

Picasso : Peindre la période bleue

Autour de son 20^e anniversaire, Pablo Picasso a entamé ce qui est aujourd'hui reconnu comme étant sa période bleue (1901-1904)—un moment dans sa carrière où le jeune artiste réfléchissait aux difficultés auxquelles faisaient face les personnes marginalisées et vivant dans la pauvreté. De récentes recherches révolutionnaires d'un point de vue scientifique et de l'histoire de l'art nous permettent maintenant de raconter autrement ce moment dans la trajectoire de l'art moderne.

Le Musée des beaux-arts de l'Ontario et la Collection Phillips sont propriétaires de trois œuvres majeures de la période bleue : *La chambre bleue* (1901), *La Miséreuse accroupie* (1902), et *La Soupe* (1903). Ces chefs-d'œuvre dénotent des moments de transition clé dans le développement artistique de Picasso alors qu'il se déplaçait entre Paris et Barcelone durant ces premières années. En analysant les couches visibles et sous-jacentes de ces trois images, cette exposition montre comment Picasso a synthétisé ses inspirations artistiques françaises, catalanes et espagnoles dès son très jeune âge afin de créer un style pictural unique et socialement engagé.

Toutes les œuvres dans cette exposition sont de Pablo Picasso, sauf indication contraire.



Passage vers le moderne : Madrid, Barcelone, Paris, 1901

1901 est une année charnière pour Picasso, alors âgé de 19 ans. En février, il cofonde la revue artistique et littéraire *Arte Joven* (Art jeune) à Madrid. Après une visite brève à Barcelone en avril, il déménage à Paris en mai afin de préparer sa première exposition parisienne dans la progressive galerie Vollard. Ses peintures et ses dessins réalisés plus tôt cette année-là reflètent l'influence d'artistes français tels qu'Henri de Toulouse-Lautrec et Edgar Degas, dont il a pu voir les œuvres lors de sa visite à Paris en 1900.

Picasso vit dans une chambre au cœur de Montmartre, qui est à l'époque le quartier des spectacles de Paris, où habitent d'ailleurs de nombreux peintres et poètes français célèbres. Aussitôt arrivé, Picasso crée rapidement un ensemble d'œuvres dépeignant des scènes de rue, des cafés-concerts et des travailleuses du sexe, faisant de lui le nouveau « peintre de la vie moderne » de Paris. C'est ici, à l'automne de 1901, que la période bleue de Picasso commence officiellement.

Femme au chapeau à plumes

Madrid, 1901

huile sur toile

Collection du McNay Art Museum, San Antonio, Texas,

Legs de Marion Koogler McNay

1950.113

La *Femme au chapeau à plumes* est l'une des nombreuses peintures de travailleuses du sexe réalisées à Madrid par Picasso lors des premiers mois de 1901. Cette œuvre remettait en question le snobisme et le conservatisme de la haute société de Madrid, ennoblissant une courtisane avec un chapeau extravagant et un col tapageur. Cette critique d'une classe moyenne bienséante fait écho au côté jeune et radical de la revue artistique et littéraire *Arte Joven* (Art jeune) qu'il aide à lancer en février 1901.

En scène

Paris, vers 1901

pastel sur papier brun

Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York,

Legs de A. Conger Goodyear, 1966

1966:9.16

Danseuse espagnole

Paris (?), 1901

huile sur carton

David et Ezra Nahmad

Danseuse espagnole, présentée sous le titre « El tango » dans le cadre de la première exposition parisienne de Picasso à l'été 1901, montre une femme maquillée et costumée de manière théâtrale, accroupie sous l'éclat aveuglant d'un éclairage électrique. Les couleurs éclatantes, la touche saccadée et la compression spatiale de la composition de cette œuvre démontrent l'influence sur Picasso des œuvres de Henri de Toulouse-Lautrec et d'Edgar Degas. On reconnaît également

l'influence de ces deux artistes aux couleurs vives et à l'environnement architectural d'*En scène*, qui dépeint une interprète dans un music-hall.

Femme portant une cape

Paris, 1901

huile sur toile

The Cleveland Museum of Art, Legs de Leonard C. Hanna, Jr.
1958.44

Ce portrait d'un modèle dénommé Jeanne illustre combien l'artiste désirait être perçu comme étant un peintre de la vie moderne par son public français. Employant des pinceaux saturés de peintures qu'il manie de manière énergique, Picasso réalise cette œuvre, l'une parmi plusieurs autres produites rapidement dans les quelques semaines ayant précédé l'exposition à la galerie Vollard.

Au café

Paris, 1901

huile sur toile

The Kreeger Museum, Washington, DC
1961.8

Réalisée à l'été 1901, cette œuvre saisit les changements stylistiques que Picasso explorait à l'époque, ayant absorbé l'influence de la peinture française contemporaine. La composition au cadrage franc et la palette frappante de bleus, de jaunes et de rouges foncés de cette scène dépeignant deux travailleuses du sexe et un serveur dans un café démontrent la

forte influence d'Henri de Toulouse-Lautrec et d'Edgar Degas, deux artistes français qu'admirait beaucoup Picasso.

Portrait de Lola, sœur de l'artiste

Barcelone, 1901

huile sur panneau

Collection privée

María Dolores Ruiz Picasso, dite Lola, était la jeune sœur de Picasso. Née en 1884 à Málaga, en Espagne, elle servait souvent de modèle au jeune artiste. Dans ce portrait solennel, peint lors du bref séjour de Picasso à Barcelone entre la fin avril et le début mai 1901, Lola jette un regard sérieux aux spectateurs. Les couleurs sombres et l'ambiance mélancolique de cette œuvre la distinguent des œuvres beaucoup plus gaies et colorées que Picasso peignait à Paris en vue de sa première exposition parisienne en juin et juillet 1901.

Autoportrait en haut de forme

Paris, 1901

huile sur papier

Collection privée

Dans cette peinture réalisée entre mai et juin 1901, Picasso se représente en riche mondain à la mode participant à ce que le quartier des spectacles de Paris, Montmartre, a à offrir. L'artiste, portant un chapeau haut de forme et un long pardessus, est entouré de femmes aux seins nus dans cette scène qui évoque les œuvres d'Henri de Toulouse-Lautrec, le célèbre « peintre de

Montmartre », reconnu pour ses représentations impudiques de cafés-concerts, de bars, et de bordels.

Picasso se pourvoit autant du type de contenu que du style de Toulouse-Lautrec, employant une touche saccadée pour appliquer des couleurs éclatantes.

de gauche à droite :

Beuglant et Chahut

Paris, 1901

papier imprimé

Paru dans *Le Frou-frou*, 14 septembre 1901

Collection privée, Londres

Appâts pour hommes

Paris, 1901

papier imprimé

Paru dans *Le Frou-frou*, 31 août 1901

Collection privée, Londres

À l'été 1901, Picasso fait divers petits contrats afin d'amasser un peu d'argent de poche, dont la réalisation d'illustration pour la revue humoristique *Le Frou-frou*. Dans ces dessins à l'encre, parus dans les numéros du 31 août et du 14 septembre, il représente Jane Avril, l'interprète favorite de Toulouse-Lautrec. Picasso dessine alors également d'autres personnalités de Montmartre, dont l'actrice Polaire et la chanteuse Marie Derval. Il utilise un style franc et graphique afin de capter les caractéristiques physiques et les costumes emblématiques de

ces interprètes, dont la silhouette mince et les mouvements saccadés d'Avril.

Peindre les nus féminins : Paris, 1901

L'image de la femme faisant sa toilette et se coiffant est un sujet récurrent dans la tradition française qui fait son apparition chez Picasso entre 1899 et 1900. C'est en entrant en contact avec le travail d'Edgar Degas et d'Henri de Toulouse-Lautrec que Picasso commence vraiment à explorer ce thème, qui se concrétise pleinement dans *La chambre bleue*, l'une des premières peintures de sa période bleue.

C'est entre mai et juin 1901, alors qu'il habite à Paris, que Picasso inclut des personnages féminins nus pour la première fois dans ses peintures. À l'époque, il fréquente également les bordels de Montmartre. Il représente ses sujets dans une variété de poses, adaptant les techniques artistiques de Toulouse-Lautrec, de Degas et d'Auguste Rodin, dont on peut voir l'influence dans *La chambre bleue* et certaines autres images du début de sa période bleue. Certaines œuvres ayant servi d'inspiration pour Picasso sont exposées dans cette galerie.

La Coiffure

Barcelone, vers 1899–1900
pastel et aquarelle sur papier
Collection privée, NYC

La Coiffure est l'une des premières représentations pleinement concrétisées de Picasso d'une femme prenant son bain et se coiffant. Sujet populaire de l'art français, le thème de la femme faisant sa toilette fut revisité maintes fois par Picasso tout au long de sa carrière. Ici, tout comme dans *La chambre bleue* (qui paraît également dans cette galerie), Picasso définit clairement l'espace intime de la chambre à coucher comme étant l'endroit où les femmes s'adonnent à ces tâches. Toutefois, contrairement à *La chambre bleue*, le modèle de *La Coiffure* porte une jupe et un corset. Picasso ne commencerait à peindre des personnages féminins nus que lors de sa seconde visite à Paris en mai 1901.

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

né à Albi, France, 1864

mort à Saint-André-du-Bois, France, 1901

Femme au tub

1896

tiré du portfolio *Elles*

lithographie au crayon de couleur, à l'encre lithographique, et aux éclaboussures

The Baltimore Museum of Art, Legs de Frederick

Lawrence Jones, Fredericksburg, Virginia

BMA 2003.87

Jeanne (Femme couchée)

Paris, 1901

huile sur toile

Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne /

Centre de création industrielle, Legs de Baronne

Eva Gourgand in 1965

N° d'inventaire : AM 3723 P

L'agent de Picasso a embauché Jeanne, un modèle professionnel, avant l'exposition de l'artiste à la galerie Vollard, où cette œuvre a été exposée. Dans cette mise en scène d'un nu dans un bordel, Jeanne, allongée avec les yeux fermés et ses jambes repliées vers son abdomen, semble absorbée dans ses pensées. Picasso a employé une palette naturaliste et une touche expressive afin de souligner le caractère charnu de son corps. Le cadrage et le point de vue rapproché situent le regardeur au pied du lit de Jeanne, créant une relation plus intime entre le public et le nu.

au mur :

Nu aux chats

Paris, 1901

huile sur carton

The Art Institute of Chicago, Collection Amy McCormick Memorial
1942.464

sur le socle:

AUGUSTE RODIN

né à Paris France, 1840

mort à Meudon, France, 1917

Femme accroupie (petit format)

Modelée en 1880-1882; coulée en 1953

bronze

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian

Institution, Washington, DC, Don de Joseph H. Hirshhorn, 1966
66.4331

Picasso a exposé *Nu aux chats* dans son exposition à la galerie Vollard en juin et juillet 1901. Afin de souligner le côté animal de la sexualité du modèle, Picasso la place sur un lit dans un bordel avec deux chats noirs. La femme enlace sa jambe de son bras droit, empoignant sa cheville et laissant reposer son coude pointu sur son genou gauche. Picasso a emprunté cette pose étrange à la *Femme accroupie* d'Auguste Rodin, dont il avait vu un plâtre en 1900. La sculpture, qui avait choqué le public, car elle représentait les organes génitaux de la femme, était décrite comme ayant une « bestialité mélancolique » dans le catalogue de l'exposition en 1900.

EDGAR DEGAS

né et mort à Paris, France, 1834–1917

Femme nue debout à sa toilette

1891–1892

lithographie

The Cleveland Museum of Art, Fonds Dudley P. Allen

1954.361

Il est possible qu'un tirage de cette lithographie de Degas datant de 1891-1892 ait inspiré la pose de la baigneuse nue dans *La chambre bleue*, qui se tord et se penche afin d'éponger sa cuisse. Toutefois, dans *La chambre bleue*, Picasso inverse la vue que l'on a de la femme, la montrant de face plutôt que de dos. En changeant l'orientation du sujet par rapport à sa source, Picasso honore ses prédécesseurs artistiques tout en établissant son

indépendance. Toutefois, il suit également l'exemple de Degas et décide de montrer la baigneuse nue complètement absorbée par sa tâche, inconsciente qu'elle est observée par le spectateur.

La chambre bleue (Le Tub)

Paris, 1901

huile sur toile

Collection Phillips, Washington, DC, Acquisée en 1927

Numéro d'inventaire : 1554

Pour cette œuvre qui figure parmi les premières de sa période bleue, Picasso a peint sa chambre/atelier du 130, boulevard de Clichy, à Montmartre. L'appartement, qui est situé au dernier étage du bâtiment, est à un coin de rue du célèbre cabaret Moulin-Rouge. Picasso y habite avec son agent et marchand d'art Pere Mañach. Peint aux alentours de son vingtième anniversaire le 25 octobre 1901, cette représentation de l'atelier de l'artiste fait référence aux artistes français qu'il admirait à l'époque, tout en révélant le nouveau style caractéristique de sa période bleue. À gauche, la femme qui s'éponge la cuisse dans une baignoire en zinc est un clin d'œil aux images de nus et aux femmes faisant leur toilette réalisées par Henri de Toulouse-Lautrec, Edgar Degas et Auguste Rodin. Sur le mur du fond, on peut voir une affiche de 1895 réalisée par Toulouse-Lautrec montrant une femme dansant, en hommage à l'artiste décédé plus tôt cette année-là. À côté de cette affiche, on voit une œuvre ressemblant à une marine barcelonaise de Picasso. Ainsi, il a l'audace de se positionner, avec son héritage espagnol, sur le même plan que ses héros artistiques français. Pour en savoir plus sur cette peinture, et afin de découvrir le portrait se cachant sous sa

surface visible, veuillez visiter le laboratoire de conservation situé dans la pièce voisine.

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

né à Albi, France, 1864

mort à Saint-André-du-Bois, France, 1901

Femme qui se lave, la toilette

1896

tirée du portfolio Elles

lithographie au crayon couleur

The Baltimore Museum of Art, Don de Mrs. Nelson Gutman

BMA 1961.158

AUGUSTE RODIN

né à Paris France, 1840

mort à Meudon, France, 1917

Ève

vers 1881

marbre

Musée des beaux-arts de l'Ontario, Don de Mr. et Mrs. Frank P.

Wood, 1928

898

Lorsqu'il visite Paris pour la première fois en 1900, Picasso a l'occasion de voir des œuvres de Rodin, dont un plâtre de cette sculpture. Rodin a créé *Ève* dans le cadre d'une commande monumentale intitulée *La Porte de l'Enfer* (1880-1917), qui présente l'histoire d'Adam et Ève, tirée de la Bible chrétienne. Rodin saisit la complexité psychologique d'Ève, la montrant la tête baissée dans sa tristesse et cachant ses seins

honteusement. *La chambre bleue* évoque des caractéristiques semblables avec son sujet faisant sa toilette, le dos courbé et la tête inclinée. Il est intéressant de noter que les jambes du personnage nu de Picasso sont posées de manière semblable à celles de l'Ève de Rodin.

Femme au peignoir de bain

Paris, 1901

huile sur toile

Collection privée, États-Unis

Cette baigneuse au peignoir se rapporte au nu de *La chambre bleue* de Picasso et à l'Ève de Rodin. Tout comme ces deux personnages, elle incline sa tête d'une manière qui évoque la mélancolie, voire la honte.

Tout comme l'Ève de Rodin, elle enlace son corps avec ses bras, se distanciant du regard du spectateur en se dissimulant elle-même. En isolant ce personnage, la plaçant contre un simple fond bleu, Picasso élimine tout détail narratif dans cette peinture. Tout au cours de la période bleue, Picasso en viendrait à supprimer de plus en plus de détails contextuels de ses œuvres.

Femme aux bas bleus

Paris, 1901

huile sur carton étendu sur toile

Collection privée

Nu aux bas rouges

Paris, 1901

huile sur carton monté sur bois

Musée des Beaux-Arts de Lyon, France
N° d'inventaire :1997-44

Ces deux peintures de travailleuses de bordel faisaient parti de l'exposition de Picasso en 1901 à la galerie Vollard. *Femme aux bas bleus* montre une jeune femme croisant timidement ses mains sur ses organes génitaux, tandis que *Nu aux bas rouges* montre une femme plus confiante et au maquillage tape-à-l'œil regardant directement le spectateur en ouvrant son peignoir plumé. En plus d'expérimenter avec diverses poses et attitudes dans ses premiers nus, Picasso emploie toute une gamme de techniques picturales novatrices, comme les points jaunes et bleus qu'il applique aux bas et aux peignoirs de ces deux personnages.

La chambre bleue

En 1954, un restaurateur a noté en examinant *La chambre bleue (Le Tub)* que « la toile porte deux compositions, avec les contours de la première clairement visible sur la surface de peinture actuelle. » Plus tard, une radiographie de l'œuvre viendrait confirmer cette observation, et une image infrarouge subséquente a révélé le portrait d'un homme caché sous *La chambre bleue*. Cette découverte, accompagnée d'un intérêt pour le processus artistique des premières années de Picasso, a mené à une étude technique approfondie des deux peintures.

Durant cette étude, entamée en 2012, des chercheurs ont employé de l'imagerie et des technologies analytiques de pointe

afin de produire un rendu du portrait caché en haute définition tout en dévoilant des détails supplémentaires à propos des deux peintures. Cette analyse a permis aux spécialistes de Picasso de comprendre le portrait caché dans le contexte des premières œuvres de l'artiste, et de jeter une nouvelle lumière sur la réalisation de *La chambre bleue*.

Cette étude multi-institutionnelle de *La chambre bleue* a été réalisée par le groupe international de collaborateurs qui suit :

Patricia Favero

Conservatrice adjointe, Collection Phillips, Washington, DC

Susan Behrends Frank

Commissaire, Collection Phillips, Washington, DC

John K. Delaney

Scientifique principal en imagerie, National Gallery of Art, Washington, DC

Kathryn A. Dooley

Scientifique en imagerie, National Gallery of Art, Washington, DC

Jennifer Mass and Alyssa M. Hull

Laboratoire de recherche scientifique et d'analyse, Winterthur Museum, Garden & Library, Winterthur, DE

Arthur R. Woll

Cornell High Energy Synchrotron Source (CHESS), Université Cornell, Ithaca, NY

Techniques d'imagerie

Des conservateurs et des scientifiques ont employé une variété de techniques d'imagerie afin d'étudier *La chambre bleue* et l'image cachée sur la toile.

Imagerie du portrait caché sous *La chambre bleue* :

Lumière tangentielle

Lorsqu'une lumière tangentielle éclaire la surface d'une peinture d'un seul côté à un angle aigu, elle met en évidence des textures en surface qui ne se conforment pas à la composition visible. Cela peut offrir des indices quant aux modifications pouvant avoir été faites par l'artiste.

Radiographie par rayons X

La radiographie par rayons X révèle une image fantomatique sous *La chambre bleue*, et laisse deviner une composition cachée.

Réfectographie infrarouge

Un examen avec une caméra sensible à l'énergie infrarouge (1500-1650 nm) laisse deviner une composition sous *La chambre bleue*, mais les détails sont cachés par les éléments en surface.

Avec l'utilisation de filtres pour restreindre le spectre infrarouge détectable (1500-1650 nm), les couleurs en surface sont devenues plus transparentes et le portrait d'un homme inconnu sous *La chambre bleue* fut révélé pour la première fois.

Spectroscopie de l'imagerie par réflectance du rayonnement infrarouge

Cette image par réflectance du rayonnement infrarouge manipule les données spectroscopiques afin d'accentuer la texture des coups de pinceau et d'autres détails du portrait. En tournant l'image à 90 degrés dans le sens des aiguilles d'une montre, on peut apercevoir un homme avec un nez crochu portant une veste foncée et un nœud papillon blanc.

Une image fausses couleurs par réflectance du rayonnement infrarouge montre le positionnement de *La chambre bleue* par rapport au portrait caché, révélant la relation entre les deux peintures sur la même toile.

***La chambre bleue* et un nouveau style unique : Paris, automne 1901**

Ensemble, le portrait de l'homme sous *La chambre bleue* et la surface visible de la peinture démontrent que Picasso était en train de devenir un artiste indépendant un style unique à la fin de l'été et à l'automne de 1901. Bien que le sujet et les pigments éclatants et colorés de ce portrait sous-jacent l'associent aux peintures que le jeune artiste a réalisées pour son exposition à la galerie Vollard en juin et juillet, elle comporte également certaines caractéristiques stylistiques s'apparentant aux premières peintures de la période bleue.

Réalisée aux alentours du vingtième anniversaire de Picasso, *La chambre bleue*, avec sa palette bleue, signale un tournant majeur. Avec ses références aux œuvres de Toulouse-Lautrec et aux natures mortes de Picasso exposées à la galerie Vollard qui paraissent dans cette salle, cette peinture est une œuvre transitionnelle clé.

Pendant près de trois ans par la suite, Picasso continuera de réaliser des peintures en utilisant principalement des pigments bleus, et développera ainsi un nouveau style indépendant aujourd'hui qualifié de période bleue.

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

né à Albi, France, 1864

mort à Saint-André-du-Bois, France, 1901

May Milton

1895

crayon, brosse, éclaboussures et transfert de séri-lithographie tirée en cinq couleurs sur papier

Musée des beaux-arts de l'Ontario, Don de la Collection Donald R. Muller/Ross R. Scott, 2010

2010/96

L'affiche de la danseuse irlandaise May Milton qui paraît au-dessus du lit dans *La chambre bleue* souligne l'importance d'Henri de Toulouse-Lautrec pour Picasso au début de la période bleue. Bien qu'ils ne se soient jamais rencontrés, Picasso fait référence à la mort prématurée de Lautrec le 9 septembre 1901 lorsqu'il peint *La chambre bleue* le mois suivant. Effectivement, il

fait honneur à son prédécesseur à travers la répétition des teintes de bleu, jaune et blanc de l'affiche de Lautrec.

Les Toits bleus

Paris, 1901

huile sur carton

The Ashmolean Museum, Université d'Oxford,

Legs de Frank Hindley Smith, 1939

WA1940.1.16

Picasso documentait chacun de ses nouveaux studios en peignant des vues à partir de ces espaces. Dans ce cas-ci, il a peint les toits et les cheminées qu'il voyait à la fenêtre de son atelier à Montmartre – une fenêtre que l'on peut apercevoir dans la partie gauche de *La chambre bleue*. Picasso a employé une technique dite « au premier coup » pour cette peinture, utilisant de petits et vifs coups de pinceaux chargés de pigments bleus, jaunes, verts et blancs. Ce choix de couleurs pressent sa palette de prédilection du début de la période bleue.

de gauche à droite :

Pivoines

Paris, 1901

huile sur panneau dur monté sur contreplaqué

National Gallery of Art, Washington, Don de Mrs. Gilbert

W. Chapman

1981.41.1

Chrysanthèmes

Paris, 1901

huile sur toile

Philadelphia Museum of Art: Don de Mrs. John Wintersteen, 1964
1964-46-1

Fleurs

Paris, 1901

huile sur toile

Tate : Achat avec l'aide de la Contemporary Art Society, 1933
Inv. N04683

Picasso a créé ces trois œuvres afin de faire de l'argent. Il emploie des couleurs éclatantes et vives qu'il applique d'une manière qui s'inspire des natures mortes de Paul Gauguin, de Vincent van Gogh et de Pierre-Auguste Renoir, dont il a probablement pu voir le travail à la galerie Vollard. Sur la petite table dans *La chambre bleue*, on peut voir un bouquet de fleurs semblable aux cinq natures mortes que Picasso a présenté dans le cadre de son exposition chez Vollard. En faisant référence à son propre travail dans une peinture qui cite également des artistes contemporains français, Picasso se place sur un pied d'égalité avec ses prédécesseurs.

de haut en bas :

Les Plastrons

Paris, 1900

huile sur panneau

Museum of Fine Arts, Boston, Don de Mrs. Charles Sumner Bird
(Julia Appleton Bird)

1970.475

Les Soupeurs

Paris, 1901

huile sur carton

Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence,
Rhode Island, Legs de George Pierce Metcalf

57.237

Ces peintures aident à comprendre l'identité de l'homme inconnu se cachant sous *La chambre bleue*. Le personnage barbu et chauve avachi sur un coussin ou dans une banquette sous *La chambre bleue* porte la même tenue de soirée que les clients dans ces peintures de cafés-concerts et de restaurants. Il a également la même silhouette arrondie et compacte que ces autres personnages, aux têtes enfoncées dans les épaules. L'homme chauve dans *Les Soupeurs*, le menton appuyé sur sa main, adopte une pose avec une forte charge affective semblable à celle de l'homme sous *La chambre bleue*.

de gauche à droite :

Courtisane au collier de gemmes

Paris, 1901

huile sur carton

Collection Sam et Ayala Zacks du Israel Museum,
Jérusalem, prêt permanent du Musée des beaux-arts de l'Ontario,
Don de Sam et Ayala Zacks, 1970

71/294

Femme au chignon

Paris, 1901

crayon conté sur papier vélin texturé

Musée national Picasso-Paris, Don de Pablo Picasso, 1979

MP438 (recto)

Peint à la fin de l'été 1901, la *Courtisane au collier de gemmes* montre une courtisane portant un chapeau à plumes et un collier truffé de gemmes. Dans cette œuvre, parmi les premières de sa période bleue, Picasso laisse de côté sa touche ample et ses couleurs éclatantes au profit de pigments bleus, noirs et blancs afin de créer des formes plus grandes, mieux décrites et curvilignes.

La courtisane au collier a certaines caractéristiques en commun avec l'homme sous *La chambre bleue* : tous deux ont des contours épais; tous deux ont des silhouettes compactes et arrondies; et tous deux adoptent une pose de penseur. Dessiné peu de temps avant, le personnage dans la *Femme au chignon* fait un geste de la main gauche qui est semblable à celui de l'homme sous *La chambre bleue*.

La période bleue parisienne : fin 1901

À l'automne 1901, au début de la période bleue, Picasso commence à visiter Saint-Lazare, un hôpital-prison situé non loin de Montmartre qui loge surtout des travailleuses du sexe souffrant en grande partie de maladies vénériennes. Dr Jullien, un docteur en vénérologie qui y travaille, connaît Picasso et lui

confère un pseudonyme médical afin qu'il puisse visiter Saint-Lazare et y faire des dessins. Picasso a lui-même confirmé que le lieu avait été une source d'inspiration pour ses premières peintures de la période bleue.

Afin de mieux saisir la situation tragique des femmes de Saint-Lazare, Picasso a opté pour une palette majoritairement bleue. Les artistes qui travaillaient à Barcelone et à Paris au tournant du 20^e siècle associaient la couleur bleue à la solitude et à l'isolement. Dans la tradition chrétienne, le bleu est également lié à la Vierge Marie, évoquée par Picasso dans ces œuvres afin de susciter le respect et l'empathie de ses spectateurs. Le suicide de Carles Casagemas, un ami proche de Picasso à l'époque, fut également une source d'inspiration pour l'artiste, qui honore sa mémoire dans quatre toiles de la période bleue.

Femme assise au fichu

Paris, 1901–1902

huile sur toile

Detroit Institute of Arts, Legs de Robert H. Tannahill

70.190

Cette femme, isolée dans sa cellule sous le clair de lune est une détenue de l'hôpital-prison Saint-Lazare. Elle a les yeux baissés, les bras croisés contre sa poitrine, et semble être perdue dans ses pensées. La froide lumière nocturne coule le long de ses épaules et derrière sa tête, soulignant la difficulté de sa situation, qui est également suggérée dans la gamme de bleus froids et sombres que comprend la peinture. En prêtant un aspect monumental à cette femme incarcérée dans sa composition

marquée par des formes curvilignes et géométriques, Picasso communique son empathie pour elle.

Mère et enfant près d'une fontaine

Paris, 1901

huile sur toile

The Metropolitan Museum of Art, New York,

Legs de Scofield Thayer, 1982

1984.433.23

Les femmes que l'on envoyait à Saint-Lazare étaient parfois enceintes, ce qui veut dire que des enfants habitaient également au sein de l'hôpital-prison. Bouleversé par cette situation, Picasso entame une série de peintures sur la maternité qui s'éloigne de ses peintures préalables de femmes avec des enfants. Ces nouvelles œuvres sont pleines de compassion et de tristesse. Ici, une détenue et son enfant se transforment en une image touchante de l'icône chrétienne Marie, portant une robe et un châle, et tenant son fils, Jésus, près d'une fontaine. Picasso évoque ces motifs religieux afin d'ennoblir ses sujets déshonorés, tandis que les teintes de bleu créent une ambiance mélancolique.

Évocation (L'Enterrement de Casagemas)

Paris, 1901

huile sur toile

Musée d'Art moderne de Paris, Don de la succession Vollard

à la ville de Paris, 1950, transférée en 1961

AMVP1133

Évocation, qui figure parmi les premières œuvres de la période bleue, montre deux moments de la vie du défunt ami de Picasso, Carles Casagemas, qui s'était suicidé plus tôt cette année-là. Ensemble, ils avaient voyagé à Paris en 1900 et partagé une chambre. Dans la partie inférieure de la peinture, des personnes en deuil habillées sobrement se tiennent debout près du corps de Casagemas, qui est sur le point d'être placé dans un grand tombeau. Au-dessus d'eux, Casagemas monte au paradis à dos de cheval accompagné de travailleuses du sexe et d'un personnage semblable à une Madone portant une robe, près de deux enfants.

La Repasseuse

Paris, 1901

huile sur toile, montée sur carton

The Metropolitan Museum of Art, New York, Collection Alfred Stieglitz, 1949

49.70.2

« Picasso croit l'art fils de la tristesse et de la douleur », a écrit Jaime Sabartés, l'ami et secrétaire de longue date de l'artiste, en 1948. Dans son commentaire sur la période bleue, Sabartés a également noté que « la tristesse se prête à la méditation » et que « la douleur est le fonds de la vie. » Axé sur le travail d'une femme incarcérée, forcée à repasser des draps dans le cadre de son emprisonnement à Saint-Lazare, Picasso nous invite à contempler et à sympathiser avec son malheur. Le personnage est figé dans l'action, son visage dénué d'expression; Picasso a employé une palette majoritairement bleue et a cadré la femme

dans un espace serré et avec peu de profondeur afin de mieux communiquer sa mélancolie.

Autoportrait (Yo)

Paris, 1901

huile sur carton monté sur bois

The Museum of Modern Art, New York, Legs de Mrs. John Hay

Whitney, 1998

587.1998

Cette peinture, qui possède une haute charge affective, est l'un des quatre autres autoportraits peints à Paris en 1901 par Picasso, alors âgé de 19 ans. Ici, l'artiste se représente comme étant un visionnaire intense et introspectif : il regarde directement le spectateur, et sa tête et son torse semblent sortir de la noirceur. Ses coups de pinceau agités créent un effet de vibration et font ressortir le caractère hypnotique et inquisiteur de son regard. Le « Yo » (« Je ») déclaratoire dans le coin supérieur gauche, annonce la venue d'un nouveau Picasso plus accompli.

.....

La période bleue barcelonaise : 1902

Lorsque Picasso rentre à Barcelone en janvier 1902, la ville est en crise. Le nombre de personnes sans domicile a augmenté considérablement, et du 17 au 24 février, 20 pour cent de la population participe à une grève générale accompagnée d'affrontements dans les rues et à une déclaration de la loi martiale. Durant ces événements, des travailleurs érigent une barricade non loin de l'atelier de Picasso.

Déjà préoccupé par la situation désespérée des femmes démunies qu'il avait rencontrées à l'hôpital-prison de Saint-Lazare, Picasso continue d'explorer diverses manières de représenter la souffrance. Faisant référence à des œuvres dévotionnelles, ses représentations de femmes vivant dans la pauvreté sont empreintes d'éléments visuels qui, pour son pieux public catalan, seraient automatiquement associés à la souffrance de la Vierge Marie. Il a également incorporé des références à l'histoire de l'art à ces œuvres afin de conférer une certaine dignité à ses sujets.

Christ en croix

Barcelone, 1902

crayon graphite sur papier vélin

Musée national Picasso-Paris, Don de Pablo Picasso, 1979

MP451 (verso)

Annonciation

Barcelone, 1896

huile sur bois

Museu Picasso, Barcelone, Don de Pablo Picasso 1970

MPB 110.211

Picasso avait grandi dans un environnement où l'Église catholique et son imagerie dévotionnelle étaient constamment présentes. En tant que jeune artiste, il peint de nombreuses scènes religieuses traditionnelles, dont cette annonciation, qu'il réalise à l'âge de 15 ans. Même en 1902, après sa deuxième visite à Paris, il dessine un Christ en croix. Picasso empruntait à

l'imagerie chrétienne de la Vierge Marie pour ses portraits des femmes opprimées de Barcelone, donnant à ses sujets une certaine énergie spirituelle afin que les spectateurs les perçoivent comme étant des figures religieuses.

LUIS DE MORALES

né et mort à Badajoz, Espagne, 1509–1586

Notre-Dame des Douleurs [La Virgen de los Dolores]

1560–1570

huile sur panneau

Museo Nacional del Prado, Madrid

P000942

Afin de susciter l'empathie de son public catalan, majoritairement catholique, Picasso fait référence à des représentations de la Vierge Marie qui sont courantes en Espagne dans ses peintures de 1902. *La Virgen de los Dolores*, que l'artiste a pu voir lors de ses nombreuses visites au Prado à Madrid, ressemble aux sujets de ses peintures dans cette salle. Cette Vierge Marie baisse la tête avec un regard solennel et porte une robe, un châle et un foulard blanc, tout comme les femmes des peintures réalisées par Picasso à Barcelone en 1902. En comparant des femmes pauvres à la Vierge affligée, Picasso supplie son public de considérer les pauvres avec respect.

de gauche à droite :

Femme aux cheveux frangés

Barcelone, 1902

huile sur toile

The Baltimore Museum of Art, Collection Cone, formée par
Dr Claribel Cone et Miss Etta Cone de Baltimore, Maryland
BMA 1950.268

Femme au châle

Barcelone, 1902

huile sur toile

Musée préfectoral d'Aichi, Nagoya, Japon

Peints à Barcelone en 1902, la *Femme au châle* et la *Femme aux cheveux frangés* font partie d'une série de puissants portraits de femmes pauvres. Ces femmes ont toutes le dos courbé et une expression solennelle. Ces peintures se distinguent des images de Saint-Lazare : elles possèdent moins d'éléments narratifs, et les personnages se trouvent dans des espaces indéfinis. Ici, Picasso évoque des images chrétiennes traditionnelles de la Madone. Tandis que la *Femme au châle* a un style intemporel, la *Femme aux cheveux frangés* possède des éléments plus modernes et naturalistes comme du rouge à lèvres et une expression faciale désabusée.

La Miséreuse accroupie

Barcelone, 1902

huile sur toile

Musée des beaux-arts de l'Ontario, Don anonyme, 1963

63/1

Picasso a employé plusieurs dispositifs artistiques afin d'encourager son public — en grande majorité des catholiques catalans — à percevoir cette miséreuse accroupie comme un réel

miracle. Les contours épais bleus Prusse entourant le personnage invitent le regardeur à établir un contact visuel. Les ombres sur son visage baissé évoquent sa douleur et sa souffrance. L'œil du regardeur se déplace ensuite vers son foulard d'un blanc éclatant s'apparentant à un halo. Elle est comme une Vierge Marie drapée d'un châle et d'une robe sacrés. Le bleu qui l'entoure semble s'élargir et engloutir le regardeur, évoquant un univers religieux où cette femme pauvre devient une figure de dévotion.

Pour en savoir plus sur cette peinture et pour découvrir les éléments qui se trouvent sous sa surface, veuillez visiter le laboratoire de conservation situé dans la pièce voisine.

La Femme morte

Barcelone, 1903

huile sur toile

Museu Picasso, Barcelone, Cédée par la fondation Picasso-Reventós, 1983

MPB 112.109

En 1903, troublé par la dure réalité des femmes vivant dans la pauvreté à Barcelone, Picasso visite la morgue de la Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, où son ami le Dr Jacint Reventós travaille comme stagiaire. Picasso dit ceci de sa visite : « J'y vis une femme morte qui avait subi une intervention gynécologique. Son visage a fait grande impression sur moi, et à mon retour à la maison je l'ai peinte de mémoire. » L'immobilité de ce portrait en gros plan et sa tonalité bleue produisent une image qui donne des frissons.

au mur :

Pierreuses au bar

Barcelone, 1902

huile sur toile

Musée d'art de Hiroshima, Japon

N° d'inventaire : B055

sur le socle :

AUGUSTE RODIN

né à Paris France, 1840

mort à Meudon, France, 1917

Le Penseur

conçu en 1880; coulé au début des années 1920

bronze

Musée des beaux-arts de l'Ontario, Don de Madame O.D.

Vaughan, 1977

77/74

Les travailleuses du sexe dans *Pierreuses au bar* nous tournent le dos. Picasso ajoute du volume et de la masse sculpturale à leur dos afin de les rendre monumentaux et intimidants. Le seul élément de cette image qui semble vouloir attirer l'attention du regardeur d'un point de vue visuel et psychologique est le verre d'absinthe sis entre les deux femmes. Une photo de l'atelier de Picasso prise en 1902 montre cette peinture accrochée à côté d'une carte postale du *Penseur* de Rodin. Le modelage du dos de

la sculpture de Rodin a sans doute servi d'inspiration aux
Pierreuses au bar.

au mur :

Femme accroupie

Barcelone, 1902

huile sur toile

Asahi Beer Oyamazaki Villa Museum of Art, Kyoto, Japon

8801-1724

sur le socle :

Femme assise

Barcelone, modelé en 1902; coulé après 1902

bronze

Musée des Beaux-Arts de San Francisco, Don commémoratif de
Dr T. Edward et de Tullah Hanley, Bradford, Pennsylvanie

69.30.160

En 1902, Picasso expérimente avec différents moyens d'éliciter l'empathie avec ses représentations de femmes opprimées. Dans la *Femme accroupie*, la tête du personnage est enveloppée dans un châle blanc, faisant référence aux nonnes et à la Vierge Marie. Picasso situe son personnage dans la tradition des penseurs de l'histoire de l'art à travers la gestuelle de ses mains. Cette figure est compacte et refermée sur elle-même, plongée dans ses pensées—tout comme la première sculpture de Picasso, la *Femme assise*. Le climat mélancolique et la distance visuelle des

deux sujets ont comme effet de repousser le regardeur, et exigent que l'on soit patient et empathique pour pouvoir accéder à eux.

La Miséreuse accroupie

En 1992, une radiographie a révélé un paysage peint sous *La Miséreuse accroupie* de Picasso. De l'imagerie et des technologies analytiques de pointe ont permis de fournir d'autres détails non seulement à propos de cette toile réutilisée, mais aussi des changements cachés apportés à la composition de la femme dans la peinture.

Des conservateurs et des scientifiques en conservation emploient diverses techniques afin d'analyser une peinture. Des experts du milieu ont développé de nouvelles technologies qui révèlent avec une précision sans précédent des informations sur la structure de la peinture sous la couche de surface. Ces techniques spécialisées nous permettent de mieux comprendre comment Picasso utilisait ses matériaux, son processus créatif, et son développement artistique en réaction à ses influences parisiennes et barcelonaises.

Cette nouvelle recherche sur *La Miséreuse accroupie* a été réalisée par le groupe international de collaborateurs qui suit :

Sandra Webster-Cook

Conservatrice émérite, Musée des beaux-arts de l'Ontario,
Toronto, ON

Kenneth Brummel

Conservateur adjoint, Art moderne, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, ON

Francesca Casadio

Directrice administrative Grainger de conservation et de science, The Art Institute of Chicago et codirectrice, Northwestern University/Center for Scientific Studies in the Arts (NU-ACCESS), Chicago, IL

John K. Delaney

Scientifique principal en imagerie, National Gallery of Art, Washington, DC

Marc S. Walton

Codirecteur, Northwestern University/Center for Scientific Studies in the Arts (NU-ACCESS), Chicago, IL

Gianluca Pastorelli

Boursier de recherches postdoctorales, Northwestern University/Center for Scientific Studies in the Arts (NU-ACCESS), Chicago, IL

Emeline Pouyet

Boursière de recherches postdoctorales, Northwestern University/Center for Scientific Studies in the Arts (NU-ACCESS), Chicago, IL

Reyes Jiménez-Garnica

Responsable de la restauration et de la conservation préventive, Museu Picasso, Barcelone, Espagne

***La Miséreuse accroupie* et Barcelone : 1900-1902**

Durant ses années à Barcelone, Picasso fut influencé par plusieurs peintres catalans, tout particulièrement Isidre Nonell, un réaliste expressif, et Santiago Rusiñol, fondateur du modernisme catalan. Lorsque Picasso rentre à Barcelone en 1902, des artistes comme Nonell, qui réalisaient des représentations explicitement politiques des pauvres, rejetaient le style poétique des peintres plus vieux comme Rusiñol.

Le contenu de *La Miséreuse accroupie* fait écho aux œuvres engagées de Nonell et d'autres jeunes peintres, mais son style s'apparente davantage à celui de Rusiñol. Picasso a peint cette œuvre par-dessus un paysage dépeint dans des œuvres respectives des deux modernistes catalans. Il fait également référence à la Marie Madeleine représentée dans le tableau d'El Greco de Rusiñol et s'appuie sur une palette évoquant l'utilisation poétique de la couleur bleue par Rusiñol.

Les Toits de Barcelone

Barcelone, 1902

huile sur toile

Museu Picasso, Barcelone, Don de Pablo Picasso, 1970

MPB 110.020

Cette vue crépusculaire de l'atelier de Picasso en 1902 transforme les toits de Barcelone en une composition de formes simplifiées. Jaime Sabartés, l'ami et secrétaire de longue date de

l'artiste, fait référence à ce tableau et à d'autres peintures de Picasso réalisées en 1902 comme étant « les Bleus de Barcelone » à cause de la richesse et de l'intensité de leurs couleurs, sans doute le produit de la lumière de la ville catalane. Paysage urbain se déployant autour d'une trappe sur le toit, cette image sombre peut être vue comme étant une version moderne et urbaine des paysages de jardins s'inscrivant dans le style moderniste catalan, comme celui que l'on retrouve sous la surface de *La Miséreuse accroupie*.

de gauche à droite :

CLAUDI CARBONELL FLO

né et mort à Barcelone, Espagne, 1891–1970

Sans titre (Labyrinthe d'Horta [Barcelone])

non daté (début du 20^e siècle)

épreuve argentique à la gélatine

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelone, Prêt permanent

du Agrupació Fotogràfica de Catalunya, 2003

MNAC 209522

Pèl & Ploma

July 1903 (vol. 4, no. 95)

papier imprimé

Musée des beaux-arts de l'Ontario, Bibliothèque et archives

Edward P. Taylor, Achat 2021

La photo de Carbonell d'un temple surplombant un bassin-miroir dans le Parc du Labyrinthe d'Horta offre une autre perspective du paysage qui se trouve sous *La Miséreuse accroupie*. Le Marqués

de Alfarrás, d'ascendance aristocratique, était propriétaire de ce parc privé en périphérie de Barcelone. Un article publié dans la revue artistique et littéraire progressiste *Pèl & Ploma* reconnaissait ce parc comme étant une trace importante de l'Espagne d'avant l'industrialisation. L'artiste ayant réalisé le paysage sous *La Miséreuse accroupie* a peint cet endroit afin de saisir un aperçu d'une nature demeurée intacte face au progrès industriel. Plusieurs artistes catalans partageaient cette vision romantique en 1900, dont Santiago Rusiñol, qui avait peint cet endroit à deux moments différents.

DOMÉNIKOS THEOTOKÓPULOS (EL GRECO)

né à Héraklion, Grèce, 1541

mort à Tolède, Espagne, 1614

Marie-Madeleine pénitente [Magdalena penitente con la cruz]

vers 1585–1590

huile sur toile

Museu del Cau Ferrat, Sitges, Collection Santiago Rusiñol

32.004

L'admiration de Picasso pour El Greco débute alors qu'il étudie à Madrid, où il fait des copies des œuvres du maître espagnol d'origine grecque. *La Miséreuse accroupie* reprend la tête inclinée, l'ambiance pensive et la silhouette compacte de cette Marie-Madeleine. Le fait de représenter une pauvre mendicante en sainte d'une peinture d'El Greco constitue une synthèse provocante de la pauvreté et de la piété. Cette peinture a appartenu à Santiago Rusiñol, le père du modernisme catalan, qui a également réalisé deux peintures du Labyrinthe d'Horta. En

faisant référence à *Marie-Madeleine pénitente* dans *La Misérable accroupie*, Picasso rend également hommage à Rusiñol et El Greco.

dans le sens des aiguilles d'une montre à partir de la gauche :

La Bohémienne

Barcelone, 1900

pastel et huile sur carton

Musée préfectoral d'art de Mie, Tsu, Japon, Agence des services publics de la préfecture de Mie

Femme assise

Paris ou Barcelone, vers 1902

encre sur papier vergé

Museu Picasso, Barcelone, Don de Pablo Picasso, 1970

MPB 110.461

Esquisses

Barcelone, 1902

encre de couleur sépia sur papier

Museu Picasso, Barcelone, Don de Pablo Picasso, 1970

MPB 110.545

Dans l'œuvre au pastel et à l'huile présentée ici, Picasso emploie les bords irréguliers et les contours brisés typiques d'Isidre Nonell dans sa représentation d'une femme tenant un enfant emmailloté devant un bar sur une plage de Barcelone. Il emprunte également à la palette éclatante et acidulée de Nonell. Les dessins à l'encre et au crayon que l'on peut voir ici montrent comment Picasso a

fait réponse aux œuvres de Nonell reproduites dans le numéro de janvier 1902 de *Pèl & Ploma*, la revue artistique et littéraire progressiste de Barcelone.

Pèl & Ploma

Janvier 1902 (vol 3, n° 84)

papier imprimé

Musée des beaux-arts de l'Ontario, Bibliothèque et archives

Edward P. Taylor,

Achat 2021

Lorsque Picasso rentre en Espagne à la fin janvier 1902, les critiques de l'époque considèrent Isidre Nonell comme étant le peintre le plus important de Barcelone. Le numéro de janvier de *Pèl & Ploma*, une revue artistique et littéraire progressiste, était consacré à la plus récente exposition de Nonell, qui comprenait des peintures de femmes pauvres dans les rues de Barcelone. La rédaction de *Pèl & Ploma* reproduit 30 dessins de Nonell dans ce numéro, saluant son approche réaliste expressive, qu'il employait afin de forcer la classe moyenne à faire face aux réalités de la pauvreté. Bien que le traitement final de la femme dans *La Miséreuse accroupie* ne possède pas l'aspect narratif ni le côté brut de ces dessins, on reconnaît tout de même la relation de Picasso avec le travail de Nonell dans le bras dénudé et l'objet circulaire qu'il avait peint sous le châle du personnage initialement.

.....

La Soupe, un monument à la charité : Paris et Barcelone, 1902–1903

Picasso réalise ses premières esquisses pour *La Soupe* avant de se rendre pour la troisième fois à Paris le 19 octobre 1902. Son séjour de trois mois dans la capitale française s'avérerait désastreux. Il ne parvient pas à vendre quoi que ce soit dans le cadre de son exposition en novembre et décembre à la Galerie Berthe Weill et se retrouve sans le sou. Incapable de se procurer de la toile et de la peinture, il dessine à la place sur des bouts de papier.

Durant cette période, Picasso étudie et copie les murales de Pierre Puvis de Chavannes à l'hôtel de ville de Paris ainsi qu'au Panthéon. Au même moment, il travaille sur des dessins pour *La Soupe*, adaptant la forme et le contenu des scènes monumentales du peintre français afin de créer une représentation intemporelle et respectueuse du combat quotidien d'une femme et d'un enfant pauvres. *La Soupe* est l'une des premières peintures que Picasso complète à son retour à Barcelone en janvier 1903 et prend quatre mois à réaliser.

Mère et enfant au bord de la mer

Paris, 1901–1902

huile sur toile

Musée d'art Pola, Hakone, Japon

P08-0032

Agrandie jusqu'à la rendre monumentale, cette jeune mère repose tendrement son menton sur la tête de son enfant, qu'elle

tient près de sa poitrine, debout sur une plage déserte. Tandis que son foulard blanc, son châle vert et sa robe bleue rappellent les vêtements d'une sainte, la fleur rouge qu'elle tient dans sa main représente qu'elle a perdu sa virginité. Il est à noter qu'elle ressemble à une femme tenant une fleur qui paraissait sur une affiche de 1900 annonçant un service de traitement médical pour combattre la syphilis à Barcelone. La quiétude de cette peinture et le bateau au second plan sont empruntés à une célèbre peinture de Pierre Puvis de Chavannes intitulée *Le pauvre pêcheur* (1881; Musée d'Orsay, Paris), une version de laquelle se retrouve sur le mur à votre droite.

Homme, femme et enfant dans une barque

Barcelone, 1902

plume, encre noire de couleur sépia, lavis gris et rehauts de fusain

sur papier à dessin

Musée national Picasso-Paris, Don de Pablo Picasso, 1979
MP475

Les Adieux aux pêcheurs

Barcelone, 1903

plume et encre ferro-gallique, grattage et frottage sur papier vélin texturé

Musée national Picasso-Paris, Don de Pablo Picasso, 1979
MP449

PIERRE PUVIS DE CHAVANNES

né à Lyon, France, 1824

mort à Paris, France, 1898

Le pauvre pêcheur

1897

lithographie en violet sur papier de Chine

publié par Ambroise Vollard dans le second Album des peintres-graveurs

National Gallery of Art, Washington, Print Purchase Fund (Collection Rosenwald), 1975

1975.16.1

1. Étude pour « L'entrevue »

Paris ou Barcelone, 1901–1902

plume, encre de couleur sépia et traces de pastel sur papier vélin calandré, au verso d'une reproduction d'un tableau de Michel-Lévy, "Le couvert", publiée dans "L'Art Français"

Musée national Picasso-Paris, Don de Pablo Picasso, 1979
MP448

2. Mère et enfant sur le quai

Paris, 1903

encre de couleur sépia sur papier

Museu Picasso, Barcelone, Don de Pablo Picasso, 1970
MPB 110.481

3. Femme et enfant prêts d'un voilier

Barcelone, 1903

encre et lavis sur papier

Museu Picasso, Barcelone, Acquisition, 2000
MPB 113.037

4. Homme transportant un sac

Paris, 1903

crayon conté sur papier

Museu Picasso, Barcelone, Don de Pablo Picasso, 1970

MPB 110.439

5. Homme transportant un sac (d'après Puvis de Chavannes)

Paris, 1902

crayon graphite sur papier

Museu Picasso, Barcelone, Don de Pablo Picasso, 1970

MPB 110.531

Ces dessins montrent comment Picasso mélangeait et réutilisait les poses de différents personnages des peintures de Pierre Puvis de Chavannes (dont la murale *Sainte-Geneviève ravitaillant Paris*, dont une version de petit format se trouve à votre droite). La figure dans le dessin (n° 5) d'un homme au dos courbé et à la tête baissée, les deux pieds bien ancrés au sol alors qu'il transporte un sac, a une posture semblable à celle de la femme dans *La Soupe*. Les femmes de profil qui se tiennent droites dans les dessins 2 et 3, et dans la partie droite du dessin 1, ont la même posture que la femme dans *Mère et enfant au bord de la mer*. Les femmes pauvres des deux peintures de la période bleue dans cette galerie sont rendues dignes et monumentales par Picasso, qui arrête leurs actions et les représente comme calmes et retenues.

1. Personnage implorant

Paris, 1902

encre de couleur sépia sur papier vergé

Museu Picasso, Barcelone, Don de Pablo Picasso, 1970
MPB 110.463

2. D'APRÈS PIERRE PUVIS DE CHAVANNES

Sainte Geneviève ravitaillant Paris

(version de petit format)

vers 1897 ou plus tard

huile sur toile sur traces de stylo et d'encre noire, or en bordures

Avec la permission de la Galerie de Bayser, Paris

3. Étude pour « La Soupe »

Paris, 1902

encre sur papier

Collection privée

4. PIERRE PUVIS DE CHAVANNES

Esquisse de « Sainte Geneviève ravitaillant Paris » au Panthéon de Paris

1903

encre de couleur sépia sur papier

Museu Picasso, Barcelone, Don de Pablo Picasso, 1970

MPB 110.468

Cette peinture (2) est une version de petit format de *Sainte Geneviève ravitaillant Paris* par Pierre Puvis de Chavannes, une grande murale au Panthéon montrant la sainte patronne de Paris arrivant avec de la nourriture pour les citoyens affamés durant la guerre franco-allemande (1870-1871). Picasso, qui était sans le sou alors qu'il habitait à Paris à la fin de 1902 et au début de 1903, se sentait concerné par le contenu narratif de la murale.

Deux dessins préliminaires pour *La Soupe* (3 et 4) montrent comment Picasso a repris le personnage effondré et la femme qui la ranime du coin inférieur gauche de la murale. Bien qu'elle est quelque peu différente, la pose du *Personnage implorant* (1) ressemble à la pose du garçon nu dans le panneau droit de la murale de Puvis. Picasso emprunte cette pose lorsqu'il peint la fille dans *La Soupe*.

de gauche à droite :

Femme portant un plat; ou, étude pour « La Soupe »

Paris, 1902

encre de Chine avec bavures sur papier (recto)

Collection privée

Étude pour « La Soupe »

Paris, 1902

encre brune sur papier vélin collé sur papier vélin

Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el

Arte, Madrid

La Soupe

Barcelone, 1903

huile sur toile

Musée des beaux-arts de l'Ontario, Don de Margaret Dunlap

Crang, 1983

83/316

Bien qu'il s'agit d'une petite peinture, *La Soupe* rend l'action ordinaire d'une femme démunie donne un bol de soupe à une enfant en un geste de charité universelle. Picasso habille ces personnages de vêtements sobres, quasi religieux et les met en scène dans un espace vide et indéfinissable. La pose rigide et artificielle de ce duo donne à la scène une allure de rituel. Picasso a délibérément omis toute référence au temps et au lieu puisqu'il voulait que les difficultés de cette femme et de cette enfant soient considérées comme égales aux événements historiques grandioses commémorés par les murales de Pierres Puvis de Chavannes.

Pour en savoir plus sur cette peinture et pour découvrir les éléments qui se trouvent sous sa surface, veuillez visiter le laboratoire de conservation situé dans la pièce voisine.

de gauche à droite :

L'atelier

Barcelone, 1902

encre de couleur sépia sur papier

Museu Picasso, Barcelone, Don de Pablo Picasso, 1970

MPB 110.446

Étude pour « La Soupe »

Barcelone ou Paris, 1902

crayon sur papier

Collection R. Carver

Ces dessins nous donnent un aperçu du processus créatif de Picasso. Ils démontrent que Picasso avait d'abord songé à représenter un homme posant ce geste caritatif. Sa décision d'utiliser un sujet féminin pour *La Soupe* est probablement à cause de Puvis; les deux murales que Picasso étudie en 1902 et 1903 montrent des femmes venant en aide à autrui. *L'atelier* suggère que Picasso aurait eu l'intention de peindre une charité sur une grande toile verticale. Le fait qu'il ait choisi de peindre *La Soupe* sur une toile horizontale est probablement lié au format horizontal de la murale de Puvis de Chavannes à l'hôtel de ville de Paris.

Étude pour « La Soupe » et autres esquisses

Barcelone, 1902

encre de couleur sépia sur papier

Museu Picasso, Barcelone, Don de Pablo Picasso, 1970

MPB 110.550

Près du centre de ce morceau de papier déchiré, Picasso a dessiné un personnage féminin offrant un bol de soupe à deux enfants. En développant la composition de *La Soupe*, l'artiste simplifie de plus en plus ses dessins afin de créer une représentation claire de l'acte de charité. Dans la version finale, Picasso n'inclut qu'un seul enfant afin de mettre l'accent sur le geste d'offrir le bol.

de gauche à droite :

**Femme allaitant en mendiant et autres esquisses;
Études pour « La Soupe »**

Paris, 1902
encre sur papier
Collection privée

PIERRE PUVIS DE CHAVANNES

né à Lyon, France, 1824
mort à Paris, France, 1898

La Charité

1894

huile sur toile

Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University
in St. Louis, Missouri, Achat de l'université, Fonds Bixby, 1908

À la fin de 1902 et au début de 1903, Picasso étudie une murale de Pierre Puvis de Chavannes, *Charité*, se trouvant à l'hôtel de ville de Paris. Bien qu'il s'agit d'une version plus petite que la monumentale représentation de la charité en tant que vertu civique, elle comprend les mêmes personnages. S'inspirant du travail de Puvis, Picasso transforme la mère tendant la main en tenant son enfant en une femme qui mendie en allaitant un nourrisson. Dans le coin supérieur gauche de ce dessin, il place ce même personnage féminin dans une composition avec un homme offrant un bol de soupe.

Charité

1897–1899

crayon noir sur papier à dessin vélin

Musée national Picasso-Paris, Don de Pablo Picasso, 1979

MP412 (recto)

Ce dessin réalisé par Picasso adolescent montre un passant donnant de l'argent à un enfant dans une rue de Barcelone. L'enfant est accompagné de sa mère et de son père, qui joue du violon. Ayant grandi en Espagne catholique, Picasso comprenait qu'il s'agissait d'un acte de charité. Comme le démontre ce dessin, les actes de charité quotidienne étaient une préoccupation de longue date pour Picasso. Il revisite cette notion de charité et la rend monumentale avec *La Soupe*.

La Soupe

Des conservateurs ont déduit, en l'observant de près et grâce à la radiographie, que *La Soupe* de Picasso avait été peinte sur une toile réutilisée. De l'imagerie et des technologies analytiques de pointe ont permis de fournir des détails sur la peinture sous-jacente ainsi que de l'information sur des changements apportés à la composition de la femme et de l'enfant cachés sous la surface.

Des conservateurs et des scientifiques en conservation emploient diverses techniques afin d'analyser une peinture. Des experts du milieu ont développé de nouvelles technologies qui révèlent avec une précision sans précédent des informations sur la structure de la peinture sous la couche de surface. Ces techniques spécialisées nous permettent de mieux comprendre comment Picasso utilisait ses matériaux, son processus créatif, et son développement artistique en réaction à ses influences parisiennes et barcelonaises.

Cette nouvelle recherche sur *La Soupe* a été réalisée par le groupe international de collaborateurs qui suit :

Sandra Webster-Cook

Conservatrice émérite, Musée des beaux-arts de l'Ontario,
Toronto, ON

Kenneth Brummel

Conservateur adjoint, Art moderne, Musée des beaux-arts de
l'Ontario, Toronto, ON

John K. Delaney

Scientifique principal en imagerie, National Gallery of Art,
Washington, DC

Francesca Casadio

Directrice administrative Grainger de conservation et de science,
The Art Institute of Chicago et codirectrice, Northwestern
University/Art Institute of Chicago Center for Scientific Studies in
the Arts (NU-ACCESS), Chicago, IL

Marc S. Walton

Codirecteur, Northwestern University/Center for Scientific Studies
in the Arts (NU-ACCESS), Chicago, IL

Gianluca Pastorelli

Boursier de recherches postdoctorales, Northwestern
University/Center for Scientific Studies in the Arts (NU-ACCESS),
Chicago, IL

Emeline Pouyet

Boursière de recherches postdoctorales, Northwestern University/Center for Scientific Studies in the Arts (NU-ACCESS), Chicago, IL

Reyes Jiménez-Garnica

Responsable de la restauration et de la conservation préventive, Museu Picasso, Barcelone, Espagne

Laboratoires

Spectroscopie de l'imagerie par réflectance du rayonnement infrarouge

Cette méthode d'imagerie emploie de la lumière infrarouge qui passe à travers la surface de la peinture, se disperse à travers les couches de peinture, et ressort à travers la surface. Les données spectrales résultantes procurent de l'information sur la composition moléculaire qui peut être utilisée afin d'identifier les pigments sur ou sous la surface de l'image. À partir de ces données, des scientifiques utilisent également des algorithmes afin de créer des images pouvant révéler des éléments cachés sous la surface de la peinture.

Microanalyse d'échantillons de peinture

Une microanalyse d'échantillons de peinture procure de l'information sur les mélanges de pigments et la superposition des couches de peinture. Des échantillons de peinture minuscules sont habituellement prélevés d'une zone où la peinture est craquelée ou usée. Les échantillons sont ensuite préparés et

examinés en coupes transversales sous un microscope afin de révéler la séquence d'application de peinture et les caractéristiques des mélanges de pigments. Chaque couche peut être analysée plus en détail afin de déterminer sa composition avec précision.

Balayage macro de fluorescence X

Cette technique permet d'identifier des pigments et des mélanges de pigments dans une peinture. Un rayon X focalisé d'un diamètre de moins que 1 millimètre produit une fluorescence distinctive dans une zone donnée de l'œuvre. Puis, des éléments chimiques peuvent être détectés et aider à identifier les pigments utilisés par l'artiste selon la couleur de la peinture.

Radiographie par rayons X

La radiographie par rayons X emploie des rayons X afin de créer des images de la densité radiologique relative des matériaux d'une œuvre d'art. Les variations de densité dépendent des divers éléments chimiques qui se trouvent dans ces matériaux. La radiographie par rayons X permet de voir toutes les couches d'une peinture superposées et peut révéler des changements apportés à la composition se trouvant sous la surface visible.

.....

Sources sous *La Soupe* : Barcelone et Paris, 1900-1902

L'empathie que Picasso avait pour les personnes opprimées, surtout les femmes monoparentales, lui est venue en partie du réaliste français Honoré Daumier. Picasso a vu le travail de

Daumier à l'Exposition universelle de Paris en 1900 et dans le cadre d'une exposition majeure à l'École des beaux-arts l'année suivante. Cette exposition en 1901 présentait Daumier comme étant un observateur averti plein de compassion pour les gens ordinaires.

Des études techniques de *La Soupe* confirment que Picasso s'intéressait à Daumier. La nature morte et la mère et l'enfant cachés sous la peinture se rapportent à des œuvres connues de l'artiste français. Avant et pendant la période bleue, Picasso a également créé une série de peintures et de dessins avec des sujets semblables à une peinture de Daumier intitulée *La Blanchisseuse*. L'intérêt que portait Picasso pour Daumier suggère la présence d'une dimension politique dans ses représentations des pauvres.

Scène de rue

Paris, 1900

huile sur toile

San Francisco Museum of Modern Art,

Legs de Harriet Lane Levy

50.6097

Picasso a peint cette image après avoir vu *La Blanchisseuse* par Daumier à l'Exposition universelle à la fin de 1900. Il montre ici une femme et un enfant de dos. Contre un fond urbain qui les rend plus petits et vulnérables, les deux personnages passent près d'un grand homme au caractère menaçant. Afin d'accentuer le caractère morne de la ville, Picasso et Daumier illuminent tous deux les bâtiments à l'arrière-plan de leurs peintures respectives.

HONORÉ DAUMIER

né à Marseille, France, 1808

mort à Valmondois, France, 1879

La Soupe

vers 1862–1865

fusain, craie noire, encre, lavis, aquarelle, et crayon conté
sur deux feuilles reliées de papier vergé

Musée d'Orsay, Paris, Don de Jacques-Michel de Zoubaloff, 1920

RF 5188 recto

Sous *La Soupe* de Picasso se cachent un rectangle et un récipient ressemblant à la table et au chaudron dans le dessin du même nom par Daumier, que Picasso a vu à l'exposition de l'artiste français à Paris en 1901. L'œuvre de Daumier se démarque par la férocité avec laquelle la femme aspire son repas tout en allaitant son enfant. Cette mère offrant son sein à son nourrisson peut être interprétée comme étant une figure de charité.

de gauche à droite :

Famille au souper

Barcelone, 1903

encre avec aquarelle sur papier

Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York,

Room of Contemporary Art Fund, 1941

RCA1941:3

Le Repas du pauvre

Barcelone, 1903–1904
aquarelle sur papier
Collection Pérez Simón, Mexico

Réalisée à Barcelone pour des acheteurs d'arts parisiens en 1903, la *Famille au souper* met en scène une famille espagnole au souper. La mère se penche en déposant la nourriture sur la table, adoptant une posture se rapportant à *La Soupe* de Picasso (bien que l'intérieur modeste rappelle plutôt *La Soupe* de Daumier). *Le Repas du pauvre* se rapporte encore plus à *La Soupe* de Daumier. Portant des vêtements en lambeaux, un homme barbu assis à table gratte le fond de son bol afin de recueillir un dernier morceau de nourriture. Deux enfants affamés et un chien le regardent. Tout comme le caractère très sombre du dessin de Daumier peut choquer le regardeur, cette aquarelle suscite la pitié.

de gauche à droite :

ÉDOUARD VUILLARD

né à Cuiseaux, France, 1868

mort à La Baule-Escoublac, France, 1940

Sur le pont de l'Europe

1899

lithographie tirée du portfolio *Paysages et intérieurs*, publié par Ambroise Vollard

The Museum of Modern Art, New York,

Don d'Abby Aldrich Rockefeller

599.1940.10

La Mère

Paris, 1901

huile sur carton monté sur panneau

Saint Louis Art Museum, Achat du musée

10:1939

Rendant hommage à *La Blanchisseuse* de Daumier, Picasso agrandit les personnages de la mère et de l'enfant de la peinture de son aîné, remplissant le premier plan de cette image aux couleurs vives. Il amplifie le geste de la blanchisseuse en allongeant le pouce et l'index de la mère, marquant le contour de ces deux doigts avec d'épaisses lignes noires et bleu de Prusse. Picasso actualise davantage la figure de Daumier en la situant sur une route déserte en périphérie de Paris et en remplaçant son ballot de linge par un nourrisson. Il habille également la femme et l'enfant de vêtements à motifs, semblables à ceux que l'on retrouve dans la lithographie de 1899 par Vuillard.

HONORÉ DAUMIER

né à Marseille, France, 1808

mort à Valmondois, France, 1879

La Blanchisseuse

vers 1863

huile sur chêne

The Metropolitan Museum of Art, New York,

Legs de Lillie P. Bliss, 1931

47.122

Picasso était impressionné par cette peinture, qu'il a vue à Paris en 1900 et en 1901. Il reprend d'ailleurs son groupement de

personnages dans plusieurs de ses œuvres de 1901 et 1902. Pour Picasso, cette image d'une femme au travail, portant un ballot de linge et bravant un sombre paysage urbain tout en agrippant la main de son enfant incarnait la résilience maternelle.

Mère et enfants au bord de la mer

Barcelone, 1902

pastel sur papier

Collection privée, Gracieuseté de la Richard Gray Gallery

Brasserie à Montmartre

Paris, 1901

huile sur carton

Museum Ludwig, Cologne / Donation Ludwig 2001

N° d'inventaire : ML 01584

Même dans les peintures parisiennes plus gaies qu'il réalise pour son exposition à la galerie Vollard en juin et juillet 1901, Picasso fait référence aux personnages de *La Blanchisseuse* afin d'évoquer les difficultés des femmes travailleuses. Dans cette scène de brasserie, ils paraissent sous la forme d'une triste vendeuse de fleurs avec son enfant à ses côtés. Afin d'accentuer les défis auxquels font face les femmes pauvres et célibataires de Paris, Picasso inclut une mère maussade tenant un enfant emmailloté dans le coin inférieur droit de la peinture.

Femme et enfant au bord de la mer

Barcelone, 1902

huile sur bois

Museu Picasso, Barcelone, Don de Pablo Picasso, 1970

MPB 110.037

Inspirés par *La Blanchisseuse* de Daumier, les personnages dans cette peinture rappellent la mère et l'enfant cachés sous *La Soupe*, faisant dos au regardeur. Dans cette composition peinte à Barcelone en 1902, Picasso place ses personnages au bord de la mer. Habillés de vêtements humbles et intemporels semblables à ceux portés par les personnages des peintures de Pierre Puvis de Chavannes, cette mère et cet enfant anonymes sont peints avec des couleurs atténuées. Dans l'œuvre au pastel à l'autre extrémité de ce mur, Picasso retourne ces personnages afin qu'ils fassent face au regardeur. Le regard direct et quelque peu agressif de la mère force le regardeur à reconnaître leur pauvreté et leur combat.

Les hommes et la misère : Barcelone et Paris, 1903-1904

Picasso termine *La Soupe* au début de 1903. Les œuvres qu'il réalise plus tard cette année-là et en 1904 sont très différentes. En plus d'ajouter des hommes à ses compositions, Picasso était plus franc dans ses représentations de la solitude et de la pauvreté. Ses personnages sont dorénavant émaciés, leurs membres sont allongés, et ils portent des vêtements déchirés et en lambeaux.

Le fait que Picasso renforce la douleur et la souffrance des pauvres dans ces œuvres découle de son intérêt pour l'imagerie religieuse d'El Greco, surtout le *Saint Pierre pénitent* du maître

gréco-espagnol, une autre œuvre appartenant au moderniste catalan Santiago Rusiñol. En faisant référence à la peine et à l'angoisse de divers personnages religieux dans ses œuvres tardives de la période bleue, Picasso demande non seulement à son public majoritairement catholique d'être désolé pour ses sujets, mais d'être en colère en leur nom.
de gauche à droite :

Mendiant à la béquille

Barcelone, 1904

plume et encre brune et crayons de couleur sur papier vélin
The Art Institute of Chicago, Legs de Mrs. Gordon Palmer
1985.466

Personnages au bord de la mer

Barcelone, 1903

huile sur toile

Don de Jere Abbott, Smith College Museum of Art,
Northampton, Massachusetts
SC 1965.33

Dans *Mendiant à la béquille*, Picasso montre un homme estropié, possiblement un soldat blessé dans la guerre d'indépendance cubaine (1895-1898), qui boitant au bord de la mer. Barbu, pieds nus et portant des vêtements râpés, ce personnage décharné et allongé a plusieurs caractéristiques en commun avec l'homme aveugle accompagné d'une femme, d'un nourrisson et d'un enfant dans *Personnages au bord de la mer*. Picasso inclut la mer vide afin de symboliser la misère vécue par ses sujets—un

dispositif subtil qu'il emploie dans des œuvres précédentes de la période bleue.

de gauche à droite :

Homme barbu les bras croisés

Barcelone, 1903

plume, encre brune et lavis sur papier quadrillé

Musée national Picasso-Paris, Don de Pablo Picasso, 1979

MP472

DOMÉNIKOS THEOTOKÓPULOS (EL GRECO)

né à Héraklion, Grèce, 1541

mort à Tolède, Espagne, 1614

Saint-Pierre pénitent

vers 1600–1606 ou plus tard

huile sur toile

Collection Phillips, Washington, DC, Acquisée en 1922

N° d'inventaire : 0851

Tête de mendiant

Barcelone, vers 1903

encre sur papier marouflé

Collection privée

L'une des sources pour les hommes barbus et décharnés aux poses dramatiques qui paraissent dans des œuvres de la période bleue entre 1903 et 1904 est *Les Larmes de saint Pierre* (vers 1600; Museu del Cau Ferrat, Sitges, Espagne), une œuvre étudiée par Picasso. La peinture que l'on voit ici en est une autre

version. Dans le dessin à gauche, Picasso représente un homme échevelé et les bras croisés avec des taches d'encre brune qui ressemblent aux zones de lumière et d'ombres de l'œuvre d'El Greco. Le personnage de profil dans le dessin à droite est comme le *Saint Pierre* d'El Greco : leurs expressions faciales et leurs cous tendus dénotent l'angoisse.

Portrait d'homme

Paris ou Barcelone, 1902–1903

huile sur toile

Musée national Picasso-Paris, Don de Pablo Picasso, 1979

MP5

Picasso a décrit le modèle de ce portrait comme étant « une sorte de fou, un personnage bien connu à Barcelone ». Afin d'évoquer la tristesse et la solitude de l'homme, Picasso emploie plusieurs des dispositifs qu'il avait utilisés pour peindre des femmes opprimées en 1901 et 1902. Le sujet barbu croise les bras et baisse le regard; ses pensées sont lointaines et inaccessibles au regardeur. Picasso le place également sur un fond bleu indistinct, bien que la boiserie et le tableau au mur laissent entendre qu'il pourrait être dans un café.

Portrait d'homme barbu

Paris ou Barcelone, 1902–1903

plume et encre ferro-gallique sur papier vélin

Musée national Picasso-Paris, Don de Pablo Picasso, 1979

MP453

Les Pauvres

Paris, 1905

tiré de la suite des Saltimbanques

eau-forte sur zinc biseauté, deuxième état, épreuve sur papier vergé d'Arches, avant que le zinc soit cuivré et aciéré, tirée par Eugène Delâtre

Musée national Picasso-Paris, Don de Pablo Picasso, 1979
MP1891

Le Repas frugal

Paris, 1904

eau-forte avant que la plaque soit aciérée

Tirée par Eugène Delâtre

Dédicace inscrite en bas à droite : « A mi buen amigo / Sebastian Junyent / Picasso / Paris Septiembre 1904 »

The Museum of Modern Art, New York, Don de Thomas T. Solley et de Mary Ellen Meehan, et achat grâce au legs de Vincent d'Aquila et de Harry Soviak, et avec contributions de Lily Auchincloss, The Associates Fund, The Philip and Lynn Straus Foundation Fund, et de John S. Newberry (par échange)
683.1993

Fernande Olivier, une artiste qui fut également la compagne de Picasso, décrit cette gravure ainsi : « un homme et une femme sont assis devant une table chez le marchand de vin et de ce couple se dégage une intense expression de misère et d'alcoolisme, d'un réalisme effrayant. » Olivier note également les longs doigts filiformes et les mains géantes du couple, mais elle a sûrement également remarqué l'œil manquant de l'homme aveugle et les muscles tendus de son cou, ainsi que les épaules noueuses et les corps squelettiques des deux personnages.

Picasso a réalisé cette gravure pour faire de l'argent. Il dédie *Le Repas frugal* à son ami Sebastià Junyent et lui envoie l'œuvre à Barcelone de Paris afin que Junyent convainque quelques personnes d'en acheter des tirages.

Étude pour « Le couple »

Paris, 1904

crayon lithographique et lavis d'aquarelle sur papier vélin lavé de jaune

Musée national Picasso-Paris, Don de Pablo Picasso, 1979
MP481

Fleurs

Paris, 1904

gouache et aquarelle sur carton

Memorial Art Gallery de l'Université de Rochester, New York,
Don d'Emily Sibley Watson

Un bouquet affaissé avec des feuilles jaunies, des tiges molles et des fleurs fanées semble sur le point de faire tomber un vase éclairé de manière dramatique. L'une de seulement quatre natures mortes que Picasso réalise durant la seconde moitié de 1904, cette représentation de la matière en décomposition est aussi déroutante et déprimante que les sujets décharnés qui habitent les œuvres exposées dans cette galerie.

.....

Vers la période rose: Paris et Gósol, Espagne, 1905–1906

Peu de temps après que Picasso quitte Barcelone pour Paris en mai 1904, il émerge tranquillement de sa période bleue. Des couleurs autres que le bleu font leur apparition dans son travail, et ce jusqu'en 1905. Au printemps et à l'été 1906, alors qu'il travaille à Gósol, un petit village espagnol sur le versant sud des Pyrénées, Picasso commence à utiliser des teintes de terre cuite dans ses peintures.

Le nu, qui avait presque complètement disparu des tableaux de Picasso après qu'il eut terminé *La chambre bleue* à l'automne 1901, revient en 1904. L'artiste revient également aux poses cérémoniales qu'il avait exploré avec *La Soupe*, les rendant encore plus exagérées dans les immenses portraits de Fernande Olivier qu'il réalise en 1906 à Gósol. Dans les œuvres qu'il produit plus tard à Paris cette année-là, Picasso marque un retour au thème du nu faisant sa toilette (tel que dans *La chambre bleue*), ainsi qu'aux personnages féminins cadrés serrés qu'il avait dépeint en 1902, tels que la femme dans *La Miséreuse accroupie*.

de gauche à droite :

Nu aux jambes croisées

Paris, 1905

crayon et fusain sur toile

Musée national Picasso-Paris, Don, 1990, prêt permanent au Musée d'Art moderne et contemporain de Saint-Étienne

Métropole

MP1990-5

Garçon au vase bleu

Paris, 1905

huile sur toile

Collection Hyde, Glens Falls, New York, The Hyde Collection
Trust

1971.34

Femme à l'éventail

Paris, 1905

huile sur toile

National Gallery of Art, Washington, Don de the W. Averell
Harriman Foundation à la mémoire de Marie N. Harriman

1972.9.19

Peintes à Paris en 1905, ces œuvres marquent une transition vers les personnages puissants et emblématiques que Picasso affinerait durant sa période rose de Gósol en 1906. Dynamique et statuesque à la fois, la jeune femme dans *Femme à l'éventail* lève la main droite tandis que sa main gauche, tenant un éventail fermé, est pointée vers le bas. Ce geste ritualiste rappelle la femme dans *La Soupe*. Le *Nu aux jambes croisées* a une silhouette nette, tout comme la *Femme à l'éventail*. Dans les deux œuvres, Picasso présente des corps arrangés de manière hautement structurée, surtout leurs membres.

La Toilette

Gósol, 1906

huile sur toile

Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York,
Fellows for Life Fund, 1926

1926:9

Picasso revisite certains aspects de *La chambre bleue* et de *La Soupe* dans cette image monumentale de 1906. Le personnage sensuel à gauche, qui est probablement Fernande Olivier, est un nu faisant sa toilette, un thème que Picasso avait exploré dans *La chambre bleue*. Elle tresse ses cheveux auburn et entoure gracieusement sa tête avec ses bras pliés devant une servante tenant un miroir. La servante, qui est peut-être également Olivier, a des cheveux foncés et se tient de profil avec rigidité. Son corps et son attitude rappellent les personnages des murales de Pierre Puvis de Chavannes, qui ont servi d'inspiration à la pose de la femme dans *La Soupe*.

de gauche à droite :

Nu aux mains serrées

Gósol, 1906

tempéra à la gomme sur toile

Musée des beaux-arts de l'Ontario, Don de Sam et Ayala Zacks,
1970

71/297

Tête de femme (Fernande Olivier)

Paris, modelé en 1906; coulé vers 1910

bronze

Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin,

OH, R. T. Miller Jr. Fund

1955.35

Nu aux mains jointes

Gósol, 1906

huile sur toile

The Museum of Modern Art, New York, Collection William S. Paley

SPC27.1990

Dans ces œuvres, Picasso idolâtre sa compagne, Fernande Olivier. Dans le *Nu aux mains jointes*, Picasso place son corps monumental sur un fond ocre et rouge représentant le sol de Gósol. Les caractéristiques faciales d'Olivier sont simplifiées et dépersonnalisées; elle paraît intemporelle et statuesque. Dans *Nu aux mains serrées*, Picasso rend Olivier plus accessible avec des caractéristiques faciales plus naturalistes. Bien que l'emplacement de son corps rogné au premier plan la situe dans l'espace du regardeur, sa pose demeure plutôt formelle. Dans *Tête de femme (Fernande Olivier)*, Picasso a fait des stries et des rainures avec ses doigts afin de représenter les cheveux de sa compagne et a appliqué un tulle fin à la surface de l'argile humide afin d'évoquer la texture poreuse de sa peau délicate.

Maisons à Gósol

Gósol, vers 1906

huile sur toile

Statens Museum for Kunst, Copenhague, Danemark

KMSr92

Conformément à son habitude de documenter son environnement immédiat au moment d'emménager dans un nouvel atelier, Picasso a peint la cour de la ferme qu'il voit depuis sa chambre

d'hôtel à Gósol, en Espagne. Fernande Olivier évoque ce village rural catalan ainsi : « une merveille [...] sous un soleil qui vient dorer les maisons d'une teinte ocre, le sol rocailleux, le sable d'un blanc absolu, sous un ciel d'un bleu onctueux, si pur, si nouveau pour moi. »

La Porteuse de pains

Gósol, 1906

huile sur toile

Philadelphia Museum of Art, Don de Charles E. Ingersoll, 1931
1931-7-1

Tout comme *La Miséreuse accroupie*, cette femme porte un foulard et un châle. Contrairement au sujet de l'œuvre de 1902, celle-ci se tient droit et nous fait face, équilibrant deux miches de pain sur sa tête. Picasso a peint cette œuvre à Gósol, en Espagne, un village matriarcal au moment de sa visite avec Fernande Olivier en 1906. Les femmes géraient les fermes et subvenaient aux besoins de leurs familles, tandis que les hommes allaient et venaient. En plaçant cette fière *gosolana* sur un fond d'ocres et de formes roses rappelant les peintures rupestres de la préhistoire, Picasso se situe lui-même ainsi que sa période rose fièrement en Espagne rurale.

Nature morte : fleurs dans un vase

Gósol, 1906

gouache sur carton

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Collection
Thannhauser, Don, Justin K. Thannhauser, 1978
78.2514.44

De la même manière que le bouquet de fleurs sur la table dans *La chambre bleue* faisait référence aux natures mortes que Picasso avait exposé à la galerie Vollard en 1901, cette œuvre est également autobiographique. Ici, on retrouve sur une table un bol vert en terre cuite, un vase blanc, et une chocolatière rosée. Le bol, fait à la main en Espagne, fait référence à Picasso. La chocolatière émaillée, fabriquée dans une usine française, représente sa compagne, l'artiste Fernande Olivier, qu'il rencontre à Paris en 1904. L'union que Picasso met en scène sur la table est répétée dans la composition florale : les fleurs sauvages locales font référence à Picasso, tandis que les roses cultivées représentent la sophistiquée Olivier.

de gauche à droite :

Nu se coiffant

Paris, 1906

huile sur toile

Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas

AP 1982.06

Femme agenouillée se coiffant

Paris, modelé en 1906; coulé avant ou en 1939

bronze

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian

Institution, Washington, DC, Don de Joseph H. Hirshhorn, 1972

72.234

Femme au peigne

Paris, 1906

détrempe sur papier
Musée de l'Orangerie, Paris,
Collection Jean Walter et Paul Guillaume
RF1963-75

Dans ces œuvres réalisées à Paris après que Picasso et Fernande Olivier aient quitté Gósol en 1906, Picasso commence à rejeter les formes monumentales qu'il avait parfaites plus tôt cet été-là. Dans le *Nu se peignant les cheveux*, il peint la chaire du personnage avec des taches claires et sombres bien distinctes, donnant un aspect à la fois plat, volumétrique, curviligne et géométrique. Le nu de la *Femme au peigne* est encore plus modelé et semble se dissoudre dans un fond blanc. Ce glissement entre la planéité et le volume est également présent dans la sculpture sans de de la *Femme agenouillée se peignant les cheveux*, une forme compacte et recroquevillée rappelant *La Misérable accroupie*.