



LES

DEMOISELLES

D'AVIGNON

3

VOLUME 1

MUSEE PICASSO PARIS

582062

LES

DEMOISELLES

D'AVIGNON

70

3

VOLUME 1

MUSEE PICASSO PARIS

4°V  
45624  
(3,I)

343

01-24-03-1988-06734



Paris, Musée Picasso  
26 janvier - 18 avril 1988

NET




Ministère de la Culture  
et de la Communication

Editions de la Réunion  
des musées nationaux  
Paris 1988



Cette exposition a été organisée par  
la Réunion des musées nationaux  
et le Musée Picasso.

Elle a bénéficié du soutien d' 

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

Couverture :

Les Demoiselles d'Avignon, 1907  
(détail), New York, The Museum  
of Modern Art,

acquis grâce au legs Lillie P. Bliss, 1939.

© The Museum of Modern Art, New York, 1988.

ISBN 2-7118-2.160-9 (édition complète)

ISBN 2-7118-2.176-5 (volume 1)

© Spadem, Paris, 1988.

© Editions de la Réunion  
des musées nationaux,  
Paris, 1988.

Commissaire  
Hélène Seckel  
conservateur au Musée Picasso

1

Citée dans le livre de  
François Chapon,  
*Mystère et splendeurs  
de Jacques Doucet*,  
Paris, J.-C. Lattès,  
1984, p. 278.

Ceci à propos du  
manuscrit de *Charmes*  
que possédait

Jacques Doucet, dont  
il demande à Valéry  
quelques lignes  
propres à jeter sur  
cette œuvre « des  
clartés  
authentiques ».

2

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

3

Archives du MoMA,  
Alfred Barr Papers.

4

Bibliothèque littéraire  
Jacques Doucet.

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

Paul Valéry à Jacques Doucet,  
lettre du 6 juillet 1922<sup>1</sup>.

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

Picasso à Christian Zervos, 1935<sup>2</sup>.

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

Alfred H. Barr, Jr., à Christian Zervos,  
lettre du 17 juillet 1945<sup>3</sup>.

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

Jacques Doucet à André Suarès,  
lettre du 9 mars 1924<sup>4</sup>.





## SOMMAIRE DU VOLUME 1

<b>INTRODUCTION</b>	Hélène Seckel	XII
<b>CATALOGUE</b>	Hélène Seckel	1
<b>CARNETS</b>	Brigitte Leal	101
<b>IMAGES RÉVÉLÉES</b>	Charles de Couëssin Thierry Borel	309

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

## L'OCCASION D'UNE EXPOSITION

Le catalogue de l'œuvre de Picasso, établi par Christian Zervos, avait révélé petit à petit, au cours de sa parution, une masse impressionnante d'images relatives aux *Demaiselles*. L'inventaire de la succession de Picasso en a mis au jour bien d'autres, inédites, et la dation qui y a fait suite, fondatrice du Musée Picasso, devait faire entrer dans les collections publiques françaises sept études peintes, cinq carnets (représentant à eux seuls plus de trois cent cinquante dessins dont un bon nombre – pas tous, car Picasso y poursuit plusieurs recherches à la fois – se rapportent aux *Demaiselles*) et une vingtaine d'études sur papier qui concernent le grand tableau.

La richesse de la collection du musée – de façon générale – devait avoir une conséquence décisive : lorsqu'eut lieu en 1980, au Museum of Modern Art de New York, l'impressionnante rétrospective de l'œuvre de Picasso, ce fut avec le concours du Musée Picasso de Paris, dont les collections, encore 'en réserve' dans l'attente de leur installation à l'Hôtel Salé, apportèrent une considérable contribution au projet. Pour sa part, le Musée Picasso de Barcelone devait prêter les grandes œuvres de jeunesse du peintre. A cette occasion, un accord fut conclu entre le Museum of Modern Art, 'propriétaire' des *Demaiselles*, la Direction des musées de France et la municipalité de Barcelone, au terme duquel il fut décidé qu'en réciprocité *Les Demaiselles d'Avignon* feraient un ultime voyage transatlantique pour être montrées au Musée Picasso de Paris et à celui de Barcelone.

Ainsi, trente ans après qu'elles ont quitté définitivement la France, malgré le souci de les voir entrer «au Louvre» que semble bien avoir eu celui qui les acheta à Picasso en 1924, le couturier Jacques Doucet, *Les Demaiselles* reviennent à Paris. On ne les y a guère vues publiquement : le temps d'une brève exposition en juillet 1916, en pleine guerre, au Salon d'Antin, en 1953 lors de l'exposition du *Cubisme (1907-1914)* organisée par Jean Cassou, en

1960 lors de celle des *Sources du XX<sup>ème</sup> siècle* sous la direction du même et à l'occasion de l'*Hommage à Pablo Picasso* en 1966, vaste rétrospective dont Jean Leymarie fut l'artisan.

#### DES IMAGES À FOISON

L'exposition rassemble la plus grande partie des études pour *Les Demoiselles* – pour la composition d'ensemble ou pour chacun des personnages – qui vont ainsi, quelques semaines durant, retrouver le voisinage, familier au temps du Bateau-Lavoir, de la grande toile. Sans doute y a-t-il quelque chose d'artificiel à isoler *Les Demoiselles* et les études qui y préparent du travail en partie simultané pour d'autres projets, notamment pour le *Nu à la draperie*, comme on le voit très nettement dans les carnets de dessins, dans lesquels, d'ailleurs, nous n'avons pas sélectionné l'iconographie strictement relative aux *Demoiselles* afin de leur garder, dans leur profusion, toute leur vitalité.

Les carnets sont précieux pour l'approche de l'œuvre, c'est là vraiment que se livre, sans dissimulation, la matière vivace de la création. Ceux qui nous importent ici le sont plus encore dans leur variété, par leur côté intime, par ce que leur matérialité même nous permet de savoir du Picasso de 1907 : petits calepins qu'il avait recouverts de jolis tissus, cahiers d'écolier, carnets de croquis, préservés, protégés – comme les objets familiers que l'on aime – par le peintre jusqu'à sa mort.

A l'exception de deux d'entre eux, qui se sont trouvés mis en feuilles, sur les neuf qui sont exposés ici, on ne verra jamais des autres que deux pages se faisant face. De quoi désespérer. Aussi était-il impératif de reproduire *in extenso* au catalogue les quinze carnets – soit près de sept cents images – qui sont le creuset d'où sont sorties *Les Demoiselles*. Sans doute Zervos en avait-il publié un grand nombre dans son catalogue de l'œuvre de Picasso. Fut-il insoucieux, dans cette entreprise titanique, de l'exhaustivité

comme de l'ordre, ou soumis au bon vouloir de Picasso à donner à reproduire ou non ses œuvres ? Un bon nombre d'images, et non des moindres pour la compréhension des *Demoiselles*, ne se trouveront révélées qu'en 1973 lors de la parution du tome XXVI de ce catalogue, « après soixante-cinq ans de négligence ou de perversité » de la part du peintre, constate Leo Steinberg. Nous avons eu la chance de pouvoir examiner tous les carnets relatifs aux *Demoiselles*, que Brigitte Leal a ici soigneusement décrits, grâce à quoi nous proposons la juste succession des images, du moins telle que ces carnets, dans leur état actuel, permettent d'en juger car, pour plus d'un, nous avons retrouvé des feuillets arrachés et dispersés, dont l'insertion à leur place originelle n'est pas toujours évidente. C'est dans les carnets indéniablement que réside le dévoilement de bien des mystères, la solution de bien des interrogations concernant le grand tableau ; à les feuilleter, on perçoit la complexité du travail du peintre ; joints aux études peintes ils apportent – par leur nombre, sans égal semble-t-il dans l'œuvre de Picasso – la preuve que l'élaboration du tableau fut longue, et qu'il faut définitivement rejeter l'idée que ce fut dans la transe et la célérité qu'il a été peint, particulièrement en ce qui concerne les deux femmes de droite dans la grande toile. Les carnets nous servent de guide pour tâcher d'établir la chronologie de l'exécution des *Demoiselles* et permettent, entre autres, de situer désormais après elles les études pour un sujet généralement nommé *Marins en bordée*, jusqu'ici considéré unanimement comme préalable au grand tableau.

Des images révélées par les soins de Charles de Couëssin et Thierry Borel, au Laboratoire de recherche des musées de France, terminent le premier volume du catalogue qui rassemble l'iconographie des *Demoiselles*.

#### LES ÉCRITS

La fortune critique des *Demoiselles*, témoignages anciens et études savantes, est fort abondante : il

convenait donc d'en faire la synthèse et de l'enrichir, en accompagnant ici le recensement des images d'un appareil scientifique propre à faire état de leur portée et de leurs significations, et en brassant la plupart des questions dont il a été débattu : la genèse du tableau, la chronologie de son exécution, ses sources (et en particulier rappeler la question des influences conjuguées ou contradictoires de la sculpture ibérique pré-chrétienne et de l'art qu'on nommait nègre au début de ce siècle), sa situation en regard de l'art moderne (première œuvre cubiste, chef-d'œuvre de l'expressionnisme), les diverses interprétations qu'on peut en donner, son histoire, l'accueil que lui ont réservé les contemporains.

En proue des études sur le tableau, dans toute sa dimension historique, on trouvera le texte de Leo Steinberg paru en 1972, « The Philosophical Brothel », qui inaugurerait alors une nouvelle recherche sur l'interprétation du tableau, dont son auteur a volontiers accepté qu'il fût – enfin – publié en français, accompagné d'un post-scriptum de 1987 inédit<sup>1</sup>.

Suit le vaste travail de William Rubin sur la genèse du tableau, qui vient compléter les recherches déterminantes qu'il a déjà faites sur *Les Femmes d'Alger*, notamment celles consignées dans un article publié en 1983, « From Narrative to "Iconic" in Picasso : The Buried Allegory in *Bread and Fruit-dish on a Table* and the Role of *Les Femmes d'Alger* » et en 1984 dans le catalogue de l'exposition « *Primitivism in 20th Century Art* », tout récemment paru en traduction française. Après avoir rappelé les premiers écrits sur le tableau et fait la synthèse de la critique savante, il apporte des confirmations aux interprétations déjà proposées mais aussi nombre de nouvelles pistes concernant les significations du tableau, et enfin la synthèse, par l'image, du cheminement de Picasso dans la réalisation de son œuvre, à travers chacun des personnages et les études de l'ensemble de la composition.

Aux images des carnets répond l'analyse qu'en propose Pierre Daix, qui s'est efforcé de retrouver ainsi le fil chronologique de la genèse des *Femmes d'Alger* en

rétablissant la suite probable de l'exécution des carnets. Tâche pour laquelle le recommandait l'établissement de ses catalogues de l'œuvre peint, *Picasso 1900-1906* et *Le Cubisme de Picasso*. Une heureuse intuition lui avait fait reconstituer un carnet perdu, à partir des images et de bien vagues indications (« carnet de dessins » et des dimensions) qu'en donne Zervos, que la perspicacité et l'attention généreuse de qui le détient a permis de retrouver, de consulter et de reproduire dans sa totalité et dans l'ordre de ses pages. Découverte s'il en fut !

L'histoire des *Femmes d'Alger*, de leur création en 1907 jusqu'à leur entrée au Museum of Modern Art en 1939, comporte encore bien des interrogations : autour de recherches déjà menées par d'autres<sup>2</sup> – sur la présence du tableau à l'exposition du Salon d'Antin en 1916, son acquisition par Jacques Doucet en 1924 et le fait que, contrairement à ce qui a généralement été dit, il ne figurait pas à l'exposition de 1937, *Les Maîtres de l'art indépendant*, au moment même où Mme Doucet le vendait à la Galerie Seligmann de New York – nous avons tenté, Judith Cousins et moi-même, d'assurer un peu la chronologie de cette histoire, à partir de documents d'archives essentiellement, dont un bon nombre sont inédits, mais aussi de témoignages anciens.

Ce sont ces témoignages anciens, si fréquemment invoqués par les uns et les autres, mais aussi les propos de Picasso qu'on a pu recueillir sur *Les Femmes d'Alger* qui servent bien souvent d'étai aux études, que j'ai rassemblés, avec ce que leurs imprécisions voire leurs contradictions ont à la fois d'exaspérant et de stimulant, dans une anthologie.

Et pourtant, au terme de tout ceci, de ce trop volumineux catalogue, force est de constater qu'on n'en finit pas avec *Les Femmes d'Alger*. On ne saurait affirmer, comme le faisait Dor de la Souchère en 1960, que « l'histoire du tableau a été faite et bien faite ». La présente publication relance autant de questions qu'elle en règle. Sans doute trouvera-t-on ici la synthèse des éléments iconographiques, docu-

1 Il ne faudra pas perdre de vue, à la lecture de ce texte, la date précède de sa publication et le fait que l'auteur ne disposait pas alors de toute l'iconographie qu'on connaît aujourd'hui. Ses propositions n'en ont que plus de prix. D'autres études fondamentales sont accessibles en français : celle, pionnière en 1939, d'Alfred Barr, dont on trouvera des extraits au terme de la chronologie dans ce catalogue, et la première synthèse proposée par John Golding, en 1958, qu'il a reprise dans son livre, *Cubism*, en 1959, lequel a été publié en traduction française en 1962. Reste à traduire, impérativement, l'article de Sweeney sur les sources ibériques paru en 1941. Ceci pour les études anciennes. Nombreuses sont celles, non accessibles en français, parues ces quinze dernières années.

2 Voir l'introduction de la chronologie, p. 548-550 du présent catalogue.

mentaires et critiques dont on dispose à ce jour (sans prétendre à l'exhaustivité dont chacun sait qu'elle est une vaine tentative), mais, fort heureusement d'ailleurs, la recherche reste ouverte. Il n'en demeure pas moins qu'on peut s'étonner de la difficulté qu'il y a à acquérir des certitudes pour une histoire qui, après tout, ne nous ramène que quatre-vingts ans en arrière et à laquelle la critique savante a commencé à s'intéresser il y a une cinquantaine d'années déjà, alors que les protagonistes étaient encore bien vivants, Picasso, mais aussi André Salmon, Daniel-Henry Kahnweiler, Derain, Matisse, Braque, desquels, on le verra dans l'anthologie notamment, on n'a pas toujours pu obtenir de réponses satisfaisantes aux questions posées.

Au fond, et même après la publication du présent catalogue, *Les Demoiselles* gardent leur secret.

#### LES ARTISANS DE L'EXPOSITION DES DEMOISELLES D'AVIGNON

Dominique Bozo, lorsqu'il était chargé de la préfiguration du Musée Picasso, avait imaginé de profiter de la venue des *Demoiselles* à Paris, et de la très remarquable richesse de la collection du musée pour faire autour d'elles une exposition qui rassemblerait la plupart des études qui en ont accompagné la genèse, et pour publier, à cette occasion, un catalogue qui ferait le point sur l'état de la recherche sur le sujet, compte tenu de la modification radicale qu'apportait à la connaissance des *Demoiselles* l'accès possible aux œuvres de la succession du peintre, ces « Picasso de Picasso » si jalousement préservés. C'est dans cet esprit qu'il proposa à William Rubin, directeur du département de peinture et sculpture au Museum of Modern Art, et à Pierre Daix d'apporter leur contribution au catalogue. Je fus pour ma part chargée d'organiser l'exposition, et proposai à Brigitte Leal, conservateur au Musée Picasso, responsable du cabinet des dessins, de prendre en charge l'étude des carnets préparatoires aux *Demoiselles* et à Judith Cousins, conservateur au Museum of Modern Art, de travailler avec moi à l'histoire du tableau (je tiens à dire que, bien au-delà du travail que nous signons ici ensemble, Judith Cousins a été pour moi tout au long de ce projet une indéfectible compagne « de cordée »). Laurence Berthon, documentaliste au Musée Picasso, et Per Jonas Storsve ont largement contribué aux recherches pour le catalogue, notamment pour la bibliographie (aidés, le temps de leur bref passage au musée, par Marie-Hélène Breuil et Isabelle Delage-Lidolff). Enfin, pour compléter l'équipe qui pendant à peine plus d'une année a travaillé à la préparation de cette exposition, je nommerai Raymond Josué Seckel, conservateur à la Bibliothèque nationale, qui par mille et une recherches est venu apporter trouvailles, vérifications et précisions au travail de chacun.

Mais sans aucun doute, ceux qui, au premier chef, ont fait cette exposition, sans lesquels rien n'eût été

possible, ce sont les collectionneurs et les institutions qui détenaient les œuvres (et aussi des documents), dont la compréhension généreuse voire l'enthousiasme ont permis la réalisation de ce projet, auxquels va toute ma gratitude.

Nommons, pour les collections privées :

M. et Mme Sidney E. Cohn.

Le regretté Victor W. Ganz et Mme Ganz.

Mme Jacqueline Gojard.

Mme Catherine Hutin.

M. et Mme Claude Picasso.

M. et Mme Rafael Lopez Sanchez.

M. Bernard Ruiz Picasso.

Collection Douglas Cooper (Churchglade Ltd).

Collection Ludwig, Aix-la-Chapelle.

Collection Marina Picasso, galerie Jan Krugier, Genève.

Fondation David H. Cogan, Etats-Unis.

The Alex Hillman Family Foundation.

Galería Theo, Madrid.

Auxquels il faut adjoindre les collectionneurs qui ont préféré garder l'anonymat.

Nos remerciements s'adressent également aux responsables des collections publiques suivantes :

*Etats-Unis d'Amérique :*

Baltimore, The Baltimore Museum of Art.

Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

New Haven, Yale University Art Gallery.

New York, The Metropolitan Museum of Art, European Paintings Department.

New York, The Museum of Modern Art, Painting and Sculpture Department et Drawings Department.

Philadelphie, The Philadelphia Museum of Art.

*France :*

Nanterre, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine.

Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie, Fondation Jacques Doucet.

Paris, Bibliothèque de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts.

Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Collections et Documentation.

Paris, Musée du Louvre, Département des peintures et Bibliothèque centrale des musées nationaux.

Paris, Musée d'Orsay.

Paris, Musée du Petit Palais.

Paris, Musée Picasso.

Paris, Musée de l'Homme, Laboratoire d'ethnologie du Museum national d'histoire naturelle.

Saint-Germain-en-Laye, Musée des antiquités nationales.

*Grande-Bretagne :*

Norwich, University of East Anglia, The Robert and Lisa Sainsbury Collection.

*Suisse :*

Bâle, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum et Kupferstichkabinett.

*Tchécoslovaquie :*

Prague, Národní Galerie.

*URSS :*

Leningrad, Musée de l'Ermitage.

Mentionnons aussi les institutions et les particuliers détenant des fonds d'archives, dont le concours nous a été précieux :

*Etats-Unis d'Amérique :*

Berkeley, University of California, The Bancroft Library.

Cambridge (Mass.), Radcliffe College, The Arthur and Elizabeth Schlesinger Library on the History of Women in America.

New Haven, The Yale University, The Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Collection of American Literature.

New York, The Museum of Modern Art Library and

Archives.  
Washington (D.C.), Smithsonian Institution, The  
Archives of American Art.

*France :*

Paris, Archives Kahnweiler-Leiris.  
Paris, Archives René-Jean.  
Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.  
Paris, Bibliothèque nationale, Département des  
manuscrits.  
Paris, Musée du Louvre, Archives des musées natio-  
naux.

Et surtout je suis redevable aux héritiers de Picasso  
de m'avoir autorisée à parcourir les Archives  
Picasso : que Maya Ruiz Picasso, Claude Picasso,  
Paloma Picasso Lopez, Marina Ruiz Picasso et  
Bernard Ruiz Picasso en soient remerciés.

Il convient enfin de remercier tous ceux - ils sont  
nombreux - dont nous avons sollicité le concours  
lors de cette exposition.

Je tiens à dire d'abord ma vive reconnaissance à  
Pierre Barazer, président directeur général d'IBM-  
France, et à Miciślas Orlowski, directeur des pro-  
grammes institutionnels d'IBM-France, dont le  
généreux soutien a grandement favorisé la réalisa-  
tion de cette manifestation.

Je voudrais saluer la collaboration efficace, dans  
mon entourage professionnel, de Pierre Georgel,  
conservateur en chef du Musée Picasso, qui n'a cessé  
de m'encourager dans ce projet, d'Irène Bizot, admi-  
nistrateur délégué de la Réunion des musées natio-  
naux, qui a accepté de voir ce travail - et notamment  
ce catalogue - prendre des proportions absolument  
imprévues au départ, d'Yves Beigbeder, chef du Ser-  
vice de l'action culturelle qui, avec le Musée Picasso  
et la Réunion des musées nationaux, a pris en charge  
le financement du film réalisé par Noël Simsolo pour  
accompagner cette manifestation, de Claire Filhos-  
Petit et Catherine Chagneau qui ont suivi le dossier

rébarbatif de l'organisation administrative de l'expo-  
sition, d'Isabelle Crevier qui m'a aidée à en assurer la  
présentation et de Ruedi et Catherine Baur qui ont  
conçu et réalisé la maquette du catalogue.

Et dire toute ma gratitude à ceux qui m'ont apporté,  
chacun à sa manière, un soutien actif de quoi dépend-  
ait le succès de notre entreprise :

Daniel Abadie, Béatrice Abbo, Rémi Ader,  
Dawn Ades, William Agee, Maurice Agulhon,  
Albert Albano, Jean d'Albis, Fabien Alencar,  
M. et Mme James W. Alsdorf, Catherine Amidon-  
Kayoun, Troels Andersen, Mme Angladon-Dubru-  
jeaud, Pierre Apraxine, Marie Eugenia Ascarrunz,  
Pierre Assouline, Brigitte Baer, Katharine Baetjer,  
Monique Baillon, Véronique Balu, Jean-Paul  
Barbier, Pierre Barousse, Mme Alfred H. Barr, Jr.,  
Felix Baumann, Paula Baxter, Françoise Beck,  
Wolfgang Becker, Catherine Belfort, Mary Bell,  
Joëlle Bellec-Martini, François Bellet, Michèle  
Bellot, Heinz Berggruen, Claude Bernés, Kornelia  
von Berswordt-Wallrabe, Carlo Bertelli, François  
Bertolero, Suzanne Bertouille, Marie-Laure Bes-  
nard-Bernadac, Ernst Beyeler, Manuel Blasco Alar-  
cón, Milton Blay, Maria Bohusz, Béatrice de Boisse-  
son, Marguerite Bonnet, Gilbert Boulblil, Nicole  
Bouché, Gilbert Boudar, Jeanne Bouniort, Edgar  
Peters Bowron, Gilberte Brassai, Emily Braun, Elisa  
Breton, J. Brunclik, Margo Bruynoghe, Robert  
T. Buck, Edward Burns, Thérèse Burrollet, Françoise  
Cachin, Gilbert Cahen, Isabelle Cahn, Pierre  
Caizergues, Tracy Campbell, Yveline Cantarel-  
Besson, Frances Carey, André Cariou, Mikki  
Carpenter, Jacques Caumont, Luigi Cavallo,  
Bernard Ceysson, François Chapon, Josette  
Chardans, Jean-Pierre Chauvet, Cyanne T.  
Chutkow, Janine Cirincione, Jean Civatte, Alain  
Clairet, Thierry Claude, Jana Claverie, Elaine  
Cobos, Ester Coen, Marshall Cogan, Mme Ralph F.  
Colin, Ute Collinet, Denise Colomb, Bernadette  
Contensou, Alain Corbin, Patrick Coulin, Henry-  
Claude Cousseau, Serge Dahan, Véronique Dauge,



Isabelle Delaby, Marie-Françoise Delval, Stuart Dennenberg, Mario Denti, Diane Deriaz, Jean-Paul Desroches, Jean Devoisins, Perrine de Wilde, Henri Dion, Nancy Doll, Courtney Donnell, Jeanne Druy, Alexander Dückers, Ann Dumas, Muguette Dumont, Janis Ekdahl, John Elderfield, David Ellis-Jones, Albert Elsen, Louis Estrada, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Everett Fahy, Jacques Faujour, Sarah Faunce, Richard Field, Jane Fluegel, Yves de Fontbrune, Susan Frankenbach, Antoinette Frey, Edward F. Fry, Peter Galassi, Tora Garde, Jean-Claude Garetta, Denise Gazier, Christian Geelhaar, Estelle et Olivier Germain-Thomas, Derek Gillman, Françoise Gilot, Ludovic Ginguay de Beaugendre, Colette Giraudon, Jacqueline et Jacques Gojard, John Golding, Didier Gompel, Elvira Gonzalez, George Goodyear, Lennart Gottlieb, Jennifer Gough-Cooper, Basil Goulandris, Elzbieta Grabska-Wallis, Monique Grémy, Jean Guiart, Elise Haas, Jenny Hammond, Bonnie Hardwick, Anne d'Harcourt, Linda D. Henderson, Hélène Henry, Mme Alex Hillman, Anthony Hirschel, Reinhold Hohl, Michael Holroyd, Lisa Holst, Michel Hoog, Jean-Louis Houdebine, Françoise Hours, Etienne-Alain Hubert, Joseph Hue, Audrey Isselbacher, Annie Jacques, Maurice Jardot, David Jenkins, Stanley K. Jernow, Martine Jolibois, le regretté Riccardo Jucker, Leon Katz, Michel Kempf, Beatrice Kernan, Patricia M. King, Billy Klüver, Suzanne Koppelman, Sylvie et Daniel Kornman, Dorothy M. Kosinski, Jifi Kotalik, Gilbert Krill, Michel Laclotte, Rolf Laessoe, Gérard Lafond, Claire Lagarde, Evelyn et Leonard Lauder, Claude Laugier, Claude Laurens, Quentin Laurens, Serge Leduc, Jacqueline Legendre, Arnold L. Lehman, Louise Leiris, Suzanne Lemas, Helen Lento, Brunhilde Lerbs, Bernadette Letellier, Orde Levinson, Jean Leymarie, Jacques Ligot, Bernard Lirman, Nancy C. Little, Sylvia Lorant-Colle, Kendra Lutkins, William McCarty-Cooper, Garnett McCoy, Suzanne McCullagh, Marilyn McCully, William McNaugh, Sylvie Maignan, Margaret Mallory, Jean-Marc Mandosio, Irène Martin, Julie Martin, Madeleine Maupetit, Violette de Mazia,

Paule Mazouet, Liliane Meffre, George Melly, Jean-Yves Mock, Jean-Pierre Mohen, Bernadette Molitor, Ghislain Mollet-Viéville, Martine Monnehay, Philippe de Montebello, Jean Musy, John M. Nash, Francine N'Diaye, Mary Gardner Neill, Françoise Neveu, Monique Nonne, Christiane Nova, Mme Walter Pach, Alain Pacouret, Alexandra Parigoris, Catherine et Michel Paris, Jean-Louis Paudrat, Daniel Pearl, Antony Penrose, Ann Percy, Paulette Percé, Ursula Perucchi-Petri, Marielle Pic, Bernard Piens, Christine Piot, Boris Piotrovsky, Colin Poiret, Sylvie Poujade, Lionel Prejger, Ruth Prieuer, Christoph Pudelko, Theodore Reff, John Rewald, Antoinette Rézè, Eloise Ricciardelli, Brenda Richardson, John Richardson, Michèle Richet, Mario Richter, Howard Risatti, Kevin Robbins, Warren M. Robbins, Francine Robinson, Livia Robles Iturino, Jean-François Rodriguez, Sylvia Roger, Rona Roob, Wendy Rose, Angela Rosengart, Jean-Marie Rouart, Olivier Rouart, William Rubin, Daniel Rudeau, Eleanore Saidenberg, Léo André Salmon, Christa Sammons, Yves Sangiovanni, Julie Saul, Sheila Schwartz, Arturo Schwarz, Ladislav Segy, Mme Germain Seligmann, Gina Severini-Franchina, Monique Sevin, Elizabeth Shenton, Valeria Soffici-Giaccai, Susan Sollims, Anne W. Sowell, Werner Spies, Mary Ann Stevens, Marie Stock, John Szarkowski, Patty Tang, Philippe Taquet, Darcy Tell, Judith Throm, Christian Tomasini, Richard Tooke, Hélène Toussaint, Marc Tramini, Pierrette Turlais, Evan H. Turner, Daniel Valet, Catherine Valette, Raymonde Van der Klip, la regrettée Dolly Van Dongen, Huguette Van Geluwe, Catherine Vare, Serge Vidal, Nicole Villa, Brigitte Vincens, le regretté Samuel L. Wagstaff, William S. Walker, Jeanine Warnod, Joy S. Weber, Kadidja Wedekind, François Wehrin, Patricia C. Willis, Beverly Wolf, Isabelle Wolf, Janet Yapp, Grethe Zahle, Judith Zilcher, Gustav Zumsteg

et à tous ceux, tardivement sollicités, que les délais d'impression du catalogue ne nous ont plus permis de nommer ici.

## MODE D'EMPLOI

### Iconographie :

Le premier volume du catalogue rassemble l'iconographie propre aux *Demoiselles d'Avignon* - augmentée de quelques-unes des œuvres d'importance pour notre propos qui les précèdent en 1906 - recensée à travers les peintures, dessins, carnets de dessins et estampes. Nous avons ici tâché de reproduire en couleurs tout ce qui l'est, à l'exception, malheureusement, des œuvres pour lesquelles nous n'avons pas eu la possibilité technique de le faire.

Le second volume qui regroupe les études critiques renvoie largement au premier, même s'il en reprend certaines images, et se trouve augmenté de toute une iconographie annexe. Là, de propos délibéré, les œuvres sont reproduites en noir et blanc.

Sauf mention contraire, elles sont de Picasso.

### Abréviations :

Dans les notices techniques des œuvres et le descriptif des carnets, on trouve les abréviations suivantes :

- S. : signé
- D. : daté
- h. : en haut
- b. : en bas
- d. : à droite
- g. : à gauche
- m. : au milieu
- Inscr. : inscription
- R. : recto
- V. : verso

Les dimensions sont données en centimètres (cm), la hauteur (H.) précède la largeur (L.) ; la profondeur, lorsqu'elle est précisée, vient en troisième position.

On trouvera, le cas échéant, mention du numéro d'inventaire des œuvres de la collection du Musée Picasso précédé des initiales M.P., ou des numéros de la succession Picasso qui nous intéressent parce qu'ils signalent des œuvres que Picasso avait conservées sa vie durant (ce qui est aussi le cas de toutes les œuvres du Musée Picasso exposées ici).

Il est aussi, dans ces notices et généralement dans tout cet ouvrage, fait référence aux catalogues de l'œuvre peint et dessiné, sculpté ou gravé :

Z.

Christian Zervos, *Pablo Picasso*, Paris, Editions « Cahiers d'art », 33 volumes parus entre 1932 et 1978.

D.-B.

Pierre Daix, Georges Boudaille, *Picasso 1900-1906, catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1966.

D.-R.

Pierre Daix, Joan Rosselet, *Le Cubisme de Picasso, catalogue raisonné de l'œuvre peint 1907-1916*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1979.

S.

Werner Spies, *Picasso, das plastische Werk* (catalogue des sculptures en collaboration avec Christine Piot), Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1983.

G.

Bernhard Geiser, *Picasso peintre-graveur*, 2 volumes, Berne, chez l'auteur, 1933, Kornfeld et Klipstein, 1968.

B.

Georges Bloch, *Pablo Picasso, catalogue de l'œuvre gravé et lithographié*, 4 volumes, Berne, Kornfeld et Klipstein, 1968-1979.

Dans les textes, cat. suivi d'un numéro renvoie aux numéros des œuvres dans le présent catalogue ; les carnets ne portent pas de numéro de catalogue, on trouvera mentionné le cas échéant qu'ils figurent dans l'exposition. En revanche, ils portent un numéro qui leur a été attribué afin de les situer chronologiquement les uns par rapport aux autres ; lorsqu'il est fait référence aux feuillets des carnets, ils sont désignés par leur numéro dans la foliotation, précédé de celui du carnet (par ex. Carnet 1, 3R).  
ill. suivi d'un numéro renvoie aux illustrations dans les textes (avec une nouvelle numérotation pour chaque texte).

Les initiales J.C. désignent Judith Cousins, H.S. Hélène Seckel.





## CATALOGUE

On ne trouvera pas ici – moins par principe que parce que le temps a fait défaut – un catalogue à proprement parler, où chaque œuvre est accompagnée d'une notice destinée à renseigner le visiteur sur son histoire<sup>1</sup>, les expositions auxquelles elle a figuré, la bibliographie à travers laquelle on la retrouve citée, reproduite ou pas, en couleurs ou en noir et blanc. Ces informations apparaissent partiellement, ailleurs dans cet ouvrage : l'histoire des *Demoiselles* dans une chronologie où l'on verra les événements, grands ou anodins, de leur 'vie', et là aussi deux expositions, celle de 1916 au Salon d'Antin où elles sont pour la première fois exposées au public et nommées officiellement *Les Demoiselles d'Avignon* et celle de 1937, chez Seligmann à New York, à l'occasion de laquelle se décidera leur entrée au Museum of Modern Art. La bibliographie est celle, générale, des *Demoiselles*. On ne trouvera pas non plus d'analyse poussée des œuvres exposées prises une à une, dans la mesure

où la plupart d'entre elles sont citées et étudiées ici dans les textes de Leo Steinberg, William Rubin et Pierre Daix<sup>2</sup>.

Nous avons plutôt cherché à constituer un livre d'images propre à rappeler le rassemblement éphémère d'œuvres tel qu'une exposition aura permis de le voir. Le nombre des œuvres présentées a été augmenté de quelques-unes que pour diverses raisons nous n'avons pas exposées (et ceci est alors clairement indiqué), afin que fût livrée dans son ensemble, comme en une exposition idéale, l'iconographie relative aux *Demoiselles*, du moins telle que nous croyons pouvoir la cerner dans l'œuvre peinte. Car, en ce qui concerne les dessins, outre ceux présentés ici, on en verra reproduits en regard des carnets, comme un apport iconographique complémentaire, chaque fois qu'ils y trouvent des homologues. Les carnets, dans le nombre considérable des images qu'ils proposent, nous ont servi de guide; et bien des œuvres exposées sont ici en miroir des dessins qui s'y multiplient ou inlassablement s'y répètent.

Sont présentés dans l'exposition, outre des peintures et dessins que l'on va voir là l'exception de ceux où une mention contraire le précise, les carnets n° 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 13 qu'on trouvera décrits et reproduits intégralement dans le présent catalogue : p. 104 sqq. pour le n° 1, p. 120 sqq. pour le n° 2, p. 144 sqq. pour le n° 3, p. 168 sqq. pour le n° 4, p. 182 sqq. pour le n° 5, p. 186 sqq. pour le n° 6, p. 228 sqq. pour le n° 8, p. 248 sqq. pour le n° 9, p. 280 sqq. pour le n° 13

1  
Nous avons cependant jugé utile de mentionner quelquefois les premières collections, de marchands ou d'amateurs, auxquelles certaines œuvres ont appartenu, lorsque les collectionneurs se trouvent être, d'une manière ou d'une autre, partie prenante dans l'histoire des *Demoiselles d'Avignon*. Il s'agit de Leo et Gertrude Stein, qui ont acheté des études pour le tableau ou des œuvres contemporaines, d'André Lefèvre, de Sergueï Chtchoukine, de Vincenc Kramář, de Vallard, dont Kahnweiler a dit pourtant qu'il n'aimait pas ce que Picasso faisait en 1907,

et de Kahnweiler lui-même, qui dit à plusieurs reprises avoir acheté des études pour *Les Demoiselles*. On peut en trouver la trace dans les albums de photographies qu'il avait constitués, conservés à la Galerie Louise Leiris, où chaque photographie (d'œuvres peintes, à l'exclusion des dessins qui n'ont pas été photographiés) porte un numéro. Tous les tableaux photographiés ne sont cependant pas passés par les mains de Kahnweiler. Mais on trouve, à certaines pages des albums photographiques, mention d'un numéro et d'une page d'un carnet noir qui recense les achats de Kahnweiler avant la Première Guerre

mondiale. Il y a tout lieu de penser que ce qui figure à la fois dans les albums photographiques et dans le carnet noir a été acquis par lui. C'est le cas pour cinq peintures que nous considérons comme des études pour *Les Demoiselles*. Pour chacune nous avons mentionné le n° de photo (A.P.K. n°) et la référence dans le carnet noir (c.n. n°, p.). Il se trouve que ces cinq œuvres figurent à la suite, sur une même page (p. 14) aux n°s 259, 275-278 (en début de carnet donc, qui comporte 1800 numéros). Elles ont vraisemblablement été achetées en bloc. Comme la page 14 s'ouvre par les n°s 262 *Le cuir à rasoir* (Z. III, 135) et 263 *Les oignons* (D.-R. 228),

deux œuvres du printemps 1909, l'achat des études pour *Les Demoiselles* date, au plus tôt, de cette période-là, si toutefois il convient d'admettre que l'inscription sur le carnet noir se faisait au fur et à mesure des achats. Je remercie Maurice Jardot pour toutes les informations qu'il m'a données à ce sujet.

2  
Les datations sont celles que propose Pierre Daix, sauf pour la *Femme nue en pied* (cat. 62), qu'à cause de sa présence dans le Carnet 9 nous plaçons en 1907, et que Daix, à cause d'un dessin du Carnet 16, choisit de placer en 1908.

## CHOSSES VUES

Nous avons volontiers accueilli le titre hugolien que nous soufflait un ami, qui nous permet une certaine réserve là où celui de 'Sources' ou d'"Influences" eût fait preuve dans ce domaine d'un engagement qui n'est pas vraiment le nôtre. Mais il valait la peine de tenter une confrontation réelle avec des œuvres si fréquemment mises en regard des *Demoiselles* par la reproduction (toutes ne sont d'ailleurs pas conviées ici, parmi celles généralement invoquées) pour juger sur pièces de la pertinence éventuelle de certains rapprochements. Nous n'avons ici rien inventé, tout ceci a déjà été proposé, étudié, débattu par d'autres.

Qu'a donc vu Picasso ? Des êtres nus dans le décor de rocailles qui semblent des draperies de la grande *Vision de Saint Jean* du Greco que le peintre espagnol Zuloaga, ami de Picasso, avait, après 1905, dans son atelier parisien. Les femmes lascives et recluses dans l'espace clos du *Bain turc* d'Ingres, sorties de la collection qui les tenait à l'abri des regards, pour être présentées au Salon d'automne de 1905. Celles, dans un espace naturel non moins resserré, des *Baigneuses* de Cézanne, dont Matisse possédait depuis 1899 un petit tableau avec trois femmes, et dont Derain avait au mur de son atelier la reproduction d'un tableau où l'on en voit cinq (on le sait par une photographie prise par Gelett Burgess en 1908 ; mais l'avait-il en 1907 ?). Au Salon d'automne de 1906, on pouvait voir, dans la rétrospective Gauguin, une étrange femme en céramique, *Oviri*, figée dans un inconfortable accroupissement. Et au Salon des Indépendants de 1907, au moment où Picasso s'apprête à travailler aux *Demoiselles*, s'il ne les a déjà entreprises, Matisse exposait son *Nu bleu* et Derain de grandes *Baigneuses*. C'est à peu près au même moment qu'un certain Géry Pieret déroba au Louvre,

par provocation, deux petites fêtes sculptées ibériques qu'il remit à Picasso, sans qu'on sache si le peintre en connaissait la provenance. C'est l'époque aussi où les artistes commencent à s'intéresser aux arts primitifs. La légende raconte l'émerveillement de Picasso devant un masque Fang que Vlaminck venait de donner à Derain. Et on date actuellement du début de l'été 1907 une visite que Picasso fit au Musée d'ethnographie du Trocadéro, où l'on sait maintenant quels objets il a eu quelque chance d'y voir, par exemple un haut de reliquaire du Gabon, entré en 1884 dans les collections du Trocadéro, et un masque chevelu à la face bariolée d'une île du Pacifique, acquis en 1894.

Cat. 1  
**Domenikos Theotokopoulos, dit le Greco : La vision de Saint Jean (Le cinquième sceau de l'Apocalypse)**  
 1608-1614.  
 Huile sur toile.  
 225 x 193 cm.  
 New York,  
 The Metropolitan  
 Museum of Art,  
 Rogers Fund, 1956,  
 ancienne collection  
 Zuloaga.







**Cat. 3**  
**Paul Cézanne :**  
**Trois baigneuses.**  
1879-1882.

Huile sur toile.  
52 x 54,5 cm.  
Paris, Musée du Petit  
Palais,  
don Henri Matisse,  
1936.



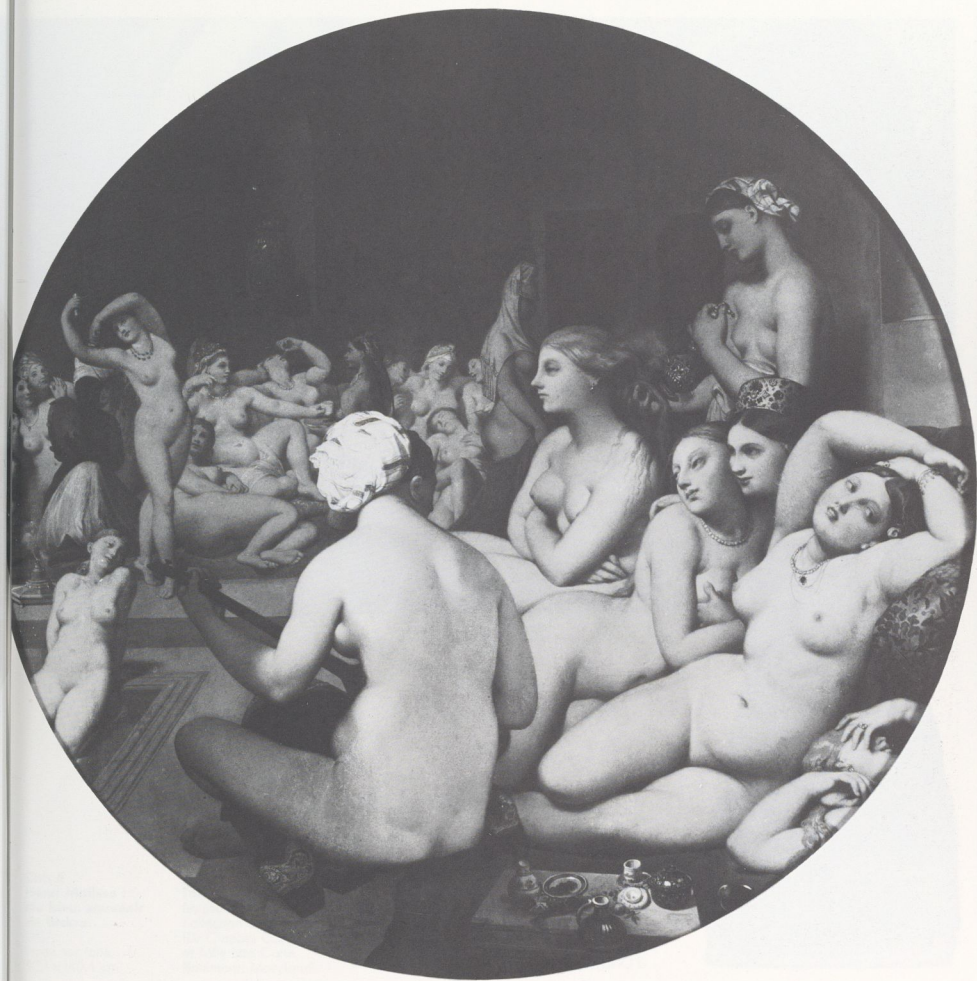
**Cat. 4**  
**Paul Cézanne :**  
**Cinq baigneuses.**  
1885-1887.

Huile sur toile.  
65,5 x 65,5 cm.  
Bâle, Öffentliche  
Kunstsammlung  
Basel, Kunstmuseum.

Page de droite

**Cat. 2**  
**Jean-Auguste-**  
**Dominique Ingres :**  
**Le bain turc.**  
1859-1863.

Huile sur toile.  
Diamètre : 108 cm.  
Paris,  
Musée du Louvre.



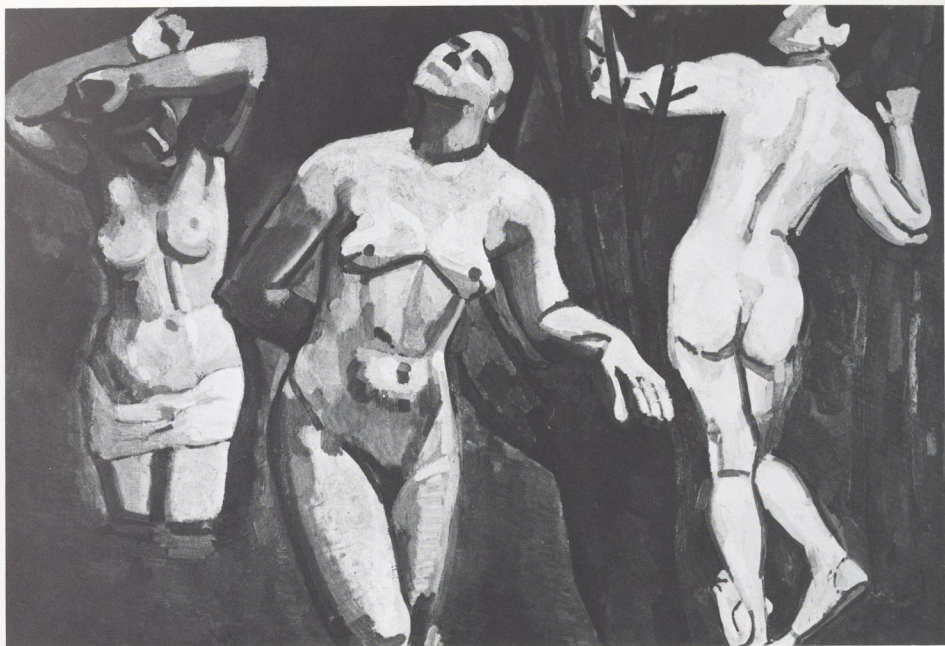


**Cat. 5**  
**Paul Gauguin :**  
**Oviri.**  
1894.  
Grès cérame.  
75 x 19 x 27 cm.  
Paris, Musée  
d'Orsay.



**Cat. 6**  
**Henri Matisse :**  
**Nu bleu, souvenir**  
**de Biskra.**  
1907.  
Huile sur toile.  
92,1 x 140,4 cm.

Baltimore,  
The Baltimore  
Museum of Art,  
collection Cone  
(Dr Claribel Cone  
et Mlle Etta Cone,  
Baltimore, Maryland).



**Cat. 7**  
**André Derain :**  
**Baigneuses.**  
1907.  
Huile sur toile.  
132 x 195 cm.  
New York,  
The Museum  
of Modern Art,  
William S. Paley  
and Abby Aldrich  
Rockefeller Funds,  
1980.



**Cat. 8**

**Tête d'homme.**

Sculpture ibérique  
Cerro de los Santos.  
Vème-IIIème s.  
avant J.-C.  
Calcaire.  
46 x 27 x 17 cm.  
Saint-Germain-  
en-Laye,  
Musée des antiquités  
nationales.



**Cat. 9**  
**Masque.**

Fang, Gabon.  
Bois peint.  
42 x 28,5 x 14,7 cm.  
Paris, Centre  
Georges Pompidou,  
Musée national d'art  
moderne, legs de  
Mme André Derain,  
1982, anciennes  
collections  
Maurice de Vlaminck  
puis André Derain.



**Cat. 10**  
**Haut de reliquaire.**

Ondoumba, Gabon.  
Fin XIXème s.  
Bois et laiton.  
45 x 18 x 5 cm.  
Paris,  
Musée de l'Homme,  
Laboratoire  
d'Ethnologie  
du Museum national  
d'histoire naturelle,  
acquis en 1884.

**Cat. 11**

**Masque.**

Aoba, Vanuatu.  
Etoffe naturelle et  
fibres.

85 x 23 x 25 cm.

Paris,  
Musée de l'Homme,  
Laboratoire  
d'Ethnologie du  
Museum national  
d'histoire naturelle,  
don du Dr Jollet, 1894.





## PRODRONES

Il ne s'agit pas encore du travail sur *Les Demoiselles* à proprement parler, mais d'images qui nous amènent jusqu'au seuil des études pour la composition du tableau. Depuis l'été 1906 on voit dans l'œuvre de Picasso des signes qu'on a perçus, après coup, comme avant-coureurs des *Demoiselles*, et ce d'autant plus que les carnets de dessins montrent à quel point le travail sur certaines de ces œuvres est étroitement imbriqué dans celui qui peu à peu se précise dans la perspective de la réalisation du grand tableau (voir les Carnets 1 et 2). Ainsi, des nus, hommes et femmes mêlés, dans des scènes d'un prosaïsme simple où l'érotisme est patent : deux femmes nues près d'un jeune garçon accroupi qui peut-être les désire (Trois nus, cat. 12) ou le colosse nonchalant au crâne rasé qui regarde quatre femmes nues identiques (la même semble quatre fois répétée) qu'on a dit être dans un harem (Le harem, cat. 13).

Ou au contraire le hiératisme, désincarné malgré l'omniprésence de la chair, de scènes dont la signification ne se dévoile pas vraiment : un grand nu assis, austère, aux jambes croisées (cat. 14) ; deux nus conversant, l'un assis, l'autre debout, devant des rideaux (cat. 15) ; deux femmes monumentales, figées au seuil d'un lieu que dissimule la tenture que l'une d'elles tient de la main (cat. 19) ; et, souvent, les mêmes, groupés dans des scènes de conversation, rassemblement qui n'est pas de hasard, mais dont la raison échappe (cat. 18 et 21).



**Cat. 12**  
**Trois nus.**

Été 1906.

Gouache sur papier.  
63 x 48,3 cm.

S.b.g. : « Picasso ».

Inscr. : « decoration/

en las paredes/  
de paisajes flores

y frutas [h.g.].

Un cuarto pintado

color de/rosa

unas cortinas

blancas/un sofa

de aquellos de paja

que/hay en maña

encima alma-

hadones/morados

mesa de/marmol

encima/unas copas

en/un espejito [h.d.].

quizá unos/trajes

de/gasa [m.].

tiene en/la mano/  
un cigarrillo [b.].

El tiene un porran/  
en la mano/un plato

de frutas aquí [b.].

New York,

The Alex Hillman

Family Foundation

Z. I, 340;

D.-B. XV, 18.

Cet ouvrage a été achevé  
d'imprimer en janvier 1988 sur  
les presses de l'imprimerie Fat  
à Vaulx-en-Velin.

D'après les maquettes de l'atelier  
BBV, Baur. Le texte a été  
composé en Times et Futura par  
Sepco à Lyon.

Les illustrations ont été gravées  
en simili et quadrichromie par  
France-Photogravure à Lyon.  
Le papier a été fabriqué par Job.

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

\*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012.

Avec le soutien du

