



Référence bibliographique de l'article :

Stanislas Colodiet et Hélène Trespeuch, "À propos de l'exposition *Picasso, donner à voir* (Musée Fabre, Montpellier, 2018)", *exposition*, 25 juin 2018, <https://www.revue-exposition.com/index.php/articles4/colodiet-trespeuch-picasso-musee-fabre-montpellier-2018/%20>.

À propos de l'exposition *Picasso, donner à voir* (Musée Fabre, Montpellier, 2018)

Entretien avec Stanislas Colodiet, par Hélène Trespeuch

Montpellier, le 11 avril 2018

— *Stanislas Colodiet est Conservateur du Patrimoine, Responsable du département milieu XIX^e siècle à l'art contemporain et du Service Multimédia au Musée Fabre à Montpellier. Il est co-commissaire de l'exposition Picasso, donner à voir aux côtés de Michel Hilaire, directeur du Musée Fabre.* —

Une impulsion

Hélène Trespeuch : L'exposition *Picasso, donner à voir* sera inaugurée au musée Fabre à Montpellier au mois de juin 2018. Elle fait partie des nombreuses manifestations liées au programme « Picasso-Méditerranée, 2017-2019 » qui émane du musée national Picasso à Paris. Depuis quand le musée Fabre travaille-t-il sur ce projet ?

Stanislas Colodiet : Depuis 2015, et plus exactement depuis septembre 2015. Il y a eu un acte fondateur : Laurent Le Bon, qui est le directeur du musée Picasso, a réuni autour d'une table tous les directeurs d'établissements à Nice. Évidemment, symboliquement, il fallait être au bord de la Méditerranée, en raison de la thématique « Picasso - Méditerranée ». La réunion a commencé par la projection d'une carte de la Méditerranée sur laquelle Laurent Le Bon avait marqué des lieux liés à la biographie de Picasso (des lieux de passage)¹. Il y eut ensuite un tour de table offrant à chacun l'occasion d'exprimer ses envies.

¹ Une carte de ce type est mise en ligne sur le site de la manifestation « Picasso-Méditerranée », <https://picasso-mediterranee.org/index.html#fr/map/>.

H.T. : Quel a été le rôle exact du musée national Picasso à Paris dans l'élaboration du projet d'exposition du musée Fabre ? Finance-t-il en partie l'exposition ?

S.C. : Le budget de l'exposition est partagé entre la métropole et des mécènes – Picasso attire le mécénat.

Le musée Picasso est prêteur auprès de l'ensemble des musées participant à « Picasso-Méditerranée, 2017-2019 ». En outre, il propose une contribution singulière qui me semble vraiment intéressante : une contribution scientifique. La manifestation mobilise considérablement les équipes du musée Picasso. En raison de cette mise à disposition des équipes scientifiques, le musée a ouvert ses portes pour que les institutions participantes viennent travailler sur leurs fonds d'archives quelques mois. Ce travail vient ainsi nourrir les projets d'expositions et, en même temps, permet au musée Picasso d'améliorer la connaissance de ses fonds inépuisables ! À titre d'exemple, les musées de Marseille ont étudié le fonds de cartes postales du musée Picasso pour l'exposition *Picasso : voyages imaginaires* (centre de la Vieille Charité et Mucem – musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille, 16 février-24 juin 2018) ; en ce qui concerne le musée Fabre, nous avons participé à des recherches visant à établir une chronologie du travail de l'artiste mise à jour.

H.T. : Concernant le prêt d'œuvres, toutes les œuvres de *Picasso, donner à voir* viennent-elles exclusivement du musée Picasso ? Cela faisait-il partie des contraintes pour l'élaboration de cette exposition ?

S.C. : Non, au contraire, nous nous appuyons sur un réseau international de prêteurs. Il y a beaucoup d'expositions clés en main sur Picasso qui circulent, donc il fallait se démarquer.

Un des éléments qui a été décisif dans le fait que le musée Picasso nous a soutenus et fait confiance, c'est que nous bénéficions d'un réseau très étoffé. Nous faisons partie des musées de région qui ont des interlocuteurs importants à l'étranger, notamment grâce aux coproductions d'expositions. Par exemple, on a un prêt de la National Gallery de Washington, avec laquelle on a travaillé sur l'exposition Bazille ; il y a un prêt du Metropolitan Museum de New York avec lequel on avait organisé l'exposition Courbet. On a des prêts de collections privées qui avaient déjà prêté des œuvres à l'occasion de l'exposition *Bacon-Nauman*. Donc, à chaque fois, on réactive notre réseau. Ce sont des relations de confiance qui se tissent. Il y a aussi le réseau FRAME, un réseau franco-américain, qui réunit les grands musées de région français (Grenoble, Lyon, Nantes, etc.) et les grands musées de région américains. On fait souvent appel à ce réseau-là. Enfin, puisqu'on s'est engagés sur une exposition monographique, on a sollicité tous les autres musées Picasso : nous avons obtenu des prêts des musées de Barcelone et d'Antibes.

H.T. : Et quel est votre statut exact pour cette exposition ?

S.C. : Je suis co-commissaire avec Michel Hilaire. Nous avons également travaillé avec deux personnes :

- Cécile Godefroy qui est chercheuse spécialiste de Picasso, entre autres de ses sculptures - elle a été commissaire associée de *Picasso : sculptures* (au musée national Picasso à Paris en 2016). Elle a eu avec le musée Fabre un contrat de conseil scientifique. Nous avons besoin d'échanger avec quelqu'un qui connaisse le monde Picasso (à la fois l'actualité de la recherche et les écueils concernant la bibliographie, ainsi que la géographie des prêteurs).

- Nous avons également travaillé avec Sarah Imatte, qui est élève-conservatrice, lauréate du concours, qui a fait six mois de stage au musée Fabre.

H.T. : Est-ce vous qui avez choisi cette thématique large qui donne à voir Picasso autour de quatorze moments-clés ?

S.C. : Oui, le musée Fabre souhaitait jouer un rôle important dans cette manifestation.

L'enjeu de ce projet a été de savoir ce qu'on allait proposer sur Picasso. En effet, il y a tant d'expositions concomitantes. À partir du moment où l'on a décidé de faire une monographie, on savait qu'on était sur un terrain balisé, qu'il n'y avait pas forcément de découvertes supplémentaires à faire. Mais on a fini par trouver un terrain de recherche, assez tardivement, qui tombait très bien.

H.T. : Comment se positionne-t-on en tant que jeune conservateur face au mythe Picasso ? Est-ce une exposition qui paralyse, qui stimule... les deux à la fois ?

S.C. : Ce qui est rassurant, c'est qu'il y a toujours la même formule : face à une montagne, il suffit de commencer à travailler. Quand on commence à travailler, les choses se font petit à petit. En outre, comme le projet a été lancé en septembre 2015 pour l'été 2018, cela fait presque trois ans de travail, ce qui est assez confortable.

Nous avons eu la chance de pouvoir nous appuyer sur le réseau « Picasso-Méditerranée », qui a permis plusieurs choses : tout d'abord, de se réunir plusieurs fois dans des musées Picasso, à Paris et Barcelone, donc d'avoir une certaine familiarité avec les œuvres pour ne pas réfléchir de manière complètement abstraite ; ensuite, « Picasso-Méditerranée » a mis en place, à côté des comités de pilotage, des séminaires - d'ailleurs nous accueillons le prochain séminaire à Montpellier, le lendemain du vernissage - qui nous ont offert l'opportunité formidable d'écouter une vingtaine de communications par jour sur Picasso - les menus sont très denses - sur des questions très pointues. Cela permet une sorte de bachotage haut de gamme, mais surtout de percevoir les enjeux de la recherche autour de Picasso.

Un parti pris

H.T. : Pour cette exposition Picasso, vous avez fait le choix d'éviter la formule « Picasso et... ». Quelle était votre ambition en faisant le choix de la monographie ? Présenter la diversité de la production artistique de Picasso à un large public, en prenant le risque de résumer de manière trop réductrice la complexité de son œuvre ? Vous êtes ici face à un sujet qui n'est pas très spécifique, mais plutôt large.

S.C. : Il s'agit d'une exposition grand écart : c'est une exposition généraliste avec un parti pris. Nous souhaitons nous adresser au grand public.

Pourquoi ? Parce que Picasso n'est pas dans les collections du musée Fabre, à l'exception de la *Suite Vollard* (ensemble de 100 gravures datant des années 1930) et d'un ensemble plus conséquent d'estampes légué par Frédéric Sabatier d'Espeyran, qui n'est jamais montré pour des raisons de conservation des arts graphiques ; et parce que Picasso n'a jamais été exposé à Montpellier, à l'exception d'une exposition en 1992 : *Picasso linogaveur*². Donc le public de Montpellier attend cette exposition depuis longtemps et, dans ce cas-là, il ne semble pas nécessaire de présenter un dossier, il vaut mieux présenter la globalité du parcours de l'artiste.

Ensuite, pourquoi un parti pris ? Parce qu'intellectuellement, c'est plus satisfaisant. Il fallait trouver un propos qui nous guide dans le choix des œuvres et dans le discours. Ce grand écart est finalement celui de toute grande exposition : en tant que service public, on se doit de s'adresser à un public large, et en même temps, on sait très bien que l'on s'adresse aussi tout particulièrement à nos pairs : nos collègues conservateurs, chercheurs, qui vont avoir un point de vue critique, qui vont juger cette exposition. En outre, cette exposition, comme toutes les expositions, est là également pour favoriser la compréhension de l'artiste et de son œuvre.

Notre parti pris porte sur le choix de quatorze dates-clés dans l'œuvre de Picasso qui structurent l'exposition. Je répète souvent – mais c'est important – que ce projet s'est construit en partant de deux paradoxes.

Le premier est lié au fait qu'on pense souvent à Picasso comme l'artiste de la métamorphose, l'artiste pluriel ; pourtant, il est présenté la plupart du temps à travers une seule facette – comme en témoignent les titres canoniques que l'on retrouve aujourd'hui dans les expositions « Picasso et... ». Nous avons envie de voir plus large et autrement. Le sel de Picasso, c'est la pluralité. Si l'on montre une seule facette, on passe à côté d'une donnée essentielle. Et puisqu'on veut faire une exposition monographique pour que le grand public comprenne quelque chose de cet artiste, au contraire, il faut choisir la question de la diversité. C'est une contrainte qu'on a essayé de respecter avec Michel Hilaire, même s'il y a eu quelques écarts : ne pas avoir deux œuvres traitées dans le même style, n'avoir que des œuvres hétérogènes.

² *Picasso Linogaveur*, cat. exp., Montpellier, Musée Fabre, 1992.

Le second paradoxe tient à ce constat : ce qui est intéressant chez Picasso c'est donc la métamorphose, pourtant son œuvre est divisé en périodes qui sont présentées comme homogènes. Ainsi, on a l'impression que Picasso change du tout au tout entre une période et une autre. Il s'agissait de reconnaître que c'est une construction d'historien qui permet de rationaliser et d'apporter de la lisibilité à son œuvre. Certes, c'est important : il faut donner des clés de lecture, surtout pour un artiste qui a travaillé plus de 80 ans et qui a produit environ 70 000 œuvres. Nous avons choisi de traiter l'avant et l'après en même temps dans chacune des sections : une période finissante et les nouvelles inventions et expérimentations. On peut penser à la métaphore du livre : on prend la dernière page d'un chapitre et la première du suivant et c'est dans le blanc entre les deux pages, dans ce non-dit, que se trouve le plus passionnant.

Cette diversité stylistique propre à Picasso n'est-elle tout simplement pas liée au fait que Picasso n'abandonne pas ce qu'il avait découvert plus tôt et qu'au milieu des années 1940, par exemple, il peut décider de refaire un dessin à la manière des années 1920 ? Tout cela appelle beaucoup de questions, comme celle du pastiche, déjà traitée par Yve-Alain Bois. Dans les textes canoniques très importants qui ont nourri ce projet d'exposition, il y a un texte d'Yve-Alain Bois sur « Picasso le trickster³ » dans lequel il se concentre sur la figure d'Arlequin, notamment dans la période entre les ballets russes et le surréalisme. Il montre comment Arlequin est finalement une allégorie, une personnification de Picasso, car il est lui-même changeant selon ses humeurs et car son manteau est fait d'un ensemble de pièces hétéroclites cousues ensemble. Dans l'exposition, il y avait cette volonté de retrouver le manteau d'arlequin, avec un emblème qui est l'œuvre *Études* de Picasso de 1920. Et là où il y a une intelligence incroyable de notre scénographe (Joris Lipsch et Floriane Pic, The cloud collective), c'est qu'il a reproduit ce tableau à côté de sa note d'intention et du plan. C'est cohérent.

Parmi les références en histoire de l'art qui ont pu nourrir cette réflexion et ce projet, il y a la lecture passionnante des actes d'un colloque sur la question de la rupture⁴. Ce ne sont que des exemples de rupture très précis dont sont tirées des conclusions générales. Il y a notamment un texte de Daniel Arasse sur l'invention de la perspective, dans lequel il dit des choses formidables, comme toujours⁵ ! C'est aussi un guide de déontologie : savoir où on met le pied, être capable d'assumer ses partis pris. Il définit ainsi la rupture :

« [...] un historien faisant appel à la notion de rupture fait violence à la continuité objective de l'histoire, à la pure succession, au flux des formes. Certains ne

³ Bois Y.-A., « Picasso le trickster », *Les cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 106, hiver 2008–2009, p. 4–31.

⁴ Galard J. (dir.), *Ruptures : de la discontinuité dans la vie artistique*, actes du colloque (Paris, Musée du Louvre, 26–27 mai 2000), Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2002.

⁵ Arasse D., « Perspective régulière : rupture historique ? », Galard J. (dir.), *Ruptures : de la discontinuité dans la vie artistique*, actes du colloque (Paris, Musée du Louvre, 26–27 mai 2000), Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2002, p. 58–71.

manquent pas dès lors de trouver arbitraires les ruptures qu'il propose d'identifier, et invoquent le péché de surinterprétation⁶. »

Il ne s'agit pas tant finalement pour nous de remettre en cause les ruptures chez Picasso, mais de les étudier. En revanche, ce qu'il ajoute et qui est très important, je le cite :

« C'est oublier cependant que, comme le soulignait Erwin Panofsky, citant Heidegger, toute interprétation est violence et toute histoire est une interprétation, une construction interprétative. Or, dans ce contexte, l'avantage (si l'on peut dire) d'une "histoire des ruptures" est qu'elle oblige l'historien à penser. Comme le remarque Jacqueline Lichtenstein, le concept même de rupture relève de l'interprétation, de la construction ; il est un instrument, l'outil d'une pensée historique⁷. »

Je suis ravi d'avoir lu ça car, en effet, c'est une mode aujourd'hui que de refuser la linéarité, mais en même temps c'est intéressant d'avoir des sages comme Daniel Arasse qui disent « oui, mais c'est un outil à penser ». Ces réflexions ne seront pas citées explicitement dans l'exposition ni même le catalogue, mais elles ont été importantes dans notre travail.

Il y a une autre chose qui ne sera écrite et citée nulle part, sur le temps et l'espace : c'est un article génial sur les cartes médiévales qui explique que, dans ces cartes, il peut y avoir tout à la fois des espaces géographiques et des espaces temporels⁸.

Une méthodologie

H.T. : Comment ces quatorze dates-clés se sont-elles imposées à vous ?

S.C. : Lorsqu'on a choisi de travailler sur des dates-clés, on s'est dit avec Michel Hilaire qu'il était essentiel d'avoir une chronologie dans le catalogue qui soit justement en lien avec ces dates. Puisqu'on étudie vraiment des périodes de transition dans l'œuvre de Picasso, il faut pouvoir, à un moment, appuyer le discours sur des faits. C'était le point de départ : cette chronologie autour de quatorze dates. En fait, c'est un peu plus parce que, parfois, on est à cheval sur deux années. Évidemment les changements observés n'interviennent pas au 1^{er} janvier. Au contraire, ces périodes de transition sont souvent des périodes de création intense. On s'est rendu compte qu'autour du 25 décembre il y a souvent beaucoup de choses qui se passent.

Cette chronologie a été préparée avec Sarah Imatte, tous les deux. La méthodologie retenue a été de faire une chronologie sourcée, c'est-à-dire de reprendre des informations qui ne sont pas issues d'archives dans un premier temps, qui sont issues d'ouvrages édités sur Picasso, mais de privilégier des ouvrages qui reproduisent des archives pour être au plus près de l'information. Par exemple, il y a un catalogue qui a été très important pour nous :

⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁷ *Ibid.*

⁸ Scafi A., « À la recherche du paradis perdu : les mappemondes du XIII^e siècle », Galard J. (dir.), *Ruptures : de la discontinuité dans la vie artistique*, actes du colloque (Paris, Musée du Louvre, 26-27 mai 2000), Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2002, p. 17-57.

l'édition sélective des archives de Picasso⁹. Il y a également toutes les correspondances qui ont été éditées : Picasso–Stein¹⁰, Picasso–Jacob¹¹, Picasso–Apollinaire¹². Il y a évidemment la somme de Marie–Laure Bernadac, les *Propos sur l'art* de Picasso¹³.

Ensuite, on a complété par les grandes monographies sur Picasso qui font autorité : celles de Pierre Daix, Roland Penrose, John Stuart Richardson, etc. L'idée a été de lister tous les éléments de chronologie qu'on trouvait et de sourcer. Cette chronologie ne sera pas publiée sourcée, car le catalogue reste grand public, mais on sait ainsi quelles sont nos sources. Notre idée était d'avoir au moins deux sources différentes pour valider une information. Picasso a vécu 92 ans et il y a tellement d'ouvrages sur lui que lorsqu'il y a une coquille, elle est reprise partout.

Ensuite, le catalogue propose des chapeaux qui font 15 000 signes pour chacune des dates, qui sont donc ouverts par la chronologie. Chaque auteur de ces chapeaux – Philippe Dagen, Florence Hudowicz qui est conservatrice au musée Fabre, Sarah Imatte, Coline Zellal qui est conservatrice au musée Picasso et moi-même – a reçu notre travail préliminaire et chaque auteur ensuite était responsable, en fonction du temps dont il disposait, d'aller consulter des fonds d'archives pour compléter cette chronologie. De mon côté, évidemment, je suis allé aux archives du musée Picasso, et aux archives du musée d'Orsay pour consulter les archives Vollard où il y avait des choses intéressantes.

Une scénographie

H.T. : La présentation de l'exposition – telle qu'elle figure actuellement sur le site du musée Fabre – fait mention d'une « scénographie ouverte¹⁴ ». Il me semble qu'il est assez rare de voir évoquée la scénographie dans la présentation d'une exposition. Comment celle-ci est-elle liée à votre projet d'exposition ?

S.C. : Vaste question ! Au départ, il y a une intuition : faire la galerie du temps de Picasso. Comme toute exposition, celle-ci s'est construite dans des discussions avec des spécialistes de Picasso. Celle liée à la scénographie a eu lieu avec Françoise Guichon, qui était conservatrice au CIRVA (Centre international de recherche sur le verre et les arts plastiques situé à Marseille), puis directrice du département de design du Centre Pompidou. C'est une personne formidable et extrêmement rigoureuse du point de vue intellectuel. Elle a l'art de mettre les pieds dans le plat et d'appuyer là où ça fait mal ! Elle m'a tout de suite dit : « Vous ne pouvez pas construire votre exposition autour d'une scénographie, ça n'a aucun sens. La

⁹ *Les archives de Picasso* : « on est ce que l'on garde ! », cat. exp., Paris, Musée Picasso, 2003–2004.

¹⁰ Picasso P., Stein G., *Correspondance*, Madeline L. (éd.), Paris, Gallimard, 2005.

¹¹ *Max Jacob et Picasso*, cat. exp., Quimper, Musée des Beaux-Arts ; Paris, Musée Picasso, 1994.

¹² Picasso P., Apollinaire G., *Correspondance*, Caizergues P., Seckel H. (éd.), Paris, Gallimard ; RMN, 1992.

¹³ Picasso P., *Propos sur l'art*, Bernadac M.–L., Androula M. (éd.), Paris, Gallimard, 1998.

¹⁴ Le site du musée Fabre a été modifié depuis. La présentation de l'exposition est plus complète (http://museefabre.montpellier3m.fr/EXPOSITIONS/PICASSO_-_DONNER_A_VOIR). Le texte initial auquel il est fait référence se retrouve néanmoins sur le site suivant : <http://herault.news/picasso-donner-a-voir-musee-fabre/>.

scénographie sert un propos. Quel est votre propos ? » Évidemment, elle s'arrête là et c'est merveilleux.

À partir de là, j'avais l'idée d'un *morphing* : je pensais qu'on aurait pu voir dans l'espace le mouvement de la création, les passages d'une œuvre à l'autre, d'un style à l'autre. Je commençais à comprendre quel était le sujet, là où l'on est justement dans le parti pris, et non dans le grand public. L'essai que je prépare pour le catalogue commence sur ces questions-là : la question du style et la question du temps sont étroitement liées dans l'œuvre de Picasso. C'est bien ce lien entre style et temps qui permet en fait d'organiser tout cela.

Il y a eu également une autre discussion très importante avec Émilie Bouvard, qui est conservatrice au musée Picasso et qui coordonne « Picasso-Méditerranée ». Je lui avais présenté notre projet et c'est elle qui m'a dit à un moment : « C'est intéressant cette volonté de visualiser des passages, mais il faut être plus radical dans votre choix ».

Et le troisième élément important sur cette question du style et du temps est lié à cette citation de Robert Desnos sur Picasso, de 1943 :

« Cet univers de Picasso, il est avant toute chose vie. Jamais l'espèce humaine ne poussa contre la mort cri plus triomphal et plus sonore. C'est un univers en perpétuelle expansion et contradiction sur lequel nos idées changent et se complètent au fur et à mesure qu'il se complète lui-même et qu'il se révèle à nous sous un aspect nouveau. »

J'ai parlé de ce texte à Marie-Laure Bernadac et elle m'a dit : « Tu as raison, c'est une bonne piste que de lire les poètes sur Picasso, car les poètes ont souvent des intuitions très justes. » C'est une méthode – la poésie pour preuve – qui peut paraître un peu étrange, d'autant qu'autour de Picasso les poètes ont un statut un peu ambigu : ils sont témoins et commentateurs. Il n'en demeure pas moins qu'Éluard, Desnos, Char et Paz ont été des piliers de cette réflexion-là.

Outre ces éléments qui concernent l'intuition d'une « galerie du temps », il y a une autre manière de justifier cet espace ouvert qui part toujours de faits historiques : l'entretien de Picasso avec Marius de Zayas en 1923 dans lequel il dit qu'il n'y a ni évolution ni progrès dans son art. Et à partir de là, les dates charnières présentées les unes après les autres semblaient un peu contradictoires avec ce que Picasso avait dit. Et l'idée de pouvoir ouvrir l'espace d'exposition, c'était justement permettre des covisibilités entre toutes les périodes et de comprendre comment le temps est beaucoup plus circulaire, sans tourner en rond (métaphore de l'escargot).

Cette volonté de créer des passerelles entre ces périodes m'a amené à conceptualiser l'idée de mutation additive, qui était juste une suggestion pour creuser l'idée de la métamorphose chez Picasso. Lorsqu'on s'intéresse au style et au temps, la métamorphose c'est ça : le passage dans le temps d'une forme vers l'autre. Dans la mutation additive, il y a l'idée que le

moment zéro n'est pas effacé par le moment 1. Il est contenu, mais transformé et toujours présent.

On est là dans du très pointu, mais pour revenir au grand public, je pense que ces covisibilités permettent une stimulation, et donc certainement une éducation du regard. Cela permet de comprendre finalement des liens et ça permet de montrer deux directions complètement contradictoires chez Picasso, mais c'est ça qui est intéressant. J'imagine déjà les commentaires : « c'est vraiment différent, c'est incroyable tous ces styles à la fois ! » C'est le côté feu d'artifice : la confrontation à des œuvres qui sont toutes différentes. C'est la première réaction, mais je pense que des personnes plus attentives pourront se dire : « mais cette œuvre qu'il a faite 50 ans après celle-ci est étrangement proche, pour certaines raisons ».

La dernière raison, du point de vue du grand public, tient au fait que le noyau dur des œuvres prêtées au musée Fabre vient du musée Picasso de Paris, dont la collection est constituée des Picasso de Picasso, c'est-à-dire les œuvres qu'il a gardées toute sa vie. Et Pierre Daix l'indique bien dans sa monographie : les œuvres qui ont constitué cette donation sont justement des jalons. Il les a gardées toute sa vie parce qu'il avait compris qu'elles jouaient un rôle particulier au sein de son œuvre et qu'il avait besoin de les garder auprès de lui pour continuer à avancer, à progresser. Ces œuvres qui s'inscrivent bien dans la pensée de la rupture sont habituellement présentées à l'Hôtel Salé, un hôtel particulier qui, forcément, divise et fragmente l'œuvre de Picasso. Notre ambition est de montrer ces œuvres de manière complètement différente. Même le grand public qui peut connaître cette collection aura l'occasion de la voir dans un contexte complètement très différent.

Ce contexte peut en outre se justifier du point de vue de l'histoire. En 1932, à l'occasion de la rétrospective Picasso chez Georges Petit, puis en Suisse, dont Picasso est le commissaire, celui-ci mélange les périodes. Il nous dit quelque chose en tant que commissaire. S'ajoutent à cet élément toutes les photos de la villa « La Californie » à Cannes où l'on voit que Picasso vivait au milieu de ses œuvres, toutes périodes confondues. Il y a l'idée de retrouver, en tant que commissaire, le même contexte qui est le contexte de sa production, de son environnement de travail.

H.T. : Le site du musée indique que les œuvres de l'artiste seront accompagnées de documents d'archives et de dessins préparatoires. Comment est envisagée la présentation de ces éléments visuels qui nécessitent de la part du spectateur une attention autre que celle portée aux tableaux ?

S.C. : C'est un énorme problème en termes de conservation : normalement, les dessins doivent être présentés en-dessous de 50-60 lux. Et comme ceux-ci sont exposés dans le même espace que les tableaux, cet accrochage relèvera de la marqueterie lumineuse ! On ne voulait pas de cabinet d'art graphique. Il y a toujours un aller-retour dans l'exposition entre des moments creusés en profondeur et le côté « *big picture* » où l'on regarde l'ensemble de

l'œuvre. Lorsqu'on est dans le détail, ce qui est intéressant c'est de montrer des dessins préparatoires pour des œuvres qui sont présentées. On a quelques paires, voire des triptyques qui fonctionnent bien. On souhaitait les montrer ensemble. Il y aura donc des vitrines, par exemple, permettant d'avoir les dessins à plat qui boivent ainsi un peu moins la lumière.

Cette question renvoie à la commande passée au scénographe, qui a changé, mais cette idée demeure : pour chaque section, chaque date-clé, un module associe sur une cimaise deux œuvres importantes, traitées dans des styles tout à fait différents, mais pourtant réalisées la même année. C'est le côté très démonstratif de l'exposition. Un aspect plus documentaire y est associé : ces deux œuvres sont présentées aux côtés d'œuvres plus mineures (des petites peintures, des esquisses, des dessins, des gravures...) permettant de restituer le contexte de création des deux principales.

H.T. : Cette scénographie ouverte a une justification scientifique, mais est-elle liée également à des contraintes de gestion de flux des visiteurs ?

S.C. : Non, c'est d'ailleurs plus un problème qu'autre chose. On est obligés d'avoir des trottoirs à chaque fois pour mettre à distance les spectateurs face aux œuvres, mais évidemment on accroche des deux côtés, il va donc falloir être extrêmement vigilants pour que personne ne tombe...

Du point de vue du service du public, les équipes du musée ont vraiment compris l'enjeu et très tôt ont organisé des réunions pour anticiper cela, car quand c'est quelque chose de nouveau, c'est donc plus de travail et c'est une source d'inquiétudes. J'ai conseillé de prendre contact avec l'équipe du Louvre-Lens qui gère au quotidien une structure comme celle-là et qui a des réponses.

Le choix du scénographe a été extrêmement important. Nous avons reçu peu de candidatures parce que la contrainte était forte, notre cahier des charges était dense. Il y en a eu trois et nous sommes très contents parce que parmi les trois une était excellente. Il y en avait une autre qui était sous forme de spirale, qui était comme percée par un axe horizontal et vertical qui permettait de l'ouvrir. J'avais peur qu'on retrouve dans cette spirale le côté chemin de croix, que les visiteurs se suivent les uns après les autres. En outre, cela ne permettait pas des perspectives tout à fait satisfaisantes. Cela nous obligeait à aligner justement les dessins et les archives sur le même plan que les œuvres, donc ce n'était pas très intéressant.

H.T. : Dernière question qui dépasse quelque peu le cas Picasso : est-il possible pour une exposition d'accrocher des tableaux sans les cadres qui y sont habituellement associés ?

S.C. : C'est possible, mais pas pour Picasso. Pour François Rouan, quelques prêteurs ont accepté de retirer les cadres, parce qu'il y avait beaucoup d'œuvres qui venaient de

collections privées. Mais pour Picasso, les enjeux en termes d'assurances sont tels que c'est impossible.

Cela fait partie des questions que l'on a anticipées très tôt et que l'on va tenter d'appliquer aux autres expositions : lorsqu'on a envoyé la demande de prêt, on a demandé, dans la mesure du possible, à ce que le prêteur nous envoie une photo du cadre. Comme Picasso traverse le xx^e siècle, on trouve tous les types de cadres : des cadres très ornés, des cadres de marchands... Sur la dernière période, il n'y a presque plus de cadre, mais comme c'est Picasso, ces œuvres sont dans des caisses américaines. Certaines choses ont été rénovées. Cette procédure nous permet d'éviter les mauvaises surprises.