

soulignent dès les débuts une méthode de travail axée sur l'expérimentation et sur le plaisir. Après les autoportraits de l'année 1906, la genèse prépare aux *Demaiselles d'Avignon*, première toile « d'exorcisme ». Les carnets de dessins nous placent sur le chemin de la conquête. Le rapprochement physique des études avec les têtes ibériques vues au Louvre et les masques africains et océaniques collectionnés par Picasso – conservés au musée grâce à la datation de 1979 – permet de comprendre comment l'intuition et l'analyse ont infléchi les codes plastiques de la culture occidentale, jusqu'à en subvertir la forme. Le dessin est cerné, détourné et la palette retrouve les rouges, les bruns africains dans des compositions de style primitif ou cézannien. Comment imaginer ce bouleversement et ce travail d'insurrection de la peinture ? André Salmon, Fénéon, Gertrude Stein et Guillaume Apollinaire, bien sûr, en témoignent. Cette lente déconstruction pour reconstruire autrement, pour un regard différent, se poursuit. De *La Toilette*, en 1906, au *Nu assis*, en 1907, en passant par les *Trois Figures sous un arbre*, en 1907-1908, la rupture non consommée est proche. Les cubes des maisons de Horta de Ebro, où Picasso passe l'été 1909, détournent le réel pour une représentation des volumes soumis à la perspective inversée. Étayée par les propos de l'artiste, l'exposition poursuit sa démonstration à partir de prêts exceptionnels, comme *La Bouteille d'anis del Mono* (MAM, New York) ou encore *Le Carafon, pot et compotier* (Salomon, R. Guggenheim, New York). La décomposition de la forme s'accomplit dans l'abstraction. Analytique, hermétique, synthétique : les termes valent pour une série exceptionnelle de portraits et de natures mortes dont la réunion ne cesse de nous hypnotiser. Les chefs-d'œuvre se côtoient pour mettre en abyme une intelligence créatrice épaulée d'une dimension poétique que vont renouveler les papiers collés. *L'Accordéoniste*, en 1911, illustre ces « échafaudages gris » admirés par Breton, qui y voit une « rigide charpente » balayée par de « grands vents ». *L'Homme à la clarinette*, en 1911-1912 (Thyssen-



Francine Van Hove, *Autour d'elles*, peinture (galerie Alain Blondel, Paris).

Bornemisza, Madrid), ou encore *La Table de l'architecte*, en 1912 (MAM New York), qui emprunte la forme du tondo apparue dès l'automne 1911, font table rase de la figuration. Les signes plastiques et typographiques en ellipse renvoient à l'univers mallarméen. L'épisode des papiers collés peut introduire le jeu, la relation ludique à la forme. Picasso met en marche « la machine à voir ». Le langage des signes instrumentalise des sources populaires, artisanales, comme l'imprimerie. « On peut peindre avec ce qu'on voudra, avec des pipes, des timbres-poste, des cartes postales ou à jouer, des candélabres, des morceaux de toile cirée, des faux-cols, du papier peint, des journaux », écrit Apollinaire en 1912. Moment intense dans la création picassienne qui donne libre cours à un imaginaire cerné par la pensée. « Nous avons essayé de nous débarrasser du trompe-l'œil pour trouver le trompe-l'esprit », a confié Picasso. Le tableau devient « une réalité en compétition avec la nature ». On voit combien l'artiste pense en termes de structure et de volumes, jusqu'à réaliser des tableaux reliefs, des objets, petites sculptures qui tournent désormais dans l'espace jugulé par les plans, les facettes des peintures du cubisme expérimental. Le langage est apprivoisé. La césure se referme et s'ouvre différemment dans une continuité qui a sa logique. Le cubisme rebondit sur le rococo ou le décoratif, la couleur réapparaît. *L'Homme assis au verre*, en 1914 (collection particulière, New York), flirte avec un surréalisme avant de se laisser séduire par une nouvelle présence figurale,

timide mais déterminée, tel *L'Homme au compotier*, en 1917 (Barcelone, musée Picasso), d'un classicisme revendiqué, comme le *Portrait d'Olga*, en 1918 (Paris, musée Picasso). Le flamboyant *Mandoline et guitare*, de 1924, est toujours une réponse aux interrogations sur la forme.

- Musée Picasso - Hôtel Salé, 5, rue de Thorigny, III^e. Jusqu'au 7 janvier. Parallèlement, exposition « 1937 Guernica 2007 », photographies de Gilles Peress, « Work in progress ». Catalogue *Picasso cubiste*, collectif, éditions Flammarion.

Francine Van Hove autour d'elles

Le monde de Francine Van Hove est celui de la femme. Celle-ci apparaît dans une permanence corporelle qui lui confère une sorte d'éternité. La diversité des attitudes, judicieusement regroupées dans une composition qui suggère la simultanéité dans l'unité, donne à sa peinture une dimension particulière. L'artiste ne rejette pas sa filiation à un classicisme qu'elle revendique au nom de l'honnêteté d'un dessin, juste, sensible, à l'écoute de ses modèles. Ces jeunes filles, qui présentent la même morphologie, sont captées dans des miroirs pour une démultiplication du corps, souvent nu, comme autant de propositions visuelles pour des jeux de corps, de regards et de miroirs dont Van Hove maîtrise les pièges. Les peintures nous disent la familiarité, l'intimité qui lie le peintre à

ses modèles. Dans un mouvement kaléidoscopique, les poses se répondent. Un long travail dessiné précède l'étape picturale. Le crayon, le pastel et le fusain restent à l'écoute d'une sensualité qui se laisse surprendre avec naturel, candeur et confiance. Puis la peinture est amoureusement caressée pour une surface lisse et transparente, où le rendu des chairs exprime toutes les subtiles carnations ocre rosé. C'est ce tête-à-tête sans rivalité, mais en totale complicité, qui évite la répétition et la banalité. La vérité humaine en ressort grandie.

- Galerie Alain Blondel, 128, rue Vieilledu-Temple, III^e. Jusqu'au 8 novembre.

Intranquille amour

Pour l'inauguration de son nouvel espace, Dominique Polad-Hardouin a choisi de confronter des artistes appartenant à la même famille, à commencer par ceux qu'elle exposait depuis plusieurs années dans sa galerie Idées d'artistes. Elle en a gardé l'esprit fédérateur dans une figuration proche de l'expressionnisme. C'est dire que la peinture est le langage privilégié par lequel passe l'engagement humaniste pris par tous. Le corps comme sujet, mais aussi comme irréversible outil expressif, comme métaphore de la



Marcel Katchevski, *Même si la séparation n'est qu'une bordure de roses, ils n'y feront aucune brèche*, 2007, mine de plomb sur papier (Polad Hardouin art contemporain, Paris).