



Cette exposition a bénéficié du soutien d'I B M

LES DEMOISELLES D'AVIGNON

27 janvier - 18 avril 1988

**Musée Picasso
5 rue de Thorigny
75003 Paris**

**L'exposition sera également présentée à Barcelone au Museu Picasso
du 10 mai au 14 juillet 1988.**

**Exposition organisée par la Réunion des musées nationaux
et le Musée Picasso**

Commissaire :

Hélène Seckel, conservateur au Musée Picasso

Publication :

. Petit journal

. Catalogue par Hélène Seckel

2 volumes : 348 pages et 368 pages ;

140 illustrations en couleur et 1150 illustrations en noir et blanc environ ;

Prix : 490 F les 2 volumes.

Sommaire :

. Volume I

Introduction, Hélène Seckel

Catalogue, Hélène Seckel

Les carnets de dessins, Brigitte Léal

Images révélées, Charles de Covessin et Thierry Borel

. Volume II

Le Bordel philosophique, Léo Steinberg

La genèse des Demoiselles d'Avignon, William Rubin

La chronologie à la lumière des carnets de dessins, Pierre Daix

Éléments pour une chronologie de l'histoire des Demoiselles,

Judith Cousins et Hélène Seckel

Anthologie, Hélène Seckel

Expositions

Bibliographie sélective.

Film :

Dans la mesure où la plupart des images des carnets ne sont pas accessibles au public, Noël Simsolo a réalisé un film, permettant, à travers les dessins des carnets, de pouvoir suivre l'évolution du travail sur le tableau, de comprendre l'évolution des personnages et comment, d'une composition à sept personnages représentant un marin et un étudiant en médecine entourés de femmes nues dans un bordel, on est arrivé au tableau final, où les hommes ont disparu, provoquant l'immédiate perception de la trivialité du sujet.

Relations avec la presse :

Sylvie Poujade, Réunion des musées nationaux tél. : 42.60.39.26.

Jean-Pierre Chauvet, Musée Picasso tél. : 42.71.25.21.



SERVICE RELATIONS PRESSE

Boîte Postale 75
75021 PARIS CEDEX 01
Téléphone : (1) 42 96 14 75
Télécopieur : (1) 42 96 14 75 Poste 5365

Pour renseignements :

Tél : 42 96 14 75

IBM ET LE MECENAT D'ENTREPRISE

Depuis près de 10 ans, IBM a mis en oeuvre une politique de programmes institutionnels qui se caractérise par une volonté de continuité et qui s'exprime dans des domaines aussi variés que la science, l'éducation, la santé, les pays en voie de développement, l'action sociale et les arts. Cette participation peut prendre différentes formes et se traduire par un prêt de matériel, une aide financière, un détachement de personnel ou la collaboration à des projets, études ou accords.

A titre d'exemple, IBM a détaché pour des périodes allant jusqu'à deux ans un de ses cadres au Ministère de la Culture afin de promouvoir le mécénat d'entreprise et un de ses ingénieurs pour la mise au point d'un programme de formation pour tétraplégiques afin de permettre leur insertion dans la vie professionnelle.

Dans le domaine artistique, IBM France a déjà contribué à de nombreuses manifestations à Paris et en province, parmi lesquelles :

- en 1978 à Paris, Cézanne,
- en 1979 à Paris, l'Art en France sous le Second Empire,
- en 1980 à Paris, la Science au service de l'Art,
- en 1981 à Lyon, le festival Berlioz,
- en 1982, le festival de Lille (danse),
- en 1983, le festival de Strasbourg (concert lyrique),
- en 1984 à Paris, l'exposition Bonnard,

- en 1985 à Paris : - l'Impressionnisme et le paysage français
 - Renoir
 - le millénaire de Montpellier avec les Scènes du Faust de Robert Schumann.
 - à Paris et à Saint Maximin, deux concerts de l'Orchestre du XVIIIème siècle.
 - à Lyon, le Festival Berlioz.
- en 1986 à Lyon, l'exposition "Le Temps" (janvier)
 - à Paris, la sculpture française au XIXème siècle
 - à Pont-Aven, l'exposition "Cent Ans, Gauguin à Pont-Aven"
 - à Paris et Strasbourg, trois concerts de l'Orchestre du XVIIIème siècle
- en 1987 à Paris, l'exposition "Cinq siècles d'art espagnol" au Musée du petit palais et au musée d'art moderne (octobre à janvier 1988)
 - à Paris, "l'Aventure humaine", au muséum d'histoire naturelle (Décembre 1987/janvier 1988).

Cette année, deux grands projets sont prévus :

- l'exposition "les Demoiselles d'Avignon" au musée Picasso (janvier/avril)
- l'exposition "le Minotaure" au musée d'art moderne de la Ville de Paris, après avoir été présentée à Genève (mars/mai).

Par ces manifestations, IBM souhaite associer son image à des projets de grande qualité et favoriser par ses activités de mécénat non seulement la création artistique, mais aussi sa diffusion dans un vaste public. De plus, IBM France exprime l'espoir que de telles actions favorisent le développement du mécénat d'entreprise.

Les Demoiselles d'Avignon

Picasso a vingt-cinq ans lorsqu'il peint Les Demoiselles d'Avignon, en 1907. Eut-il conscience que ce tableau allait être considéré, petit à petit, comme l'une des oeuvres fondatrices du XXème siècle ? Peut-être, car ce que l'on sait de sa genèse, par quelques témoignages de l'époque (ceux notamment d'André Salmon, poète, critique et ami proche du peintre, et de Daniel-Henry Kahnweiler qui allait devenir le marchand de Picasso), mais aussi et surtout par le nombre proprement stupéfiant des études qui l'ont précédé (études peintes, dessins et carnets où se répètent et se multiplient les recherches sur l'un ou l'autre des personnages, ou sur la composition de l'ensemble du tableau) laisse penser qu'il n'ignora point, alors, qu'il réalisait là, en quelque sorte, comme le font encore les compagnons, son chef-d'oeuvre.

A propos de ce tableau, généralement considéré comme un tournant décisif dans l'histoire de la peinture, "laboratoire" où se sont élaborées des recherches nouvelles, mais aussi "champ de bataille" où s'affrontent des tentatives conflictuelles, bien des questions ont été posées : est-ce le premier tableau cubiste ? Ou le chef-d'oeuvre de l'expressionnisme ? Est-il légitime d'y voir une influence de l'art nègre ? Ce tableau est-il seulement achevé, ou bien a-t-il été abandonné, dans la diversité des styles qu'on y trouve, qui laisse supposer qu'il a été retravaillé ou mené en plusieurs étapes au point où nous le voyons, sans que le peintre ait cherché ou réussi à lui donner une unité ? Et en effet que sait-on sur la chronologie de son exécution ? Et enfin, quelle en est la signification ?

Lorsqu'on découvre le tableau pour la première fois, plusieurs réflexions surgissent : qui sont ces cinq femmes nues dans un intérieur que ne définissent que des tentures et un plat de fruits posé au sol ? Pourquoi est-il question d'Avignon ? Pourquoi sont-elles si différentes les unes des autres, les deux au milieu plutôt jolies, avec quelque chose, dans la pose en tout cas, qui rappelle l'art classique, en dépit des mauvais traitements que le peintre a fait subir à leurs corps qu'il démantèle, celle de gauche, différente, au visage bruni, et les deux de droite franchement saisissantes, avec leurs visages défigurés par les déformations et la couleur qui les bariole dont on sait, par des témoignages anciens et par ce que révèlent les radiographies du tableau, qu'ils ont été retravaillés à même la grande toile ? Autant de questions auxquelles les oeuvres rassemblées dans cette exposition vont tenter de répondre.

L'exposition

Il faut rappeler d'abord deux circonstances dont la conjonction a permis de réaliser au mieux cette exposition. D'abord la mise au jour, par l'inventaire de la succession de Picasso, d'une grande quantité d'oeuvres pas ou peu connues (notamment quinze carnets de dessins partiellement publiés jusqu'ici, et dans le désordre bien souvent), et l'entrée dans les collections du Musée Picasso par voie de dation - procédure au terme de laquelle les héritiers du peintre ont pu acquitter en oeuvres d'art leurs droits de succession - de pas moins de sept études peintes, cinq carnets de dessins (représentant à eux seuls près de trois cents cinquante images dont un bon nombre - pas toutes, car Picasso y poursuit plusieurs recherches à la fois - se rapporte directement aux Demoiselles) et une vingtaine d'études sur papier concernant le grand tableau. Ensuite l'accord survenu entre d'un côté le Museum of Modern Art de New York (qui possède

le tableau), où fut organisée en 1980 une grande rétrospective Picasso, de l'autre la Direction des Musées de France et la municipalité de Barcelone (le Musée Picasso de Paris et celui de Barcelone ayant consenti de nombreux prêts à l'exposition new-yorkaise) pour qu'en réciprocité Les Demoiselles d'Avignon fissent un ultime voyage transatlantique. C'est autour du fonds remarquable du Musée Picasso et du tableau lui-même revenu pour l'occasion à Paris, qu'on a cherché à réunir le plus grand nombre d'études qui en font mieux comprendre la genèse et en éclairent les significations.

Prodomes

Depuis l'été 1906 on voit dans l'oeuvre de Picasso des signes qu'on a perçus, après coup, comme avant-coureurs des Demoiselles d'Avignon, et ce d'autant plus que les carnets de dessins montrent à quel point le travail sur certaines de ces oeuvres est étroitement imbriqué dans celui qui peu à peu se précise dans la perspective de la réalisation du grand tableau. Ainsi, des nus, hommes et femme mêlés, dans des scènes d'un prosaïsme simple où l'érotisme est patent ou au contraire le hiératisme désincarné malgré l'omniprésence de la chair, de scènes dont la signification ne se dévoile pas vraiment.

Mise en scène

Les choses se précisent avec une composition d'ensemble : cinq femmes nues accueillent parmi elles deux hommes, l'un vêtu de bleu, assis au centre, l'autre en costume marron, portant à la main un objet rectangulaire, peut-être un livre. La scène se passe dans un lieu clos par des tentures, on trouve là de quoi se désaltérer et de quoi se nourrir. Il y a tout lieu de penser que nous sommes dans un bordel. Les images des carnets nous en apprennent plus long sur ces sept personnages : l'homme assis au centre, dont le vêtement se caractérise par un col en V et un béret à pompon, est un marin. L'homme qui entre à gauche, soulevant la tenture d'une main, porte quelquefois, de l'autre, un crâne : ce n'est que parce que Picasso a fini par bien vouloir le dire, au début des années soixante-dix, qu'on sait qu'il s'agit d'un étudiant en médecine, un carabin. D'autres compositions montrent la réduction du nombre des personnages à six. Puis, chose singulière, l'étudiant en médecine change de sexe et devient femme : son épaule se transforme en sein, il lui pousse une longue chevelure, un déshabillé largement ouvert dévoile son corps. Enfin, le marin s'éclipse à son tour, et avec lui l'anecdote : il reste cinq femmes nues entre elles. Nous savons maintenant qui sont ces cinq demoiselles : ni des baigneuses, ni des modèles posant, mais bien cinq putains. Comme les hommes qui les occupaient sont partis, c'est désormais le spectateur qu'elles sollicitent de leur regard insistant. Par rapport aux études préparatoires, dans le tableau final dont le format est maintenant carré, légèrement plus haut que large, les figures se sont figées dans les draperies qui semblent solidifiées, les contours se sont angularisés, le tableau est comme éperonné par la table basse qui porte les fruits ; mais la nouveauté la plus criante s'affirme dans les deux femmes de droite, aux masques inquiétants. On se demande aussi par quelle singulière anomalie anatomique celle qui est accroupie de dos réussit à nous montrer son visage de face, le menton appuyé dans une main difforme. Mais, et Avignon ? Picasso nous répond, et nous apprend comment fut abandonné le titre premier, donné par l'un des amis du peintre : le bordel philosophique. Avignon ne désigne pas, semble-t-il, la ville papale mais bien plutôt le nom d'une rue de Barcelone, voisine de celle où demeurait le peintre.

Les protagonistes

De gauche à droite, nous les nommons : le carabin, qui devient la demoiselle qui entre à gauche ; la demoiselle debout derrière celle qui est assise au centre ; la demoiselle assise ; le marin ; la demoiselle aux bras levés ; la demoiselle debout à droite ; la demoiselle accroupie. Chacun de ces personnages a donné lieu à de nombreuses études, peintes, dessinées sur des feuilles libres ou dans les carnets, qui viennent démentir l'idée selon laquelle le tableau aurait été peint dans la transe, sous l'effet d'une pulsion instinctive et incontrôlée, par quoi on essayait notamment de justifier l'apparence discordante par rapport à l'ensemble des deux femmes de droite.

Le carabin

Son beau profil classique a longuement retenu Picasso - il pourrait s'agir parfois d'un autoportrait.

La demoiselle qui entre à gauche

Elle semble très décidée, en marche : son profil reste précis comme celui du carabin. Son peignoir ouvert montre sa poitrine, sa jambe ; pour qui la verrait de face, aussi, son sexe. La femme tient des deux mains le rideau avec toujours cette ambiguïté dans le geste, car on ne sait pas si elle repousse la tenture ou si elle s'apprête à la tirer avec elle pour dissimuler à nos yeux la scène.

La demoiselle debout derrière celle qui est assise, au centre

Aucun dessin sur feuille libre ne la montre dans son exacte posture telle qu'on la voit dans les carnets. Mais il y a quelques nus sanglants de gouache rouge qui lui ressemblent, dont les têtes aussi reparaissent dans les carnets.

La demoiselle assise

N'était la longue chevelure noire qui coule sur ses épaules, elle pourrait être un homme, carrure large, torse puissant, jambe gauche croisée haut sur le genou. C'est la position qui est la sienne dans les premières études pour l'ensemble de la composition à sept personnages. Puis elle ouvre ses jambes, découvre le triangle de son sexe, que le linge qu'elle tient à la main gauche ne dissimule pas, elle relève le bras droit au dessus de la tête, dans la pose du nu académique. Jambes fléchies et croisées au niveau des chevilles, comment peut-elle rester assise dans une position aussi inconfortable ? Mais l'est-elle seulement ou est-elle couchée ? Elle est cernée de tentures bleues.

Le marin

Il a le cheveu ras, les yeux baissés, une petite moustache, le visage étroit. Son vêtement est largement ouvert sur sa poitrine. Il est moins évidemment reconnaissable dans les études isolées que dans les carnets, où il porte un bérêt à pompon et un costume marin avec un col en V. Plusieurs études - où persiste une ambiguïté dans la définition du personnage : est-ce une femme avec un chignon ou le marin avec son bérêt ? - montrent que Picasso a travaillé la physionomie de ce personnage jusqu'à la période tardive où apparaissent les hachures sur les visages.

La nature morte

Elle est étudiée dans les carnets, faite au départ de deux ensembles distincts : sur la table devant le marin, à portée de sa main, un porron et des tranches de pastèque sur un plat, et sur une table basse à l'avant de la composition, un vase de fleurs. Au stade final, la nature morte est au premier plan.

La demoiselle aux bras levés

Elle est, au départ, plantureuse, le corps comme un pilier, sorte de caryatide qui aurait relevé ses bras au dessus de la tête. Puis son corps se schématise, la taille s'affine. On la voit de dos, avec une natte qui marque son épine dorsale, et de face. L'arrondi de ses bras s'est nettement géométrisé : les avant-bras joints par les mains, dont les doigts enlacés sont étudiés particulièrement, sont à l'horizontale. Bras et tête font comme un chapiteau. Un carnet entier, presque, la décrit, dans une répétition accélérée, face, dos, face, dos.

La demoiselle debout à droite

Picasso a longuement étudié une femme qui marche venant de droite (de la gauche, inversée, sur les estampes). Elle est d'abord tout en rondeurs. Une petite tête rouge est peut-être une étude pour son profil, avant qu'elle n'ait le visage barré de stries de couleurs vives et le corps dessiné à grands traits schématiques. Mais aucune étude isolée, hors des carnets, ne la montre comme elle apparaît sur le tableau.

La demoiselle accroupie

Plusieurs études montrent bien que Picasso a soigneusement travaillé son invraisemblable posture et sa face proprement sidérante, tant par ses déformations que par le choix des couleurs crues qu'on ne trouve que dans les deux figures de droite dans le tableau et qui les isolent si étrangement des trois autres.

Bustes et visages

Aucun d'entre eux ne concerne de façon précise Les Demoiselles. Mais ils sont contemporains de la réalisation du tableau et permettent de juger mieux encore des divers styles qui s'y côtoient.

On est frappé par l'ambivalence sexuelle des figures : l'une d'elle montre d'ailleurs simultanément une tête virile sous celle qu'une chevelure féminise.

D'autres têtes sont traitées d'une manière différente : peu à peu, la couleur prend une valeur constructive, par sa matérialité même - pâte épaisse, trace délibérée du coup de pinceau - et crée des partitions sur le visage : front, arcades sourcilières et surtout ailes du nez, de ces nez dont Picasso s'étonnait qu'on les dit "de travers".

André Salmon le premier, dès 1912, expliquait clairement que le tableau avait eu un état premier, et qu'il avait été ensuite, à plusieurs reprises, retravaillé, en particulier au niveau des visages dont la forme et le chromatisme subirent alors des modifications. Kahnweiler, pour sa part, isolait d'abord la figure accroupie, puis avec elle la figure debout à droite, qui inauguraient à son avis le style de 1907 et le cubisme, cependant que les trois autres, à gauche, ressortissaient encore à la période rose, au style de 1906. Ces deux types formels ont souvent été caractérisés le premier d'ibérique, le second de nègre.

Choses vues

Les historiens de l'art s'interrogent généralement sur les sources ou les influences qu'on peut éventuellement pister lorsqu'on s'attache à l'étude d'une oeuvre. L'art ibérique et l'art nègre sont au premier plan d'un débat qui a longuement agité la critique, au sujet des Demoiselles, car Picasso a lui-même mis en avant l'influence du premier alors qu'il écartait catégoriquement le second. Christian Zervos rapporte que "Picasso a puisé ses inspirations dans les sculptures ibériques de la collection du Louvre" et que le peintre lui confiait que "jamais la critique ne s'est donné la peine d'examiner son tableau attentivement" parce que, "frappée des ressemblances très nettes qui existent entre les Demoiselles d'Avignon et les sculptures ibériques, notamment au point de vue de la construction générale des têtes, de la forme des oreilles, du dessin des yeux, elle n'aurait pas donné dans l'erreur de faire dériver ce tableau de la statuaire africaine".

Il faut savoir que les fouilles archéologiques, en Espagne, venaient de mettre au jour de nombreuses pièces d'art ibérique, exposées au Louvre dès l'hiver 1905-1906, et que Picasso lui-même possédait, dans son atelier, depuis le mois de mars 1907, deux petites têtes sculptées (datant du Vème - IIIème siècle avant J.C.) qu'un aventurier avait dérobées au Louvre ! La critique a plus volontiers voulu voir, notamment dans les deux têtes de femmes de droite, une influence des arts primitifs, qu'on appelait au début du siècle, art nègre (ceci désignant indifféremment l'art africain ou océanien) et qui commençaient à être en vogue auprès des artistes. Derain, Vlaminck, Matisse et bientôt Picasso lui-même devaient en posséder. Picasso a rapporté aux uns et aux autres la véritable "révélation" que fut pour lui la découverte des collections du Musée d'ethnographie du Trocadéro. Mais il affirmait aussi avec insistance que cette révélation était postérieure à la réalisation des Demoiselles... Cependant quelques mots, rapportés par André Malraux à qui Picasso avait aussi narré sa visite au Trocadéro, ont rétabli dans sa légitimité l'influence des arts primitifs : "Tout seul dans ce musée haffreux (sic), avec des masques, des poupées peaux-rouges, des mannequins poussiéreux. Les Demoiselles d'Avignon ont dû arriver ce jour-là, mais pas du tout à cause des formes : parce que c'était ma première toile d'exorcisme, oui !".

A côté de cela, des oeuvres très diverses ont été mises en rapport avec Les Demoiselles. Ainsi, un grand tableau du Greco, la Vision de Saint-Jean que Zuloaga, peintre espagnol, avait dans son atelier parisien, après 1905, ou Le bain turc d'Ingres que Picasso a pu voir au Salon d'automne de 1905. Matisse, qu'il rencontre au début de l'année 1906, possédait des Baigneuses de Cézanne. Au Salon d'automne de 1906, dans la grande rétrospective consacrée à Gauguin se trouvait l'étrange figure mi-debout mi-assise d'Oviri. Et au Salon des Indépendants de 1907, alors que Picasso s'appropriait à travailler aux Demoiselles, étaient exposés le Nu bleu de Matisse et des Baigneuses de Derain. Il est évident que, la curiosité et la prodigieuse mémoire visuelle de Picasso aidant, il avait engrangé bien des images qu'il n'a pas manqué d'utiliser dans les esquisses préparatoires comme dans le grand tableau, transposées avec une distance qu'il ne convient pas d'abolir.

Chronologie de l'exécution du tableau

Il n'est pas facile de cerner précisément la période pendant laquelle Picasso a travaillé aux Demoiselles. Rien n'est daté à l'exception d'une peinture de mai 1907 et de deux dessins datés sans doute a posteriori. Cependant les carnets nous apportent des indications précieuses sur le déroulement du travail, sinon sur la chronologie stricte. Les premières études où le sujet des Demoiselles n'apparaît pas encore, études de femmes nues debout, de femme assise la jambe croisée sur le genou ou de deux femmes assises en conversation datent de l'hiver 1906-1907 et du début du printemps. La relève est prise ensuite par des études de composition à sept personnages où le sujet du bordel est cette fois défini sans équivoque, qu'on peut dater de mars-avril ; Picasso étudie alors, individuellement chacun des personnages, notamment le carabin, le marin mais aussi la demoiselle accroupie. Quelque part entre mars et mai, en même temps que la femme debout derrière la demoiselle assise disparaît, pour la composition à six personnages, Picasso travaille ses figures de façon plus schématisée. Certaines postures changent : celle de la femme assise au centre, qui croise désormais ses jambes au niveau des chevilles. Au terme de cette période, le carabin devient une femme.

Jusqu'ici nous en étions aux études. Quand Picasso a-t-il mis en chantier la grande toile ? On ne le sait pas. On sait seulement qu'il l'a fait préparer avec soin, en la faisant, avant même qu'il ne commence à peindre, rentoiler. Une première étape, qu'on nomme souvent ibérique, encore dans la continuité de la période rose, met en place cinq figures. Serait-ce seulement en juin, comme en témoignerait la seule esquisse à cinq personnages que nous connaissions ? C'est alors qu'apparaît un style, qui se caractérise par des déformations plus outrancières et par un travail de la peinture en hachures même pour les personnages qui n'apparaissent pas dans le tableau final. On sait, par le témoignage d'André Salmon, que Picasso a retravaillé ses demoiselles à même la grande toile, jusqu'à leur donner, pour les deux de droite au moins, cette apparence discordante par rapport à l'ensemble du tableau.

Quand le tableau est-il achevé ? Là encore, des interrogations subsistent. On sait, par des correspondances, que Picasso, au début du mois de juillet, écrit à ses amis qu'il travaille depuis des mois à un grand tableau. Kahnweiler, de son côté, affirme qu'il l'a vu, dans l'état où nous le voyons aujourd'hui, "assez tôt dans l'été 1907".

L'histoire des Demoiselles d'Avignon

De 1907 à 1914, à travers les divers ateliers où demeure Picasso, il semble bien que le tableau soit resté monté sur son châssis. En juillet 1916, Les Demoiselles font leur première sortie publique, à l'occasion d'une exposition organisée par André Salmon dans les salons du couturier Paul Poiret, avenue d'Antin à Paris. C'est dire que le tableau était peu connu, sinon des proches de Picasso qui l'avaient vu à l'atelier. A la fin de l'exposition, il est probable que le tableau est roulé. En tout cas, on sait qu'ensuite, lorsque le peintre vit rue la Boétie, la toile est roulée. Dès 1921 André Breton entreprend de persuader le couturier Jacques Doucet d'acheter Les Demoiselles (Breton considérait ce tableau comme une "image sacrée", et le fera reproduire en 1925 dans La Révolution surréaliste). La chose se fera en 1924 (et Doucet, qui envisage de

léguer sa collection "au Louvre", se réjouit alors à l'idée qu'ainsi le chef-d'oeuvre de Picasso ne partira pas pour l'Amérique...). A la mort de Doucet en octobre 1929 Les Demoiselles sont restées dans la possession de Mme Doucet, qui les vend à l'automne 1937 à la Galerie Seligmann de New York. C'est là qu'en novembre, le tableau est pour la seconde fois exposé au public. Très rapidement, et bien qu'il ne dispose pas de crédits d'acquisition, le Museum of Modern Art de New York en décide l'achat (il faudra pour cela vendre un Degas des collections du musée). L'affaire est définitivement conclue en 1939. Depuis cette date, Les Demoiselles ne sont revenues à Paris que pour l'exposition du Cubisme en 1953 au Musée national d'art moderne, celle des Sources du XXème siècle en 1960 et l'Hommage à Pablo Picasso au Grand Palais en 1966. Elles font aujourd'hui leur dernier voyage transatlantique.

Ce qu'en ont pensé les contemporains de Picasso

Presque tous les témoignages s'accordent pour rapporter la surprise, l'incompréhension, sinon la franche réprobation de ceux qui virent le tableau à l'atelier. Kahnweiler fut frappé de stupeur, mais tout à la fois émerveillé et très vite enthousiaste. Derain dit qu'un jour on trouverait Picasso pendu derrière sa grande toile, Braque laissa entendre que peindre ainsi, c'était comme si on buvait du pétrole ou mangeait de l'étoffe enflammée. Matisse se serait fâché, aurait parlé de "couler" Picasso. Félix Fénéon, le critique, aurait conseillé à Picasso de faire de la caricature, Ambroise Vollard, à qui Picasso vendait alors ses tableaux, aurait, d'incompréhension, secoué la tête. Gertrude Stein ne sut parler que d'un "énorme groupe" d'où se dégageait "quelque chose de douloureux et de beau, quelque chose de dominateur et de prisonnier" et son frère Leo, qui semble avoir aimé le premier état du tableau, encore proche de la période rose, fut scandalisé de l'"abominable gâchis informe" qu'en fit le peintre en le retravaillant. André Salmon parle longuement de l'engendrement des Demoiselles et essaie dès 1912 d'analyser les apports novateurs, le renouvellement de la vision propre à modifier le cours de l'histoire de la peinture que portaient en elles Les Demoiselles et qui allait trouver son épanouissement dans le cubisme.

Approches et interprétations

Kahnweiler - et dans une moindre mesure, Salmon - avaient, dès l'origine, situé le tableau aux sources du cubisme. Tout un courant de la recherche (Goldwater, Barr, Sweeney, Golding) s'est de la même manière appliqué à étudier, sur un plan formel, le tableau, par rapport à ce qui l'a précédé (la période rose de l'oeuvre de Picasso, mais aussi les sources : Cézanne, l'art nègre, le Greco, la statuaire ibérique) et à ce qui l'a suivi (le cubisme, même si certains historiens de l'art ont préféré ranger Les Demoiselles dans le courant expressionniste). C'est avec plus de réticence, ou de prudence, ou de pudeur qu'on a, peu à peu, essayé de démêler les significations du tableau : pourquoi ce sujet scabreux (Picasso n'est pas le premier à l'aborder, voir Lautrec, Degas et Cézanne) et pourquoi une telle férocité dans la représentation des femmes ? On éloigne aujourd'hui l'interprétation moralisante qu'en avait, avec bien des

interrogations, proposée Alfred Barr : celle du memento mori - souviens-toi que tu es mortel : la figure d'étudiant à la tête de mort conduit assez naturellement à ce type d'interprétation allégorique, elle incarnerait la vertu qui au seuil d'un lieu de plaisir rappelle la vanité des choses humaines et, comme on l'a dit fréquemment à ce propos, que "le salaire du péché c'est la mort" (Epître aux Romains VI, 23). On a cependant fini par oser, Leo Steinberg le premier, aborder la question de front : toute cette sexualité si manifestement exposée au regard du spectateur que la sollicitation des femmes concerne directement est la transposition sur la toile d'une préoccupation profonde de l'artiste et le tableau lui-même, pénétré dans sa partie basse par l'angle de la table qui y est représentée, est comme une métaphore sexuelle. L'étude de l'apport des arts primitifs, a dans ce sens, permis une autre approche : Christian Zervos relevait que Picasso avait été séduit par le pouvoir surnaturel dont étaient investis les objets (qui sont le plus souvent des objets de culte) et le peintre lui-même proposait une clé pour l'interprétation des Demoiselles en les nommant "toile d'exorcisme". Que fallait-il exorciser ? Les démons qui peuplent l'inconscient, l'angoisse inhérente à la sexualité, la peur de la mort, choses sacrées elles aussi. Le tableau devenait désormais, comme le propose William Rubin, l'une des représentations les plus saisissantes de ce couple dont l'autorité sur la vie des hommes remonte à la nuit des temps, l'amour et la mort, Eros et Thanatos.

Ils ont écrit...

"Le goût que nous avons pour les choses de l'esprit s'accompagne presque nécessairement d'une curiosité passionnée des circonstances de leur formation. Plus nous chérissons quelque créature de l'art, plus nous désirons d'en connaître les origines, les prémisses, et le berceau qui, malheureusement, n'est pas toujours un bocage du Paradis Terrestre".

Paul Valéry à Jacques Doucet, lettre du 6 juillet 1922.

"Je voudrais arriver à ce qu'on ne voie jamais comment mon tableau a été fait. Qu'est-ce que cela peut faire? (...) Ceux qui cherchent à expliquer un tableau font la plupart du temps fausse route".

Picasso à Christian Zervos, 1935.

"A dire vrai, il est plus difficile de découvrir la vérité sur l'oeuvre de jeunesse de Picasso que sur l'oeuvre de Manet, Poussin ou Velazquez".

Alfred H. Barr Jr. à Christian Zervos, lettre du 17 juillet 1945

"C'est trop bête de laisser tout partir. Au contraire il y avait deux ou trois choses un peu scandaleuses (...) Je les ai achetées dans deux ans j'aurai eu raison. Un grand Picasso, les Demoiselles d'Avignon, un grand Matisse un bocal de poissons rouges et de Seurat l'esquisse du Cirque. Avec cela je suis paré et je peux attendre ils ne les auront pas en Amérique".

Jacques Doucet à André Suarès, lettre du 9 mars 1924.

Citée dans le livre de François Chapon, Mystère et splendeurs de Jacques Doucet, Paris, J.C. Lattès, 1984, p. 278. Ceci à propos du manuscrit de Charmes que possédait Jacques Doucet, dont il demande à Valéry quelques lignes propres à jeter sur cette oeuvre "des clartés authentiques".

Christian Zervos, "Conversation avec Picasso", Cahiers d'art, tiré à part du vol. X, n° 7-10, 1936, p. 42.

Archives du MOMA, Alfred Barr Papers.

Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

"Tableau champ de manoeuvres" (André Salmon 1912), "cratère toujours incandescent d'où est sorti le feu de l'art présent" (le même 1920), "peinture monumentale, inachevée, qui est à l'origine du cubisme" (Daniel-Henry Kahnweiler 1920), "l'évènement capital du début du XXème siècle (...) un symbole pur (...) une projection intense de (l') idéal moderne (...) une image sacrée" (André Breton 1924), "tableau capital de l'oeuvre de Picasso" (Cahiers d'art 1932), "le chef-d'oeuvre de la période nègre (...), le premier tableau cubiste (...), un tableau de transition, un laboratoire ou mieux, un champ de bataille où essais et tentatives livrent combat" (Alfred Barr 1939), "le progrès le plus sensible qu'ait fait la peinture depuis fort longtemps (...), le point de départ d'une résolution de renouveler l'art" (Christian Zervos 1942), "une révolution" (Antonina Vallentin 1957), "le début d'une nouvelle ère dans l'histoire de l'art (...), l'une des réalisations les plus remarquables de l'expressionnisme du XXème siècle" (John Golding 1958), "oeuvre d'art grandiose, tournant décisif de l'histoire de la peinture occidentale" (Edward Fry 1966), "le lexique, d'une valeur inestimable, des origines du cubisme" (Douglas Cooper 1970). On le voit, les formules nombreuses - nous n'en avons retenu que quelques-unes - percutantes comme le sont les gros titres de la presse à sensation, ne manquent pas pour signifier la singularité des Demoiselles d'Avignon dans l'art du XXème siècle. Aussi peut-on s'étonner qu'à l'exception du petit livre de Günter Bandmann paru en 1965, aucun ouvrage monographique n'ait jamais été consacré au seul tableau. L'occasion d'une telle publication est aujourd'hui fournie par l'exposition des Demoiselles d'Avignon au Musée Picasso à Paris, quatre-vingts ans, à peu de choses près, après qu'elles aient été engendrées - travail douloureux - par un jeune homme de vingt-cinq ans, dans un petit atelier misérable, au Bateau-Lavoir à Montmartre.

Liste des oeuvres exposées

Devant le titre de certaines des oeuvres exposées un signe précise si une reproduction photographique est disponible pour la presse.

* noir et blanc ** diapositives

Cat. 1

Domenikos Theotokopoulos dit Greco : La vision de saint Jean (le cinquième sceau de l'Apocalypse)
1608-1614, huile sur toile, 225 x 193 cm.
New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1956, ancienne collection Zuloaga.

Cat. 2

Jean-Auguste-Dominique Ingres : Le bain turc
1859-1863, huile sur toile, diamètre : 108 cm
Paris. Musée du Louvre.

Cat. 3

Paul Cézanne : Les trois baigneuses
1879-1882, huile sur toile, 52 x 54,5 cm
Paris. Musée du Petit Palais, don Henri Matisse, 1936.

Cat. 4

Paul Cézanne : Cinq baigneuses
1885-1887, huile sur toile, 65,5 x 65,5 cm
Bâle, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum.

Cat. 5

Paul Gauguin : Oviré
1894, grès cérame, 75 x 19 x 27 cm
Paris. Musée d'Orsay.

Cat. 6

Henri Matisse : Nu bleu, souvenir de Biskra
1907, huile sur toile, 92,1 x 140,4 cm
Baltimore, The Baltimore Museum of Art, collection Cone
(Dr Claribel Cone et Mlle Etta Cone, Baltimore, Maryland).

Cat. 7

André Derain : Baigneuses
1907, huile sur toile, 132 x 193 cm
New York, The Museum of Modern Art. William S. Paley and Abby Aldrich Rockefeller Funds, 1980.

Cat. 8

Tête d'homme
sculpture Ibérique, Cerro de Los Santos
Ve - IIIe S. avant J.C., calcaire. 46 x 27 x 17 cm
Saint-Germain-en-Laye. Musée des antiquités nationales.

Cat. 9

Masque
Fang, Gabon
Bois peint. 42 x 28,5 x 14,7 cm

Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, legs de Mme André Derain, 1982, anciennes collections Maurice Viaminck puis André Derain.

Cat. 10

Haut de reliquaire
Ondoubo, Gabon
Fin XIXe s., bois et laiton, 45 x 18 x 5 cm
Paris, Musée de l'Homme, Laboratoire d'ethnologie du Museum national d'histoire naturelle, acquis en 1884

Cat. 11

Masque, Aoba, Vanuatu
Etoffe naturelle et fibres, 85 x 23 x 25 cm
Paris, Musée de l'Homme, Laboratoire d'ethnologie du Museum national d'histoire naturelle, don du Dr Jollet, 1894.

Cat. 12

Trois nus
Eté 1906, gouache sur papier, 63 x 48,3 cm
New York, The Alex Hillman Family Foundation.

** Cat. 13

Le Harem
Eté 1906, huile sur toile, 154,3 x 109,5 cm
Cleveland, The Cleveland Museum of Art, collection Leonard C. Hanna Jr.

Cat. 14

Femme nue assise
Automne 1906, huile sur toile, 151 x 100 cm
Prague, Narodni Galerie, ancienne collection Ambroise Vollard, acheté par Vincenc Kramai en 1923.

Cat. 15

Nu assis et nu debout
Automne 1906, fusain sur papier, 67 x 48 cm
Philadelphie, The Philadelphia Museum of Art. collection Louise et Walter Arensberg.

Cat. 16

Feuilles d'études
Automne 1906, encres de Chine sur papier. 48 x 31,9 cm
Paris, Musée Picasso, M.P.528 R.

Cat. 18

Quatre nus dans un intérieur
Automne 1906, crayon noir sur parchemin. 13 x 20 cm
Etats-Unis, Fondation David H. Cogan

* ** Cat. 19

Deux femmes nues
Automne 1906, huile sur toile, 151,3 x 93 cm
New York, The Museum of Modern Art, don de G. David Thompson, en l'honneur de Alfred H. Barr, Jr., 1959.

Cat. 20
Feuilles d'études
Hiver 1906-1907, crayon noir sur papier, 31 x 24 cm
Collection Marina Picasso : Galerie Jan Krugier, Genève.
Z. VI, 830

Cat. 21
Deux nus assis face à face
Hiver 1906-1907, mine de plomb sur papier, 18,7 x 21 cm
Collection particulière. Z. VI, 827

♦ ♦ ♦ Cat. 22
Etude pour Les Demoiselles d'Avignon
Mars-avril 1907, crayon noir et pastel, 47,7 x 63,5 cm
Bâle, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett,
Depositarium der Einwohnergemeinde der Stadt Basel
(don de l'artiste à la ville de Bâle, 1967).

Cat. 24
Etude pour Les Demoiselles d'Avignon
Mars-mai 1907, encre noire sur papier. 8,2 x 9 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 533

♦ ♦ ♦ Cat. 25
Etude pour Les Demoiselles d'Avignon
Mars-mai 1907, encre noire sur papier, 8,7 x 9 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 534

Cat. 26 A
Etude pour Les Demoiselles d'Avignon
Mars-mai 1907, encre sur papier, 18 x 13.7 cm
(joint au Carnet 4)
Collection particulière.

Cat. 26 B
Etude pour Les Demoiselles d'Avignon
Mars-mai 1907, encre sur papier, 9,5 x 13.7 cm
(joint au Carnet 4)

Cat. 27
Etude pour Les Demoiselles d'Avignon
Mai 1907, fusain sur papier, 47,6 x 65 cm
Bâle, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett,
don Douglas Cooper, Paris

Cat. 28
Etude pour Les Demoiselles d'Avignon
Juin 1907, aquarelle sur papier, 17,4 x 22,5 cm
Philadelphie, The Philadelphia Museum of Art,
collection A.E. Gallatin.

♦ ♦ ♦ Cat. 29
Les Demoiselles d'Avignon
Juin-Juillet 1907, huile sur toile, 243,9 x 233,7 cm
New York, The Museum of Modern Art, acquis grâce au legs
Lillie P. Bliss, 1939, ancienne collection Jacques Doucet.

Cat. 30
Etude pour l'étudiant en médecine : profil d'homme
Mars-avril 1907, pastel et fusain sur papier, 63,1 x 47,6 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 530

Cat. 31
Feuilles d'études pour l'étudiant en médecine : visages
Mars-avril 1907, encre de Chine sur papier, 63,3 x 48 cm
Collection Marina Picasso ; Galerie Jan Krugier, Genève.

♦ ♦ ♦ Cat. 32
Etude pour l'étudiant en médecine : homme debout de profil
Mars-avril 1907, gouache sur papier. 64 x 49 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 531

Cat. 33
Tête d'homme
Juin 1907, gouache et aquarelle sur papier. 60,3 x 47 cm
New York, The Museum of Modern Art, A. Conger Goodyear Fund.

♦ ♦ ♦ Cat. 34
Etude pour la demoiselle qui entre à gauche :
femme tenant un rideau
Mai 1907, fusain sur papier, 63,4 x 48 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 541

♦ ♦ ♦ Cat. 36
Femme nue debout
Hiver 1906-1907, aquarelle sur papier, 63,5 x 48 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 529 R

Cat. 37
Femme nue debout, hiver 1906-1907, encre et gouache sur papier
61,5 x 42,2 cm
Bâle. collection Douglas Cooper -Churchglade Ltd.).

Cat. 39
Etude pour la demoiselle assise au centre :
femme nue assise dans un fauteuil
Hiver 1906-1907, pastel et fusain sur papier, 63,2 x 46,5 cm
Collection particulière.

♦ ♦ ♦ Cat. 40
Etude pour la demoiselle assise au centre : nu assis
Hiver 1906-1907, huile sur toile. 121 x 93,5 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 10

♦ ♦ ♦ Cat. 41
Etude pour la demoiselle assise au centre : nu au bras levé
Juin 1907, huile sur toile, 65,5 x 50 cm
Collection particulière.

Cat. 42
Etude pour la demoiselle assise au centre :
nu assis au bras levé
Juin 1907, aquarelle sur papier, 22,4 x 17,5 cm
Collection particulière.

Cat. 43
Etude pour le marin : buste d'homme
Hiver-printemps 1907, encre de Chine et lavis sur papier
32 x 48 cm
Collection particulière.

Cat. 44
Etude pour le marin : homme roulant une cigarette
Hiver-printemps 1907, gouache et lavis sur papier, 62,5x47 cm
Suisse, collection particulière.

Cat. 45
Etude pour le marin : buste d'homme
Hiver-printemps 1907, huile sur toile, 40 x 41,8 cm
Collection particulière, ancienne collection Leo
et Gertrude Stein.

Cat. 46
Etude pour le marin : buste d'homme
Avril-mai 1907, huile sur bois, 56 x 46,5 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 14

* ** Cat. 47
Etude pour le marin : buste d'homme
Juin 1907, gouache sur papier, 22,4 x 17,5 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 538

Cat. 48
Etude pour le marin : buste d'homme
Juin 1907, huile sur carton, 53,5 x 36,2 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 15

Cat. 49 A
Etude pour la nature morte et pour la demoiselle aux bras
levés
Mars-avril 1907, fusain sur papier, 63,5 x 48 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 542 V

Cat. 49 B
Buste de femme et études de nu debout de dos
Avril-mai 1907, encre de Chine, crayon noir, rehauts de craie,
fusain et taches de peintures à l'huile, 63,5 x 48 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 542 R

* Cat. 50
Etude pour la demoiselle aux bras levés : nu de face
Hiver-printemps 1907, gouache sur papier, 63 x 46,5 cm
Norwich, University of East Anglia, collection Robert et
Lisa Sainsbury.

Cat. 51
Etude pour la demoiselle aux bras levés : nu de face
Avril-mai 1907, huile, crayon et fusain sur papier,
131 x 79,5 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 13

* Cat. 52
Etude pour la demoiselle aux bras levés : nu de dos
Avril-mai 1907, huile et fusain sur papier, 134 x 86 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 12

Cat. 53
Etude pour la demoiselle aux bras levés : petit nu de dos
Mai 1907, huile sur bois, 19,1 x 11,5 cm
Paris, Musée Picasso, M.P. 11

Cat. 54
Nu de profil aux bras levés
Juin 1907, aquarelle sur papier, 22,3 x 17,5 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 540 R

Cat. 55
Nu debout aux bras levés
Juin 1907, gouache sur papier, 62,5 x 47 cm
Collection M. et Mme Victor W. Ganz.

* Cat. 56
Nu de profil marchant
Hiver 1906-1907, fusain et crayon noir sur papier, 63 x 48 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 523 Z.XXII, 468

Cat. 57 A
Nu debout I.
Hiver 1906-1907, monotype (pointe sèche sur celluloid),
1er état, 22,8 x 15 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 1906. G. 19

Cat. 57 B
Nu debout I.
Hiver 1906-1907, monotype (pointe sèche sur celluloid).
2ème état, 22,2 x 15,1 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 1907. G. 19

Cat. 57 C
Nu debout I.
Hiver 1906-1907, monotype (pointe sèche sur celluloid),
3ème état, 22,8 x 15,1 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 1908. G. 19

Cat. 57 D
Nu debout I.
Hiver 1906-1907, monotype (pointe sèche sur celluloid)
4ème état, 22,9 x 15 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 1909. G. 19

Cat. 58
Tête de femme à la peinture rouge
Mars-avril 1907, huile sur bois, 27 x 19 cm
Succession de l'artiste n° 12076
Collection particulière. Z. XXVI, 171 : D.R.21

Cat. 60
Femme nue debout
Juin-juillet 1907, huile sur toile, 93 x 43 cm
Collection particulière, ancienne collection Kahnweiler.

Cat. 61
Buste de femme nue
Juin-juillet 1907, 81 x 60 cm
Suisse, collection particulière.

Cat. 62
Femme nue en pied
Juin-juillet 1907, huile et gouache sur papier, 62,5 x 48,5 cm
Aix-la-Chapelle, collection Ludwig.

Cat. 63
Etude pour la demoiselle accroupie : tête de femme, le menton
dans la main
Juin-juillet 1907, gouache sur papier, 63 x 48 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 539

Cat. 64
Etude pour la demoiselle accroupie : buste de femme
Juillet 1907, huile sur toile, 75 x 33 cm
Collection particulière, ancienne collection Kahnweiler.

Cat. 65
Tête de femme
Hiver 1906-1907, gouache et encre de Chine sur papier,
63,4 x 47,6 cm
New Haven, Yale University Art Gallery. don de
Katherine S. Dreier pour la collection de la Société Anonyme.

Cat. 66
Buste de femme à la tête rouge
Hiver 1906-1907, gouache sur papier, 63 x 47 cm
Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne,
ancienne collection André Lefèvre.

Cat. 69
Tête de femme
Hiver-printemps 1907, huile sur bois, 26 x 17 cm
Collection particulière.

Cat. 70
Tête de femme, profil gauche
Mars-avril 1907, huile sur toile, 18 x 14,5 cm
Collection particulière.

Cat. 71
Buste de femme
Mars-avril 1907, huile sur toile, 58,5 x 46,5 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 18

Cat. 72
Femme aux mains jointes
Avril-mai 1907, huile sur toile, 90,5 x 71,5 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 16

Cat. 73
Nu debout (étude de proportions)
Avril-mai 1907, encre de Chine sur papier calque, 31 x 12,6 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 535

Cat. 74
Nu debout
Avril-mai 1907, encre de Chine sur papier calque. 25,5 x 12 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 536

Cat. 75
Nu debout
Avril-mai 1907, encre de Chine sur papier calque,
22,7 x 12,2 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 537

Cat. 76
Buste de femme à la grande oreille
Mai-juin 1907, huile sur toile, 60,5 x 59,2 cm
Paris, Musée Picasso. M.P. 17

Cat. 77
Buste de femme nue
Mai-juin 1907, huile sur toile, 61 x 47 cm
Leningrad, Musée de l'Ermitage, ancienne collection Ambroise
Vollard, vendu à Serguei Tchoukine avant 1913.

Cat. 78
Buste de femme
Mai-juin 1907, huile sur toile, 64,5 x 50 cm
Prague, Narodní Galerie, ancienne collection Ambroise Vollard,
vendu à Vincenc Kramar en 1911.

Cat. 79
Tête de femme
Juin 1907, gouache et aquarelle sur papier, 30,8 x 23,8 cm
Collection M. et Mme Sydney E. Cohn, ancienne collection Leo
et Gertrude Stein, Carnet 104.

Cat. 83
Buste de femme
Juin-juillet 1907, huile sur toile, 66 x 59 cm
Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne,
ancienne collection André Lefèvre.

Les numéros de catalogue qui n'apparaissent pas ici correspondent à des oeuvres dont on a perdu la trace ou dont nous n'avons pas pu obtenir le prêt. Sont exposés également, sans numéro de catalogue, les carnets de dessins préparatoires aux Demoiselles qu'on a numérotés dans une suite à peu près chronologique : 1, 2, 3, 4, 5 (ce carnet a été mis en feuilles ; seules sont exposées les pages portant des dessins). 6. 8. 9. 13 et 14.

