

PICASSO

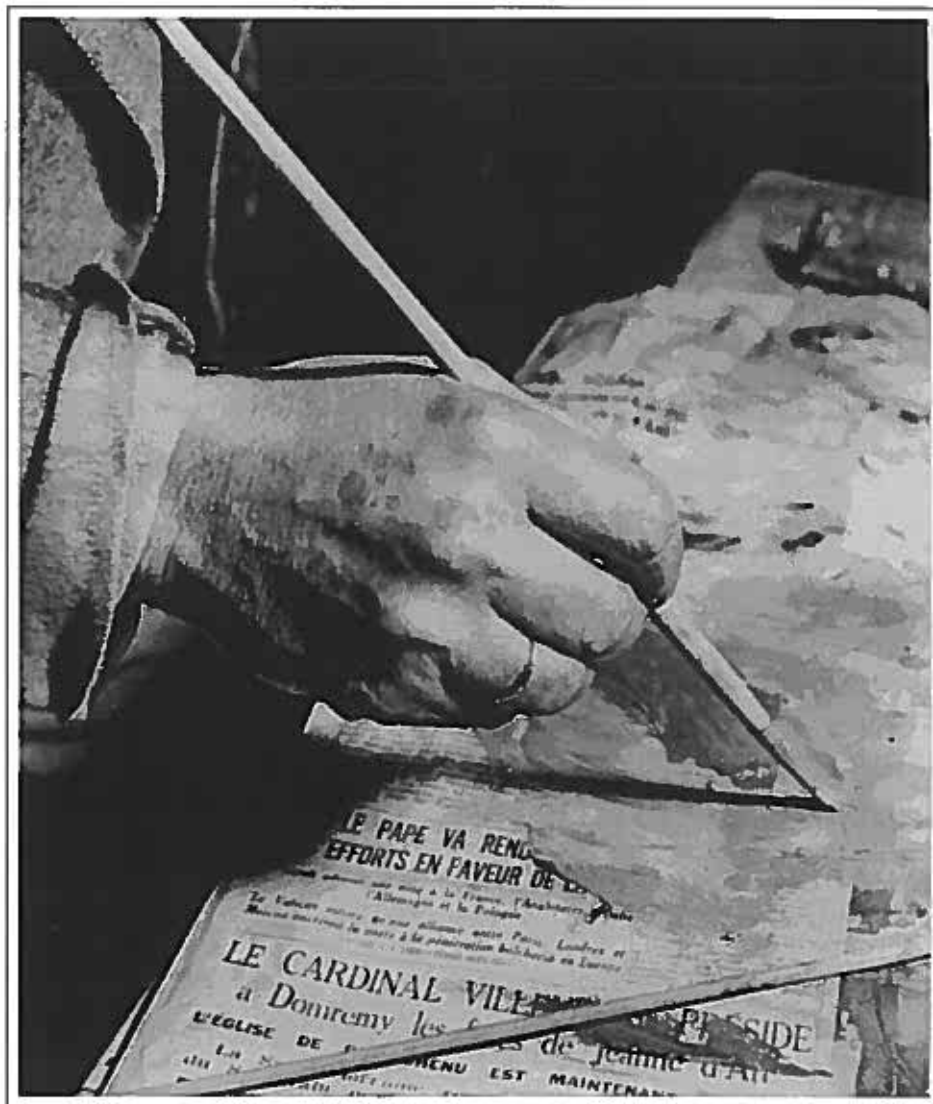
papiers JOURNAUX

Une exposition

Musée Picasso
3 avril-30 juin 2003

Un livre

d'Anne Baldassari



Picasso, papiers journaux

« *L'œuvre qu'on fait est une manière de tenir son journal* »

Propos de Picasso rapportés par Tériade, « En causant avec Picasso », *L'Intransigeant*, 15 juin 1932

Cette exposition organisée à l'occasion du trentième anniversaire de la mort de Pablo Picasso, survenue le 8 avril 1973, est consacrée à un aspect inédit de son œuvre prenant la presse, l'imprimé et le papier journal comme objet, support ou prétexte.

Cet aspect de la recherche picassienne est assez bien connu pour le cubisme des années 1912-1914 où les titres des grands quotidiens *Le Journal*, *Le Figaro*, *Excelsior* constituent le matériau direct des premiers papiers collés et se trouvent cités ou évoqués dans de nombreuses toiles. Plusieurs des chefs-d'œuvre de cette période sont présentés ici et permettent d'approcher dans ses dimensions d'invention plastique, littéraire et formelle la « révolution des papiers collés ».

Mais c'est tout au long de sa trajectoire artistique que Picasso fit usage du matériau de presse. En témoignent les nombreuses œuvres que nous avons rassemblées : petits journaux humoristiques dessinés par l'artiste dès l'âge de treize ans, études directement tracées sur des revues ou quotidiens entre 1906 et 1911, premier « papier collé trouvé », *Le Rêve*, 1908, papiers collés de 1912-14, dessins sur clichés de presse, poèmes automatiques d'inspiration journalistique, peintures des années d'Occupation, découpages, pliages ou maquettes datant des décennies d'après-guerre. On y voit les virtualités du papier journal, matériau ordinaire et périssable, se prêter de façon sans cesse renouvelée à travers des jeux typographiques, textuels ou photographiques, à la créativité la plus spontanée de Picasso.

Petite histoire des faits divers et des réclames ou fracas des grands événements, le journal y inscrit également la présence du temps : temps de la vie, de l'œuvre comme de l'Histoire. On découvre un Picasso lecteur attentif de la presse quotidienne et commentateur acerbe de l'actualité. Dans cette traversée du siècle, de la guerre hispano-américaine de 1898 aux conflits balkaniques de 1912-1913, de la Grande Guerre à la guerre civile espagnole, de l'Occupation à la guerre d'Algérie, peut se lire l'exceptionnel témoignage du regard que porta sur son temps Picasso, peintre et citoyen.

Cette exposition réunit pour la première fois quelque 150 peintures, papiers collés, constructions, manuscrits, photographies, journaux ou documents provenant de la collection personnelle de l'artiste et conservés dans sa succession ou au musée Picasso, ainsi que des œuvres dont le prêt a été consenti par de prestigieuses collections françaises et étrangères. Nous tenons à remercier tout particulièrement pour leur généreux soutien Marina Ruiz-Picasso, Paloma Ruiz-Picasso, Bernard Ruiz-Picasso, Claude Ruiz-Picasso et Maya Widmaier-Picasso ainsi que Mme. Luciana Price, Mr. Ernst Beyeler, le Pr. Dr. Heinz Berggruen, Dr. Raymond Keaveney, directeur de la National Gallery of Ireland, Mr. Jan Krugier, Mr. Alfred Pacquement, directeur du Musée national d'art moderne / CCI, Centre Pompidou.

Anne BALDASSARI

Editions Tallandier

Extraits

Picasso et la presse une traversée du siècle

« Pourquoi croyez-vous que je date tout ce que je fais ? » confiait Picasso au photographe Brassai. « C'est qu'il ne suffit pas de connaître les œuvres d'un artiste. Il faut aussi savoir quand il les faisait, pourquoi, comment, dans quelle circonstance. Sans doute existera-t-il un jour une science que l'on appellera peut-être « la science de l'homme », qui cherchera à pénétrer plus avant l'homme à travers l'homme créateur [...] Je pense souvent à cette science et je tiens à laisser à la postérité une documentation aussi complète que possible... »

Plusieurs des poèmes de Picasso et les mentions fréquemment portées sur ses œuvres confirment aussi qu'il avait une véritable obsession de la datation. Fixer le jour, et même parfois l'heure, où chaque œuvre avait été exécutée, tout dater et tout garder, relevait chez lui de la même puissante nécessité. « La minutie de ses datations n'est ni caprice, ni manie, mais un acte prémédité, réfléchi. Il veut conférer à tous ses faits et gestes une valeur historique dans son histoire d'homme-créateur, les insérer lui-même – avant les autres – dans les grandes annales de sa prodigieuse vie... ». La même intention d'exhaustivité documentaire est probablement à l'origine de l'accumulation de ces archives monumentales où Picasso gardait tout. Ce tout s'assimile parfois au rien, coupures de journaux, papier buvard, prospectus médicaux, publicités, imprimés commerciaux mais aussi bouts de truc, machins, fragments, débris... Le classement bute sans cesse sur un répertoire de l'informe et son apparente insignifiance. À première vue, il n'y aurait rien à voir. Cela n'aurait rien à voir. Mais ce flux de traces infimes que le quotidien renouvelle sans cesse recèle parfois l'invisible machination par laquelle le réel contribue à l'avènement des œuvres. Picasso s'est très consciemment voulu « aussi complet que possible » dans ce qu'il a pris soin de « laisser à la postérité ». Il s'en explique bien dans ce dialogue rapporté par Jaime Sabartès, son ami de jeunesse et secrétaire. L'évocation du « marchand de journaux » vient résonner ici avec une singulière acuité :

« Je ne m'explique pas comment tu concilies ta manie de conserver et ton tempérament innovateur.

– Tu confonds des mots sans aucun rapport, mon vieux ! Ce qu'il y a, c'est que je ne suis pas écervelé. J'ai ce que j'ai en le gardant, pas en le conservant. Pourquoi faudrait-il jeter en l'air ce qui me fit la grâce d'arriver jusqu'à moi ?

– On peut comprendre que tu conserves des tableaux célèbres et des objets de valeur.

Il s'écrie :

– Rothschild a plus d'admirateurs que le marchand de journaux. »

Parmi tout ce qu'aura gardé Picasso, on trouve en effet nombre de coupures, découpures ou déchirures de presse. Leur ensemble participerait d'une génétique de l'œuvre où le papier journal serait l'index du temps : temps présent ou déjà passé, temps de la vie, de l'œuvre mais aussi temps de l'Histoire. Petites histoires des faits divers, de la météo et des pages de divertissement, mais aussi histoire de tout un siècle. De la guerre de Cuba à la « Semaine tragique », de la guerre des Balkans à la Première Guerre mondiale, du Front populaire à la guerre civile espagnole, de l'Occupation à la guerre d'Algérie, se tisse la vie de cet homme, peintre et citoyen. Dans ce rapport très conscient de Picasso à son siècle, le papier journal permet précisément de faire l'économie de la datation car il est l'outil même de la chronique.

À l'instar de la photographie, le papier journal est un signe, un indice qui porte la trace durable du battement rythmique du temps. Photographie ou papier journal, Picasso les emploiera pour démonter les codes de la représentation conventionnelle. L'image, le texte agissent par captation en lieu et place du réel. Ainsi les recherches menées au sein des archives de l'artiste sur ses rapports à la photographie ont mis en évidence son recours récurrent à des clichés de presse comme support matériel de son œuvre graphique. Est-ce encore une fois l'expression de la propension de Picasso à s'essayer à tout, à essayer de tout ? Mais à répertorier systématiquement les œuvres prenant pour objet, support ou prétexte l'imprimé, et plus spécifiquement l'imprimé de presse, on découvre un ensemble de dessins, de collages, de constructions ou de peintures qui, pour être limité en nombre, se caractérise par sa remarquable cohérence et son amplitude temporelle.

Initiée par Picasso dès 1893-1894 avec ses petits journaux dessinés, la confrontation avec le contenu et les règles journalistiques s'affirme dans les papiers collés de 1912-1914 comme l'une des formes prééminentes de sa recherche. Entre 1918 et 1923, alors que son œuvre manifeste un retour aux références gréco-romaines comme à la peinture classique, l'emprunt au réalisme de la photographie de presse initie les voies d'une nouvelle figuration. De tels clichés serviront peu après de prétexte à Picasso pour machiner les « cadavres exquis » et associations automatiques de sa période surréaliste.

Sous l'Occupation, les grands portraits peints sur la une de journaux collaborationnistes affichent leur caractère provocateur dans un style bien différent de celui des papiers collés, mais avec tout autant d'insistance que durant les prémices de la Première Guerre mondiale. Après-guerre et jusque dans les années 1960, le papier journal devient la matière première de palettes, de poèmes, de découpages, de pliages, de collages, de maquettes. Enfin, la collection de journaux de Picasso réserve encore quelques surprises : écritures, graffiti, gloses manuscrites... Il apparaît ainsi que ce corpus d'œuvres sur papier imprimé ou sur journal nous donne un accès privilégié aux protocoles de travail de l'artiste comme à la genèse de toute une partie de son œuvre restée jusque-là inédite.

« Faire un journal »

« Je ne sais pas tout mais je sais beaucoup de choses, oui beaucoup. Je suis curieux, très curieux », disait Picasso à son ami le poète André Verdet. « Je lis les journaux, les revues, je les lis bien, je m'applique, et j'écoute les informations au poste. Et puis, c'est très mystérieux, il y a toujours quelque part, à des endroits fort différents, des amis qui m'écrivent, qui me téléphonent pour m'apprendre des choses. Ces amis savent qu'elles m'intéressent, alors ils tiennent à m'en rendre compte. Tu vois, tout un réseau d'informations très utiles aboutit jusqu'à moi. Je pourrais faire un journal. » Faire un journal... ce projet nous ramènerait aussi bien à l'enfance de l'artiste. En quatrième de couverture de son journal manuscrit *La Coruña* qui porte la date du 16 septembre 1894, le jeune Pablo Picasso dessine la Torre de Hercules, symbole de la ville de La Corogne. Selon une tradition populaire, ce phare situé sur un promontoire aurait renfermé « un miroir magique permettant de voir l'image de tout ce qui se passait dans les endroits les plus reculés du monde ». La croyance pourrait s'expliquer « par la confusion entre les mots du latin vulgaire *specula* [tour de guet] et *speculum* [miroir] ». Une telle légende rendrait assez bien compte du rôle que l'artiste assigne à ces petits journaux destinés à ses proches mais dans lesquels il « joue à la fois au directeur de journal, au rédacteur, au dessinateur, à l'administrateur ».

De manière plus générale, le miroir dont la surface plane reflète l'apparence des objets, matérialise bien la fascination de Picasso pour les images. Mais si le miroir est simple enregistrement, le guet serait la métaphore par excellence de l'observation, de l'enquête, du reportage qui constituent le ressort même du journalisme au XX^e siècle. Cette posture de vigilance, où regard et esprit se tendent dans la collecte, le déchiffrement et l'interprétation des signes avant-coureurs, pourrait également qualifier la position de l'artiste moderne, la philosophie de Picasso.

La précoce expérience des petits journaux *Azul y Blanco* et *La Coruña* donne le premier témoignage de l'extrême attention à la presse écrite dont Picasso fera preuve tout au long de sa vie tant comme lecteur que par sa participation directe à l'édition ou à l'illustration de journaux et de revues. Ainsi, au début de 1901, l'artiste crée à Madrid avec l'écrivain catalan Francisco de Asis Soler la revue

Arte Joven. Participant du radicalisme de la « génération de 98 », la revue fit place à des idées dans la mouvance de l'anarchisme.

Comme il l'avait déjà fait pour *Azul y Blanco*, l'artiste joua un peu tous les rôles dans son lancement puisqu'il en fut à la fois l'éditeur – la publication était domiciliée à son atelier, au 28 de la rue Zurbano –, le directeur artistique et l'illustrateur. Il fit ainsi l'expérience directe du travail avec les imprimeurs – deux entreprises se succédèrent pour la publication des cinq numéros que comporta la revue – et participa sans doute de près à la mise en pages des numéros. Dans un style moderniste dénotant l'influence de Ramón Casas et de Lautrec, de Bonnard ou de Steinlen, il compose le frontispice où une femme en buste déploie largement un feuillet qui porte le titre de la revue. Ce thème qui associe séduction féminine et lecture de la presse parcourt tout l'œuvre ultérieure de Picasso : la femme lit, la femme pense. Près d'une trentaine de portraits et scènes de genre dans la manière inaugurale de la période bleue se succéderont au fil des cinq numéros d'*Arte Joven*.

Entre 1899 et 1902, Picasso exécute également des illustrations pour les revues artistiques catalanes *Pèl & Ploma*, *Juventut* ou *Catalunya Artística*. À partir de son deuxième séjour à Paris en 1901, où se tient son exposition aux galeries Vollard, il publie sous la signature « Ruiz » plusieurs dessins de music-hall dans la revue *Le Frou-Frou*, contribue au *Gil Blas illustré* dont Steinlen était un collaborateur régulier ou au *Journal pour tous*, supplément récréatif hebdomadaire du quotidien *Le Journal*. C'est cependant à l'illustration d'un véritable titre de presse que Picasso participe pour la première fois, en 1902, avec la une d'*El Liberal* du 5 octobre consacrée à la fête de la Merced, fête traditionnelle de la ville de Barcelone. Son ami Carles Junyer Vidal est en effet le propriétaire de ce quotidien catalan républicain ouvert aux sympathies anarchisantes, édité à Barcelone à partir d'avril 1901.

En 1903, Picasso poursuit cette collaboration en publiant des dessins dans le numéro du 10 août d'*El Liberal*, pour un article de Junyer Vidal rendant compte tardivement de l'Exposition décennale d'art français présentée au Grand Palais à Paris en 1900. De même, il exécute des vignettes qui reproduisent ses propres œuvres en vis-à-vis de l'article que lui consacre en première page *La Tribuna* du 24 mars 1904, journal publié à Barcelone avec en sous-titre « journal indépendant ».

De ces diverses expériences, l'artiste conservera une familiarité attentive aux techniques de la mise en page et de l'impression. En témoigne encore au début des années 1950 sa présence lors de l'impression d'une couverture en quadrichromie du quotidien communiste niçois *Le Patriote* : « Tout l'intéressait : le grammage du papier, l'ordre de passage des couleurs, la vitesse de tirage et même le prix de tout cela. Simple, direct, à l'aise sur un terrain qu'il connaissait. Il partit après le début du tirage, le journal tout frais d'encre à la main, avec une promesse : "Je te ferai la page". »

Picasso fut très tôt un lecteur assidu de la grande presse quotidienne. Dans les premières années de son installation à Paris, il recevait de sa mère des exemplaires d'*El Noticiero* qu'elle joignait fréquemment à ses lettres, pour lui permettre de suivre l'actualité locale. Mais dès cette époque, l'artiste était déjà familier des principaux titres parisiens. Ses choix nous sont principalement connus à travers deux sources : les journaux ou les revues qu'il conserve en grand nombre et les œuvres graphiques qu'il réalise sur papier journal ou au moyen de coupures de presse. Le premier ensemble concerne essentiellement la période ouverte par la Seconde Guerre mondiale. Néanmoins, l'intérêt de Picasso pour la presse illustrée du XIX^e siècle est attestée par la présence dans ses archives de quelques numéros du *Monde illustré* de 1880, d'une page de *L'Illustration* du 20 décembre 1890 et de quatre exemplaires de la revue catalane *Un Tros de paper* (un bout de papier) de 1865.

Pour les premières années du siècle, l'artiste conservait un exemplaire non daté de *Pocholo*, « la meilleure revue pour les enfants », et de deux numéros de 1909 et 1910 de *Papitu*, publication anarchisante catalane créée en 1908, qui prônait « l'ironie comme transformation du langage » ; les artistes Isidro Nonell, Pablo Gragallo et Juan Gris, amis proches de Picasso, y collaborent. La réalisation par Picasso du petit journal *Azul y Blanco* témoigne par ailleurs d'une observation attentive des codes graphiques de la presse illustrée et tout particulièrement de *Blanco y Negro*, revue artistique publiée à Madrid à partir de 1890. D'une manière plus générale, l'attrait de Picasso pour ces publications illustrées s'apparente à celui qui lui fit collectionner des photographies anciennes : portraits « carte de visite », clichés orientalistes, ou encore documents ethnographiques et

reproductions d'œuvres des grands maîtres... Dans les deux cas, au-delà de leur fonction documentaire, ce serait le dispositif de leur mise en page où image et texte édifient des architectures fantastiques qui semble avoir principalement retenu son regard.

« L'œuvre qu'on fait est une façon de tenir son journal »

La recherche et le débat théoriques sur les travaux de Picasso prenant le papier journal comme matériau sont restés centrés sur les papiers collés des années 1912-1914. Mais les recherches utilisant des pages de journaux ou de périodiques jalonnent tout le cours de l'œuvre, confirmant la continuité et la diversité de son intérêt pour la presse. Quelques-unes d'entre elles font usage de publications comme *Le Vieux Marcheur*, revue licencieuse illustrée, *Pan*, revue poétique, ou encore de supports divers : almanachs, calendriers, romans et recueils de poèmes, etc. Mais, fondamentalement, ce sont les titres de la grande presse qui apparaissent le plus couramment dans l'œuvre de Picasso et qui semblent avoir sollicité tant son œil d'artiste que sa curiosité de lecteur.

Ainsi, le titre du quotidien *Le Journal* occupe une place prépondérante dans les toiles des années 1911 à 1914 comme dans les papiers collés de 1912 à 1914. À propos des papiers collés, le critique d'art américain Robert Rosenblum a bien analysé les métamorphoses que subit dans l'œuvre de Picasso le lettrage le journal qui désigne à la fois ce titre de presse particulier et la réalité générique de tous les journaux. On peut cependant recenser dès 1902 une utilisation du *Journal*, dont la une du 17 octobre sert alors de support à un ensemble de caricatures et de graffiti.

Ce quotidien fait déjà partie des « quatre grands » titres français, les trois autres étant *Le Petit Journal*, *Le Petit Parisien* et *Le Matin*. Ces journaux s'associent précocement pour former le « Consortium » qui, à travers l'agence Havas, visait à limiter l'accès de nouveaux quotidiens au marché publicitaire. Leurs positions politiques sont en général peu marquées. Avec eux apparaît en première page la rubrique des faits divers qui supprime l'ancienne hiérarchie des rubriques centrée sur l'information politique et institutionnelle. Ainsi, *Le Journal*, imprimé sur six colonnes, ne compte que quelques intertitres et donne la première place à sa rubrique des « Échos » qui alterne anecdotes et potins. Jean-Pierre Rioux a bien décrit l'idéologie rédactionnelle de ces « canards à un sou » : « Les recettes du succès : surtout pas d'idées, aucun effet de style, des faits crus, des "brèves" en désordre, des "découvertes" utiles qui font chanter la vie, du sensationnel, des interviews enlevées à la hussarde, des faits divers à la pelle – avec une prédilection pour les crimes sordides, les mères héroïques et les vertus flétries –, un bon feuilleton et une généreuse distribution d'aphorismes flatteurs de la sagesse des nations. »

Les trois gros titres à la une du *Journal* de 1902 rehaussé par Picasso – « Plagiaires de Dant : », « L'heureux adultère », « L'oracle » – illustrent bien cette formule éditoriale dans laquelle l'anecdote est reine et où l'image ne tient que peu de place. Seuls le pictogramme cubisant d'un dessin de Caran d'Ache et le titre des « Échos », viennent y rompre l'ordonnancement textuel de la page. Fin septembre 1905, un exemplaire du *Matin* fait l'objet de graffiti et d'un commentaire manuscrit de l'artiste. Ce numéro est caractéristique du tournant éditorial de ce titre marqué par l'apparition de reproductions photographiques sur une ou deux colonnes.

Le Matin fit par ailleurs preuve d'une certaine capacité d'autodérision éditoriale en accueillant entre mai et novembre 1906 les « Nouvelles en trois lignes » du critique Félix Fénéon, parodie cruelle du journalisme de faits divers. En décembre de cette même année, un exemplaire du *Journal* et un numéro du *Matin* servent de fond à un ensemble d'études autour de l'*Autoportrait à la palette*.

Avec ces œuvres, le journal n'est plus conservé en entier mais traité par Picasso comme un matériau spécifique pouvant être découpé ou déchiré selon les besoins de son projet plastique. À partir de 1911, l'artiste introduit fréquemment dans ses toiles syllabes et lettrages évoquant des titres de presse : les caractères gothiques de *L'Indépendant*, journal diffusé à Céret où Picasso passe l'été, sont ainsi reproduits dans la *Nature morte à l'éventail* (« *L'Indépendant* »). *L'Intransigeant* figure dans *Journal, porte-allumettes, pipe et verre* à l'automne suivant, comme le font, au printemps 1912, les titres de *La Publicidad* avec *Nature morte espagnole* ou du *Journal* dans de nombreuses œuvres dont *La*

Coquille Saint-Jacques, « Notre avenir est dans l'air » ou *Nature morte à la chaise cannée*. Avec les papiers collés de 1912-1914, ce titre du *Journal* reparaît de manière récurrente dans l'œuvre de Picasso en particulier au cours des mois de novembre et décembre 1912 et de janvier 1913. L'analyse du contenu des coupures de presse collées dans cet ensemble d'œuvres et l'identification des journaux utilisés a d'ailleurs permis la redatation de nombre d'entre elles.

À côté de l'usage fréquent du *Journal*, quelques papiers collés utilisent des titres plus atypiques comme le journal républicain de Barcelone *El Diluvio*, en mars 1913, ou le journal futuriste italien *Lacerba* au printemps 1914. Fondé en janvier 1913, *Lacerba* est, en ce début 1914 le lieu d'un vif débat portant notamment sur la question de l'introduction de fragments d'objets réels dans la peinture. Si *Verre et violon*, exécuté en 1912, comporte un fragment de journal antérieur aux années 1910, des coupures de presse du *Figaro* du 28 mai 1883 ont pu être identifiées dans des œuvres de 1913. Plus tardivement, la toile *Guitare* appartenant à une série réalisée en avril-mai 1926, comporte une colonne de papier journal que nous pouvons identifier comme issue du numéro du 19 mai 1920 du quotidien littéraire *Comœdia*.

Que cet exemplaire ait été ainsi conservé peut trouver pour explication la présence dans cette même page d'un article sur les Ballets russes concernant *Le Tricorne*. Mais l'emploi de ce fragment, portant déjà les traces du temps, en fait ici comme un équivalent du « torchon grossier » qui forme le corps de la guitare et des divers objets usagés – morceau de « chemise sale », clous, aiguilles de bois, cordes ou ficelles, bouton – dont sont faites ces variations du printemps 1926. Cet emploi épisodique par Picasso de journaux anciens confirmerait l'hypothèse que ces exemplaires auront possédé « une couleur sensiblement différente d'un journal contemporain, et que cette tonalité brunie pourrait en elle-même avoir attiré Picasso comme une variation par rapport à l'habituel fond de papier blanc ». L'artiste aurait ici délibérément exploité la spécificité chromatique du papier journal dont l'« extrême photosensibilité » fait que « le temps lui confère une valeur plastique et colorée, inimitable par les outils artistiques traditionnels ».

Cet attrait pour la vulnérabilité même du matériau visuel pourrait être encore une fois rapproché de l'intérêt de Picasso pour les photographies du XIX^e siècle dont on peut penser qu'elles contribuèrent directement à la genèse de la monochromie picturale des périodes bleue et rose. L'atténuation chromatique que la lumière impose aux substances photographiques comme au papier journal engendre un virage au sépia volontiers lu comme le signe du temps qui a passé. Et Picasso pourrait avoir trouvé dans ces matériaux « sensibles » des outils propices à indexer ce phénomène. Cependant, la pratique la plus courante pour lui reste d'utiliser pour ses recherches les titres de presse dans la période suivant immédiatement leur publication.

Le titre *Excelsior*, dont l'emploi était jusque-là connu pour le papier collé *Bouteille et journal*, apparaît en réalité dans plusieurs œuvres majeures de la période 1912-1913. Un autoportrait photographique pris dans l'atelier du boulevard de Clichy en décembre 1910 nous révèle que Picasso commença à lire ce quotidien dès le tout début de sa parution à la mi-novembre 1910. Un examen attentif du cliché permet en effet de reconnaître dans le journal déployé au côté de l'artiste le numéro 3 de l'édition du 18 novembre 1910, où figure un reportage illustré sur Léon Tolstoï. L'année suivante, le poète André Salmon, ami de Picasso, s'essayera au music-hall en écrivant sous le titre *Garçon !... de quoi écrire !* une « revue de la vie littéraire en deux tableaux et un intermède lyrique » : l'un des couplets y personnifie allègrement l'éclectisme rédactionnel et publicitaire du nouvel *Excelsior*. Picasso s'avoue fidèle lecteur de ce titre tout au long de sa publication.

Dans une lettre adressée de Céret à Daniel-Henry Kahnweiler, le 7 juin 1912, il précise : « Je lis *Le Journal* et *Excelsior* tous les jours et je suis au courant des ventes des grandes collections de tableaux. » En témoignent également la page de tête d'*Excelsior* en date du 23 juillet 1923 qui lui inspirera un étonnant dessin néo-classique se superposant à un cliché de presse ainsi qu'une photo de Brassai prise dans l'atelier des Grands-Augustins montrant encore un numéro d'*Excelsior* largement étalé pour servir de palette.

Avec *Excelsior*, Picasso s'intéresse d'emblée au nouveau type de « journal illustré quotidien » qui révolutionne alors la presse française en y introduisant massivement la photographie. Non

seulement trois des douze pages du journal – la une, la cinq et la neuf – lui sont exclusivement consacrées, mais elle y devient l'instrument d'une écriture par l'image qui fonde ce qu'on a appelé le photojournalisme. Durant la période des papiers collés, Picasso comme Braque semblent cependant éviter « les éléments "modernistes" d'illustration et de fait ne prélevèrent rien de l'imagerie photographique alors en pleine expansion », et Picasso n'emprunte guère au matériau de presse que les ressources plastiques de la typographie. Les œuvres de 1913 qui utilisent *Excelsior* ne retiennent ainsi que des éléments textuels : lettrage du titre, de la manchette ou des slogans publicitaires. De même, les graffiti des premières années du siècle avaient privilégié les marges et les gros titres des quotidiens. Si, comme dans *Le Matin* de 1905, une photographie attirait l'attention de l'artiste, c'était, tout au plus, pour lui inspirer une brève légende manuscrite. Pour leur part, les découpages cubistes de 1912 se calent strictement sur la grille de composition du journal et sur l'architecture des colonnes de texte. À partir de 1923, Picasso prendra l'habitude de prélever directement les illustrations des premières pages pour intervenir sur et dans l'image par un commentaire graphique. Il aura sans doute fallu que la révolution du cubisme soit devenue chose ordinaire pour que l'artiste accepte d'intégrer, sans détour, l'imagerie journalistique à son univers plastique et laisse la graphie courir sur le cliché de presse dans un geste semi-automatique. Si texte et image suscitent et influencent son tracé, c'est alors comme le ferait une rumeur, le bruit de fond de l'expression commune.

Dans le recensement des titres employés par Picasso, il faut signaler la place de *L'Intransigeant*, fondé par Henri Rochefort en 1880. Des fac-similés fragmentaires du lettrage emblématique de ce titre figuraient dans la toile cubiste de 1911 *Journal, porte-allumettes, pipe et verre*, puis dans des œuvres de 1917-1918. En 1921, une coupure tirée de la une du 27 décembre est utilisée dans le papier collé « *De la guerre au Sénat* ». *L'Intransigeant* était un titre clé de la presse quotidienne depuis le début du siècle. En 1908, son directeur, Léon Bailby, qui l'avait transformé en journal d'information du soir, avait su prendre le risque d'engager André Salmon, écrivain et ami de Picasso, comme « journaliste à tout faire » avant de lui confier la chronique « La vie artistique » qu'il tint jusqu'à 1910. À cette date, Salmon passera à *Paris-Journal* nouvellement créé par Gérault-Richard et dont Charles Morice était le directeur littéraire. Guillaume Apollinaire lui succède alors à *L'Intransigeant*. Il y prend la défense, en 1910, des panneaux décoratifs de Matisse, *La Danse* et *La Musique*, exposés au Salon d'automne. Lors du Salon d'automne de l'année suivante, il soutient la présence très controversée des cubistes. Apollinaire rompra avec *L'Intransigeant* en mars 1914 faute d'avoir été soutenu dans une polémique suscitée par un article où il qualifiait Robert Delaunay de « futuriste français ». De 1928 à 1932, Maurice Raynal et le jeune Stratis Eleftheriades Tériade tiendront dans *L'Intransigeant* une audacieuse rubrique artistique intitulée « Les deux aveugles » et Tériade y publiera deux articles d'entretiens avec Picasso qui feront date.

En novembre 1935, Jaime Sabartès, témoin de la vie quotidienne de l'artiste aux temps de la rue La Boétie, consigne le rituel de l'arrivée du courrier et de sa lecture : « Sur le lit se trouvent, d'un côté, les lettres et les papiers qu'il veut revoir : catalogues de ventes de l'hôtel Drouot, cartes d'invitation pour les expositions ou les théâtres, revues et livres. Il me passe les coupures de l'agence "Lit Tout" et, si elles en valent la peine, nous les commentons. *Excelsior*, *Le Figaro* et *Le Journal* occupent, dépliés, le reste du lit. » Maxima au sol un poème datant de cette même année et entièrement composé de citations d'articles de presse, atteste la fidélité de Picasso au *Journal*, quotidien qui avait limité sa mise au goût du jour à quelques modestes innovations typographiques. Deux ans auparavant, apparaît cependant entre les mains de Picasso lecteur un nouveau titre, *Paris-Soir*. Ce quotidien fondé en 1923 avait totalement changé sa formule en 1932 à l'initiative de Jean Prouvost et de Pierre Lazareff.

Reprenant le modèle du photojournalisme expérimenté par *Excelsior*, il impose un usage encore plus massif de l'illustration. Le titre atteindra le plus gros tirage pour un quotidien en France : plus de 1 700 000 exemplaires en 1939. La une et la deuxième page où alternent les gros titres sont entièrement consacrées à la photographie. L'image y devient dominante dans une mosaïque de formats qui, à partir de 1937, rompt définitivement l'ordre vertical des colonnes. Son omniprésence dans une grille déstructurée engendre des rencontres entre images, texte et typo tout à fait inédites. Sollicité par un perpétuel coq-à-l'âne visuel, le parcours de l'œil sur la page peut y trouver matière à une lecture « automatique ». L'incongru de ces rencontres d'images est en quelque sorte renforcé par le manque de qualité des reproductions. Cadrage hasardeux, définition médiocre, impression trop chargée en encre contribuent au désordre d'une nouvelle plastique journalistique, reflet brutal d'une

époque dont les chaos préludent à la guerre et où la réalité dépasse désormais toute fiction. Ainsi, en 1933, un cliché de *Paris-Soir* illustrant un reportage sur la guerre au Maroc inspire à Picasso le dessin à la plume, *Rebelle marocain*.

Un article confirmant la non-intervention française dans la guerre d'Espagne suscite à son tour en 1937 le dessin d'un homme au poing levé. Les esquisses pour *Guernica* sont entreprises par Picasso au lendemain du reportage publié le 30 avril 1937 dans *Ce Soir*, le quotidien fondé cette année-là par Louis Aragon. Mais c'est à nouveau dans un numéro de *Paris-Soir*, celui du 1^{er} mai 1937, que, selon Jean-Louis Ferrier, l'artiste aurait trouvé la source visuelle de motifs clés de *Guernica*. Au cours de l'année 1937, Picasso s'adonne également à des détournements d'images dans la veine surréaliste comme en témoignent une série de graffiti prenant *Paris-Soir* pour objet, récemment retrouvés dans la succession de Dora Maar.

Durant l'occupation allemande, ce titre restera l'un de ses supports de prédilection. Entre 1941 et 1943, il lui sert notamment à réaliser une importante série de portraits à l'huile. Cet usage du papier journal s'explique sans doute par la pénurie de matériel à laquelle l'artiste était alors confronté. Néanmoins, on ne peut ignorer la brutale épreuve que l'invasion allemande avait représenté pour les titres de presse dont Picasso était de longue date familier. *Excelsior* et *L'Intransigeant* disparaissent dès la fin mai 1940 tandis que *Le Figaro* se replie à Lyon puis se saborde en novembre 1942 pour ne réparaître qu'à la Libération. *Le Journal*, également replié à Lyon, survit jusqu'à juin 1944. *Le Matin*, quant à lui, revient à Paris dès la mi-juin 1940 et développe des thèses ouvertement pro-allemandes. Dans cette voie, il a pour concurrent l'édition parisienne de *Paris-Soir* qui, placée sous le contrôle direct de l'occupant, devient le principal vecteur de la propagande pro-nazie en France. La direction et la rédaction du journal conservent néanmoins la maîtrise des éditions repliées à Toulouse, à Lyon et à Marseille. Informations tronquées, truquées, fausses légendes, images invérifiables, la réalité reflétée par le « miroir magique » éclatait en morceaux faisant apparaître comme jamais la discordance entre images et mots, entre faits et propagande. De même que la guerre des Balkans avait servi d'arrière-plan aux papiers collés, la mise en scène, en pages, en images de cette manipulation des consciences s'affirme comme la toile de fond de l'œuvre de Picasso tout au long de l'Occupation. En choisissant *Paris-Soir* pour support, l'artiste l'emploie délibérément comme marqueur et mémoire du drame politique qui se joue.

De cette sombre époque date également une étude dessinée sur un fragment de la manchette de *Comœdia* du 14 août 1943. Elle appartient à la série des compositions prosaïques et inquiétantes de l'année 1943 dont la Nature morte au crâne constitue l'emblème. Utilisée dès 1926 par Picasso, *Comœdia* réparaît en effet durant l'Occupation. La revue tente alors de maintenir un délicat équilibre rédactionnel qui la fait dénoncer comme « gaulliste » par la presse pro-nazie. Cependant, elle accueille au mois de juin 1942 une attaque *ad hominem* de Vlamincq contre Picasso d'une telle violence que la rédaction tient à préciser qu'elle en laisse à son auteur « la responsabilité entière ». Plus que la prudente tribune libre d'André Lhote publiée la semaine suivante, la vraie réplique est donnée, sous le titre « Au nom des nouvelles générations », par un manifeste paru dans l'hebdomadaire le 20 juin (le texte rédigé par Gaston Diehl avait reçu la signature d'une quarantaine de jeunes artistes, dont Bazaine, Estève, Fougeron, Lapicque, Manessier, Oudot et Pignon), et par le commentaire de Jean Bazaine publié dans la *Nouvelle Revue française* en septembre.

Le motif de la colombe, qui sera repris en 1949 par le parti communiste comme symbole des « congrès mondiaux des partisans de la paix », apparaît pour la première fois en 1936, griffonné sur un numéro de *Marianne* du 8 juillet. En cette période de Front populaire, Picasso revendique ainsi son camp. Créé en 1932 sous la direction d'Emmanuel Berl, l'hebdomadaire s'affirme à gauche. Imprimé en offset sur trente-deux pages, il utilise la photographie, parfois sous forme de photomontages dénonçant les fascismes. « Est-ce la réalité qui crée la réalité, ou l'idée construite de la réalité qui la provoque et la fait apparaître ? »

C'est avec cet aphorisme manuscrit porté sur un fragment de journal découpé qu'un premier exemplaire de *L'Humanité* est utilisé par Picasso.

Les mots imprimés « [pro]fits capitalistes et cela d'autant » semblent avoir été volontairement laissés lisibles par l'artiste comme une sorte de signature idéologique. Fondé en 1904 par Jaurès et

organe officiel du nouveau parti communiste depuis 1920, L'Humanité introduit très tôt la photographie. Un cliché de l'édition du 28 avril 1937 représentant des femmes victimes du bombardement de la ville basque pourrait ainsi avoir contribué à la genèse visuelle de Guernica. Dès le 13 décembre 1944, L'Humanité publie la photographie trouvée sur un soldat allemand montrant un charnier de victimes soviétiques. Ce document est l'un des premiers à montrer ce que la presse ne dévoilera qu'au printemps 1945 lors de l'ouverture des camps. Toile majeure de cette époque, *Le Charnier* semble se référer à ce cliché photographique plutôt qu'à ceux pris par les reporters accompagnant les Alliés.

À partir d'octobre 1944, date de son adhésion au PCF, Picasso va lire et conserver de nombreux numéros de *L'Humanité*, des *Lettres françaises*, dirigées par Louis Aragon, ou de *La Vie ouvrière*, organe du syndicat CGT. En 1946, c'est dans un exemplaire de *Ce Soir* que Picasso découpe un crâne, motif qui, sous l'Occupation, avait fait l'objet du bronze *Tête de mort* et que plusieurs toiles mettaient alors à nouveau en scène. Par la suite, l'artiste contribue épisodiquement à certains titres de la presse communiste comme il l'avait fait pour *El Liberal* en 1902 et 1903. Il illustre *La Vie ouvrière* célébrant l'anniversaire des soixante-dix ans de Staline en 1949 puis exécute pour la couverture des *Lettres françaises* consacrée à son décès en 1953, un portrait considéré comme blasphématoire par la majorité des dirigeants et militants du Parti. Au début des années 1950, le titre communiste niçois *Le Patriote* devient pour Picasso installé depuis peu sur la Côte d'Azur, un nouveau support d'expression. Il y porte en marge l'emblématique mention manuscrite « Il faut vraiment avoir la trouille pour avoir peur d'une colombe » qui fait directement écho aux réactions engendrées par son affiche pour le congrès de la paix à Paris. Couvrant plus de quinze ans, sa participation au *Patriote* prendra principalement la forme de grandes effigies publiées à la une au moment des fêtes du carnaval de Nice.

Tout au long de ces mêmes années, Picasso dans ses ateliers successifs ou depuis sa « tour de guet » de Notre-Dame-de-Vie continue d'interroger l'actualité de son temps. L'un des principaux titres nés à la Libération, le journal *Le Monde*, lui servira en 1961 à réaliser une maquette pour la sculpture *Enfant*. C'est l'occasion pour lui de consigner les soubresauts que résume le gros titre « Les réactions politiques après le mouvement séditionnel d'Alger ». Affrontement majeur entre de Gaulle et la fraction de l'état-major restée favorable à « l'Algérie française », le putsch des généraux ébranle la V^e République naissante. C'est sur cette note, moins insouciant que les têtes de fou du carnaval, que Picasso conclurait sa chronique journalistique du siècle.

À voir ou à lire ?

Dans quelle mesure le contenu des coupures de presse utilisées par Picasso dans ses œuvres peut-il être considéré comme en faisant partie intégrante ? Faut-il y voir un élément pertinent du projet de l'artiste ? Ce problème méthodologique a été âprement débattu pour la période des papiers collés. On a longtemps tenu ces fragments de journaux pour des signes visuels parmi d'autres « cachant des textes, arbitraires ou non, qui n'exigent pas qu'on les déchiffre ». Robert Rosenblum, le premier, s'est au contraire appliqué à « déchiffrer » ces coupures de presse. Partant d'un souci de datation des œuvres, sa démarche l'a conduit à poser l'hypothèse d'un usage délibéré de certains de ces éléments typo-linguistiques comme autant de calembours (*puns*) verbaux aussi bien que visuels. Selon lui, ces « permutations et combinaisons, pour être comprises, doivent souvent être lues aussi bien que vues ». De fait, les coupures, déplacements, agrégations de syllabes mis en œuvre dans les papiers collés semblent bien relever souvent de la technique du Klangwitz, « mot d'esprit fondé sur des sonorités », à propos desquels Sigmund Freud observait : « Les mots sont un matériau plastique avec lesquels on peut faire toutes sortes de choses ».

Les analyses de Patricia Leighton à propos des papiers collés ont par ailleurs ouvert un vif débat sur le degré d'intentionnalité politique s'attachant à la sélection par Picasso de coupures de presse témoignant de l'actualité internationale. Ces choix délibérés de l'artiste confèreraient aux œuvres de cette période une valeur de manifeste. On ne peut en effet ignorer que les pages de tête de la presse française tout au long de ces années 1912-1913, ont été consacrées aux rebondissements successifs de la première (octobre 1912-mai 1913) puis de la seconde (juin-août 1913) guerre des Balkans.

À nouveau alliée avec la Russie depuis la Triple Entente de 1907 et soutenant le nationalisme serbe, la France se trouve alors, comme les autres grandes puissances européennes, indirectement engagée dans un conflit où s'exacerbent les rivalités locales dans le partage des anciennes possessions turques d'Europe. Un regain nationaliste réactive le thème d'une revanche contre l'Allemagne au sein d'une opinion française qui restait pourtant majoritairement hostile à la guerre ainsi que le confirmeront les élections de mai 1914. Doit-on pour autant admettre que « les idées anarchistes jouèrent un rôle crucial dans l'utilisation par Picasso de coupures de presse dans ses collages cubistes de 1912-1913, non seulement en influençant la sélection de ces coupures et leur placement, mais aussi en inspirant l'acte sans précédent d'introduire dans son art et de la manière la plus littérale, les événements et les problèmes de la guerre des Balkans » ?

La thèse s'est exposée par son radicalisme à être vivement critiquée par les tenants de l'école formaliste qui privilégient pour leur part la dimension proprement plastique et esthétique de ces choix. Rosalind Krauss jugeant « carrément grotesques une fois appliquées au collage » les entreprises « tentant de découvrir pour chaque signe pictural un référent exact (historique) », et s'opposant aux risques de « lecture abusive » des papiers collés, propose de privilégier une interprétation de la coupure de presse comme « un signe étrangement matériel pour la lumière, l'atmosphère et parfois la transparence ». Leo Steinberg procède pour sa part à « une distinction entre les gros titres, les têtes de colonne et les pavés de caractères » et souligne qu'« ils ne sont pas au même niveau du point de vue pictural », les uns pouvant être employés plutôt comme « texte » et les autres plutôt comme « texture ».

Ces divergences d'approche ont notamment conduit à interpréter un même fait, le collage par Picasso d'un texte imprimé « sens dessus dessous », de deux manières diamétralement opposées, les uns y voyant l'expression d'une critique politique encore plus radicale (« une image du monde retourné sur la tête »), les autres la preuve définitive que ces coupures de presse n'ont d'autre valeur que plastique et doivent pour Picasso rester illisibles. Comme pour modérer par avance les excès d'un tel débat et revendiquer pour son œuvre une position à la fois singulière et dialectique, l'artiste place au centre de *Bouteille et verre*, où le journal est collé à l'envers, une annonce commerciale pour l'ampoule OR dont le slogan proclame qu'elle est « la seule qui se place indifféremment dans toutes les positions ».

Pierre Daix a pu précisément interroger Picasso sur l'intentionnalité politique du papier collé *Verre et bouteille de Suze* où figure un article se rapportant à la manifestation pacifiste organisée à Paris le 17 novembre 1912 à l'appel des socialistes. Il rapporte cette réponse de l'artiste : « Bien sûr que je l'ai fait exprès, parce que c'était un événement important et qui impliquait cent mille personnes [...] Eh oui ! J'ai vu ça dans le journal et c'était ma façon de montrer que j'étais contre la guerre ». Et Picasso d'ajouter, alors que son interlocuteur souligne que les papiers collés n'avaient pas alors été rendus largement publics : « Bon, je savais que les gens trouveraient cela plus tard et comprendraient ». Cependant, Picasso, qui vivait en 1912-1913 dans un dialogue artistique constant avec Georges Braque, Guillaume Apollinaire, André Salmon, Max Jacob, Daniel-Henry Kahnweiler et Henri Matisse, disposait là d'un public capable de déchiffrer sans mal chacune de ses allusions qu'elle soit poétique, plastique ou politique. Aussi, sans minimiser les qualités formelles spécifiques qui font des coupures de presse un élément clé de la « révolution des papiers collés », cet objet semble bien avoir constitué pour l'artiste un indice d'actualité, une trace à la fois verbale et matérielle de l'Histoire en marche. Jean Paulhan pouvait déjà voir dans cette invention la manifestation d'une attitude philosophique où « un nouveau réalisme se propose de nous reconduire aux choses elles-mêmes, vigiles d'interprétation et refuse de considérer la perception la plus fugitive sans y inclure notre présence au monde ».

Nous tenterons de saisir ici toute la spécificité des œuvres sur papier journal réalisées par Picasso depuis le début du siècle dernier, de restituer le principe de leur élaboration, de les replacer dans la chronique de son grand œuvre. Dès lors nous porterons attention au journal dans son aspect, sa matière, sa forme mais également pour ce qu'il dit, pour le bruit qu'il fait, pour les images qu'il donne à voir. Sur ce parcours nous accompagnent ces mots inspirés à Tristan Tzara par les papiers collés : « Où finit le fortuit, où commence le nécessaire lorsqu'un fait lointain vient installer sa résonance dans une nouvelle actualité qui nous entoure et qui pourtant nous fuit déjà ? »

REPÈRES CHRONOLOGIQUES

1881

25 octobre : naissance à Malaga de Pablo Ruiz Picasso.

29 juillet : loi française sur la liberté de la presse.

1891

Installation de la famille Ruiz-Picasso à La Corogne.

1894

Picasso dessine les petits journaux illustrés *La Coruña* et *Azul y Blanco* (salle 1) inspirés de la typographie et de la mise en page de la revue *Blanco y Negro*.

1898-1899

A Barcelone où il est inscrit à l'école des beaux-arts de La Lonja, Picasso fréquente le milieu avant-gardiste du café littéraire et artistique Els Quatre Gats.

1900

Été : illustrations pour les revues artistiques *Juventut* et *Catalunya Artistica*.

Décembre: illustrations dans la revue *Pel & Ploma*.

1901

Picasso crée à Madrid avec l'écrivain Francisco de Assis Soler la revue *Arte Joven*.

A Paris, il publie des illustrations dans *Le Frou-Frou* des 21 août et 14 septembre.

1902

Illustrations publiées dans les numéros de *Gil Blas illustré* du 10 au 14 juillet et dans le *Journal pour tous* du 25 juillet.

Illustration pour la une du quotidien catalan *El Liberal* du 5 octobre.

Dessins réalisés sur la une du *Journal* du 17 octobre.

1903

Illustrations pour *El Liberal* du 10 août.

1904

Illustrations pour *La Tribuna* du 24 mars.

Avril : installation 14, place Ravignan, au Bateau-Lavoir.

Rencontre les poètes, journalistes et critiques Guillaume Apollinaire et André Salmon.

1905

Peint *L'Acrobate à la boule* (musée Pouchkine, Moscou) inspiré notamment d'une gravure de *Blanco y Negro*.

Dessins réalisés sur la une du *Matin* du 20 septembre.

1906

Études pour l'*Autoportrait à la palette* (Philadelphia Museum of Art) dessinées sur *Le Matin* du 30 décembre (salle 1).

1907

Mai-juin : achèvement des *Demoiselles d'Avignon*.

Etude pour le *Nu à la Draperie* sur une page de la revue *Le Vieux Marcheur* du 23 août.

1908

Dessin *Le Rêve*, " papier collé trouvé " réalisé sur un cartonnage commercial des magasins du Louvre (salle 1).

1910

Autoportrait photographique dans l'atelier du 11, boulevard de Clichy. On y voit le numéro 3 d'*Excelsior* (18 novembre), nouveau quotidien illustré (salle 2).

Dessin et études typographiques sur le dépliant de souscription du livre de Max Jacob *Saint Matorel* (salle 1).

1911

Dessins sur des pages de la revue littéraire *Pan* (salle 1).

Premières toiles comportant des titres de journaux, notamment *L'Indépendant* de Perpignan et *L'Intransigeant* (salle 1).

Dessins sur papier à lettre du Grand Café de Céret (salle 1).

1912

Printemps : Premier collage de Picasso, *Nature morte à la chaise cannée*, incluant le lettrage peint JOU emprunté au titre *Le Journal* (salle 2).

Le titre du quotidien espagnol *La Publicidad* apparaît dans *Nature morte espagnole*.

Octobre : la Serbie, la Bulgarie, la Grèce et le Monténégro déclarent la guerre à la Turquie, début de la première guerre des Balkans.

17 novembre : manifestation pacifiste au Pré-Saint-Gervais.

18 novembre : un article de Gustave Téry dans *Le Journal* relance les attaques contre la présence des cubistes au Salon d'automne.

3 décembre : discours de Marcel Sembat à la Chambre en défense du Salon d'automne.

4 décembre : armistice entre les belligérants de la première guerre des Balkans.

Novembre-décembre : réalisation des premiers papiers collés et de constructions intitulées *Guitare* incluant des coupures de presse : numéros du *Journal* du 18 novembre au 14 décembre qui commentent les développements de la guerre des Balkans puis la signature de l'armistice (salle 2).

Photographies d'accrochages de papiers collés dans l'atelier du 242, boulevard Raspail

1913.

Janvier-février : *Nature morte au " Bon Marché "* et *Construction au joueur de guitare* utilisent des coupures d'*Excelsior* du 25 janvier 1913 relatives à l'assassinat du généralissime turc Nazim Pacha ou portant des annonces publicitaires (salle 3).

Mars : article de Guillaume Apollinaire dans *Montjoie !* : " On peut peindre avec ce qu'on voudra, avec des pipes, des timbres-poste, des cartes postales ou à jouer, des candélabres, des morceaux de toile cirée, des faux-cols, du papier peint, des journaux. Il me suffit, à moi, de voir le travail... "

23 avril : prise de Scutari par les troupes du Monténégro.

Plusieurs papiers collés de l'année 1913 utilisent des coupures d'un numéro du *Figaro* remontant au 28 mai 1883.

Construction *Guitare et bouteille de Bass* utilisant une coupure de la page boursière d'*Excelsior* du 23 avril 1913 (salle 3).

Début mai : mort du père de l'artiste, don Jose Ruiz.

Papier collé *Bouteille et journal* et dessin *Homme à la moustache* utilisant le numéro

d'*Excelsior* du 6 mai 1913 évoquant la prise de Scutari (salle 3). Le lettrage EL/SIOR (El Señor) pourrait prendre valeur de *memento mori* pour don Jose.

30 mai : Traité de Londres, fin de la première guerre des Balkans. La Turquie perd ses possessions d'Europe à l'exclusion de Constantinople.

Fin juin la Bulgarie réouvre les hostilités, seconde guerre des Balkans (Traité de Bucarest, 10 août 1913).

1914

Janvier: Papier collé *Verre, bouteille de vin, paquet de tabac, journal* utilisant la une repliée du *Journal* du 23 décembre 1913 titrant sur des faits divers (salle 3).

Été : séjour à Avignon.

28 juin : l'archiduc Ferdinand est assassiné à Sarajevo.

3 août : déclaration de guerre de l'Allemagne à la France.

Réalisation de constructions en bois et fer blanc à thème de verres, dés et journaux et de la toile *Homme à la pipe* (salle 3). Citées de manière récurrente, les syllabes JOUR / JOU / JO [URNAL] deviennent une sorte de signature de l'artiste, faisant écho au YO / JO, "je" en castillan et catalan.

1914-1916

Dessin d'une bicyclette sur un fragment de journal évoquant les opérations militaires à Verdun.

1921-22

Papier collé "*De la guerre au Sénat*" utilisant une coupure de *L'Intransigeant* du 28 décembre 1921 relative au vote du budget militaire.

1923

Dessin *Personnages à l'antique* sur la page une d'*Excelsior* du 23 juillet consacrée à des commémorations de la Grande Guerre (salle 4).

1926

Printemps : série des toiles-assemblages *Guitare* dont l'une utilise une coupure de la page des spectacles d'un numéro du journal d'actualité artistique *Comœdia* remontant au 16 mai 1920 (salle 4).

1930

Mars : exposition de collages à la galerie Goemans où les papiers collés de Picasso sont présentés pour la première fois. L'article de Louis Aragon, "La Peinture au défi", analyse le rôle du papier journal dans l'œuvre de Picasso: "*Et aussi il lui plaisait de fixer un bout de vieux journal, d'y ajouter quelques traits de fusain, et que cela soit ça, le tableau. L'extrême, l'arrogante pauvreté des matériaux l'a toujours enchanté.*" (salle 2 et 4)

1931

Article de Tristan Tzara dans *Cahiers d'Art*, "Le papier collé ou le proverbe en peinture": "*La différence de matière, que l'œil est capable de transposer en sensation tactile, donne une nouvelle profondeur au tableau, où le poids s'inscrit avec une précision mathématique dans le symbole du volume et sa densité, son goût sur la langue, sa consistance, nous mettent devant une réalité unique dans un monde créé par la forme de l'esprit et du rêve.*"

14 avril : proclamation de la République en Espagne.

1932

Premières photographies prises par Brassai de l'atelier et de l'appartement du 23 bis, rue la Boétie.

1933

Mai : article d'André Breton , " Picasso dans son élément ", dans le numéro 1 de la revue *Minotaure* : " *Les vingt années qui ont passé sur eux ont déjà fait jaunir ces bouts de journaux dont l'encre toute fraîche ne contribuait pas peu à l'insolence des magnifiques papiers collés de 1913. La lumière a fané, l'humidité, par places, très sournoisement soulevé les grandes découpures bleues et roses. Tout se passe comme si Picasso avait compté avec cet appauvrissement, cet affaiblissement, ce démembrement mêmes.* "

Août : *Rebelle marocain*, dessin d'après un cliché de *Paris-Soir* du 15 août illustrant un reportage sur la " pacification " qui se prolonge au Maroc depuis les opérations franco-espagnoles contre l'insurrection d'Abd-el-Krim en 1926 (salle 4).

1934

Empreinte et moulages en plâtre de feuilles de papier journal froissées. Ces sculptures seront photographiés par Brassai en 1944 (salle 4).

1935

Février-mars: exposition à la galerie Pierre, "Picasso, papiers collés, 1912-1914", avec une introduction de Tristan Tzara: " *Que la matière périssable et sordide puisse dans ces circonstances s'acheminer vers un système qui, tout en fixant les caractères temporels d'une actualité puissante, transgresse par là les cadres de l'inconscient, c'est le problème même de la réalité en tant que conscience qui se pose désormais dans l'activité dite d'art.* "

Article de Maurice Raynal, " Les papiers collés de Picasso ", dans *Arts et métiers graphiques*: " *Et les lignes de l'imprimerie suivaient le sens des effleurements du pinceau, dressaient des colonnes de grisaille que la lumière et l'ombre faisaient tourner, les lettres grasses jouaient dans leurs méandres graphiques le dessin d'objets imaginaires: les blancs, les noirs orchestraient des mesures indispensables à la symphonie.* "

Décembre : poème-collage *Maxima au sol* composé exclusivement de citations des pages 2 et 3 du *Journal* du 8 décembre consacrées à des faits divers, publicités et feuillets (salle 4).

Article de Georges Hugnet, " L'Iconoclaste ", dans *Cahiers d'art* : " *Picasso donne une belle leçon de courage et de révolte. Il sait, nous savons que nous serions parmi les premières victimes du fascisme, de l'hitlérisme français, celui-ci ne nous sous-estimant pas [...] Picasso continue... Son comportement, la dignité imperturbablement agressive de son œuvre, la situation de son apport dans les moyens d'expression, font de lui à proprement parler un homme authentiquement révolutionnaire. Tant il est vrai que le réel ne s'oublie pas.* "

1936

Dessin d'une colombe dédié à Dora Maar sur la une de *Marianne* du 8 juillet (salle 4). Ce motif sera, sur la demande de Louis Aragon, repris par Picasso en avril 1949 pour l'affiche du Congrès de la paix à Paris puis servira fréquemment dans la propagande du PCF.

17-18 juillet : prononciamiento du général Franco lancé à partir des enclaves espagnoles au Maroc ; début de la guerre civile espagnole.

1937

Gravures *Sueño y mentira de Franco* (songe et mensonge de Franco) inspirées des *auques*, gravures à thèmes religieux ou politiques traditionnelles en Catalogne depuis le 17^{ème} siècle (salle 4).

Graffiti et caricatures sur des pages d'échos divers de *Paris-Soir* du 16 avril (salle 4).

Figure d'homme au poing levé dessinée sur la une de *Paris-Soir* du 19 avril (salle 4).

26 avril : bombardement de la ville basque de Guernica par l'aviation nazie.

Mi-juin : présentation de *Guernica* dans le Pavillon Espagnol de l'Exposition Internationale. Certains des motifs de la composition empruntent aux reportages publiés dans *Paris-Soir*, *Ce*

Soir ou *L'Humanité*.

Graffiti sur une page de *Paris-Soir* du 10 septembre où figure un cliché de la fête du travail organisée au stade de Nuremberg.

1939

Début mai : le nouveau pape Pie XII s'oppose à la recherche d'un accord entre la France, l'Angleterre et l'URSS contre l'expansionnisme hitlérien et appelle à un accord de la France, l'Angleterre et la Pologne avec l'Allemagne et l'Italie.

1^{er} septembre : invasion de la Pologne par la Wehrmacht.

3 septembre : déclaration de guerre.

Fin septembre : une photographie de Brassai pour *Life* représentant Picasso peignant sur un journal du 7 juin 1939 rapportant les initiatives diplomatiques de Pie XII est interdite par la censure militaire française.

1940

Mai : devant l'avancée des troupes allemandes, *Excelsior* et *L'Intransigeant* cessent leur parution ; *Le Figaro* et *Le Journal* se replient à Lyon.

19-22 juin : Paris est occupé. Signature de l'armistice à Rethondes.

L'édition parisienne de *Paris-Soir* est directement placée sous contrôle allemand.

1941

6 juin : violente attaque d'André Vlaminck contre Picasso dans *Comœdia*.

Juin-juillet : nouveau statut des juifs et loi d'aryanisation des biens juifs.

Été : études pour *La Femme à l'artichaut* (Museum Ludwig, Cologne) sur des pages de *Paris-Soir* du 25 septembre (salle 4).

Juillet-novembre : série de *Portraits* de Dora Maar peints sur des pages de *Paris-Soir* (salle 4).

1943

Tête de mort (bronze, musée Picasso).

Étude pour la toile *Mère et enfant* (Yale University Art Gallery) peinte sur *Paris-Soir* du 2 juin 1943 (salle 4).

Juin-septembre : nouvelle série de *Portraits* sur des pages de *Paris-Soir* (salle 4).

1944

25 août : Libération de Paris. Ordonnance sur la presse sur la base de laquelle se créeront de nouveaux quotidiens comme *Le Monde* et *France-Soir*.

5 octobre : Picasso adhère au Parti Communiste Français.

1945

Février: *Le Charnier*, dont l'une des sources visuelles est un cliché de victimes soviétiques paru dans *L'Humanité* du 13 décembre 1944.

1946

Dessins de crâne découpés dans *Ce Soir* du 22-23 décembre 1946.

1948

novembre : études sur papier journal pour *La Cuisine* (musée Picasso) (salle 4).

1951

Graffiti sur le numéro de mai de la revue *Vogue* (édition française) dont Picasso rehausse 32 planches.

Début du travail d'illustration pour *Le Patriote*, quotidien communiste niçois, qui se poursuivra entre 1958 et 1967. Dans ces mêmes années, nombreuses illustrations pour *L'Humanité*, *Les Lettres françaises*, *La Vie ouvrière* etc..

1953

Le *Portrait de Staline* dessiné par Picasso à la demande de Louis Aragon pour célébrer la mort du dirigeant soviétique et publié dans le numéro des *Lettres françaises* du 12-19 mars, suscite une vive polémique au sein du PCF (salle 4).

1961

Projets pour la sculpture *Enfant* utilisant une page du *Monde* du 3 mai commentant les suites du putsch organisé à Alger entre le 21 et le 26 avril par les généraux favorables à l'Algérie française (salle 4).

1963

Décembre : gravure sur un flan d'impression du *Patriote*.

1973

8 avril : mort de Picasso.

Anne BALDASSARI

Éléments bio-bibliographiques

Historienne d'art, Anne Baldassari est conservateur du patrimoine.

Conservateur au Centre national d'art et de culture Georges Pompidou à partir de 1985 (Musée national d'art moderne, département des collections historiques), elle a participé aux inventaires des fonds photographiques Constantin Brancusi et Wladimir Kandinsky, a été co-rédacteur du catalogue des collections du Musée national d'art moderne (Éditions du Centre Pompidou, 1986), co-commissaire de l'exposition « Dessins de Henri Matisse » au Cabinet des dessins du Musée national d'art moderne et établi le catalogue raisonné des dessins de Matisse dans la collection du Musée national d'art moderne en 1989 (catalogue *Henri Matisse dans les collections du Musée national d'art moderne*, Éditions du Centre Pompidou, 1989). Elle a été commissaire en 1989-1990 de l'exposition interdisciplinaire « Art et Publicité » au Centre Pompidou, (catalogue aux Éditions du Centre Pompidou, 1989-1990) puis au Seizon Museum of Art à Tokyo et au Museum of Art de Kobé en 1991 (Éditions Asahi Shimbun). En 1992, elle a publié pour les Éditions du Centre Georges Pompidou, une monographie sur l'œuvre de Simon Hantai dans les collections du Musée national d'art moderne.

Conservateur du Centre de documentation, bibliothèque, archives et des collections de photographies au musée national Picasso à Paris depuis 1992, elle a été commissaire en 1992 des expositions « Corps Crucifiés » à Paris et Montréal (catalogue RMN/musée des Beaux-Arts de Montréal, 1992), et « Picasso et le cinéma » (catalogue RMN/Centre G. Pompidou, 1992). Ses recherches sur Picasso et la photographie ont fait l'objet d'un cycle de trois expositions au musée national Picasso à Paris : « Picasso photographe, 1900-1916 », 1994 (catalogue RMN, 1994), « Picasso et la photographie. À plus grande vitesse que les images », 1995 (catalogue RMN, 1995), « Picasso, sources photographiques. Le miroir noir, 1900-1928 », 1997 (catalogue RMN, 1997), et d'une exposition internationale « Picasso and Photography, The Dark Mirror » au Museum of Fine Arts à Houston en 1997 (catalogue Flammarion/Museum of Fine Arts, Houston, 1997), au Fotomuseum de Munich (catalogue Schirmer/Mosel), au Bunkamura Museum of Art à Tokyo et au Suntory Museum of Art à Osaka (catalogue Asahi Shimbun), au Palazzo Vecchio à Florence en 1998 (catalogue Fratelli/Alinari) et à la Barbican Art Gallery à Londres en 1999 (catalogue Flammarion/Museum of Fine Arts, Houston).

Anne Baldassari a géré l'entrée dans les collections publiques des fonds historiques de photographies, ouvrages et manuscrits de Brassai (1996) et de Dora Maar (1998).

Au printemps 2000, elle a été commissaire de l'exposition « Brassai/Picasso. Conversations avec la lumière », au musée national Picasso (catalogue RMN, 2000) et organisé l'exposition inaugurale de la nouvelle Galerie du Irish Museum of Modern Art de Dublin, avec l'exposition « Picasso Working on paper », (catalogue, Irish Museum of Modern Art/Merrell Publishers, Londres).

À partir de 1997, elle a été membre du commissariat international de l'exposition « Matisse-Picasso » coproduite par la Tate Gallery (Londres), le Museum of Modern Art (New York) et la Réunion des Musées Nationaux. À ce titre elle a assuré le co-commissariat de l'exposition « Matisse-Picasso » aux Galeries nationales du Grand-Palais à l'automne-hiver 2002-2003 (catalogue RMN/Centre G. Pompidou, 2002). Elle est l'auteur du site scientifique <matissepicasso.org> et du *Petit Journal* de l'exposition (RMN, 2002).

Anne Baldassari est actuellement commissaire de l'exposition « Picasso, papiers journaux » (3 avril-30 juin 2003) et prépare pour 2005-2006 l'exposition internationale « Picasso : Dora Maar, 1935-1943 » pour le musée national Picasso, The National Gallery of Victoria de Melbourne et le Museum of Fine Arts de Houston.



PICASSO
papiers JOURNAUX

Une exposition à la " Une "

Pour chaque numéro produit au quotidien, la "Une" et les pages qui la suivent sont autant de créations littéraires et visuelles qui tombent le soir dans l'oubli pour renaître sous une nouvelle forme le lendemain.

Quelle plus noble utilisation de la presse, après la lecture, que l'action du maître collant l'événement par morceaux pour reconstituer son propre journal !

Quelle plus belle leçon de modestie que nous donne l'artiste où l'information détournée à bon escient devient un art !

Enfin, surtout, quel message plus émouvant que cette collection de coupures, fragments de temps qui viennent faire revivre les petites et les grandes histoires passées !

La presse parisienne ne pouvait que s'associer à l'exposition Picasso où l'œuvre magistrale donne au papier journal, support éphémère par excellence, son éternité.

Laurent Dubois
Directeur



LA PRESSE QUOTIDIENNE NATIONALE ET SON SYNDICAT

• LA PRESSE QUOTIDIENNE NATIONALE

Diffusée sur l'ensemble du territoire national et largement à l'étranger, la Presse Quotidienne Nationale (PQN) est un média d'influence et de prestige. Sa vocation est d'informer et d'aider le lecteur à la formation de son jugement sur les questions intéressant la politique de la Cité. Par son pluralisme, et son indépendance, la Presse Quotidienne Nationale est un média majeur qui pèse sur les événements économiques et politiques de la société. Qu'ils soient généralistes ou spécialisés, ses titres affirment leur dynamisme par un souci constant d'amélioration de la qualité rédactionnelle et par des efforts d'adaptation à l'évolution des besoins de la société française.

La Presse Quotidienne Nationale s'inscrit tout naturellement dans le paysage de la communication publicitaire. Reconnue en tant que média d'influence fiable et indépendant, la Presse Parisienne a un lectorat très impliqué dans la vie économique, politique et sociale.

Grâce à ses réseaux de correspondants à l'étranger, la Presse Quotidienne Nationale gère une multitude d'informations générales et spécialisées en temps réel, quel que soit le domaine concerné.

Elle s'appuie sur un réseau mondial d'information. Par la qualité de l'information traitée, le prestige de ses signatures et la multiplicité de ses produits, les titres de la Presse Quotidienne Nationale sont reconnus au plan international comme des journaux de référence.

La Presse Quotidienne Nationale en chiffres 2001

- nombres de titres : **12**
- chiffre d'affaires publicitaire : **553 millions d'euros**
- diffusion moyenne par numéro : **2,565 millions d'exemplaires**
- Audience (LMN) : **8,770 millions de personnes lisent au moins un quotidien national chaque jour**
- **38,3 % des cadres** et chefs d'entreprise de plus de 10 salariés, lisent un quotidien national

• LE SYNDICAT DE LA PRESSE PARISIENNE

Le Syndicat de la Presse Parisienne (SPP) est né le 6 novembre 1882, un an après la consécration de la liberté de la presse par la loi du 29 juillet 1881. Après la clandestinité, il a été recréé à la Libération. Ses premiers membres ont pris l'initiative de fonder le 29 décembre 1944 la Fédération Nationale de la Presse Française.

Le Syndicat de la Presse Parisienne a pour vocation le conseil et la défense des intérêts de la presse quotidienne nationale. Il étudie toutes les questions économiques, juridiques et sociales concernant la presse quotidienne nationale. Il intervient en tant que de besoin sur l'ensemble des domaines relevant de la communication.

Au plan national, le Syndicat de la Presse Parisienne est présent dans diverses instances à participation gouvernementale : la Commission Paritaire des Publications et Agences de presse, la Commission Chargée du Contrôle des Publications Destinées à la Jeunesse, le Conseil Supérieur des Messageries de Presse...

Il participe également aux travaux des organisations professionnelles ou interprofessionnelles de la presse telles que la Fédération Nationale de la Presse Française.

Au plan international, le Syndicat de la Presse Parisienne développe largement ses activités en tant que membre et administrateur du conseil d'administration de l'Association Mondiale des Journaux et de l'Association Européenne des Editeurs de Journaux.

Le Syndicat de la Presse Parisienne comprend dix titres

L'AGEFI, LA TRIBUNE DESFOSES, LES ECHOS, LEFIGARO, FRANCE-SOIR, L'HUMANITE, INTERNATIONAL HERALD TRIBUNE, LE JOURNAL DU DIMANCHE, LE MONDE, PARIS TURF-SPORT COMPLET.

Quatorze entreprises et groupes sont associés à l'organisation

A.F.P, L'ACTU, LA CROIX, DERNIERES NOUVELLES D'EUROPE, EUROPE JOURNAL, FEDERATION NATIONALE DES AGENCES DE PRESSE PHOTO ET INFORMATION, HARATCH, INVESTIR, LIBERATION, MON QUOTIDIEN, N.M.P.P, NOTRE PAROLE, PRESSE NOUVELLE, QUOTIDIEN PRESENT, QUOTI, S.A.E.M TRANSPORTS PRESSE.

Direction du Syndicat de la Presse Parisienne

Président : Xavier ELLIE

Directeurs : Laurent DUBOIS et Frédéric RANCHET

Contact Presse : Charlotte MASSIMINO – tél. : 01 53 20 90 67

PICASSO

papiers JOURNAUX

Une exposition

Un livre

Papier journal, archives, correspondance... Les outils de l'historien relèvent en France du confidentiel. Les sources sont souvent citées, référencées, mais le public y a rarement accès, comme si la révélation du document brut, le bonheur de l'invention puis de l'interrogation n'étaient réservés qu'aux seuls initiés.

Editeur d'histoire depuis 1865, Tallandier a toujours cultivé ce qu'on appelait naguère la psychologie du témoignage et l'intérêt des lecteurs pour *Paroles de Poilus* (1998) en a renouvelé l'approche. D'autres publications récentes ont renforcé ce retour aux sources originales. Étayées d'un appareil critique réalisé par les meilleurs spécialistes de la période, elles mettent au jour des archives jusque-là inédites. Ainsi *Lettres de Drancy* (2002), *Moscou-Paris-Berlin, télégrammes chiffrés du Komintern* (2003) ou *La Vie à en mourir* (2003), qui rassemble des lettres de résistants fusillés entre 1941 et 1944.

En soutenant le projet du musée Picasso de réunir et présenter pour la première fois un ensemble d'œuvres, de documents et d'archives inédits, Tallandier réaffirme l'une de ses principales orientations éditoriales. L'événement que constitue l'exposition « Picasso, papiers journaux » offre au visiteur une lecture neuve de l'ensemble de l'œuvre de l'artiste.

Le livre écrit par Anne Baldassari pour Tallandier, étude très détaillée des sources et supports journalistiques utilisés par Picasso dans ses œuvres, est à l'origine de cette exposition et s'en voudrait la mise en perspective critique et historique.

L'Éditeur

Tallandier Éditions
18, rue Dauphine - 75006 Paris
Tel: 01 40 46 43 88
Fax : 01 40 46 43 98
www.tallandier.com

Siège social :

18, rue Dauphine - 75006 Paris
S.A. au capital de 2 286 290 €
R.C. Paris B 437 733 801

Musée national Picasso

5, rue de Thorigny - 75003 Paris
tél. : 01 42 71 25 21 - télécopie : 01 48 04 75 46
www.museepicasso.com

« Picasso, papiers journaux »

3 avril – 30 juin 2003

Horaires :

Ouvert tous les jours de 9 h 30 à 18 h, sauf le mardi.

Droits d'entrée :

Donnant accès à l'exposition temporaire et aux collections permanentes.

Plein tarif : 5,50 euros – tarif réduit : 4 euros – moins 18 ans : gratuit.

Dimanche tarif réduit : 4 euros.

Visites – conférences :

Visites sans rendez-vous, destinées aux visiteurs individuels : lundi et vendredi à 14 h 30.

Visites avec rendez-vous, destinées aux groupes : renseignements et réservations,

tél. : 01 42 71 70 84 - télécopie : 01 42 71 12 99

Accès :

Metro : Saint-Paul, Filles du Calvaire, Chemin-Vert.

Bus : 29, 96, 69, 75

Directeur du musée Picasso :

Gérard Régnier, conservateur général du patrimoine

Commissariat :

Anne Baldassari, conservateur au musée national Picasso.

Ouvrage :

Picasso, papiers journaux, Éditions Tallandier. 240 pages, 192 illustrations couleurs, 32 euros.

Contacts Presse :

RMN : Gilles Romillat, tél. : 01 40 13 47 61 - télécopie : 01 40 13 48 61

e-mail : gilles.romillat@rmn.fr

Éditions Tallandier : Emmanuelle Roederer, tél. : 01 40 46 43 94 - télécopie : 01 40 46 43 96

e-mail : eroederer@st2.tallandier.fr

Musée Picasso : Jean-Pierre Chauvet, tél. : 01 42 71 88 18 - télécopie : 01 42 71 12 99

e-mail : jean-pierre.chauvet@culture.gouv.fr

Marie-Liesse Sztuka, tél. : 01 42 71 93 18

e-mail : marie-liesse.sztuka@culture.gouv.fr

Cette exposition a été organisée avec le soutien du Syndicat de la Presse Parisienne et des Éditions Tallandier.

Les activités culturelles et pédagogiques au musée Picasso

Pour les adultes

La collection permanente

Avec rendez-vous :

Avec un conférencier des musées nationaux, tous les jours (sauf mardi et dimanche).

Début des visites : 9 h 30, 9 h 45, 11 h 00, 11 h 15 et 14 h 00, 14 h 15, 15 h 30, 15 h 45 (durée 1 h 30)

Ce service, *sur rendez-vous*, s'adresse aux groupes constitués au préalable : 30 personnes maximum.

Sans rendez-vous :

Le lundi et le vendredi à 14 h 30 (durée 1 h 30).

Ce service, *sans rendez-vous*, s'adresse aux visiteurs individuels.

Exposition temporaire

Du 4 avril au 30 juin 2003, à 14 h 30, la visite du vendredi et du lundi, est consacrée à :
Picasso, papiers journaux.

Les journées thématiques

Rodin-Picasso

Le musée Rodin et le musée Picasso s'associent pour proposer la découverte de ces deux artistes majeurs.

Samedis : en 2003 : 26 avril, 17 mai, 14 juin, 5 juillet, au musée Rodin de 10 h 00 à 12 h 00, ensuite au musée Picasso de 14 h 30 à 16 h 00.

Les deux visites sont commentées par le même conférencier.

Ce service, *sur rendez-vous*, s'adresse aux visiteurs individuels.

Picasso et l'Art nègre

Au musée du Louvre, (Pavillon des Sessions) dans le cadre de la préfiguration du musée du Quai Branly (de 10 h 30 à 12 h 00) et au musée Picasso (de 14 h 30 à 16 h 00).

Ces visites sont provisoirement suspendues. Elles reprendront en septembre 2003, un samedi par mois. D'ores et déjà, il est possible de nous contacter pour une réservation provisoire.

Les deux visites sont commentées par le même conférencier.

Ce service, *sur rendez-vous*, s'adresse aux visiteurs individuels.

Pour les adultes et les enfants

Les dimanches parents-enfants

Vos enfants avec une conférencière et vous avec une autre (à 11 h 00 ou à 15 h 00), découvrirez dans le même temps la collection permanente, à moins que vous préférerez rester dans le groupe des enfants.

Dimanches : en 2003 : 6 avril, 11 mai, 8 juin, 13 juillet.

Ce service, *sans rendez-vous*, s'adresse aux visiteurs individuels.

L'après-midi des enfants, le mercredi

À 15 h 00, de septembre à juin

Accompagnés par une conférencière, les enfants (6 à 10 ans) et vous-même, si vous le souhaitez, partirez à la découverte de l'architecture de l'Hôtel Salé et des œuvres de Picasso, avec pour fil conducteur, la représentation des animaux.

Ce service, *sur rendez-vous*, s'adresse aux visiteurs individuels.

Renseignements téléphoniques pour l'ensemble de ces services

Téléphones : 01 42 71 70 84 – 01 42 71 63 15 – 01 42 71 88 18

Les inscriptions se font par courrier ou télécopie :

Musée Picasso, 5 rue de Thorigny, 75003 Paris - Télécopie : 01 42 71 12 99

Site Internet : musee-picasso.fr

Visuels disponibles pour la presse

1. **Pablo Picasso**

Tête d'Homme vue de Dos

Paris, Hiver 1906-07

Crayon noir sur papier journal

Le Matin du 30 décembre 1906

12.5 x 7.7 cm

Paris, musée Picasso,

© Succession Picasso 2003

2. **Pablo Picasso**

Le Rêve

Paris, 1908

Plume, encre, gouache et étiquette collé sur carton

45.5 x 26 cm

Collection particulière

© Succession Picasso 2003

3. **Pablo Picasso**

Bouteille sur une table

Paris, décembre 1912

Papiers collés et fusain sur papier

Le Journal du 15 mars 1913

8 Décembre 1912

62.5 x 44 cm

Paris, musée Picasso

© Succession Picasso 2003

4. **Pablo Picasso**

Etude pour une sculpture

Paris-Céret, printemps 1913

Encre de Chine sur papier collé sur papier journal

Le Matin du 30 janvier 1913

16 x 12.5 cm

Collection particulière

© Succession Picasso 2003

5. **Pablo Picasso**

Bouteille et journal

Céret, printemps 1913

Pièce de papier journal collée, fusain,

Et encre de Chine sur papier

Excelsior du 6 mai 1913, page 1

45 x 48 cm

Dublin, National Gallery of Ireland

© Succession Picasso 2003

6. **Pablo Picasso**

Verre, bouteille de vin, paquet de tabac, journal

Paris, mars 1914

Papiers et pièce de papier journal collés,

Gouache et fusain sur papier

Le Journal du 23 décembre 1913, page 1

49 x 64 cm

Paris, musée Picasso

© Succession Picasso 2003

7. Brassai (Gyula Halasz)

Table Pliante, tablette et journaux rue des Grands- Augustins

Paris, 1945

Epreuve de gélatino-argentique

29.9 x 22 cm

Paris, musée Picasso

© Succession Picasso 2003 / © Estate Brassai

8. Brassai (Gyula Halasz)

*Picasso peignant sur un journal,
dans l'atelier des Grands- Augustins*

Paris, Septembre 1939

Quotidien du 6 juin, 1939

Epreuve gélatino-argentique

32.6 x 27.3 cm

Paris, musée Picasso

© Succession Picasso 2003 / © Estate Brassai

9. Pablo Picasso

Tête de femme

Paris, 1941

Peinture à l'huile sur papier journal

Paris-Soir du 4 novembre 1941

60 x 43 cm

Paris, musée Picasso

© Succession Picasso 2003

10. Pablo Picasso

Pieds

Paris, 1943

Peinture à l'huile sur papier journal

Paris-Soir, du 2 juin 1943

Collection particulière

© Succession Picasso 2003

11. Pablo Picasso

Verre et dés

1914

Crayon, gouache et papier collé

23.5 x 14.5 cm

Staatliche Museen zu Berlin, National Galerie

Sammlung Berggruen

© Succession Picasso 2003

Pour toutes les œuvres de Picasso, contacter Mme Christine Pinault, Picasso administration.
tél. : 01 47 03 69 70 - fax : 01 47 03 69 60 - e-mail : cpinault@picasso.fr