland, Ryszard Stanisławski , wrote of Massacre in Korea: "Even though in the comparison to *Guernica*, Picasso has used much more understandable and clear symbols, *Massacre in Korea* may distract the spectator, whose desire is to see a more explicit and less symbolical accusation of the American soldiers, rather than a nameless torturer hidden in armor."[21] However, it was still used as communist propaganda. It was presented, for example, in a 1952 exhibition of French painting in Warsaw. The exhibition showed key works of modernists such as Picasso and Léger working with politically engaged subjects. Matisse's fabric works were also shown, highlighting his involvement in the

applied arts. Works by young politically active painters such as André Fougeron and Edouard Pignon were also included.[22]

Massacre in Korea reappeared in Warsaw four years later, following the 'Krushchev Thaw' when, after the death of Stalin in 1953, repression and censorship were partially reversed. A large-scale reproduction was installed in Krakowskie Przedmieście, the city's main promenade, in November 1956 as a sign of solidarity with the revolutionaries' campaigner against the Stalinist regime on the streets of Budapest. The context of the Thaw had changed the meaning of the painting. The characters in armor were now identified with Soviet forces.

The changes began in the first (or second,) half of the fifties with the Thaw in the Soviet block. After Stalin's death, the battle of his heritage began. In satellite countries, anti-Soviet attitudes became much more common. In art and literature, many former supporters of Socialist Realism began to retreat from their former positions. The modernist part of Picasso's art was not so much condemned and rejected.

In Poland, the prominent art historian Juliusz Starzyński, who promoted the socrealism a while before in his article published in the beginning of 1955, highlighted the importance of Picasso's art.[23]

A Picasso discussion took place in the East German publication *Bildende Kunst* in the same year. Several artists and critics from Germany and elsewhere were training to answer the question: is it possible to reconcile social engagement with modernist form?[24] This process of reevaluation of the Formalist art of Picasso can also be observed in Czechoslovakia, but it was little delayed. It was not until 1958 that a book by prominent Czech art historian and collector of Picasso's art, Vincenc Kramáž, was published. In the book, Kramáž defended Cubism.[25]

The Thaw in Hungary ended shortly with the invasion of Soviet tanks. Picasso was flooded with letters asking for his reaction to the events in Hungary. A group of exiled Hungarians wrote: "do for Budapest what you have done for Guernica and Korea…"[26]

Picasso reacted, but not the way he was expected to. He signed a letter, together with nine members of French Communist Party, addressed to the Central Committee calling for a meeting of an Extraordinary Congress. In fact, the letter was far from being a condemnation of Soviet aggression and did not have the accusatory power of *Guernica*.

Let me end this text with a short fragment of a short fragment of a letter to Picasso, dated 1958, from the Polish poet, Nobel laureate and political dissident Czesław Miłosz (laureate of the Nobel Prize):

"I need hardly tell you what your name, quite appropriately annexed by the Stalinist, has been used to cover up…

During the years when painting was systematically destroyed in the USSR and the peoples' democracies you lent your name to statements glorifying Stalin's regime…

In fact you added weight to the balance and deprived of all hope those in the East who did not want to submit to the absurd.

What would have been the consequence of a categorical protest voiced by all of you? Against the Rajk trial, for example. If your support helped the terror, your indignation would also have mattered."[27]

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. *L'Humanité*, 5 Oct.1944.

2. About taking control over Poland in 1944-1945 by Red Army and NKWD: Andrzej Paczkowski, Poland, the "Enemy Nation", in Stéphane Courtois, Nicolas Werth, Jean-Louis Panné, Andrzej Paczkowski, Karel Bartošek, Jean-Louis Margolin, *The Black Book of Communism. Crimes. Terror. Repression*, Harvard University Press, 1999, p.363.

3. Jerzy Borejsza, *Na rogatkach kultury polskiej, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik*, Warszawa, 1947, p.16.

4. Tadeusz Płużański, Zotchałni, Wydawnictwo2kolory, 2014.

5. Andrzej Friszke, *Kultura czy ideologia? Polityka kulturalna PZPR w latach 1957-1963*, w:Władza a społeczeństwo w PRL, Warszawa, 2003, s.120.

6. Jerzy Borejsza, 'Rewolucja łagodna', *Odrodzenie*, no.5, 1945.

7. An extract from famous Paul Gaillard's interview with Picasso (*New Masses*, vol. 53, no.4, 24 Oct.1944, p.11) in which Picasso explained why he decided to join FCP, was published in the first issue of Kuźnica: 'Oświadczenie Pabla Picassa', Kuźnica, no.1, 1945.

8. Wojciech Włodarczyk, 'Surrealistyczny epizod. Warszawa 1933-Moskwa 1958', in: http://culture.pl/pl/artykul/socrealistyczny-epizod-warszawa-1933-moskwa-1958

9. Piotr Bernatowicz, 'Picasso za żelazną kurytną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1970', Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVESITAS, Kraków, 2006.

10. J.Chalupecky, 'Kultura a politika', *Listy*, no. 3, 1946.

11. T.Kantor, M.Porębski, 'Grupa Młodych Plastyków po raz drugi', *„Twórczość"* no. 9, 1946.

12. H. Tröckes, 'Moderne Kunst und Zeitbewusstsein', *Bildende Kunst*, no. 3, 1948.

13. H. Lüdecke, Die Entwirklichung der Bürgerlichen Kunst, *Bildende Kunst*, no. 5, 1948.

14. See unpublished note by Jerzy Borejsza Jr quoted in Dorota Folga-Januszewska, 'Picasso. Przemiany/Changes', exh. Cat., The National Museum in Warsaw, 2002-2003, p.12; for the roots of the Peace Congress in Wrocław see Zygmunt Woźniczka, 'Wrocławski Kongres Intelektualistów w obronie pokoju', *Kwartalnik historyczny*, no.2, 1987, pp. 131-57; Official invitation was directed to Picasso on behalf of the chef of culture and art department, Wiktor Mencel, the communist, member of international brigade (of. J.Dąbrowski) which fought in Spain in 1936-39 supervised by NKWD.

15. 'Pablo Picasso o swoim pobycie w Polsce. Wywiad z wielkim malarzem hiszpańskim', interview with Pablo Picasso, *Głos Ludu*, no.238, 29 Aug.1948; 'Ceramika Pablo Picasso we Wrocławiu', exh. Cat. Gmach Główny Politechniki Wrocławskiej (Main Building of Wrocław University of Technology), Wrocław, 25-28 Aug.1948.

16. Mieczysław Bibrowski (ed.) *Picasso w Polsce*, Kraków, 1979, p.92.

17. Picasso spent thirteen days in Poland. Apart from his presence at the Peace Congress, he visited Warsaw, Cracow, Auschwitz-Birkenau. For a detailed schedule of his stay see Birbrowski , 1979, pp.21-22.

18. François Gilot and Carlton Lake, *Life with Picasso*, Harmondsworth 1966, pp.231-214.

19. Adolf Dymschitz, 'Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei', *Tägliche Rundschau*, 19-24 Nov. 1948.

20. N. Orlow, 'Wege und Irrwege der modernen Kunst', *Tägliche Rundschau*, 20-21 Jan.1951.

21. Ryszard Stanisławski, 'Nowe drogi malarstwa francuskiego', *Przegląd Artystyczny*, no.3, 1952.

22. 'Sztuka francuska walczy o pokój' speech by the head of the Polish artist's association (ZPAP), Franciszek Strynkiewicz, on the opening of 'Wystawa współczesnej plastyki francuskiej' exhibition, in *Przegląd Artystyczny*, no.2, 1952, p.55.

23. Juliusz Starzyński, 'Sztuka wieczyście młoda – kilka uwag o malarstwie Picassa w związku z ostatnimi wystawami', Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, *Krytyki Artystycznej i Badań nad Sztuką*, nos.1-2, 1955.

24. Martin Damus, *Malerei in DDR, Funktionen der bildende Kunst im Realen Sozialismus*, Hamburg 1991, p. 141; see also, for 'Picasso discussion' in *Bildende Kunst*: Angela Schneider, 'Picasso ist uns selbst', in *Deutschlandbilder: Kunst aus einem geteilten Land*, ed. Eckhart Gillen, Cologne 1997, pp.539-544; Bernd Linder, *Versteller, offener Blick. Eine Rezeptionsgeschichte bildener Kunst im Osten Deutschlands 1945-1995*, Vienna, Cologne and Weimar, 1998.

25. Vincenc Kramáž, *Otázky moderního umění*, Prague 1958.

26. Groupement des Anciens Etudiants de l'Université et des Ecoles Supérieures de Budapest, letter to Picasso, 14. Nov. 1956, Archives of the Musée national Picasso-Paris.

27. Czesław Miłosz "A letter to Picasso" in *Voices of Dissent: A Collection of Articles from Dissent Magazines*, Grove Press, New York, 1958, pp.381-384).

PICASSO, THE THAW AND THE "NEW REALISM" IN SOVIET ART

Susan E. Reid • Revoir Picasso's symposium • 26th March, 2015

1956 was recorded in Soviet history as the year of the "Secret Speech," when Nikita Khrushchev denounced the "personality cult" and "excesses" of his predecessor, Stalin. Just eight months later, another tremor rocked Soviet certainties. On 26 October 1956, a Picasso retrospective opened at the Pushkin Museum in Moscow. It then moved to Leningrad where it was shown from December 1-19 in the Hermitage. Displayed in the USSR's most prestigious museums, which housed Russia's collections of classic Western art, the 1956 exhibition appeared to indicate official endorsement of Picasso, hitherto reviled as a formalist. Picasso was, it seemed, being honoured at last as a great modern master and even, perhaps, as new exemplar for the future development of Soviet art. Matters were not so simple however.[1]

Picasso represented two things at once that were incompatible in the Cold War's binary organization of the world. On one hand, the 1956 exhibition was made possible by his position as "the most famous communist in the world after Stalin and Mao Tse-Tung," having joined the French Communist Party in 1944.[2] He had publicly aligned himself with the Moscow-led "anti-imperialist" peace agenda, attending the Soviet sponsored Wroclaw Congress of Intellectuals for Peace in 1948, a demonstration of unity against capitalism, and he received the Stalin Peace Prize in 1950 for his 1949 *Dove* poster. But Picasso the Peace Partisan was also Picasso the "formalist" artist and signifier of "Modern Art" as a whole. He combined in one person a commitment to the struggle against capitalism with avant-garde aesthetics, which the Soviet establishment rejected.[3]

Picasso room, Part of Sergei Shchukin's collection displayed in his Moscow Mansion, 1913

The 1956 exhibition was not the first time Picasso's work had been seen in Russia. Soviet collections included significant holdings of Picasso's early work, along with that of other French artists, notably Cézanne and Matisse, thanks to the prerevolutionary collections of Sergei Shchukin and Ivan Morozov. Morozov's collection included three Picassos: *Harlequin and his Friends, Acrobat on a Ball*, and the *Wandering Gymnasts*. Shchukin had collected 51 Picassos including *The Absinthe Drinker, Two Sisters, Dryad, Dance of the Veils* and *Woman with a Fan*, to which he dedicated an entire room of his house. Shchukin and Morozov's collections played a vital part in the development of the Russian avant-garde before the Bolshevik Revolution.[4]

PABLO PICASSO
Young Acrobat on a Ball
1905
Oil on canvas, 147 x 95 cm
The Pushkin Museum, Moscow
© All rights reserved
© Succession Picasso, 2016

Since the early 1930s, however, official campaigns against "formalism" had condemned 20th-century Western art as the decadent antithesis of healthy Soviet Socialist Realism. Even so, these collections were kept safe in the Museum of Contemporary Western Art in Moscow, and many Soviet artists and art historians continued throughout the Stalin era to privately revere late 19th and early 20thcentury French art as the epitome of "painterly culture." For them, Cézanne, above all, remained the "master of us all," with Picasso representing a vital living link to this pinnacle of world artistic achievement.

In the late 1940s, the onset of the Cold War brought deep cultural isolation and xenophobia and the Museum was closed as part of the Party's "anti-cosmopolitan" campaign, which sought to purge Soviet culture of any Western contamination. However, after Stalin's death in March 1953 the Cold War entered a less tense phase in the international arena.[5] At home, a period of cultural re-examination and relative liberalization, or "Thaw," began. This included a re-evaluation of international modern art and of Russia's own suppressed artistic heritage. A landmark exhibition of "Fifteenth to Twentieth Century French Art" from Soviet collections was held at the Pushkin Museum in November 1955, moving to the Hermitage in Leningrad in 1956 (the same itinerary as the Picasso retrospective would follow 11

months later). It exposed the Soviet public to works by artists who had long been denigrated as formalists: Cézanne, Gauguin, Matisse, and early Picasso, including *Young Acrobat on a Ball*.[6] The Hermitage also paid special tribute to Cézanne by organizing an exhibition for the fiftieth anniversary of his death in 1956.[7] After years of cultural autarky and conservatism, some Soviet artists and art lovers embraced these expositions of French modernism as the return of their *own* heritage and as encouragement for a broader, more expressive and modern approach to realism in place of the narrowly defined canon, dominated by 19th century Russian naturalism, on which Stalin-era Socialist Realism was based. Others, however, still regarded any softening towards Western modernism as a kind of ideological and aesthetic convergence and a threat to the national popular nature of Soviet art. Power struggles between different factions–reformers and conservatives, relative liberals and hard liners–began to surface in Soviet political and cultural life, in which the status of foreign culture and especially of modernism, was at the centre. Reports on the art establishment in the Party Central Committee's archives present a picture of crisis and factional strife, indicating a revolt of the grass roots against the Stalinist elite in which long-standing resentments and reformist zeal rose to the surface.[8]

Prominent in the reformist, internationalist wing of the creative intelligentsia was the writer Ilya Ehrenburg, author of the novel The Thaw (1954), which gave the period its name. He was also a prominent international champion of the USSR's peace offensive. Ehrenburg was personally acquainted with Picasso from his youth in bohemian Paris in the 1910s, and had renewed this acquaintance at the 1948 Wroclaw Peace Congress. Ehrenburg proposed to the Party Central Committee that a Picasso exhibition should be held in the Soviet Union to honour the artist, international communist and peace advocate for his seventy-fifth birthday. In September 1956, the Central Committee resolved to hold a small show of Picasso's drawings and prints from Soviet museums and private collections, but it tried to limit the impact of his art by keeping it small and limiting press coverage. [9]

PABLO PICASSO
Portrait of Ehrenburg
1948
© Succession Picasso, 2016

However, Picasso himself took charge, to manage his reputation in the USSR and make sure the exhibition would have the resonance his stature deserved. Perhaps he saw the exhibition as an opportunity to receive the blessing of the mother of Communist Parties. His *Massacre in Korea* in 1951 had failed to win the approval of the French Communist Party and, according to Utley, Picasso had never come to terms with its lack of success.[10] Picasso selected thirty-eight paintings, drawings, and ceramics from his personal collection to represent the development and diversity of his oeuvre from the 1920s to the 1950s. Thus Picasso forced the Soviet authorities' hand; too embarrassed to decline, and risk offending Western leftist intellectuals, they accepted Picasso's choice.[11]

Picasso's selection was complemented by early work from Soviet holdings chosen by the dedicated curators of the West European Art departments of the Pushkin Museum and the Hermitage. Each museum drew primarily on its own collection, so that the Moscow and Leningrad versions of the exhibition differed. At the Pushkin Museum in Moscow, it included *Young Acrobat on a Ball, Family of Saltimbanques, Head of an Old Man in Tiara, Still Life with Violin*. The Hermitage show was larger, having bigger holdings of Picasso to draw on (the Shchukin collection). It was augmented by a number of works from the Blue Period to emphasize Picasso's early, "realist" phase, and included: *The Absinthe Drinker, The Two Sisters, Portrait of Soler the Tailor,* and *Woman with a Scarf*.

More challengingly, it also included some of the early Cubist work in Soviet collections, such as *Dance of the Veils, Clarinet and Violin,* 1913, *Bowl of Fruit with Bunch of Grapes and Sliced Pear,* as well as *Three Women, Woman with a Fan*. Since Soviet collecting had ended with the Bolshevik Revolution, the early 1920s were represented by work from Picasso's personal collection, including *Maternity* and *Seated Woman with a Book and Musical Instruments*.

PABLO PICASSO
Still Life on a Pedestal Table
Paris, 1931
Oil on canvas, 195 x 130,5 cm
Musée national Picasso-Paris
Dation Pablo Picasso, 1979. MP134
© Paris, RMN - Grand Palais / René-Gabriel Ojéda
© Succession Picasso, 2016

The 1930s began with *Still Life on a Pedestal Table* and ended with *Cat Catching a Bird* of 1939, while the 1940s were represented by *Françoise with Wavy Hair*, a portrait of Hélène Parmelin, and a Vert-Galant landscape. According to Gilburd, Picasso also took account of his Soviet audience's taste,

trained on a diet of realist painting, by including some more accessible works such as two drawings of doves, and realist portraits of his mother, his Russian first wife Olga, and his son *Paulo as Harlequin and Pierrot*.[12]

RECEPTION

When the retrospective opened in Moscow on 26 October 1956, it entered a volatile domestic and international situation of cultural and political ferment. Both at home and abroad, people were reeling from the implications of Khrushchev's Secret Speech in February that year. The public response to the Picasso show, and the twitchiness of the authorities, have to be understood in the context of the tense atmosphere of late 1956, pervaded by uncertainties concerning the effects and limits of reform, and by a sense that, for better or for worse, anything could happen. Among art world conservatives and the Central Committee, anxieties concerning the effects of Khrushchev's speech and of cultural liberalization in the Soviet Union were already running high. By October 1956, when the exhibition opened in Moscow, the shockwaves of Khrushchev's denunciation of Stalin had triggered revolts across the socialist bloc. On 23 October, just a few days before the Picasso retrospective opened, an uprising against Soviet power began in Hungary. Violently suppressed by Soviet tanks (on 4 November), it triggered sympathetic protests in Poland. These events shook the Soviet Party leadership deeply, raising the spectre of the unraveling of the whole project of international Communism, and exacerbating fears that public discussions of the Picasso exhibition could go well beyond matters of art and turn to issues of political freedom. The hopes of a cultural breakthrough in Soviet cultural policy, which the exhibition symbolized, contrasted poignantly with the threat that the events in Eastern Europe would result in renewed isolation from the West.

To make matters worse, just at the very time the Picasso retrospective opened in Moscow, a reproduction of his *Massacre in Korea* was displayed by students of the Academy of Arts in central Warsaw, in protest against the Soviet intervention in Budapest. Picasso's anti-US-imperialist gesture was re-signified as an anticommunist one, co-opted as a vehicle of protest by Polish citizens.[13] Thus even one of his most explicit political gestures against the "warmongering US-imperialist camp" had become ideologically unstable. Picasso's political allegiance–for many, his only saving grace–was thus called in question. Although this event in Warsaw may not have been common knowledge among the crowds of viewers and wider public in the Soviet Union, the Central Committee would surely have received intelligence of it. Given the coincidence of timing, it was no wonder if Soviet officials were nervous about what meanings Picasso might take on when shown in Moscow and Leningrad and what effects his work might have.

Coverage of the Picasso exhibition in the Soviet press was limited as a result of the Central Committee's caution. Much to its alarm however, the effects of the exhibition on the Moscow and Leningrad public far exceeded those of a narrowly artistic event. Word of mouth ensured that it attracted large crowds. Respected art historian Mikhail Alpatov declared in the literary press that everyone had a civic duty to know the work of Picasso, for it was the greatest phenomenon of the present day, which reflected the strivings of the twentieth century.[14] The Picasso exhibition became a major public event not only because of the opportunity it offered to study hitherto forbidden examples of modernist art, but because it provided a forum for lively, spontaneous public discussion of contemporary culture and political issues of freedom and truth.[15] Arguments regularly flared up in the queues and before the paintings. In addition, students organized unofficial debates in a number of higher education institutions. These not only discussed Picasso and modern art in general; they even broached such politically dangerous topics as "the artist's creative freedom."[16]

When the exhibition moved to Leningrad, the Central Committee's Culture Department reported that viewers, especially students, were taking an "uncritical attitude" toward the formalist works shown in the exhibition. They were declaring Picasso to be the pinnacle of contemporary world art, while denigrating Soviet art and the method of Socialist Realism.[17] Two attempts were made to hold an informal public debate on Arts Square in Leningrad, the second of which, on 21 December, was broken up and the instigators arrested. "Party organs conducted the necessary work with them," the Central Committee report noted ominously. Not to be deterred, some of the students then gate-crashed the Leningrad Artists' Union where artists and members of the public were gathered to discuss the Union's routine exhibition. The students praised the "formalist" work of Picasso, saying that only people of high artistic culture could appreciate it and that it was because there were few such people in the Soviet Union that the work of Picasso was deemed inaccessible.[18]

The response to Picasso set alarm bells ringing about the emergence of "alien, antiparty" views.[19] A three-day discussion on "The Future of Soviet Art," held in Leningrad in December 1956, while the exhibition was under way, gave further worrying evidence of the "politically unhealthy mood" among Soviet students and young intellectuals.[20] Art historian Moisei Kagan questioned the legitimacy of the USSR Academy of Arts, the most powerful body in the Soviet art world, established in 1947, calling it a revival of a feudal institution. But the challenges went beyond questions of art and its institutions to raise wider questions about Soviet power. One speaker went so far as to condemn collectivization as a national tragedy (a policy whose legitimacy Khrushchev's secret speech had carefully left unchallenged by its condemnation of Stalin's "excesses"). He also spoke of the Soviet regime as the "socialist monarchy," even comparing it unfavourably to the British monarchy because it suppressed the people's sense of beauty and truth whereas the latter, he said, existed to educate this sense.[21] Not surprisingly, KGB investigators expressed fears that the discussions triggered by Picasso would turn into a "little Budapest."[22]

CONCLUSION

Picasso and his work detonated a minefield of contentions that had been opened up by Stalin's death and exacerbated by the Secret Speech. Debates concerned the usable past of Soviet art, the relation between art and political power, between avant-garde art and 'progressive' political ideology, form and content, and called the very definition of realism (fundamental to Soviet assumptions) into question. The retrospective fed into pressures for a rejuvenation or modernization and expansion of Socialist Realism and, indeed, of the Soviet conception of realism. For Picasso, although a declared communist, could only be recuperated into the Soviet canon of "great artist" either by separating out the art from the man and focusing solely on the latter while turning a blind eye to his art, or by broadening the bounds of "realism" sufficiently to accommodate him. [23] The binaries themselves, which placed avant-garde aesthetics in contradiction with leftist politics, had begun to crumble, threatening or promising (depending on one's standpoint) the uncoupling of realism and socialism and the co-option of modernist form to serve the purpose of socialism through a modern, dynamic and expressive realism.[24]

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. This paper draws on my doctoral research "*De-Stalinization and the Re-modernization of Soviet Art: The Search for a Contemporary Realism, 1953-1964* University of Pennsylvania, 1996); Reid, "Modernizing Socialist Realism in the Khrushchev Thaw," in Polly Jones, ed., *Dilemmas of De-Stalinization: Negotiating Cultural and Social Change in the Khrushchev Era* (London, 2005), 209-30; and Reid, "Toward a New (Socialist) Realism: The Re-Engagement with Western Modernism in the Khrushchev Thaw," in R. P. Blakesley and S. E. Reid, eds, *Russian Art and the West* (DeKalb, 2006), 217-39. For an exhaustive compilation of archival and published accounts of the show see Eleonor Gilburd, "Picasso in Thaw Culture," *Cahiers du Monde russe* 47/1-2 (2006): 65-108. My thanks to Kirill Chunikhin for sharing with me his unpublished paper "From Aesthetic Idealism to Aesthetic Materialism: Interpretations of Cubism in the Official Soviet Art Discourse of the Late 1950s to 1960s," Feb. 2015.

2. S. Wilson, "From Monuments to Fast Cars," in D. Crowley and J. Pavitt, eds, *Cold War Modern: Design 1945-1970* (London, 2008), 29.

3. Katarzyna Murawska-Muthesius, "Modernism between Peace and Freedom: Picasso and Others at the Congress of Intellectuals in Wroclaw, 1948," in Crowley, *Cold War Modern,* 35 of 33-41.

4. B. W. Kean, *All the Empty Palaces: The Merchant Patrons of Modern Art in Pre-Revolutionary Russia* (New York, 1983). A. Kostenevich, "Shchukin and Morozov," in *From Poussin to Matisse: The Russian Taste for French Painting* (New York, 1990); Anatoly Podoksik, *Picasso: The Artist's Works in Soviet Museums* (New York, Leningrad, 1989), 108-121.

5. N. P. Zhilina, *et al.*, comps, *Kul'turnaia zhizn' v SSSR, 1951-1965. Khronika* (Moscow, 1979), 302, 305; Iurii Gerchuk, "Iskusstvo 'ottepeli'. 1954-1964," *Voprosy iskusstvoznaniia* 8/ 1 (1996): 79.

6. For detail see Reid, *De-Stalinization;* A. Barskaia, *Putevoditel' po vystavke "Iskusstvo Frantsii XV-XX vv."* (Leningrad, 1955), 92; N. Iavorskaia, "Problema impressionisma," in N. Dubovitskaia, ed., *N. V. Iavorskaia. Iz istorii sovetskogo iskusstvoznaniia. O frantsuzskom iskusstve XIX-XX vekov* (Moscow, 1987), 78; "Traditsii i novatorstvo," *Iskusstvo*, no. 2 (1956): 21; Z. Aloian, ed, *Vystavki sovetskogo izobraziteł´nogo iskusstva: Spravochnik*, vol. 5: 1954–1958 (Moscow, 1981).

7. Russian State Archive of Contemporary History (RGANI) 5/ 36/ 47, l. 108.

8. RGANI 5/17/498; 5/17/543. For detail see S.E. Reid, "The Soviet Art World in the Early Thaw," *Third Text* 20/ 2 (2006), 161-75.

9. Gilburd, "Picasso," 70-2.

10. G. R. Utley, *Picasso: The Communist Years* (New Haven, 2000), 150-52; John Berger, *The Success and Failure of Picasso* (London, 1965); Murawska-Mutthesius, "Modernism," 41; S. Guilbaut, "Postwar Painting Games: The Rough and the Slick," in S. Guilbaut, ed., *Reconstructing Modernism* (Cambridge, 1990): 69-73.

11. Gilburd, "Picasso," 73-4.

12. Ibid, 74.

13. Murawska-Muthesius, "Modernism," 4; Utley, *Picasso*, 152.

14. RGANI 5/ 36/47, l. 108.

15. Vladimir Slepian, "The Young vs. the Old," *Problems of Communism*, May-June 1962: 56-7; Reid, *De-Stalinization.*

16. Slepian, "The Young," 57. For art exhibitions and comments books as a kind of surrogate public sphere see Reid 'The Exhibition *Art of Socialist Countries,* Moscow, 1958-1959, and the Contemporary Style,' in Reid and D. Crowley, *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe* (Oxford, 2000), 101-32; Reid, "In the Name of the People: The Manege Affair Revisited," Kritika: 6/4 (2005): 673–716.

17. RGANI 5/36/27, ll. 102-5.

18. Ibid, l. 103.

19. Ibid, ll. 102-5; Igor Golomshtok, "Unofficial Art in the Soviet Union," in Golomshtok and A. Glezer, *Soviet Art in Exile* (New York, 1977), 89.

20. RGANI 5/36/25, ll. 110-12.

21. Ibid.

22. Gilburd, "Picasso," 92.

23. Cf. John Berger, *The Success and Failure of Picasso* (London: 1965)

24. The Italian Communist artist Renato Guttuso had declared "dynamic realism" as the only creative idiom answering contemporary needs. Murawska-Muthesius," "Modernism," 38.