



HAL
open science

La musique légère dans le Paris de Picasso, de la Belle Époque aux Années folles

Élise Petit

► **To cite this version:**

Élise Petit. La musique légère dans le Paris de Picasso, de la Belle Époque aux Années folles. Cécile Godefroy (dir.). Les musiques de Picasso. Catalogue de l'exposition à la Philharmonie de Paris, 22 septembre 2020-3 janvier 2021, Gallimard, pp.60-65, 2020, 978-2-07-287107-8. hal-04176023

HAL Id: hal-04176023

<https://hal.science/hal-04176023>

Submitted on 2 Aug 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

LES MUSIQUES DE PICASSO







LES MUSIQUES

DE PICASSO

LES MUSIQUES

DE PICASSO

Sous la direction
de Cécile Godefroy

Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition « Les Musiques de Picasso », présentée à la Philharmonie de Paris du 3 avril 2020 au 16 août 2020.

EXPOSITION

Commissariat
Cécile Godefroy

Conseillère musicale
Élise Petit
Conseil organologique
Philippe Bruguière
Christine Laloue

Cheffe de projet
Marion Challier
Chargée de production
Anna de Cassin

Scénographie
Jasmin Oezcebi
Assistée d'Alessandra Annoni

Graphisme
Margaret Gray
Assistée de Guillaume Goron
et Christophe Le Gall

Éclairage
ACL – conception lumière
Alexis Coussement
et Élodie Salatko

Construction
Sogema

Signalétique
Œil de Lynx

Éclairage
Transpalux

Transport
LP art

Accrochage
LP Art

Soclage
Version Bronze

Traduction
Maggie Jones

Relecture
Sylvie Bellu

AVEC LE CONCOURS EXCEPTIONNEL DE

Hippolyte Girardot pour l'enregistrement des poèmes de Picasso

Le Conservatoire national de musique et de danse de Paris : Anne Le Bozec, Denis Vautrin, Daniel Zalay et leurs élèves Cyprien Matheux, prise de son, Mathys Lagier, ténor, et Romain Vaille, piano

L'exposition est organisée par la Philharmonie, en collaboration avec le Musée national Picasso-Paris.

PICASSO

MuséePicassoParis

CITÉ DE LA MUSIQUE – PHILHARMONIE DE PARIS

Laurent Bayle, directeur général
Thibaud Malivoire de Camas, directeur général adjoint
Hugues de Saint Simon, secrétaire général

Concerts et spectacles

Emmanuel Hondré, directeur

Musée de la Musique

Marie-Pauline Martin, directrice

Éducation et ressources

Marie-Hélène Serra, directrice

Mécénat et développement

Christophe Monin, directeur

Éditions

Sabrina Valy, directrice

MUSÉE DE LA MUSIQUE

Directrice

Marie-Pauline Martin

Directeur adjoint

Jade Bouchemit

Responsable du service

des expositions

Victoire Guéna

Opérations scénographiques

Georgiana Savuta

Coordination des travaux scénographiques

Anne-Lise Galavielle

Natalia Karpova-Mansfarroll

Régisseur technique

Gildas Chatelier

Conception et réalisation

audiovisuelle

Matthias Abhervé

Rafaël Gubitsch

Andrijana Mikulovic

Justine Le Néol

Régie des œuvres

Charlotte Marland

Arnaud Martin

Assistance technique

Philippe Vieira

Conservation préventive

Stéphane Vaiedelich

Marie-Anne Loeper-Attia

Médiation

Delphine de Bethmann

Caroline Bugat

Margaux Richez

Sophie Valmorin

CATALOGUE

Direction d'ouvrage

Cécile Godefroy

Auteurs

Jean-Louis Andral, directeur du musée Picasso

d'Antibes

Olivier Berggruen, historien de l'art et commissaire

d'exposition

Marie-Laure Bernadac, conservatrice générale honoraire

Claire Bernardi, conservatrice en chef des

peintures au musée d'Orsay

Philippe Bruguière, ancien conservateur des

collections non-occidentales

au musée de la Musique

Gilles Chancereul, luthier

Francesc Cortès, professeur à l'Universitat

Autònoma de Barcelone

Valérie Dufour, professeure à l'Université libre

de Bruxelles et chercheuse FNRS

Bastien Gallet, philosophe et romancier

Cécile Godefroy, historienne de l'art, docteure

de l'université Paris IV-Sorbonne

et commissaire d'exposition

Malén Gual, conservatrice au Museu Picasso

de Barcelone

Bruno Guiganti, artiste, professeur à l'Institut

supérieur des techniques du son, Paris

Jéssica Jaques, professeur à l'Universitat

Autònoma de Barcelone

Lewis Kachur, professeur d'histoire de l'art,

Kean University

Christine Laloue, conservatrice en chef du

patrimoine, musée de la Musique

Luise Mahler, historienne de l'art, chercheuse

associée à la Leonard A. Lauder

Collection, New York

Clément Mao – Takacs, chef d'orchestre, pianiste,

compositeur, chercheur

en littérature comparée et arts

de la scène

Joséphine Matamoros, conservatrice honoraire

du patrimoine

Androula Michael, maîtresse de conférences en art contemporain à l'Université de Picardie-Jules Verne
Gabriel Montua, conservateur de la collection au Museum Berggruen, Staatliche Museen zu Berlin
Virginie Perdrisot-Cassan, conservatrice au Musée national Picasso-Paris
Élise Petit, maîtresse de conférences en musicologie à l'université Grenoble-Alpes
Émilie Philippot, cheffe du département des collections au Musée national Picasso-Paris
Johan Popelard, conservateur au Musée national Picasso-Paris
Claustre Rafart Planas, conservatrice au Museu Picasso de Barcelone
Peter Read, historien d'art et de littérature, professeur émérite de l'université du Kent
Nicolas Southon, musicologue
Vérane Tasseau, historienne de l'art/chercheur
Succession Picasso
Diana Widmaier-Picasso, historienne de l'art et commissaire d'exposition

REMERCIEMENTS

La Philharmonie adresse ses sincères et chaleureux remerciements à la famille Picasso pour le soutien privilégié qui a été accordé à cette exposition, et en premier lieu Catherine Hutin-Blay, Claude Ruiz-Picasso, Almine et Bernard Ruiz-Picasso, Diana Widmaier-Picasso et Maya Widmaier-Picasso.

Nos plus vifs remerciements s'adressent à Picasso Administration, et notamment Claude Ruiz-Picasso et Christine Pinault.

La Philharmonie remercie très chaleureusement Laurent Le Bon, président du Musée national Picasso-Paris, pour le partenariat exceptionnel qui fut concédé à ce projet, ainsi que le soutien et l'accompagnement de ses équipes tout au long des préparatifs de cette exposition.

MUSÉE NATIONAL PICASSO-PARIS

Le Musée national Picasso-Paris est un établissement public à caractère administratif créé par le décret n°2010-669 du 18 juin 2010. Il est placé sous la tutelle du ministère chargé de la Culture.

Président

Laurent Le Bon

Chargée de mission auprès du président

Louise Respaud-Bouny

Direction des ressources et des moyens

Matthieu Chapelon,
directeur
Florent Lamare,
chef du département
des affaires financières
Sophie Salija-Stosic,
cheffe du département
des ressources humaines

Direction du bâtiment, de l'exploitation, de la sécurité et des systèmes d'information

Guillaume Gaillard,
directeur
Mehdi Ferahtia,
chef du département du bâtiment
et de l'exploitation
Francette Girault,
cheffe du département
de la sécurité et de la sûreté

Direction des collections, de la production et de la médiation

Claire Garnier,
directrice
Sophie Daynes-Diallo,
cheffe du département
de la production
Émilie Philippot,
cheffe du département
des collections

Direction de la communication et du développement des publics

Leslie Lechevallier,
directrice
Marie Bauer,
cheffe du département
de la communication
Delphine Levy,
cheffe du département
du développement des publics

L'équipe projet

Daphné Boissonnet,
juriste en droit de la propriété
intellectuelle et du patrimoine
culturel
Hélène Fossati-Vaudour,
régisseuse
Vidal Garrido,
monteur-installateur

Sarah Lagrevol,
régisseur des collections
Émilie Philippot,
référénte scientifique, conservatrice
en chef du patrimoine, cheffe
du département des collections

*La Philharmonie remercie vivement
toutes les équipes des musées,
les institutions et les collectionneurs
qui ont contribué à cette
exposition par leurs prêts généreux.*

Bouquinerie de l'Institut, Paris

Marc Lebouc,
président

Cahiers d'Art

Staffan Ahrenberg,
directeur
Paul Ferloni,
chargé des ventes

Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris

Serge Lasvignes,
président
Julie Narbey,
directrice générale
Bernard Blistène,
directeur du Musée national
d'art moderne
Brigitte Leal,
directrice adjointe du Musée
national d'art moderne,
en charge des collections
Hélène Vassal,
cheffe de service des collections
Rania Moussa Morin,
attachée de collection
Sennen Codjo,
régisseur des collections

Collection Olivier Berggruen

Collection Landa et Piero Crommelynck

Collection David et Ezra Nahmad

Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, Madrid

Almine et Bernard Ruiz-Picasso,
coprésidents
François Bellet,
secrétaire de la Fondation
et conservateur
Anne-Claire Duperrier,
responsable administrative
Inès Cabanne,
chargée des expositions
Ellénita de Mol,
chargée de recherche
Clara Stagni,
conservatrice

La Piscine – Musée d'art et d'industrie André Diligent

Bruno Gaudichon,
directeur

Alice Massé,
conservatrice adjointe
Diane Gourgeot,
régisseuse des œuvres

Musée Picasso, Antibes

Jean-Louis Andral,
directeur
Isabelle Le Druillennec,
responsable unité collections
Caroline Sormay,
assistante édition communication
diffusion

Museo Picasso, Málaga

Guillermo Peiró Posadas,
directeur général
José Lebrero Stals,
directeur artistique
Begoña Mendoza Pérez,
assistante de direction
Maite Blanco Redondo,
régisseuse

Museu Picasso, Barcelone

Emmanuel Guigon,
directeur
Esther Calvo de Haro,
assistante de direction
Malén Gual,
conservatrice
Claustre Rafart Planas,
conservatrice
Isabel Cendoya et Mariona Tió
de Gispert,
directrices des expositions
Anna Fàbregas Sauret,
Anna Rodríguez et Anna Anglès,
régisseurs des collections
Reyes Jiménez et Anna Vélez,
chefs de la restauration
et de la conservation préventive
Silvia Domènech,
responsable du centre de
connaissances et de recherche

Opéra national de Paris

Stéphane Lissner, directeur général
Christine Vargas, cheffe de service
patrimoine-costumes

Association des amis du Petit Palais, Genève

Claude Ghez,
président
Marjorie Klein,
chargée de la conservation

Staatliche Museen zu Berlin – Museum Berggruen

Prof. Dr. Michael Eissenhauer,
directeur général
Dr. Gabriel Montua,
conservateur de la collection
Hana Streicher,
restaüratrice
Manuela Bethke,
secrétaire
Susanne Anger,
régisseuse

Stedelijk Museum

Jan Willem Sieburgh,
directeur par intérim
Ankie van der Berg,
régisseuse
Jette Hoog Antink,
régisseuse

*Que soient chaleureusement
remerciés tous les prêteurs qui ont
souhaité garder l'anonymat.*

*Nos remerciements particuliers et
amicaux s'adressent enfin à toutes
celles et tous ceux qui ont
accompagné le projet scientifique
et contribué à donner forme
à l'exposition et à son catalogue :*

Matthew Affron, Violette Andrès,
Stephanie Ansari, Jean Bailly,
Tracey Bashkoff, Chantal Bermude,
Sandra Bernhard, Giovanna
Bertazzoni, Laurence Bertrand-
Dorléac, Aurore Boettge, Luc
Bouniol-Laffont, Isabelle Cailleteau,
Clarice Cartier, Michael Cary,
Jessica Cavalero, Alice Cedolin,
Thomas Chaineux, François Chapon,
Cyril Chazal, Laura Couvreur,
Elisabeth Cowling, Émilie Croll,
François Dareau, Christine Deloffre,
Olivier Denimal, Laurence des Cars,
Laurence Desmorteux, Anne
Dopffer, Aube Elleouët-Breton,
Pierrot Eugène, Carlos Ferrer,
Michael FitzGerald, Megan
Fontanella, Frédéric Frank, Camille
Frasca, Federica Fruttero, Claude
Germain, Françoise Gilot, Lily
Goldberg, Florence Half-Wrobel,
Jorge Helft, Rachel Hilderley, Fanny
Hollman, Delphine Huisinga, Pepe
Karmel, Martine Kilburn, Agnès
Kourdadzé, Mathys Lagier, Isabelle
Lainé, Amélie Lamiche, Bernardo
Laniado-Romero, Andrew Law, Alix
Maraval, Stéphanie Molins, Thierry
Morin, Helly Nahmad, Paule Nebout,
Kerry Negahban, Hervé Odermatt,
Roberta Olson, Adrien Ostier,
Romy Peires, Rosario Peiró, Isabelle
Perrin, Kay Petersen, Christine Piot,
Juliette Pozzo, Pascal Quignard,
David Reboul, Jade Reynolds,
John Richardson (†), Sylvie Robert,
Claire Rougé, Isabelle Rouge-Ducos,
Virginie Roue, Nicolas Rousseau,
Marga Ruiz, Marta Ruiz del Arbol,
Emilie Ryan, Élodie Satan Esteves,
Leah Sheehan, Charlotte Slade
Perry, Olivia Speer, Gwen Strauss,
Aurélien Vandevoorde, Cathy Vedovi,
Anne Umland, Romain Vaillé,
Meta Maria Valiusaityte, Eduard
Vallès, Denis Vautrin, Xavier Vilató,
Éric de Visscher, Timothy Young,
Mirella Zen Gandolfi, Coline Zellal,
Delphine Zimmermann

Sommaire

- 8 **Marie-Pauline Martin et Laurent Bayle**
La musique dans l'œil d'un peintre
- 10 **Laurent Le Bon**
Préface
- 12 **Cécile Godefroy**
D'une note à l'œuvre,
l'imaginaire musical de Picasso

MUSIQUES D'ESPAGNE 26

- 28 **Francesc Cortès**
« Picasso et Málaga : voir avec les oreilles »
- 34 **Malén Gual**
Les musiques de Picasso à l'époque d'Els Quatre Gats
- 40 **Marie-Laure Bernadac**
Dans l'arène, la musique tue

INSTRUMENTS CUBISTES 82

- 84 **Lewis Kachur**
Picasso et les musiques – populaires
et folkloriques – du cubisme
- 92 **Joséphine Matamoros**
Picasso à Céret : expérimentations cubistes
et traditions musicales
- 96 **Gabriel Montua**
Nature morte, lettres CORT.
Glissando de significations

MUSICIEN ALEQUIN 58

- 60 **Élise Petit**
La musique légère dans le Paris de Picasso,
de la Belle Époque aux Années folles
- 66 **Claire Bernardi et Émilie Philippot**
La musique muette des saltimbanques

MUSIQUE ET POÉSIE 120

- 122 **Peter Read**
Guitares, violons, le chant du firmament :
Picasso et la convergence des arts
- 128 **Francesc Cortès, Jèssica Jaques, Androula Michael**
Rythme et musique dans les écrits de Picasso

BALETS 148

- 150 **Valérie Dufour**
Picasso et les musiciens des Ballets russes
Dialogues avec Satie, Falla et Stravinski, 1917-1924
- 158 **Luise Mahler**
Découpé, plié, peint, mis en scène :
deux sculptures et les Ballets russes
- 160 **Vérane Tasseau**
Daniel-Henry Kahnweiler et les « maudits ballets » !
ou la musique comme ultime moyen de rivalité
avec Léonce Rosenberg dans les années 1920

AUBAËS 198

- 200 **Johan Popelard**
Le chant des morts
- 202 **Claustre Rafart Planas**
Les Ménines, Variations Picasso

PEINTRE MUSICIEN 248

- 250 **Bastien Gallet**
Picasso : tête-à-tête avec l'oiseau
- 256 **Jean-Louis Andral**
La musique au masculin
- 262 **Clément Mao – Takacs**
Pablo Picasso : solitude du musicien

AMITIÉS MUSICALES 178

- 180 **Nicolas Southon**
Picasso et Francis Poulenc
- 184 **Olivier Berggruen**
Picasso et Norman Granz :
une complicité tardive, placée sous le signe
du jazz et de la peinture
- 187 **Diana Widmaier-Picasso**
Picasso et le hip-hop

PAIN 218

- 220 **Virginie Perdrisot-Cassan**
Picasso, tailleur de roseau
- 226 **Bruno Guiganti**
Picassons

INSTRUMENTARIUM DU PEINTRE 274

- 276 **Cécile Godefroy**
Cordes, table, chevalet
Entretien avec Gilles Chancereul, luthier
- 280 **Christine Laloue et Philippe Bruguière**
Les instruments de musique de Picasso
- 291 **Chronologie**
- 295 **Bibliographie**
- 298 **Liste des œuvres exposées**

La musique dans l'œil d'un peintre

Qu'est-ce que la musique dans l'œil d'un peintre? Par-delà l'approche iconographique, attachée à l'identification de motifs musicaux dans un tableau (une partition, un instrument, l'effigie d'un compositeur), comment lire et comprendre la prégnance de cet art dans l'imaginaire de nombreux artistes? Et que peut, concrètement ou intellectuellement, l'art des sons pour la peinture?

Récurrentes dans les projets d'expositions du musée de la Musique, ces interrogations sont aussi au cœur de la politique d'aménagement de sa collection permanente. L'histoire du musée se confond certes avec celle, proprement musicale, du Conservatoire, fondé sous la Révolution française. Cette généalogie éclaire la nette prédominance de l'instrument de musique dans sa collection. Néanmoins, en 1997, le nouveau projet d'établissement d'un musée au sein de la Cité de la musique engageait une «refondation», s'appuyant sur l'inscription du patrimoine instrumental et musical dans une dynamique élargie: celle de l'Histoire, faite bien sûr d'hommes-musiciens, mais aussi de pratiques culturelles ouvertes aux autres arts, et notamment aux arts visuels.

Depuis lors, le musée de la Musique n'a cessé de nourrir, à travers d'ambitieux projets, la réflexion sur les rapports historiques de la musique et des beaux-arts. L'exposition «Les Musiques de Picasso» s'inscrit ainsi dans la continuité d'un cycle attaché, depuis vingt ans, à relire l'histoire des arts visuels à travers le prisme de la culture musicale: «Figures de la passion» (2001), «L'Invention du sentiment» (2002), «Le III^e Reich et la musique» (2004), «Wagner, visions d'artistes» (2007), «Paul Klee: polyphonies» (2011), ou encore «Marc Chagall, le triomphe de la musique» (2015).

Parmi le foisonnement des projets picassiens qui interrogent le dialogue des arts, cette exposition ouvre des perspectives peu ou jamais étudiées, et souhaite apporter une pierre à la connaissance renouvelée de l'œuvre du peintre. L'enjeu était de taille, le sujet étant lui-même fondé sur un paradoxe apparent: sans avoir jamais revendiqué de passion pour la musique, et ayant poussé la provocation jusqu'à déclarer qu'il ne l'«aimait pas», Picasso lui a consacré une attention considérable. L'étendue du corpus imprégné par l'imaginaire musical témoigne de cet engouement, tout comme ses amitiés avec les musiciens et compositeurs les plus novateurs du xx^e siècle, tels Satie, Stravinski, Falla ou Milhaud, avec lesquels le peintre collabora dans un esprit de synthèse des arts.

Contournant la méthode d'analyse strictement iconographique, l'exposition s'efforce de scruter la culture et l'environnement musical de Picasso. Elle décrypte l'attachement du peintre pour les musiques populaires, leur dimension rituelle et l'ambiance sonore des spectacles auxquels il aime assister (cirque, fanfare, corrida). L'exposition renouvelle par ailleurs la compréhension de son intérêt pour l'instrument de musique. L'aventure cubiste conduisit en effet l'artiste non seulement à observer, mais aussi à réunir auprès de lui de nombreux instruments: mandoline, banjo, violon, guitare, flûte, clarinette ou tenora... Le corps creux de ces objets, comme le contraste entre corps solides et cordes tendues, furent alors pour lui l'occasion d'approfondir les notions de volume et de dessin, de vide et de plein. L'exposition réunit, pour la première fois, une vingtaine d'instruments de musique ayant appartenu à Picasso, offrant l'opportunité exceptionnelle de pénétrer, en la matérialisant, dans la culture musicale si singulière de l'artiste.

Il fallait, pour affronter et clarifier le sujet, la détermination et l'intelligence experte de Cécile Godefroy, brillante commissaire du projet, et les conseils musicologiques avisés d'Élise Petit. Il fallait également, pour démontrer toute la pertinence du sujet à travers un corpus d'œuvres aussi éloquent que saisissant, le soutien d'institutions muséales dédiées à Picasso et de collectionneurs privés incontournables. Nous adressons nos plus vifs remerciements à Laurent Le Bon, président du Musée national Picasso-Paris, partenaire de l'exposition, et à l'ensemble de ses équipes pour leur collaboration décisive dans la mise en œuvre et la finalisation de ce projet. L'enthousiasme et la générosité de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, ainsi que le soutien exceptionnel de la famille Picasso et de Picasso Administration, furent aussi précieux qu'indispensables pour donner toute sa force visuelle à notre projet. Nous sommes également heureux et honorés de la collaboration des institutions et des prêteurs privés qui nous ont accordé leur confiance. Nous les remercions chaleureusement ainsi que toutes celles et tous ceux qui ont contribué par leurs conseils et leur expertise à cette exposition.

Marie-Pauline Martin
Directrice du musée de la Musique

Laurent Bayle
Directeur général, Cité de la musique-Philharmonie de Paris

Préface

« Picasso aime la musique qui se voit: les guitares à la main, les airs populaires russes, espagnols, italiens, quand quelqu'un les chante sous ses yeux. Il aime les musiques en chair et en os. »

Hélène Parmelin, *Picasso dit...* suivi de *Picasso sur la place* [1966], Paris, Les Belles Lettres, 2013, p.86-87.



1 André Villers, Pablo Picasso, sa fille Maya et le groupe de musique Merry Boys dans les rues de Vallauris, le dernier jour de la corrida, fin août 1955
Épreuve gélatino-argentique, 40,5 × 30,5 cm
Musée national Picasso-Paris



2 David Douglas Duncan,
Pablo Picasso dansant devant
Baigneurs à la Garoupe sous le regard
de Jacqueline Roque, dans l'atelier
de La Californie, Cannes, juillet 1957
Tirage numérique de 2013
d'après le négatif original, 50 × 60 cm
Musée national Picasso-Paris

3 Luc Fournol, Picasso jouant
de la trompette dans les rues
de Vallauris, 4 août 1954
Épreuve gélatino-argentique, 24 × 30 cm
Fundación Almine y Bernard
Ruiz-Picasso para el Arte, Madrid



Que toutes celles et tous ceux qui ont contribué à la réalisation de cette exposition soient chaleureusement remerciés.

Laurent Le Bon, Président du Musée national Picasso-Paris

D'une note à l'œuvre, l'imaginaire musical de Picasso

Cécile Godefroy

« Au fond quand on parle d'art abstrait,
on dit toujours que c'est de la musique.
Quand on veut en dire du bien on parle musique.
Tout devient musique [...]. Je crois que c'est pour ça
que je n'aime pas la musique. »

Pablo Picasso, propos rapportés par Hélène Parmelin,
in *Picasso dit...*, 1966

La déclaration de Picasso peut surprendre. Située à rebours de la posture moderniste qui accorde à la musique une place de choix dans les ateliers et les théories d'avant-garde, cette posture de rejet, un brin provocatrice et qui peut avant tout être comprise comme un refus de l'abstraction, est d'autant plus singulière qu'une étude du corpus picassien permet de déceler l'importance considérable qu'y occupe la musique, toutes périodes et techniques confondues. Des violonistes croqués dans les rues de Barcelone aux joueurs de flûte peints dans la solitude de Mougins, en passant par les saltimbanques musiciens, les guitares cubistes, les collaborations pour le ballet, les aubades et autres cortèges dansant, l'imaginaire musical traverse la vie et l'œuvre de celui qui n'était ni musicien ni mélomane, mais était l'ami des plus grands compositeurs de son temps et songeait sérieusement, en 1937, à abandonner la peinture et la poésie pour se consacrer au chant¹ ; fredonnait volontiers les airs de *Petrouchka* et de *West Side Story* en claquant des doigts ; citait tour à tour *Tosca*, *La Danse macabre* et des comptines pour enfants dans ses écrits² ; aimait chanter les *coplas* de son Andalousie natale en compagnie de son ami Manuel Ángeles Ortiz et s'enflammait au son du flamenco, des *palmas* et du *taconeo* de Manitas de Plata et sa troupe de gitans.

Musique et tradition Comment interpréter le rapport de Picasso à la musique et la présence de tels sujets dans son œuvre ? À l'heure des synesthésies musicales et tandis que nombre de ses confrères, de Wassily Kandinsky à Paul Klee et František Kupka, ont estimé la musique, art du temps, aussi importante que la peinture, art de l'espace, au point de libérer cette dernière de ses motifs afin d'atteindre le même degré d'abstraction, Picasso apparaît comme l'un des derniers gardiens de la peinture de sujet en s'attachant à représenter la musique telle qu'il « la voit³ ». De la même façon qu'il défend une peinture figurative, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire qui « présente l'image de quelque chose », le peintre aime les musiques incarnées, « en chair et en os⁴ ». Plus qu'à sa symbolique complexe, Picasso s'intéresse à la matérialité de la musique : ses acteurs, ses instruments et partitions, ses gestes et lieux de pratique, ses représentations.

L'importance accordée à la musique en tant que sujet place Picasso dans le sillage d'une longue tradition qui remonte à l'Antiquité classique, se prolonge au Moyen Âge et à la Renaissance, et s'épanouit au XIX^e siècle avec

les peintres de la modernité. Représenter la musique lui permet de dialoguer avec la grande peinture des XVII^e et XVIII^e siècles où les trompe-l'œil et natures mortes aux instruments abondent. Les tableaux de Diego Velázquez et des maîtres du Siècle d'or constituent une première lignée qui mène Picasso jusqu'aux ménestriers de Francisco de Goya et à la peinture de son père, José Ruiz Blasco, auteur d'une nature morte à l'instrument d'après Horacio Lengo y Martinez (cat. 5) que l'artiste a toujours gardée auprès de lui. Au même titre que le thème du peintre et son modèle, la musique est un moyen pour l'artiste d'affirmer son appartenance à l'histoire de l'art espagnol, mais aussi italien, flamand et surtout français, ainsi qu'en témoigne la présence dans ses collections d'œuvres à sujet musical, et bien qu'il s'agisse dans le même temps de se mettre à distance d'un tel héritage⁵. Lorsqu'il représente des scènes de danse au Moulin de la Galette et au Moulin-Rouge (cat. 32-33), Picasso garde à l'esprit les tableaux qui ont fait la gloire de Renoir et de Toulouse-Lautrec. Lorsqu'il s'intéresse aux chanteuses de café-concert et qu'il exécute le portrait de la vedette Yvette Guilbert en 1901 (cat. 30-31), il se situe dans les pas des peintres illustrateurs Steinlen, Degas et, à nouveau, Toulouse-

Lautrec disparu la même année et auteur de plusieurs portraits de la diseuse. Le misérabilisme des guitaristes et chanteurs de 1902-1903 (cat. 24) est redevable de la peinture de Goya et de Manet, lorsque l'iconographie du cirque et des saltimbanques (cat. 36-37) s'inscrit dans la filiation de Seurat et des peintres symbolistes. Les joueurs de mandoline de 1909 (cat. 50) dialoguent avec la peinture de Braque et font référence aux gitanes à la mandoline de Corot, dont une rétrospective célèbre l'œuvre cette année-là au Salon d'automne. Le dessin du virtuose Niccolò Paganini (cat. 127) relie Picasso à Ingres et Delacroix, lorsque les odalisques au tambourin, situées dans un même héritage romantique, le conduisent de Poussin à Matisse. Les joueurs de dialecte (cat. 163-165, 174) sont enfin les successeurs des instrumentistes qui peuplent les reliefs antiques où la musique est symbole, allégorie ou décor de scène, lorsque les dernières aubades (cat. 188) sont un écho magistral aux concerts champêtres de Titien et de Corot.

Si les nombreuses variations opérées par le peintre à partir des maîtres du passé trahissent une volonté d'identification et d'appropriation⁶, la musique constituerait-elle un thème privilégié d'emprunts



fig.1 *Guitariste*, 1897-1898
Crayon et lavis de sépia sur feuille
de carnet de dessins, 22 × 13 cm
Collection particulière



fig.2 *Guitariste*, 1897-1898
Encre sur feuille de carnet de dessins,
22 × 13 cm
Collection particulière

ostensibles ? Picasso serait-il l'héritier de cette tradition où la musique est la sœur de la peinture mais qu'il s'agit avant tout de représenter ? La rémanence du sujet, riche en musiciens et natures mortes aux instruments, aurait-elle pour propos de démontrer que « toutes les choses nous apparaissent sous forme de figures⁷ », y compris les moins tangibles, et que l'art abstrait ne peut donc exister ? La contribution de Picasso au ballet, où la peinture croise le monde de la musique, de la danse, de l'orchestre et du cirque dans une quête de fusion des arts, marquerait-elle l'aboutissement du grand projet wagnérien visé par les peintres fin-de-siècle que l'artiste espagnol a tant regardés ? Traitée avec respect ou irrévérence, hommage ou ironie, la musique serait-elle avant tout un *topos* pictural, ouvert aux arts de la sculpture, du théâtre et de la poésie, offrant à Picasso, au même titre que le genre du nu et du portrait, de mieux défier cette tradition dans laquelle il s'inscrit en défenseur ?

Chants d'Espagne Il est certain que la dette de Picasso à l'égard de la tradition n'est pas seulement artistique, mais aussi culturelle. Picasso est espagnol, andalou de naissance, catalan de cœur, fortement attaché aux mœurs et idiomes de son pays où la musique, d'une grande diversité, occupe une place de premier rang dans les foyers, les cafés, les salles de spectacle et les rues, à travers un calendrier de fêtes laïques et religieuses⁸. Des *verdiales* de Málaga à la *tamborrada* de Saint-Sébastien, de nombreux moments privés ou publics de la vie en Espagne s'accompagnent de *bandas* et de *murgas*, de chants traditionnels, de bals et de danses locales. La famille de Picasso comprend des musiciens – ainsi le grand-père paternel, don Diego Ruiz, contrebassiste dans l'orchestre du théâtre municipal de Málaga – et la musique, le chant, s'y pratiquent en amateur. L'été et les jours de fête, à Málaga, où Picasso voit le jour en 1881 et vit jusqu'en 1891, la musique résonne dans les théâtres de zarzuela, les cafés, les arènes, sur les promenades, jusqu'aux chapiteaux de cirque. À La Corogne, où la famille vit entre 1891 et 1895, Lola, la sœur du peintre, joue du piano et étudie la musique dans le bâtiment qui loge l'école des beaux-arts, où Pablo suit des cours. De son enfance, Picasso retient enfin et surtout la musique flamenca jouée dans les rues de Los Percheles, le quartier gitan qui jouxte la ville malaguène et où il aimait traîner en compagnie de son père : l'artiste restera profondément marqué par l'énergie performative du flamenco, les accents vibrants et profonds du *cante jondo*, et les mélopées tragiques du *duende* dont on note l'écho dans les œuvres de sa période bleue⁹ (cat. 24).

À Barcelone en 1895, Picasso est inscrit à l'école des beaux-arts et fréquente le milieu moderniste catalan composé de peintres, de sculpteurs et de poètes qui se retrouvent le soir dans les tavernes du Paralelo, au Café Sevilla, et à l'Edén Concert où se produit la célèbre Preciosilla (cat. 21). À partir de 1899, le jeune homme fréquente surtout le cabaret artistique Els Quatre Gats, où se tiennent des conférences, des expositions, des récitals d'Enrique Granados et d'Isaac Albéniz, des lectures de poésie et de pièces de théâtre, et des spectacles d'ombres chinoises¹⁰. Parmi les musiciens catalans de son entourage, figurent Joan Gay, dont il exécute un portrait caricatural (cat. 16) ; le pianiste Ricard Viñes, qu'il continuera de fréquenter à Paris ; Enric Morera, auteur de la musique d'accompagnement de *L'Alegria que passa* (« La joie qui passe », 1898) et de *La Nit de l'Amor* (« La Nuit de l'amour », 1901), deux pièces de théâtre de Santiago Rusiñol ; et le compositeur Federico Mompou. Croquant l'ambiance des intérieurs de cafés (cat. 17-18), l'artiste peint quelques espagnolades sur la peau des tambourins à la manière d'Antonio Muñoz Degraïn et de Manet (cat. 6, 7), dessine des violonistes de rue (cat. 12, 13, 15), des danseuses de flamenco (cat. 20) et ses premiers joueurs de guitare (fig. 1 et 2, cat. 22) : le motif de la *guitarra*, instrument d'ascendance espagnole érigé en « symbole de l'âme populaire et symbole du sentiment » dans la revue même que l'artiste codirige à Madrid en 1901¹¹, est omniprésent dans l'iconographie picassienne. Plus qu'un instrument, la guitare est pour tout Espagnol un « orchestre intime, qui murmure les harmonies mystérieuses du cœur. C'est une chose qui souffre, qui ressent, qui pleure et qui chante¹² ». C'est « el guitare », dira plus tard Picasso à propos de l'une de ses sculptures¹³.

Cette période d'apprentissage est cardinale car elle forme l'esprit d'ouverture du jeune homme et enracine son goût pour la culture espagnole et le folklore populaire. Les musiques d'Espagne sont constitutives de la terre originelle et plurielle à laquelle l'artiste peut s'identifier, notamment lorsqu'il n'y vit plus¹⁴. Comme le rappelle Fernande Olivier, sa compagne de 1904 à 1912, Picasso aimait non seulement la guitare, mais « les guitaristes, les danses espagnoles, les danseuses, les gitanes, tout ce qui lui rappelait son pays. [...] Les guitaristes l'émerveillaient d'une émotion chaque fois renouvelée¹⁵ ». C'est ainsi qu'à Horta, en 1898-1899, il prête attention à la *jota* aragonaise, dont il tire quelques années plus tard un dessin (cat. 10), et qu'à Céret, en 1911, au contact du musicien Déodat de Séverac et en présence de Max

Jacob¹⁶, il découvre les *coblas* et les sardanes catalanes, dont il reporte les instruments – tenora, tible, flabiol – dans ses œuvres cubistes (cat. 68-69). Lors d'un séjour à Barcelone, en 1917, il commence à réfléchir au *Tricorné*, le ballet le plus hispanisant auquel il ait jamais collaboré, tandis que dans les poèmes qu'il compose à partir de 1935, l'Espagne natale, bientôt mise à distance par la prise de pouvoir de Franco, reparaît telle une obsession par l'évocation de ses lieux, de sa cuisine, de ses fêtes, de ses chants, de ses danses, de ses corridas (cat. 23, 90).

C'est enfin « le grouillement de la foule dans les arènes, ses cris, ses gestes désordonnés, tumultueux, passant de l'adoration à l'injure, suivant l'adresse ou la maladresse de ses idoles, les toréadors » que Picasso aimait par-dessus tout¹⁷ : de l'entrée en scène (*paseo*) des toréadors, sur une musique de *paso-doble*, à la mise à mort des taureaux, sans oublier les murmures et les harangues de la foule, la tauromachie est un spectacle total qui se contemple et s'écoute, et que Picasso cherche aussi à « faire comme il le voit¹⁸ », l'associant parfois aux danses de flamenco comme pour mieux rappeler les deux passions qui le lient, par-delà la peinture, à son pays et à son père (cat. 20, voir fig. 39, p. 153). Installé dans le sud de la France à partir de 1946, l'*aficionado a los toros* assiste aux corridas locales, défilant dans les rues de Vallauris au rythme des bois, des cuivres et des percussions de la fanfare, siégeant parmi les siens à la place d'honneur, salué par les toreros et les toreras. C'est dans cette atmosphère méridionale que l'artiste a plaisir à écouter chanter le banderillero Minuni (Francisco Reina), et jouer Manitas de Plata et la troupe des Baliardos.

Musiques populaires Picasso visite Paris en 1900, à l'occasion de l'Exposition universelle ; il séjourne à nouveau dans la Ville lumière en 1901-1902, puis en 1903, et s'y installe définitivement l'année suivante, dans le quartier populaire de Montmartre, où vit la communauté catalane en exil. Désireux de mieux connaître l'art moderne français, Picasso expérimente la vie de bohème et se familiarise avec le monde de la nuit, où la musique et la danse constituent un divertissement important¹⁹. Chansons de rue, rengaines, spectacles de music-hall, fanfares, orchestrations de cirque, musiques d'accompagnement au cinéma..., la musique sous ses atours populaires, instrumentale, vocale, dansée, s'infiltré dans le champ lexical du peintre comme de ses nouveaux amis poètes, André Salmon, Max Jacob et Guillaume Apollinaire. En dehors des soirées *Vers et prose*, titre de la nouvelle revue de Paul Fort, qui ont

lieu les mardis soir à La Closerie des Lilas²⁰, et des opéras symphoniques auxquels le conduit parfois Jacob²¹, Picasso goûte essentiellement aux ambiances de rue, de cirque et aux cabarets louches, à « tout ce qui était d'une couleur locale violente [...] seules les fêtes populaires l'intéressaient²² ». Dans ces lieux de distraction situés autour de la place de Clichy et sur les Grands Boulevards, et au Lapin agile, un cabaret artistique de la Butte tenu par un personnage haut en couleur, le père Frédé, la musique est boucan, gouailleuse, fantaisiste, fraternelle, étouffée par les cris et les rires d'une société bohème en quête de partage. Sensible dans les portraits de chanteuses et les danseuses de cancan – la danse faisant partie de la « Musica », soit « la musique destinée à être vue²³ » – (cat. 30-33), la musique ne tient pas lieu de métaphore mais constitue un moyen d'accès à la vie moderne telle que définie par Baudelaire. Si les acteurs de la musique sont une source d'inspiration immédiate, le répertoire des chansons réalistes qui brassent le quotidien de Montmartre, ses amours malheureuses ou encore la condition précaire des femmes, se mêle au vécu et à l'imaginaire de Picasso et s'incarne de façon poignante dans les représentations de diseuses isolées sur scène, mais aussi des prostituées, auxquelles le peintre consacre un ensemble majeur en 1901 et 1902²⁴. Ces chansons populaires marqueront durablement Picasso²⁵. Dans une veine similaire, portée cette fois-ci par les vers d'Apollinaire²⁶, la musique s'invite dans les représentations circassiennes (cat. 36-39). L'élégance et la gravité dont l'artiste pare ses clowns, ses acrobates et autres contorsionnistes qui jouent sur la piste le « spectacle de vie et de mort²⁷ » caractérisent les saltimbanques et les arlequins, dont l'iconographie survit à l'écart des chapiteaux. L'arlequin est une figure complexe, tragique et fantasque, l'un des nombreux *alter ego* du peintre, présent tout au long de l'œuvre et réduit dans ses premières années à un monde de misère : à la représentation mélancolique du saltimbanque, Picasso adjoint souvent une guitare, un violon, un tambour ou un orgue de Barbarie, des attributs généralement muets qui soulignent le statut itinérant et solitaire des personnages, mais aussi leur capacité à se sublimer par le biais de l'art²⁸ (cat. 42, 46). Apollinaire s'en souvient lorsqu'il publie le portrait-calligramme de Picasso dans la revue *SIC* en 1917 (fig. 3) : tandis que le texte regorge d'emprunts au lexique musical, citant pêle-mêle orgue, arlequines, acrobates, petits violons, clavier et guitare, les blancs de la page dessinent la silhouette d'une « guitare-tempête » et de la « sirène violon » évoquées dans le poème²⁹.



Musique et « trompe-l'esprit » Georges Braque, avec lequel Picasso conduit la révolution cubiste de 1908 à 1914, était peintre, mais aussi musicien, joueur de concertina³⁰. Doté d'une solide culture musicale, il déclara plus tard sa préférence pour l'instrument de musique car celui-ci, « en tant qu'objet, avait cette particularité qu'on pouvait l'animer en le touchant³¹ ». Si Braque fut le premier à intégrer le motif d'une mandoline dans une peinture cubiste (*Instruments de musique*, 1908, collection particulière), Picasso mena sans doute l'expérimentation plus loin que son compagnon de cordée, épuisant les possibilités de sa représentation en deux et en trois dimensions. Les premiers musiciens de Picasso sont des joueuses de mandoline, auxquelles l'artiste applique le principe cézannien de découpe des formes par petites facettes (*Femme à la mandoline*, 1909³²), avant de faire disparaître la figure au profit du seul instrument. Identifiable à la forme bombée de sa caisse et à son

manche brisé, la mandoline, parfois confondue avec le luth ou la guitare, couvre ainsi toutes les phases du cubisme depuis 1909. En 1910, elle règne au sein d'un ensemble de dessins où Picasso explore le possible de ses métamorphoses : morphologique – l'instrument comme prolongement du corps humain – et architectonique – l'objet comme base d'une structure pyramidale³³. Associée au motif de la tenora³⁴, elle resurgit en 1913 sous la forme d'un assemblage peint, auquel fait écho un calligramme d'Apollinaire (cat. 49, voir fig. 28, p. 100). La guitare, dont on a déjà souligné l'importance, est un véritable emblème de l'aventure cubiste, conduisant Picasso, à partir de 1911, vers des expérimentations techniques et formelles radicales³⁵. Avec la guitare, Picasso décuple le langage syntaxique du cubisme et rompt avec la représentation conventionnelle de l'instrument, dont il détourne la charge symbolique ou émotionnelle et la préciosité de rendu pour en faire un objet expérimental, bricolé, conceptuel (cat. 56-58). Déconstruite, mise

à plat ou recomposée sous la forme d'assemblages de fortune, la guitare est l'objet dont l'artiste décortique le plus les éléments – rosace, caisse, table d'harmonie, manche et frettes – afin d'en rétablir l'« idée » le plus librement. Si le violon est tout à la fois instrument musical de la tradition savante – associé à cet égard à la musique de Jean-Sébastien Bach dans les œuvres cubistes de Braque – et compagnon du joueur de rue et des orchestres de cirque, c'est bien à la musique populaire qu'il renvoie chez Picasso : reflet de la destinée vagabonde de l'artiste, le violon se nourrit du souvenir des ambulants de Barcelone et de Montmartre. Présent dans l'iconographie du peintre depuis 1899, il apparaît dans les travaux cubistes au printemps 1912, reconnaissable à ses arabesques et à ses ouïes graphiques : traité en aplat à partir de papiers de couleur découpés, l'instrument est « trompe-l'esprit³⁶ », sollicitant les notions de réel, de cubisme et d'illusionnisme (cat. 63) ; en volume et peint, il s'ouvre aux notions de décor et de théâtre, et annonce les collaborations à venir avec le monde de la scène, lieu par excellence de la convergence entre les arts³⁷ (cat. 71).

Chants d'amour En 1911-1912, en pleine phase hermétique du cubisme, Picasso explore le pouvoir évocateur de la musique : la mention de l'instrument dans le titre *Homme à la mandoline* (cat. 50), dont on peine à distinguer les motifs dissous par l'architecture de lignes brisées et la palette unifiée d'ocres et de bistres, suffit à libérer un imaginaire musical. Celui-ci est redoublé par l'effet de multiplication des points de vue qui ajoutent une dimension temporelle au cadre spatial de la peinture. Ce sont ensuite les mots de chansons, les notes et les partitions qui suggèrent la musique et raccrochent la peinture, alors à peine figurée, au réel. Creusant le rapport entre art savant et vernaculaire sur le mode de la fragmentation cubiste, les mots « Ma Jolie », reportés au pochoir sur la toile et sur le papier (cat. 64-65), désignent entre 1911 et 1914 Eva Gouel, la nouvelle compagne de Picasso : tiré du refrain de « Dernière chanson » interprétée par le « roi de la chanson » Victor Léon Philippe Pot, mieux connu sous le pseudonyme de Harry Fragson, le sobriquet amoureux pourrait aussi s'inspirer de deux titres respectivement composés par Paul Delmet et Gaston Maquis en 1903 et toujours en vogue avant la guerre³⁸ (voir fig. 29-31, p. 110).

Distribuées dans la rue et les salles de spectacle, les partitions ont constitué un support de diffusion important de la musique. Nous ignorons si Picasso

savait déchiffrer la musique, mais il entra en possession de deux partitions pour piano et voix qu'il découpa et dont il inséra les fragments dans six papiers collés à l'automne 1912³⁹. La première partition est *Sonnet*, publié en 1892 d'après un poème de Pierre de Ronsard sur une musique de Marcel Legay (voir fig. 20, p. 85). Picasso a pu croiser le chansonnier au cabaret du Lapin agile, où ce dernier donnait quelques leçons aux apprentis chanteurs de rue et avait lui-même interprété son « Sonnet », accompagné par la guitare du père Frédé. La seconde feuille de musique s'intitule *Trilles et baisers* (fig. 4), une « Mazurka chantée », imprimée en 1905 avec une couverture illustrée par Louis Marcoussis – l'ancien compagnon d'Eva –, sur des paroles de Ludovic Fortolis et une musique de Désiré Dihau. Parent de Toulouse-Lautrec, qui fit de lui plusieurs représentations, Dihau était compositeur de mélodies et bassoniste à l'Eldorado, au Cirque d'hiver, au Châtelet, et surtout à l'Opéra de Paris, où il put introduire son ami Degas, lui-même auteur de quelques-uns de ses plus beaux portraits. Ici à nouveau, Picasso marche dans les pas de ses aînés et détourne un poncif de l'iconographie musicale, où instruments et feuilles de musique sont fréquemment associés depuis la Renaissance : les partitions imprimées, où notes et textes sont parfaitement lisibles, et dont le contenu sentimental est redoublé par la présence de l'instrument métaphorique, chantent l'amour de Picasso à Eva, et font de ces « œuvres dédicataires⁴⁰ » de véritables « proverbes en peinture », selon les mots de Tristan Tzara⁴¹ (fig. 5, cat. 63). Qu'elle soit incarnée ou suggérée, la musique constitue une source de premier ordre dans l'aventure cubiste, dont elle nourrit, par sa puissance évocatrice, la polysémie des langages tout en maintenant un lien sensible avec le réel.

Musique et modernité Pendant la Première Guerre mondiale, Picasso se frotte à la musique moderne, qui anime un Paris en veille. Il fréquente Edgar Varèse avant le départ du compositeur pour les États-Unis et par l'intermédiaire duquel Jean Cocteau lui propose de collaborer au ballet *Parade*. L'artiste assiste le 24 mai 1914 à l'audition musicale des *Chants de la mi-mort* interprétés par le pianiste-compositeur Alberto Savinio, frère de Giorgio De Chirico, dans les locaux de la revue *Les Soirées de Paris*, que dirige Apollinaire⁴². Il est convié aux deux concerts privés de l'association « Lyre et Palette » : celui du 18 novembre 1916, où Viñes interprète des compositions de Debussy, Ravel, Fauré, Albéniz et Granados⁴³ ; et celui du lendemain, où Erik Satie dirige « l'instant musical » lors du vernissage de l'exposition



fig. 4 Ludovic Fortolis (paroles) et Désiré Dihau (musique), *Trilles et baisers* Paris, R. Malot éditeur, 1905

« Matisse, Picasso, Ortiz de Zarate, Modigliani et Kisling⁴⁴ ». Picasso est invité à la soirée « Musique » et « Art et liberté » donnée au Vieux-Colombier le 3 novembre 1918, où jouent notamment Germaine Tailleferre, Igor Stravinski et Francis Poulenc⁴⁵. Il reçoit les invitations aux matinées musicales de la galerie L'Effort moderne⁴⁶ et celles du Salon d'Autin, où *Les Demoiselles d'Avignon* sont exposées pour la première fois en 1916, et où Satie interprète ses *Gymnopédies* et *Sarabande*, et Stravinski les *Trois morceaux pour quatuor à cordes*⁴⁷.

Surtout, entre 1917 et 1924, Picasso collabore avec le monde de la danse, et plus particulièrement les Ballets russes de Serge de Diaghilev, créant rideaux, décors et costumes de scène pour accompagner les chorégraphies de Léonide Massine, dont les musiques sont écrites par les plus grands compositeurs. Cette parenthèse de sept années, qui donne lieu à plusieurs collaborations pour le ballet et dont on a principalement commenté le rapport à la danse⁴⁸, coïncide avec le moment où deux langages stylistiques, l'un cubiste, le second naturaliste, coexistent dans l'œuvre de Picasso. Cette dualité est symptomatique chez l'artiste de son rapport à la création, qui maintient toujours un ancrage dans le passé, à l'instar des musiciens qui collaborent avec Diaghilev, dont l'ambition est précisément d'exhumer les répertoires folkloriques – russes, espagnols, italiens – et de les moderniser. *Le Tricorne*, dont la musique est écrite par le Gaditan Manuel de Falla, met à l'honneur les musiques

et danses traditionnelles d'Espagne (*fandango, seguidilla, farruca, jota*) par les couleurs mélodiques, l'utilisation des castagnettes, de la *guitarra*, les claquements de mains (*palmas*) et les « olé » criés à pleine voix. Né du voyage à Naples, en 1917, où Massine, Picasso et Stravinski partagent une même curiosité pour les formes populaires et traditionnelles de l'art, *Pulcinella* intègre des voix à l'orchestre et revisite le corpus des compositeurs italiens du XVIII^e siècle. Erik Satie enfin, inspiré par les performances futuristes et Dada, ponctue la partition de *Parade* de hurlements de sirène, de bruits de machine à écrire et de coups de feu qui créent des incursions disruptives et humoristiques sur le mode du collage cubiste (cat. 93). Les décors que Picasso crée en réponse relèvent d'une « modernité classicisante⁴⁹ » et de notions communes – l'humour (Satie), la citation et le pastiche (Stravinski), le folklore (Falla).

Scènes musicales Les projets de ballets et les années de vie partagées avec la danseuse russe Olga Khokhlova, que Picasso épouse en 1918, créent un environnement propice à l'écoute de la musique. Le salon de la rue La Boétie, habité par le couple jusqu'en 1935 et où Olga puis leur enfant Paul s'exercent au piano, est fréquenté par les danseurs, les musiciens, les compositeurs et les chefs d'orchestre qui gravitent autour de Diaghilev. Picasso côtoie également le groupe des Six (Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Louis Durey, Germaine Tailleferre) promu par Jean Cocteau et pour lequel il réalise le frontispice

du livret *Le Coq et l'Arlequin*, qui paraît en 1918 aux éditions de la Sirène⁵⁰. Il déjeune avec Maurice Ravel en compagnie de Ricciotto Canudo⁵¹, participe aux bals costumés du comte Étienne de Beaumont ou de la princesse Edmond de Polignac, et est invité à un nombre impressionnant de spectacles et de concerts, qui, sans qu'il ne s'y rende toujours, témoignent de la vitalité et de l'éclectisme de la vie musicale dans le Paris festif et éclairé de l'entre-deux-guerres : récitals de la pianiste Marcelle Meyer⁵² ; concerts de la société de musique contemporaine « La Sérénade », créée en 1931 et où se joue par exemple, le 22 février de l'année suivante, la mélodie « Avant le cinéma », que Poulenc dédie à Olga⁵³ ; concerts de guitare d'Andrés Segovia ; spectacles de flamenco de Vicente Escudero ou d'Elvira Viñes Soto, nièce de Ricard Viñes ; soirées de *La Revue musicale*, que dirige Henry Prunières ; prestations de la claveciniste polonaise Wanda Landowska ou du violoncelliste catalan Pablo Casals. Musique de chambre, musique classique, musique folklorique et de jazz, Picasso reçoit de nombreuses invitations aux concerts des orchestres Lamoureux, Pasdeloup, Jean Wiéner, ceux de l'Orchestre symphonique ou de la Société philharmonique, sans oublier les soirées

du Casino de Paris, de La Cigale, de la salle Gaveau, du Bœuf sur le toit, du Bataclan, et de Pleyel⁵⁴.

Collectionné par le compositeur américain George Gershwin et le pianiste russe Vladimir Horowitz, sollicité par le chanteur espagnol Luis Mariano, qui lui adresse des programmes de concert et son disque 33 tours de chansons espagnoles dédicacées⁵⁵, ami des chefs d'orchestre Ernest Ansermet, Henri Defossé et Igor Markevitch, Picasso continue de recevoir, une fois installé dans le Sud, quantité d'invitations à des soirées musicales. En contact avec le pianiste français Alfred Cortot⁵⁶, le compositeur d'origine polonaise René Leibowitz (auteur des *Trois mélodies d'après les poèmes de Picasso* en 1943) et le compositeur hongrois Paul Arma (auteur des mélodies *Les Chants du silence*, publiées en 1945, d'après un texte de Romain Rolland et avec une couverture autographe de Picasso), il dessine le portrait de Francis Poulenc (cat. 125) et crée la couverture de son recueil *Le Travail du peintre*, un ensemble de portraits musicaux composés d'après des poèmes de Paul Éluard (cat. 126). L'artiste côtoie aussi le compositeur de musiques de films Guy Bernard⁵⁷ et le compositeur



fig. 5 Pablo Picasso,
Guitare et feuille de musique,
Paris, octobre-novembre 1912
Papier collé, pastel et fusain
sur carton, 58 × 61 cm
Collection particulière



fig. 6 Pablo Picasso, *Deux nus assis dont l'un jouant de la mandoline*, Boisgeloup, 4 octobre 1932
Huile, plume et encre de Chine sur papier, 34,2 × 51,1 cm
Musée national Picasso-Paris

italien Luigi Nono qui, après Georges Auric (cat. 145-146), interprète musicalement *La Victoire de Guernica* d'après le poème de Paul Éluard en 1954. Il sympathise enfin avec le pianiste russe Sviatoslav Richter, qui joue pour les quatre-vingt-cinq ans de l'artiste, le pianiste vénézuélien Humberto Castillo Suárez, grand ami de Cocteau, le pianiste polonais Arthur Rubinstein, le compositeur américain Virgil Thomson⁵⁸, le violoncelliste russe Mstislav Rostropovitch (cat. 130-131), ou encore le collectionneur et impresario de jazz américain Norman Granz⁵⁹ (cat. 128).

Réalités sonores Par-delà ces amitiés musicales qui tissent un fil continu dans la vie du peintre, de Málaga à Mougins, Picasso nourrit très tôt un intérêt esthétique pour l'instrument de musique. Accessoire incontournable du peintre depuis la Renaissance, l'instrument est un symbole de la *vita voluptaria*, et fascine par sa dimension plastique. Sans grande surprise, les premiers instruments que Picasso affectionne et collectionne sont principalement des cordes, celles-là mêmes que l'on retrouve en abondance dans les œuvres cubistes : mandolines, luths, guitares et violons. Une guitare-luth (cat. 201) est visible aux côtés de Picasso dans une photographie de l'atelier du boulevard de Clichy datée de décembre 1910 (cat. 29). Une mandoline (cat. 52) apparaît à l'automne 1911 au sein d'une nature

morte assemblée et photographiée par l'artiste, qui réunit sur un guéridon une cithare, un drapé et d'autres objets convenus⁶⁰. Ce même instrument est enfin entre les mains de Marie Laurencin posant devant *Homme à la mandoline* en cours d'exécution (cat. 51) : le rapport tautologique de la « musicienne » à la peinture est ici d'autant plus ironique que Picasso ne travaille plus du tout à cette époque d'après modèle, et que la mandoline, comme il est dit plus haut, n'est pratiquement plus lisible dans le tableau. Cette mise en scène est une manière pour le peintre d'affirmer la transgression opérée à l'égard du portrait dont il enterre (temporairement) les derniers vestiges – réalisme et subjectivité.

Entouré d'instruments depuis son plus jeune âge, Picasso a certainement le souvenir des facteurs de guitares situés à proximité de l'appartement familial à Barcelone, tel le célèbre atelier Estruch⁶¹. À Paris, il fréquente probablement les lutheries parisiennes tenues pour beaucoup par des Espagnols émigrés de Valence, de Madrid⁶² et de Barcelone autour du boulevard de Clichy, à l'instar de Julian Gomez Ramirez, installé rue Rodier et dont Elizabeth Cowling nous indique que les guitares étaient accrochées de part et d'autre de son enseigne⁶³. Début 1913, Picasso est en possession d'une véritable guitare (cat. 55) ; il la suspend à l'aide de papier journal en regard d'une peinture en cours d'exécution

représentant un *Joueur de guitare* et une construction de *Violon*, et photographie l'ensemble (cat. 48).

La guitare est ainsi partie intégrante d'un dispositif que l'on qualifierait aujourd'hui d'« installation », et qui témoigne du caractère expérimental des œuvres fabriquées à cette époque dans l'atelier-laboratoire à partir d'un nombre restreint de sujets, dont les instruments font partie. Motif privilégié du cubisme, la guitare s'invite en tant qu'objet réel dans la fabrique du peintre qui, dès 1912 avec les constructions en carton (cat. 57), devient lui-même « fabricant de guitares⁶⁴ ».

Les dessins et les photographies permettent de déceler la présence d'autres guitares, luths, mandolines et violons dans les ateliers de Picasso. Deux clairons, une cithare, un monocorde, une épinette des Vosges, des instruments du monde – xylophone *bala*, harpe, tambours –, acquis au même titre que les sculptures d'Afrique du Nord et d'Océanie convoitées à cette date par de nombreux artistes, mais aussi des boîtes à musique, une balalaïka, complètent la collection du peintre⁶⁵. Constitué au fil des ans par des trouvailles aux Puces, auprès de brocanteurs ou de luthiers⁶⁶, et complété de quelques cadeaux offerts à l'artiste, cet important ensemble, dont une vingtaine de pièces restaurées par les équipes du musée de la Musique sont réunies pour la première fois dans notre exposition (cat. 52, 55, 131, 198-217), n'est pas tant exceptionnel pour la rareté des instruments que pour l'attention que Picasso porte à leurs formes, ainsi que pour la place qu'il leur accorde dans l'intimité de ses ateliers : du boulevard de Clichy jusqu'à La Californie, en passant par le boulevard Raspail, la rue Schœlcher, La Boétie (cat. 121) et les Grands-Augustins, les instruments accrochés aux murs rejouent le principe de la nature morte à l'échelle même de l'atelier du peintre.

Musique des sphères Peinte, découpée ou assemblée, la guitare est aussi métamorphique lorsqu'elle abrite dans la peinture *Instruments de musique sur une table* (voir fig. 43, p. 162) le profil d'une femme peint en réserve, ou lorsqu'elle naît de « vrais déchets de la vie humaine⁶⁷ », soit un vieux torchon tendu par des tiges en fer et percé de clous qui sollicite les sens de l'ouïe, du toucher et de la vue (cat. 88). La violence inédite avec laquelle Picasso traite son sujet questionne son rapport à la musique au moment même où il choisit, après la première du ballet *Mercury* et la mort de Satie en 1925, de ne plus travailler pour la scène, et alors qu'il s'engage vers de nouvelles voies stylistiques et se rapproche des surréalistes ; il n'est pas anodin qu'André Breton,

qui voit l'« expression musicale » comme « de toutes la plus profondément confusionnelle⁶⁸ », choisisse de reproduire cette version singulièrement agressive de la guitare dans *La Révolution surréaliste*⁶⁹. L'instrument peut aussi personnifier la passion pour Eva (cat. 65), la liaison avec Gaby Lespinasse (cat. 62), et incarner l'« amour fou » éprouvé pour la jeune Marie-Thérèse Walter, dont les initiales du prénom font vibrer une représentation minimale de l'objet (cat. 89). La guitare est enfin expérimentation graphique avec les carnets de dessins de 1924 (cat. 82-83), que l'artiste va déployer plus tard à l'échelle de la sculpture pour rendre hommage à l'ami disparu, Apollinaire : probablement initié par ce dernier à la théorie de la *musica mundana*⁷⁰, et tandis que le groupe des Six s'attache à mettre en musique les poèmes d'Apollinaire⁷¹, Picasso compose un ensemble de dessins au trait qu'il relie par des points, sur le modèle des cartes du ciel. Ces compositions graphiques qui prennent la forme de guitares, et les peintures contemporaines dont Picasso parsème le fond d'étoiles (cat. 79-80), renvoient à la musique des sphères, soit l'harmonie qui préside au mouvement des astres.

L'idée de musique comme expression d'un ordre cosmique renvoie à la définition des sept arts libéraux qui forment au Moyen Âge le *trivium* (grammaire, rhétorique, dialectique) et le *quadrivium* (astronomie, arithmétique, géométrie et musique). Cette alliance de la sensibilité et de la rationalité, du chiffre et du sens, s'observe dans les dessins de constellations et dans la poésie de Picasso, emplie d'une matière sonore tirée du monde vivant et scandée d'instruments, de notes de musique et de chiffres (cat. 91). Proches de la notation musicale, les écrits de Picasso sont rédigés suivant un flux continu où le signe graphique est un équivalent du son dans l'espace contraint de la feuille. L'absence de ponctuation, les répétitions et les allitérations libèrent une musicalité extraordinaire, qui rappelle que la musique était autrefois entendue comme « le chant et la poésie ; puis l'ensemble de tous les arts rattachés au chant et à la parole, et même de toutes les disciplines intellectuelles en tant que pensées exprimées par des mots⁷² ». Restreint à l'« art des sons », incluant toujours la poésie, mais non plus la littérature, le sens fut ensuite étendu à la musique instrumentale. Picasso a toujours considéré peinture et poésie comme intimement liées⁷³ : à la musique « calligraphique », telle que voulue par Stravinski, il répond en dessinant d'un trait à main levée le duo formé par un violoniste et un joueur de banjo pour la couverture de *Ragtime* (cat. 117). Autant de gestes

qui expriment la fulgurance du mouvement tracé, écrit, musical ou dansé, et dont l'artiste réitère la forme dans les décors de *Mercur*⁷⁴ (cat. 112 à 116), ou les prolonge avec les performances qu'il effectue devant la caméra de Paul Haesaerts (*Visite à Picasso*, 1949) et d'Henri-Georges Clouzot (*Le Mystère Picasso*, 1955, dont Georges Auric compose la musique).

D'Apollon à Dionysos Dès l'Antiquité, la musique, capable d'apaiser les passions ou de faire accéder à la joie spirituelle, était reconnue pour ses valeurs affectives et cathartiques. À l'ethos de la musique, perçue comme un art exact et mathématique incarné par Apollon ou Orphée, s'oppose le pathos de Dionysos et de Pan, où la musique est irrationnelle et subjective, complice des instants orgiaques. Des considérations morales que l'on retrouve dans toute l'histoire de la peinture occidentale, tant dans les sujets religieux que païens. Le romantisme ajoute à ce schème la confusion des sentiments, et les peintres de la seconde moitié du XIX^e siècle dépassent les conventions de genre et de société, tandis que s'amenuise la distinction entre musique sacrée et profane. Si quelques clarinettes et tenoras sont présentes dans l'œuvre précoce⁷⁵ (cat. 49, 60-61), le corpus de Picasso est à ses débuts apollinien, au sens où les instruments véhiculés sont principalement des cordes, symboles de raison et d'harmonisation des éléments. Avec *La Flûte de Pan* (cat. 149), le corpus s'ouvre davantage aux vents, que l'on retrouve au début des années 1930 dans une suite de joueurs de flûte (cat. 135-136). La représentation bucolique des musiciens se dramatise au cours des années, à travers un ensemble de gravures (cat. 137-140) et suivant un procédé plastique habituel chez Picasso, proche de la variation en musique – variations rythmiques et colorations tonales⁷⁶ (fig. 6). L'allure tourmentée de certaines figures (cat. 141-143), qui atteint son paroxysme avec *L'Aubade* (1942, voir fig. 51, p. 201), exprime la tension subie par l'artiste tant sur le plan personnel – Picasso se sépare d'Olga en 1935 tandis que Marie-Thérèse met leur enfant au monde – que politique, dans ces années sombres de l'Histoire qui mènent de la crise à la guerre puis à l'Occupation.

Si le chant est ici funèbre, la musique peut aussi être fête et célébration. En août 1944, à la libération de Paris, Picasso réintroduit la musique sous la forme d'un joyeux vacarme : inspiré d'un tableau éponyme de Poussin, *Le Triomphe de Pan* (voir fig. 55, p. 221) décrit une liesse populaire qui mêle à la frénésie des corps dansant le son du clairon et des tambourins. La gouache exalte

les plaisirs de la chair, des couleurs et des sons, et précède l'éclosion d'un corpus exceptionnel de peintures, de céramiques, de dessins et de sculptures dédiés aux bacchantes. Galvanisé par le « paradigme antique⁷⁷ » et le sentiment de paix qui le porte pendant les années qu'il partage avec Françoise Gilot, jeune peintre auprès de laquelle il redécouvre les joies de la paternité, Picasso renoue avec les grands sujets méditerranéens et privilégie les vents, symboles de la passion et des instincts charnels, et les percussions, expression de bonheur et de légèreté. Associés aux sons primitifs des syrinx, des flûtes et des trompes, les tambours, tambourins et claquettes scandent la danse des satyres et des faunes priapiques qui mènent le cortège de Pan jusqu'à la transe (cat. 150-153). Entre 1946 et 1959 environ, la musique est une Arcadie joyeuse et sonore qui conjure la marche du temps, et de laquelle jaillissent d'éclatantes pastorales et scènes de concert. La rencontre en 1954 avec Jacqueline Roque, épouse et muse ultime avec laquelle l'artiste partagea les presque vingt dernières années de sa vie entre Cannes, Vauvenargues et Mougins, confirme la puissance de cet enfièvrement dionysiaque.

La figure du musicien La représentation du musicien a longtemps été codifiée et, ainsi que l'écrit Florence Gétreau, ses effigies ont été conçues comme des « types » picturaux jusqu'à ce que les artistes du XX^e siècle s'affranchissent de ces conventions⁷⁸. La musique constitue par ailleurs depuis la fin du Moyen Âge l'un des thèmes de prédilection des peintres lorsqu'ils s'autoreprésentent dans l'acte de création. Picasso n'échappe pas à cette règle, et le musicien est l'un des indicateurs de l'obsession qu'il porte à la figure et à ses modes de représentation. Présent dès les premières années avec un processus d'identification très net, ainsi qu'en témoigne l'un des deux guitaristes de 1897-1898 (fig. 2), le musicien de Picasso joue dans les rues, solitaire et en marge de la société⁷⁹, à Madrid, à Barcelone et à Paris, qu'il s'agisse d'un *Chanteur aveugle* (cat. 24), d'un *Vieux Guitariste* (1903-1904, voir fig. 8, p. 30), ou d'un violoniste caricaturé sur scène (cat. 14). La figure du musicien, mêlée à celle de l'arlequin ou du saltimbanque, est associée jusqu'en 1905 à une forme de tragédie sociale et morale. Dans *Au Lapin agile* (1905, voir fig. 15, p. 62), Picasso apparaît sous les traits graciles d'Arlequin, aux côtés de Germaine Pichot lourdement fardée. Aucun échange ne sourd entre les deux personnages ; à l'arrière-plan, le père Frédé joue de la guitare. Dans la filiation de la peinture troubadour, l'artiste dramatise la présence de la musique au travers de ses instruments,

et de la cécité, une infirmité traditionnellement associée aux représentations de figures marginales. Les musiciens cubistes, desquels toute psychologie est exclue, sont aussi des figures solitaires qui s'effacent au profit de l'instrument. Le Manager français de *Parade* est crieur et violoniste (cat. 94), de même que l'un des deux personnages de *Ragtime*, qui virevolte en compagnie du joueur de banjo (cat. 117), tandis que la musique des *Trois Musiciens*, deux peintures cardinales de 1921 créées en hommage aux complices de la bohème montmartroise, Apollinaire et Jacob, est étrangement muette, figée (New York, MoMA, voir fig. 19, p. 70 ; Philadelphia Museum of Art). Séducteur lorsqu'il joue du pipeau à sa belle endormie dans la campagne de Boisgeloup (cat. 135-136) et lorsqu'il orne le jardin de La Californie (cat. 158-160), ou annonciateur d'une longue plainte lorsqu'il illustre *Le Chant des morts* de Pierre Reverdy⁸⁰ (cat. 144), le musicien peut basculer de la joie immense à la plus sombre des mélancolies. À cheval entre ces deux états, il resurgit dans une vingtaine de tableaux de la dernière période, régnant sur le corpus en figure atemporelle et testamentaire.

La musique des corps À partir de 1965, l'œuvre de Picasso, dépouillé de tout dialogue avec le passé, est autoréférentiel et circonscrit à quelques sujets : le mousquetaire, le matador, l'arlequin, le peintre (et son modèle) et le musicien sont les figures d'un répertoire qui donne au genre du portrait et de l'autoportrait sa prééminence. Devant l'urgence de peindre, les grands thèmes picassiens se rencontrent et s'entrechoquent : nus et musiciens, arlequinades et modèles, filles de joie et bacchantes. Comme Marie-Laure Bernadac l'analyse⁸¹, l'art devient un théâtre où les rôles et les sujets s'intervertissent librement. Le musicien peut jouer seul, accompagné de sa muse ou d'un enfant. Il peut être également toréador, et apparaît dans tous les cas comme un moyen de sublimation de la peinture de sujet, tandis que le fleuret, le bâton, la pipe, l'archet et la flûte sont non seulement des « attributs de virilité », mais aussi des motifs analogues au pinceau. John Richardson a indiqué que « les outils professionnels de l'artiste (ses pinceaux) devenaient des substituts sexuels sur une toile qui était elle-même un substitut du modèle⁸² ». Le pinceau, l'archet qui frotte les cordes du violon, le manche d'une guitare et la flûte agissent ainsi comme métaphore du désir de l'artiste. Un désir de chair et de peinture.

Dans la pensée occidentale telle qu'elle est établie depuis l'Antiquité et les débuts de l'ère chrétienne, le silence est

vertueux et spirituel, et le bruit est péché, vecteur de « souffrance sonore⁸³ ». Le vacarme de l'enfer est produit par le mécanisme de machines assourdissantes, le cri des condamnés et le son aigu des flûtes et des sifflets, des trompettes et des cornemuses. La notion du « très sonore⁸⁴ », de l'aigu et du vivant, où les hauts instruments retentissent en plein air, claquent et tintent avec éclat, est associée à un érotisme débridé, vital, dont l'aulos, accessoire de Marsyas, concurrent malheureux d'Apollon, est l'instrument phallique et barbare par excellence, symbole de fécondité et de renaissance, associé à une forme d'enchantement, voire de sorcellerie. Dans les dernières peintures de Picasso, la flûte, la trompette ou la pipe, que l'étymologie relie au pipeau et dont les connotations sexuelles sont manifestes⁸⁵, dominant le corpus (cat. 188, 190-194). L'érotisme des sujets confine désormais à la performance des corps. La musique n'est plus un lyrisme et une expression bucolique de l'amour, mais une symphonie crue et charnelle qui s'exprime autant dans les empâtements de matière, la rapidité d'exécution, qu'au travers des corps abrégés, presque dissous. Les derniers musiciens peints par Picasso sont l'emblème de cette fertilité exubérante, de ce « tumulte de la chair⁸⁶ » qui s'accomplit dans la création artistique. Le choix de pigments purs et dissonants corrobore cette impression de déchaînement des sens et d'extase où la matière semble avoir triomphé sur l'esprit.

Loin d'être une figure anecdotique, le musicien apparaît comme une forme de représentation symbolique de ce qu'est l'artiste en général, et Picasso en particulier. Agissant au même titre que le saltimbanque, le clown, le nain, le singe et l'enfant, le musicien désigne l'infinie liberté avec laquelle le peintre se présente au monde de l'art. Cette identification vaut aussi pour le pouvoir de séduction du musicien, qui subjugué son public par la maîtrise de l'exécution et la mélodie qui s'échappe de son instrument. Le virtuose charme la femme, envoûte l'auditoire, défiant l'épreuve du temps et la mort qui rôde. Associée au plaisir des sens, la vibration musicale stimule les corps, engendre un mouvement perpétuel des esprits et réveille les passions (fig. 7). Le sentiment de vie qui émane des joueurs de musique des dernières années, accru par le pépiement des oiseaux⁸⁷ ou l'impudique féminité de leurs compagnes, constitue une sorte de chant du monde, une ode merveilleuse à la vie et à la création que proclameront, longtemps après Picasso, les poètes et musiciens qui lui rendront hommage⁸⁸.



fig.7 Pablo Picasso, *Bacchanale*,
Mougins, 27 décembre 1967
Crayon sur papier, 30,6 × 30,6 cm
Collection particulière

Silence « Mais les guitaristes et les flûtes de Picasso ne se taisent pas. Elles l'accompagnent à jamais, résonnant à travers les siècles ; et lui, l'air absorbé, ses grandes pupilles dilatées, les écouterait et il transformerait leur musique en substance picturale depuis le cœur de la terre⁸⁹. » Ancrée au plus profond de son histoire personnelle, depuis la terre natale où soufflaient les voix du *cante flamenco* et le *jondo* des gitans jusqu'aux amitiés musicales tissées au long de sa vie, la musique traverse tout l'œuvre de celui que l'on a toujours tenu à distance des débats musicalistes. D'essence populaire, les musiques de Picasso symbolisent la condition de l'artiste, son nomadisme, sa liberté, manifestant à l'aide de notes et de mots les émotions que le peintre exprime avec ses pinceaux. Source d'un imaginaire profus et multiple, elles sont synonymes de vitalité, de dépassement de soi, de transcendance. Emplies des bruits de la rue, de l'ambiance des tavernes, des arènes de cirque et de corrida, elles constituent le paysage sonore de l'artiste. Sous forme d'instruments et de feuilles de musique, elles chantent l'amour et la fraternité des années partagées avec les poètes et peintres de bohème. Associées

au ballet, elles soldent la quête d'un art total où la peinture fusionne avec la danse et la musique. Couplées au chant des oiseaux, elles sont mélodiques, signe de plénitude. Sombres et dissonantes, elles crient l'angoisse et la souffrance. Ivres de couleurs, elles exaltent la joie et la jouissance. Les musiques de Picasso sont enfin synthèse, expression suprême de la vie et d'un enchantement sans cesse renouvelé par l'acte de création, une forme d'apothéose qui jaillit des derniers tableaux, exaltant tout à la fois la force du peintre et sa vulnérabilité, son aura et sa solitude, le chahut et le silence d'un homme et d'un artiste en prise avec son destin.

Mes remerciements chaleureux s'adressent à Catherine Hutin-Blay, Claude Ruiz-Picasso, Françoise Gilot, Bernard Ruiz-Picasso, Xavier Vilató et Landa Crommelynck pour leurs témoignages respectifs et précieux. Ma reconnaissance va également à John Richardson, disparu en 2019, pour la générosité de ses échanges et des souvenirs partagés, et à Élise Petit pour ses conseils éclairés.

- 1 Jaime Sabartés, *Picasso. Portraits et souvenirs* [1946], Paris, L'École des loisirs, 1996, p. 164.
- 2 *Le Désir attrapé par la queue* [1941], Paris, RMN/Gallimard, 1989 ; *Les Quatre Petites Filles* [1947], Paris, RMN/Gallimard, 1968. Voir ici Francisc Cortés, Jéssica Jaques et Androula Michael, p. 128-133.
- 3 « Picasso aime la musique qui se voit : les guitares à la main, les airs populaires russes, espagnols, italiens, quand quelque'un les chante sous ses yeux. Il aime les musiques en chair et en os. Richter quand il vient le voir pour parler. Satie, quand il l'évoque » (Hélène Parmelin, *Picasso dit...* suivi de *Picasso sur la place*, Paris, Les Belles Lettres, 2013, p. 86-87).
- 4 *Ibid.*
- 5 Voir par exemple, parmi les œuvres du Musée national Picasso-Paris, le *Pianiste et chanteur* d'Edgar Degas, 1877 (MP2017-50) ; *La Halte du cavalier* d'après les frères Le Nain (MP2017-19) ; *Le Cortège du bœuf gras* du Maître des Cortèges (MP2017-20) ; *La Guitare (Statue d'épouvante)* de Georges Braque, 1913 (MP1990-381).
- 6 Voir Marie-Laure Bernadac (dir.), *Le Dernier Picasso, 1953-1973*, Paris, Musée national d'art moderne-Centre Pompidou, 1988.
- 7 « Conversation avec Picasso », propos de Picasso rapportés par Christian Zervos dans *Cahiers d'Art*, 1935 [1936], 11^e année, nos 7-10, p. 173-178.
- 8 Voir ici Francisc Cortés, p. 28-33.
- 9 Picasso mêle très tôt le texte à l'image, notamment dans ses dessins et carnets de dessins qui constituent un véritable laboratoire de pensée où il dépose ses idées graphiques et littéraires, le tout ne formant qu'une seule intention plastique. Voir le dessin *Âne et mulet*, 1893-1894, où figure un pentagramme avec deux portées musicales (Barcelone, Musée Picasso, MPB110927, p. 178) et le dessin sur lequel Picasso reporte trois couplets de chansons flamencas de son époque (cat. 22). Je remercie Androula Michael de m'avoir signalé l'existence du premier dessin.
- 10 Voir ici Malén Gual, p. 34-39.
- 11 Nicolás María López, « Psicología de la guitarra », *Arte Joven*, Madrid, n° 2, 15 avril 1901, p. 5.
- 12 *Ibid.* Voir Maria-Teresa Ocaña, « La guitare : psychologie de l'âme populaire », in Bruno Gaudichon et Joséphine Matamoros (dir.), *Un génie sans piédestal. Picasso et les arts et traditions populaires*, Marseille, Mucem/Paris, Gallimard, 2016, p. 48-52.
- 13 À propos de *Guitare* (1914, New York, MoMA), in André Salmon, *La Jeune Sculpture française*, Paris, A. Messein, 1919, p. 103-104.
- 14 Je remercie Joséphine Matamoros de m'avoir aiguillée sur les différences de sonorités en Espagne, d'une région à l'autre.
- 15 Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Paris, Stock, 1933, p. 153.
- 16 Max Jacob est l'auteur d'un poème intitulé « Honneur de la sardane et de la tenora », publié dans son recueil de poèmes *Le Laboratoire central*, 1922. Voir ici Joséphine Matamoros, p. 92-95.
- 17 Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, op. cit., p. 153. Voir ici Marie-Laure Bernadac, p. 40-41.
- 18 Hélène Parmelin, *Picasso dit...*, op. cit., p. 49-50.
- 19 Voir ici Élise Petit, p. 60-65.
- 20 Voir les portraits-chargés que Picasso y réalise en 1905 de Fernande, Apollinaire, Salmon, Jean Moréas et du compositeur Henri Delormel (Musée national Picasso-Paris, MP494).
- 21 Le poète était connu pour ses talents de chanteur, de pianiste et de comédien ; il gagna un temps sa vie comme accompagnateur d'une cantatrice. Voir Hélène Seckel (dir.), *Max Jacob et Picasso*, Quimper, musée des Beaux-Arts ; Musée national Picasso-Paris, 1994. Les allusions à la musique sont fréquentes dans la correspondance du poète au peintre (Musée national Picasso Paris, archives privées de Pablo Picasso, classeur 66). Voir aussi le carnet n° 31 (collection particulière), tenu par Jacob et Picasso en début d'année 1905,

- où ce dernier reporte les mentions : « papelets de música » et « mandolina » sur un feuillet. Voir enfin la *Composition au verre* de Picasso (1914, Berlin, Museum Berggruen), qui inclut le collage d'un bulletin de souscription pour *La Côte*, un recueil de chants celtiques anciens inédits traduits par Jacob.
- 22 Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, op. cit., p. 154.
- 23 Jean-Yves Bosseur, *Musique. Passion d'artistes*, Genève, Skira, 1991, p. 25.
- 24 On peut ici mettre en parallèle les *Pierres au bar* (1902, Hiroshima Museum of Art) et « Pauvre Pierreuse ! », une chanson extraite du répertoire d'Eugénie Buffet, sur des paroles de Paul Rosario et une musique de G. Marietti, et dont la partition fut illustrée par Toulouse-Lautrec en 1893. Voir aussi la chanson « À Saint-Lazare », d'Aristide Bruant, patron du Chat noir, et dont l'illustration dans le *Gil Blas illustré* par Steinfeld le 9 août 1891 a pu inspirer la série des femmes de Saint-Lazare de Picasso. Voir Guy Coqeval (dir.), *Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910*, Paris, Musée d'Orsay/Flammarion, 2016, et Laurent Le Bon (dir.), *Picasso. Bleu et Rose*, Paris, Musée d'Orsay/Hazan, 2018.
- 25 Dans un entretien avec sa fille, Diana Widmaier-Picasso, Maya Ruiz-Picasso se souvient des « berceuses » que lui chantait son père, toutes des chansons populaires de Montmartre : « La fille de ma concierge est un peu boîteuse », de Félix Mayol (1908) interprétée par Paul Dalbret ; « Pétronille, tu sens la menthe », interprétée par Raymond Baillet ; « La Paimpolaise » (1895), de Théodore Botrel. Voir D. Widmaier-Picasso (dir.), *Picasso & Maya. Father & Daughter*, New York, Gagosian, 2019, p. 26.
- 26 Guillaume Apollinaire, « Les saltimbanques », 1905, poème dédié à Picasso, Musée national Picasso-Paris, MP3648.
- 27 Voir Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* [1970], Paris, Gallimard, « Art et artistes », 2004, et Jean Clair (dir.), *La Grande Parade*, Paris, Grand Palais/Gallimard, 2004.
- 28 Voir ici Claire Bernardi et Émilie Philpott, p. 66-71.
- 29 Voir Peter Read, *Apollinaire. Lettres. Calligrammes. Manuscripts*, Paris, Textuel/BnF éditions, 2016, p. 232-234.
- 30 Instrument de musique à anches et à soufflet, voisin de l'accordéon.
- 31 « Braque, la peinture et nous », propos de l'artiste recueillis par Dora Vallier, *Cahiers d'Art*, 29^e année, n° 1, 1954, p. 16.
- 32 Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.
- 33 Collections particulières, Z.VI, 1098 et 1124, Z.XXVIII, 7, 39 et 63.
- 34 Instrument à vent catalan, de la famille des hautbois.
- 35 Voir Anne Umland (dir.), *Picasso Guitars, 1912-1914*, New York, MoMA, 2011 ; Anne Umland et Blair Hartzell (dir.), *Picasso and the Making of Cubism, 1912-1914*, New York, MoMA, 2014.
- 36 « Je vous ai dit qu'un tableau ne devrait pas être un trompe-l'œil, mais un trompe-l'esprit. » Propos de Picasso in Françoise Gilot et Carlton Lake, *Vivre avec Picasso* [1965], Paris, 10/18, 2006, p. 318.
- 37 Voir ici Luise Mahler, p. 158-159.
- 38 « Ma Jolie », une chanson créée en 1903 par Paul Dalbert à l'Alcazar d'été sur des paroles de Jean Daris et une musique de Gaston Maquis ; « Ma Jolie », composée par Paul Delmet sur un poème de Pierre André, en 1903. À propos de « Ma Jolie » à Sorgues, voir Christine Doffre, « Picasso, Sorgues 1912 : l'épopée de "Ma Jolie", peinture murale », *Les Études sorguaises*, n° 30, 2019, p. 43-50.
- 39 Il s'agit de *Violon et feuille de musique* (cat. 63) ; *Partition et guitare*, fig. 23, p. 90 ; *Guitare, partition, verre*, McNay art Museum, San Antonio ; *Violon et feuille de musique*, collection particulière, Z.II**, 772 ; *Guitare et feuille de musique*, fig. 5 ; *Feuille de musique et guitare*, œuvre non localisée, Z.II**, 413. Voir ici Lewis Kachur, p. 84-91.
- 40 Brigitte Leal (dir.), *Picasso. Papiers collés*, Paris, RMN, 1998, p. 18.
- 41 Tristan Tzara, « Le papier collé ou le proverbe en peinture », *Cahiers d'Art*, vol. VI, n° 2, 1931, p. 61-73.
- 42 Voir Willard Bohn, « Sur la Butte : Apollinaire et Savinio », *Que Vlo-Ve ?*, série 2, n° 13, janvier-mars 1985, p. 5-9.
- 43 Musée national Picasso-Paris, archives privées de Pablo Picasso, série D-58-61.

- 44 Musée national Picasso-Paris, archives privées de Pablo Picasso, correspondance Jean Cocteau, classeur 27.
- 45 Musée national Picasso-Paris, archives privées de Pablo Picasso, série D-58-61.
- 46 Voir ici Véra Tasseau, p. 160-163.
- 47 Voir ici Peter Read, p. 122-127.
- 48 Voir à ce sujet Douglas Cooper, *Picasso et le théâtre*, Paris, Cercle d'art, 1967 ; Bérenger Hainaut et Inès Piovesan (dir.), *Picasso et la danse*, Opéra de Paris/BnF éditions, 2018.
- 49 Voir Gottfried Boehm, Ulrich Mosch et Katharina Schmidt (dir.), *Canto d'amore. Modernité et classicisme dans la musique et les beaux-arts entre 1914 et 1935*, Bâle, Kunstmuseum/Fondation Paul Sacher, Paris, Flammarion, 1996. Voir ici Valérie Dufour, p. 150-157.
- 50 Musée national Picasso-Paris, archives privées de Pablo Picasso, correspondances Georges Auric, classeur 8 ; Darius Milhaud, classeur 100 ; Francis Poulenc, classeur 130 ; Germaine Tailleferre, classeur 166 ; et Jean Cocteau, classeurs 27 à 29.
- 51 Musée national Picasso-Paris, archives privées de Pablo Picasso, correspondance Ricciotto Canudo, classeur 21.
- 52 Voir par exemple le programme de trois concerts donnés par Mme M. Meyer, salle de La Ville-l'Évêque, les 17, 24 janvier et 22 février 1922, crayonné d'annotations et de dessins de Picasso formant le projet d'une affiche pour un bal (in Mardi-Gras organisé par le comte de Beaumont), Musée national Picasso-Paris, archives privées de Pablo Picasso.
- 53 Voir ici Nicolas Southon, p. 180-183.
- 54 Musée national Picasso-Paris, archives privées de Pablo Picasso, série D-58-61.
- 55 Musée national Picasso-Paris, archives privées de Pablo Picasso, correspondance Luis Mariano, classeur 96.
- 56 Voir ici Gabriel Montua, p. 96-99.
- 57 Guy Bernard a par exemple composé les musiques de *Guernica*, film d'Alain Resnais, 1950, et *Mourir à Madrid*, un film de Frédéric Rossif, 1963. Musée national Picasso-Paris, archives privées de Pablo Picasso, correspondance Guy Bernard, classeur 13. Je remercie ici Christine et Bernard Ruiz-Picasso d'avoir attiré mon attention sur cette relation.
- 58 Anthony Carl Tommasini, « The Musical Portraits by Virgil Thomson », *The Musical Quarterly*, vol. 70, n° 2, printemps 1984, p. 234-247.
- 59 Voir ici Olivier Berggruen, p. 184-186. L'essentiel des informations de ce paragraphe provient de la consultation des archives privées de Pablo Picasso, Musée national Picasso-Paris, séries C et D-58-61.
- 60 Musée national Picasso-Paris, MP1998-120.
- 61 Je remercie Xavier Vilató d'avoir attiré mon attention sur ce point.
- 62 Voir à ce sujet le dessin d'une *Guitare* (fig. 22, p. 88) qui porte l'inscription Lopez/Madrid. Voir ici Lewis Kachur, p. 89.
- 63 Elizabeth Cowling, « The Fine Art of Cutting. Picasso's "Papiers Collés" and Constructions in 1912-14 », *Apollo*, novembre 1995, p. 10-18. Voir aussi plus loin notre entretien avec Gilles Chancereul, p. 276-279.
- 64 Rafael Alberti, *Picasso, le rayon ininterrompu*, Paris, Cercle d'art, 1974, p. 33.
- 65 Voir ici Philippe Bruguère et Christine Laloue, p. 280-281.
- 66 Une note manuscrite et non datée stipule l'achat d'une guitare pour la somme de 120 francs au dos d'une carte de visite de Léon Villars, accordeur de la maison Érard. Musée national Picasso-Paris, archives privées de Pablo Picasso, série A13.
- 67 Louis Aragon, *La Peinture au défi. Exposition de collages*, Paris, galerie Goemans, 1930, p. 26.
- 68 André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture* [1925], Paris, Gallimard, 1965, p. 1. Rappelons ici que dans un contexte de luttes intestines entre surréalistes, la première de *Mercur*, jouée le 15 juin 1924 à La Cigale, fut chahutée par Breton et ses acolytes qui s'en prirent ouvertement à la musique de Satie mais rendirent hommage au décor de Picasso. Voir Sébastien Arfouilloux, *Que la nuit tombe sur l'orchestre. Surréalisme et musique*, Paris, Fayard, 2009.
- 69 *La Révolution surréaliste*, 2^e année, n° 7, 15 juin 1926, p. 21.
- 70 Les trois catégories de musique définies par Boèce sont la *musica mundana*, soit l'harmonie qui résulte du déplacement des corps célestes ; la *musica humana*, qui porte sur l'équilibre du corps et de l'âme ; et la *musica instrumentalis*,

- qui consiste à imiter la nature au moyen de l'art et de ses instruments. Voir Jean-Yves Bosseur, *Musique. Passion d'artistes*, op. cit.
- 71 Après Jean Rivier et Marcel Gaveau, édités par Sénart, Arthur Honegger, Louis Durey, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre sont les auteurs de mélodies pour voix et piano d'après les poèmes d'Apollinaire. Notons la présence dans les archives d'une carte postale représentant *Les Acrobates* (1905) adressée le 24 avril 1917 par André Level à Picasso et sur le verso de laquelle figure une mention manuscrite : « Sénart, graveur de musique / 30 rue du Dragon » (cat. 77). Musée national Picasso-Paris, archives privées de Pablo Picasso, correspondance André Level, classeur 86.
- 72 Étienne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, « Quadrige », 1990, p. 1038.
- 73 « Si les lignes et les formes riment et s'animent, c'est à l'instar d'un poème. Pour cela, il n'y a pas besoin de beaucoup de mots. Il y a parfois dans deux ou trois lignes bien plus de poésie que dans un très long poème » : Picasso cité par Anatole Jakovski, « Midis avec Picasso », *Arts de France*, Paris, n° 6, 1946, p. 3-12, retranscrit in Androula Michael et Marie-Laure Bernadac (dir.), *Picasso. Propos sur l'art*, Paris, Gallimard, « Art et artistes », 2009, p. 57-59.
- 74 Gertrude Stein, *Pablo Picasso* [1938], Paris, Christian Bourgois, 2006, p. 68-70.
- 75 Notons la présence d'une flûte dans le poème d'Apollinaire « Le Musicien de Saint Merry », 1913, et la musique pour clarinette que Stravinski dédie le 13 avril 1917 à Picasso. Voir Olivier Berggruen, « Stravinsky and Picasso. Elective Affinities », in Olivier Berggruen et Felicitas von Richthofen (dir.), *Picasso between Cubism and Classicism, 1915-1925*, Genève, Skira, 2017, p. 60-71.
- 76 Voir ici Claustré Rafart Planas, p. 202-205.
- 77 Jean Leymarie, *Méditerranée. Sources et formes du xx^e siècle*, Paris, Artcurial/Cercle d'art, 1988, p. 5. Voir ici Virginie Perdrisot-Cassan, p. 220-225.
- 78 Voir Florence Gétreau, « Acteurs. Statuts du musicien », *Voix de la musique*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2017, p. 180-275.
- 79 Voir ici Clément Mao - Takacs, p. 262-265.
- 80 Voir ici Johan Popelard, p. 200-201.
- 81 Marie-Laure Bernadac, « Picasso 1953-1973 : la peinture comme modèle », in *Le Dernier Picasso*, op. cit., p. 18-50.
- 82 John Richardson, « L'époque Jacqueline », *ibid.*, p. 63. Voir ici Jean-Louis Andral, p. 256-261.
- 83 Voir Pascal Quignard, *La Haine de la musique* [1996], Paris, Gallimard, 2016.
- 84 Voir ici Bruno Guiganti, p. 226-227.
- 85 Voir Luc Charles-Dominique, *Musiques savantes, musiques populaires. Les symboliques du sonore en France, 1200-1750*, Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 180-181.
- 86 Saint Augustin, *Confessions*, livre IX.
- 87 Voir ici Bastien Galler, p. 250-255.
- 88 Parmi les musiciens, citons par exemple Coleman Hawkins (*Picasso, 1929-1949* ; réinterprété par David Murray en 1993 dans *Picasso Suite*), Georges Szyfer (*Icare*, 1956), François Rabbath (*La Guerre et la Paix*, 1971), Jean Ferrat (*Picasso Colombe*, 1972), Paul McCartney (*Picasso's Last Words (Drink to Me)*, 1973), André Verdet (*Picasso Blues*, 1973), The Modern Lovess (*Pablo Picasso*, 1976), David Bowie (*Pablo Picasso*, 2003), Peter Bjorn and John (*Blue Period Picasso*, 2009), The 49ers (*Picasso*, 2012), Nino Baliardo (*Picasso*, 2012), Jay-Z (*Picasso Baby*, 2013), ou encore Mighty Mo Rodgers (*Picasso Blue*, 2016). Voir ici Diana Widmaier-Picasso, p. 187-189.
- 89 Rafael Alberti, *Picasso, le rayon ininterrompu*, op. cit., p. 33-36.

MUSIQUES D'ESPAGNE





Picasso vit en Espagne jusqu'en 1904 et y retourne de temps à autre jusqu'en 1934. Nombreuses sont les œuvres qui attestent son attachement à la culture de son pays où la musique, d'une grande richesse, est inhérente à la vie et partie constituante de l'âme de tout Espagnol. Aux académies représentant les joueurs de flûte (cat. 8) succèdent les scènes de bals et de *jota* (cat. 10-11), les violonistes de rue et les chanteurs de *cante jondo* (cat. 12-15, 24) qui rappellent à Picasso les chants mélismatiques des gitans de Málaga, sa ville natale. À Barcelone, le jeune homme appréhende la modernité dans une pluralité d'expressions où coexistent les arts de la poésie, du théâtre, de la peinture et de la musique. Dans les intérieurs de cafés, le peintre repousse les scènes de danse et de chant à l'arrière-plan, au profit du brouhaha et de l'atmosphère populaire (cat. 17-18). Le portrait du compositeur Joan Gay, mari de la mezzo-soprano Maria Pichot, témoigne des amitiés catalanes partagées dans le contexte du cabaret Els Quatre Gats (cat. 16). Le mouvement serpentin d'une danseuse de flamenco conjugué à la représentation d'un taureau bagarrant dans l'arène renvoie aux sources du folklore andalou qui associe à la musique l'expression de la danse et de la couleur (cat. 20). Le flamenco, dont le rythme entêtant du *taconeo* scande toute la poésie de Picasso (cat. 23), est un art de vivre qui se caractérise par son éclat et sa fougue; ses thèmes véhiculent les notions de misère et de souffrance dont sont empreints le *Chanteur aveugle* (cat. 24) et le dessin d'une femme avec guitare (cat. 22) sur lequel Picasso reporte trois strophes de chansons flamencas. Dans le sud de la France, l'artiste saisit l'énergie et la puissance sonore des courses de taureaux organisées en son honneur (cat. 25, 28), tandis qu'en compagnie de Manitas de Plata et sa troupe il danse au rythme des guitares, des *palmas* et des *zapateados*, et revit les folles *rumbas* et danses flamencas de sa jeunesse (voir fig. 70, p. 294). c.g.

4 Manuel Pallarès i Grau Manuel, Pablo Picasso, Mateu de Soto et Carles Casagemas sur la terrasse du 3 rue de la Merced, Barcelone, vers 1900
Photographie, 18,2x24 cm. Musée national Picasso-Paris

Crédits photographiques

© Succession Picasso 2020
pour le nom, l'image et les œuvres
de Pablo Picasso

© Adagp/Comité Cocteau, Paris
2020: cat.119, 123

© Adagp, Paris, 2020 pour André
Villers: cat.1, 181-187 ; Georges
Braque: fig. 21, 27

© Atelier Lucien Clergue, Saif,
2020: fig. 69-70

© Coll. Jacqueline
Picasso/Adagp, Paris, 2020:
fig.56, 60

© David Douglas Duncan: cat. 2,
118, 197, fig. 63

© Estate Brassäi - RMN-Grand
Palais: fig. 50

© Indivision A. et A. Ostier: fig. 54

© Lee Miller Archives, England
2019: fig. 59

© Mercure de France, 1949 pour
Pierre Reverdy: cat. 144

© Tad Hershorn: fig. 47

© 2020. Digital image,
The Museum of Modern Art,
New York/Scala, Florence: fig. 19

© Albertina, Vienne: fig. 62

© Archives Gallimard: cat. 128,
fig. 28, 31

© Archives Olga Ruiz-Picasso,
Fundación Almine y Bernard
Ruiz-Picasso para el Arte, Madrid.
Photographe inconnu, tous droits
réservés: cat. 51, 53, 54

© Archivo Fotográfico Museo
Nacional Centro de Arte Reina
Sofía: fig. 43

© Art Institute of Chicago: fig. 8

© Biblioteca de Catalunya.
Barcelona: fig. 12

© Bibliothèque nationale de
France: cat. 145, 146, fig. 3, 4, 16,
20, 29, 30, 37, 44, 45, 46

© bpk/Nationalgalerie, SMB,
Museum Berggruen/Jens Ziehe:
cat. 46, 65, 69, fig. 26

© Centre Pompidou, MNAM-CCI,
Dist. RMN-Grand Palais/Audrey
Laurans: cat. 66

© Centre Pompidou, MNAM-CCI,
Dist. RMN-Grand Palais/Christian
Bahier/Philippe Migeat: fig. 38

© Centre Pompidou, MNAM-CCI,
Dist. RMN-Grand Palais/Georges
Meguerditchian: fig. 51

© Centre Pompidou, MNAM-
CCI, Dist. RMN-Grand
Palais/Jacqueline Hyde: fig. 23

© Centre Pompidou, MNAM-CCI,
Dist. RMN-Grand Palais/Jean-
Claude Planchet: cat. 153

© Centre Pompidou, MNAM-CCI,
Dist. RMN-Grand Palais/Jean-
François Tomasian: cat. 113

© Christie's Images: cat. 16

© Christie's Images/Bridgeman
Images: fig. 7, 21

© Claude Germain: 19, 131, 135,
155, 157, 168, 172, 173, 175, 178,
190, 191, 194, 195, 205, 208, 209,
fig. 1, 2, 56, 60

© Collection David et Ezra
Nahmad: cat. 78, 192, 193

© Collection Stedelijk Museum
Amsterdam: cat. 79

© FABa Photo: Hugard &
Vanoverschelde Photography:
cat. 3, 5, 40, 52, 55, 61, 82, 133,
134, 154, 176, 198, 199, 200, 201,
202, 203, 204, 206, 207, 210, 211,
212, 214, 215, 216, 217, 144

© FABa Photo: Marc Damage:
cat. 76, 105, 109, 110, 151, 160

© Fondation Beyeler: fig. 64, 66

© Fonds documentaire du musée
d'Art moderne de Céret: fig. 24

© François Fernandez: fig. 58

© Gasull Fotografia: cat. 7, 8, 9, 11,
12, 13, 14, 15, 17, 20, 22, 25, 28,
30, 32, 34, 35, 152, fig. 9, 14, 52,
53, 68

© Gilles Chancereul: fig. 68

© Hydris Mokdahi: cat. 6

© International Center of
Photography, New York: fig. 69

© Jacques Faujour: cat. 129, 130

© Jean-Paul Chantrieux/
Bouquinerie de l'Institut, Quédillart
S.A.: cat. 136

© Kunsthaus Zürich: fig. 17

© Kunstmuseum Basel, Martin
P. Bühler: fig. 27

© Lee Miller Archives, England
2019: fig. 59

© Maurice Aeschmann: cat. 24, 45,
48, 60, 73, 118, 127, 162, 166, 167,
170, 171, 180, 197, 213, fig. 63

© Mitro Hood: fig. 33

© Musée La Piscine (Roubaix),
Dist. RMN-Grand Palais/Alain
Leprince: cat. 161

© Museu Nacional d'Art
de Catalunya, Barcelona: fig. 11

© National Gallery of Art,
Washington: fig. 67

© National Gallery of Australia:
fig. 55

© New York Historical Society:
fig. 39

© Pace Gallery, New York, 2013:
fig. 49

© Rafael Lobato/Museo Picasso
Málaga: 179

© RMN-Grand Palais (Musée
national Picasso-Paris)/Adrien
Didierjean: cat. 10, 31, 33, 36, 42,
43, 50, 56, 71, 85, 114, 115, 116,
126, 149, 158, 159, 169, 183, 186,
196, fig. 6, 42, 50

© RMN-Grand Palais (Musée
national Picasso-Paris)/Adrien
Didierjean/Mathieu Rabeau:
cat. 70

© RMN-Grand Palais (Musée
national Picasso-Paris)/Béatrice
Hatala: cat. 49, 57, 72, 74, 86, 87,
97, 103, 143, 177, fig. 36, 40

© RMN-Grand Palais (Musée
national Picasso-Paris)/Christian
Jean: cat. 75

© RMN-Grand Palais (Musée
national Picasso-Paris)/Daniel
Arnaudet: cat. 112

© RMN-Grand Palais (Musée
national Picasso-Paris)/Franck
Raux: cat. 106

© RMN-Grand Palais (Musée
national Picasso-Paris)/Gérard
Blot: cat. 163, 164, 165, 174, fig. 41

© RMN-Grand Palais (Musée
national Picasso-Paris)/Hervé
Lewandowski: cat. 63, 98, 99,
100, 102

© RMN-Grand Palais (Musée
national Picasso-Paris)/image
RMN-GP: cat. 2, 4, 21, 23, 26, 27,
47, 59, 77, 90, 91, 119, 156, 187,
fig. 13, 35, 70

© RMN-Grand Palais (Musée
national Picasso-Paris)/Jean-Gilles
Berizzi: cat. 29, 41, 88, fig. 18

© RMN-Grand Palais (Musée
national Picasso-Paris)/Madeleine
Coursaget: fig. 34

© RMN-Grand Palais (Musée
national Picasso-Paris)/Mathieu
Rabeau: cat. 1, 18, 58, 64, 67, 83,
84, 89, 92, 104, 108, 120, 121, 123,
124, 125, 132, 139, 140, 150, 181,
182, 184, 185, 189, fig. 22, 57

© RMN-Grand Palais (Musée
national Picasso-Paris)/Michèle
Bellot: cat. 38, 68, 148

© RMN-Grand Palais (Musée
national Picasso-Paris)/Philipp
Bernard: cat. 101

© RMN-Grand Palais (Musée
national Picasso-Paris)/Thierry
Le Mage: cat. 37, 39, 44, 62, 80,
81, 94, 95, 96, 107, 111, 117, 122,
137, 138, 141, 142, 147

© Robin Townsend: fig. 25

© Studio Monique Bernaz,
Genève: cat. 188

© The Israel Museum, Jerusalem:
fig. 10

© The Metropolitan Museum of
Art, Dist. RMN-Grand Palais/image
of the MMA: fig. 15

© The Rosengart Collection
Museum, Lucerne: fig. 65

© The Solomon R. Guggenheim
Foundation/Art Resource, NY,
Dist. RMN-Grand Palais: fig. 61

© Yale University/Beinecke Rare
Book and Manuscript Library: cat. 93

ÉDITIONS GALLIMARD

Direction éditoriale des livres illustrés

Nathalie Bailleux

Édition

Jean-François Colau

Préparation des textes

Philippe Bernier

Correction des textes

Sylvie Bellu

Directrice artistique

Anne Lagarrigue

Coordinateur beaux livres

Pascal Guédin

Graphiste (conception et mise en pages)

Samuel Avequin

Chef de fabrication

Caroline Artémon

Fabrication

Amélie Airiau

Presse

Béatrice Foti,

assistée de Françoise Issaurat

Coéditions

Hélène Clastres

Traduction de l'anglais

Jean-François Allain

Traduction de l'espagnol

Charlotte Lemoine

ÉDITIONS DE LA PHILHARMONIE

Directrice

Sabrina Valy

Coordinatrice éditoriale

Marion Challier

Responsable administratif et commercial

Laurent Muñoz

© Éditions Gallimard/Cité de la
musique - Philharmonie de Paris, Paris,
2020

Ouvrage composé en Garamond
et Maax (205 TF)

Papier: Magno Mat 150 g/m²

Photogravure: Les Caméléons

ISBN: 978-2-07-287107-8

Achévé d'imprimer en mars 2020

par Printer Trento pour Maestro (Italie)

Dépôt légal: avril 2020

Numéro d'édition: 359667

gallimard.fr

philharmoniedeparis.fr

