

## MÉDIUM ET SYMBOLE. LA PALME DANS LES SCULPTURES DE PICASSO

Laurence Madeline • Colloque Picasso Sculptures • 24 mars 2016

L'essai qu'André Breton publie en 1933 dans *Mino-Laure*, «Picasso dans son élément», illustré par des photographies de Brassai, est un texte fondateur<sup>1</sup>. Préparée dans le plus grand secret, ainsi que le raconte Brassai<sup>2</sup>, la publication – peut-être inspirée par la présentation, dans la rétrospective de l'œuvre de Picasso à la galerie Georges Petit en 1932, de sept sculptures de l'artiste<sup>3</sup> – offre une triple épiphanie de la sculpture picassienne, de son univers de création, de son lien quasi organique avec les lieux, les objets, les matériaux... Citons, par exemple, cette phrase : «Une aimantation élective, qui exclut toute élaboration préalable, décide seule, par le truchement de la substance qui se trouve littéralement sous la main, de la venue d'un corps ou d'une tête<sup>4</sup>», qui prône le hasard de la matière comme principe créatif, pour envisager un matériau, une substance, comme vade-mecum permettant d'aborder à notre tour, la sculpture de Picasso. Et parmi les multiples matériaux qu'il a employés, arrêtons-nous sur la palme, feuille du palmier, à laquelle, par six fois au moins, Picasso a recours.

Les matériaux constructeurs, bois, bronze, fer, plâtre, ciment, béton ou terre auxquels Picasso a pu avoir recours ont fait l'objet d'études spécifiques<sup>5</sup>. Les autres, le jouet, la fourchette, le plumeau, ceux qui entrent épisodiquement dans la constitution d'une sculpture, et même si leur importance a été prise en compte, sont rarement envisagés, ou de façon épisodique, anecdotique. Ainsi les palmes sont-elles appréhendées, puis mises de côté dans le paragraphe «technique» des notices.

En tant que matière (végétale) et objet, la palme offre pourtant un double champ d'investigation,

technique et formel, auquel s'ajoute encore une lourde charge historique symbolique.

### GLOIRE AU PALMIER

L'histoire et la charge symbolique de la palme et du palmier sont considérables.

Dans plusieurs mythologies, le palmier constitue une excrétion spontanée et miraculeuse de l'homme, sang ou tête. Dans l'ouvrage qu'il consacre à l'histoire iconographique, géographique et paléontologique de la plante – car le palmier est une plante et non pas un arbre –, Oswald de Kerchove de Denterghem<sup>6</sup> rappelle ainsi, au sujet du cocotier, de la famille des palmiers, que «Ceuxi, disent les Indous, fut immolé par son père Ixora dans un accès de jalousie. De son sang répandu sur la terre naquit le cocotier, cet arbre qui seul peut suffire à tous les besoins de l'homme<sup>7</sup>» ; «dans les îles Carolines, c'est au pied du palmier qu'Olifat, fils du dieu Lugelang, reçoit sa forme humaine d'une mortelle nommé Tarisso<sup>8</sup>» ; ou encore, «À Tahiti, le premier cocotier poussa, dit-on, de la tête d'un homme, qui lui-même sortit de terre<sup>9</sup>». Aussi, originellement lié à l'homme, le palmier s'inscrit dans ses fables : «Le palmier fut de tout temps regardé aux Indes comme le symbole du courage en même temps que comme le protecteur des champs et des récoltes. Pour les anciens Perses, il symbolisait le soleil<sup>10</sup>» ; «Au Brésil, lors du déluge, Tamandua, qui remplit dans les croyances primitives le rôle du Noé biblique, se réfugie avec sa famille sur un palmier élevé, au haut d'une montagne, et y vit avec elle des fruits de cet arbre<sup>11</sup>» ; «Dans toute l'Antiquité classique, le palmier est comparé au soleil :

ses feuilles symbolisent l'autorité et la gloire<sup>12</sup> » ; « Lorsque la déesse qui précède aux enfantements arriva à Délos, Latone éprouva les plus vives douleurs ; près d'accoucher, elle entourait de ses bras un palmier<sup>13</sup> »... Pour les Romains, la plante, devenue le symbole « du triomphe des guerriers et des victoires de l'arène, s'éleva au milieu des temples », des « vainqueurs » selon une tradition établie par les Hébreux. « Lorsque Christ fit son entrée triomphale à Jérusalem, les Juifs qui l'accompagnaient portaient tous une feuille de palmier dattier à la main et criaient "Hosannah !" »<sup>14</sup> » écrit encore Kerchove, qui nous amène ainsi vers un autre usage symbolique de la palme : la désignation du martyr.

Si les légendes indiennes, tahitiennes, brésiliennes ou grecques ont pu échapper à la curiosité de Picasso, la perpétuation de la tradition judéo-chrétienne du dimanche des Rameaux à Málaga, qui marquent à la fois le triomphe du Christ à Jérusalem, et, quelques jours plus tard, son martyr, n'a pu que l'impressionner avec ses cortèges de fidèles brandissant des palmes.

## LA PLANTE À TOUT FAIRE

Dans son Histoire naturelle, livre XIII, traitant de l'histoire des arbres exotiques et des parfums, Pline l'Ancien a dressé la longue liste des usages pratiques du palmier : « VII... aujourd'hui on fend [les feuilles du palmier] pour faire des cordes, des nattes et des parasols légers. « VII... cet arbre sert, dans beaucoup de pays, à défendre en guise de crépi les murailles contre les eaux. »

« IX... On connaît plusieurs espèces de palmiers. L'Asyrie et toute la Perse emploient les stériles pour la

charpente et les ouvrages de luxe. [...] on s'en sert beaucoup pour les ouvrages de vannerie... »

Kerchove complète Pline en rappelant que « Le bois tout à la fois léger, dur et nerveux du palmier, est une précieuse ressource aux habitants des régions tropicales pour la construction de leurs cases, qui résistent aux ouragans les plus terribles<sup>15</sup>. »

## « ... LA SUBSTANCE QUI SE TROUVE LITTÉRALEMENT SOUS LA MAIN... »

Le palmier s'impose en un élément constant de l'environnement de Picasso. Málaga, comme toutes les cités bordant la Méditerranée, est plantée de nombreux palmiers ornementaux, et le motif de la haute plante à rameaux se retrouve dans les œuvres proto-cubistes exécutés à Barcelone et à Horta de Ebro en 1909 où ils contribuent, comme les murs ou les fûts des cheminées, à la géométrisation des paysages<sup>16</sup>.

De motif, le palmier, ou la palme, devient source majeure lorsque Picasso reprend régulièrement le chemin du sud où il trouve, à portée de main, des débris de la plante emblématique de la Côte d'Azur<sup>17</sup>, en particulier le vrai palmier dattier (*Phoenix dactylifera*) et le dattier des Canaries (*Poenix canariensis*). Acclimatés à la Côte d'Azur depuis la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle les palmiers bordent la plage de Juan-les-Pins où Picasso séjourne en 1930. Ils ornent le jardin de la villa La Galloise à Vallauris où l'artiste vit de 1949 à 1955<sup>18</sup>. Ils envahissent celui de La Californie où Picasso s'installe en 1955 : les fenêtres de son atelier souvent représenté<sup>19</sup> ainsi que les nombreuses photographies<sup>20</sup> de l'artiste « dans son élément » réalisées jusqu'au

départ pour Notre-Dame de Vie en 1961 sont assaillies par les palmes. Ce que confirment également, en même temps que le plaisir que Picasso prend à avoir un tel environnement, les notes de Roland Penrose :

**«He showed us round the garden, obviously happy at our surprise at its extent of the size of [the] eucalyptus & palm trees<sup>21</sup>.»**

Le parc de La Californie offre d'ailleurs un contrepoint passionnant à celui du château de Boisgeloup que Picasso achète en 1930 avec l'intention d'y faire des sculptures. Les photographies que Brassai prend en 1932 témoignent d'un environnement propice au dialogue avec la nature qui est composé d'allers et retour. L'élément naturel est prélevé ou pensé, transformé en œuvre avant de retourner au jardin pour y «batifoler» au milieu des herbes et des arbres. C'est l'impression que donne la *Femme au jardin* de 1929, photographiée par Brassai dans le parc de Boisgeloup en 1932<sup>22</sup>, ou *La Femme en robe longue*<sup>23</sup>, photographiée par Edward Quinn dans le parc de La Californie<sup>24</sup>. Tandis que ces images renvoient simultanément à Rodin dans ses quelques juxtapositions de figures et de branchages<sup>25</sup> et à l'art classique du jardin, revisitée avec ironie par Paul Gauguin dans sa case en palmier cocotier (*Cocos nucifera*) de Punaauia<sup>26</sup> lors de son second séjour à Tahiti.

«Sous la main», donc : en 1930, à Juan-les-Pins, Picasso intègre, par «aimantation élective<sup>27</sup>», ainsi que pourrait le reconnaître André Breton, un fragment de palme dans son *Objet à la feuille de palmier*

daté du 27 août 1930<sup>28</sup> (ill. 1). Puis, à Vallauris, ce seront d'autres palmes qui s'incorporeront à *Femme enceinte*<sup>29</sup> (ill. 2), à *La Chèvre*<sup>30</sup> (ill. 3) et à *Femme portant un enfant*<sup>31</sup>. Et à Cannes enfin, Picasso ajoute deux autres compositions à ce palmarès palmé : *La Plongeuse*<sup>32</sup> (ill. 4) et *Le Taureau*<sup>33</sup>.

## GAINE, PÉTIOLE, RACHIS

Relief surréaliste, figures métaphoriques, animal naturaliste... Picasso use du palmier selon différents schémas, lesquels s'accordent aux différentes parties de la plante qu'il choisit. Délaissant le stipe aux remarquables qualités de résistance et d'imputrescibilité (qualités qui, selon l'analyse de Breton – «Le périssable et l'éphémère, à rebours de tout ce qui fait généralement l'objet de la délectation et de la vanité artistique, par lui ont même été recherchés pour eux-mêmes<sup>34</sup>» – n'intéressent pas particulièrement Picasso), il recycle de préférence trois parties de la feuille du palmier : la gaine aux épaisses fibres, le pétiole, lisse et légèrement incurvé, ainsi que le rachis qui porte les traces des folioles. Et, à chaque fois qu'il emploie l'une ou l'autre de ces parties, il tire profit des propriétés spécifiques de la palme, révèle des intentions différentes et renvoie à d'autres emplois et à d'autres imaginaires de la plante.

## L'OBJET À LA FEUILLE DE PALMIER, LA FEMME PORTANT UN ENFANT ET LA GAINÉ

La surprise de la matière préside au choix de la gaine de la palme que Picasso emploie dans deux œuvres réalisées à plus de vingt ans d'intervalle.

Dans l'*Objet à la feuille de palmier*, il est difficile

d'identifier, sous la couche de sable, la partie basse du pétiole auquel s'attachent quelques fibres de la gaine. Le végétal dont la nature fondamentale est gommée, se métamorphose en cerf-volant, en oiseau laissant traîner des plumes. Il dit pourtant, dans l'affirmation du titre, la référence à la Côte d'Azur, le condensé du souvenir de voyage.

Dans *Femme portant un enfant*, on devine le geste de Picasso prélevant la gaine fibreuse de la palme et y découvrant immédiatement une perruque pour la figure légère et jeune de la mère. Le casque de fibres n'est d'ailleurs pas fixé à la tête et s'enlève<sup>35</sup>, exactement comme un postiche, comme un accessoire de mode, comme le témoin de ce début des années 1950 où triomphe la queue-de-cheval de Brigitte Bardot qu'adoptera Sylvette, le modèle de Picasso en 1954.

## LA CHÈVRE ET LE PÉTIOLE

Le récit que Françoise Gilot donne de la création de *La Chèvre* – « Puis [Picasso] se souvint d'une fronde de palmier qu'il avait ramassée un matin, sur la plage, au moins deux ans auparavant. Cela lui avait plu, mais il n'en avait pas découvert l'usage. La partie la plus large convenait pour la tête de la chèvre. Il la tailla un peu pour donner au nez et à la bouche les bonnes proportions. L'autre partie constitua l'échine<sup>36</sup> » – révèle que les objets recrutés par le sculpteur le sont en fonction de leur adaptation à un modèle déterminé. Ce n'est pas le pétiole que Picasso utilise qui lui donne l'idée de la sculpture, mais sa forme, plate et oblongue, qui répond à un besoin de l'assemblage en cours : il a la corbeille en osier de la cage thoracique, les pots de « forme assez bizarre<sup>37</sup> » des pis, le cep de vigne des

cornes... Il lui faut une tête qui réponde à son désir de se conformer, avec sa *Chèvre*, au réel<sup>38</sup>. L'allure générale du maxillaire supérieur et de l'os nasal d'un crâne de chèvre – si souvent peint par Picasso – est d'ailleurs assez proche de celle d'un pétiole desséché.

L'association tête/pétiole qu'imagine Picasso est celle que l'on retrouve dans certains masques aït-biri du Sahara<sup>39</sup> ou ngala de Papouasie<sup>40</sup>, rapprochant ainsi, et l'élection d'un matériau et son emploi par Picasso de la démarche d'artistes primitifs.

Contrairement à ce que rapporte Françoise Gilot, Picasso a dû utiliser deux palmes pour sa bête, l'échine de *La Chèvre* étant constituée du pétiole et du rachis d'une autre feuille. L'usage du pétiole, prolongé dans sa partie apicale par le rachis, renvoie à d'autres objets primitifs comme les grandes spatules des Sépik<sup>41</sup>.

## LA FEMME ENCEINTE, LA PLONGEUSE ET LE RACHIS

Si l'on renverse la spatule sépik, on retrouve l'élément qui structure la figure de *La Plongeuse* du groupe des *Baigneurs*<sup>42</sup> que Picasso a réalisé à partir de rebuts de bois. Cette fois, c'est la forme même de la palme qui lui inspire l'œuvre. Et, dans le geste qui confère au pétiole et au rachis la charpente de *La Plongeuse*, Picasso revient à une des fonctions essentielles de la palme, utilisée sous les tropiques comme matériau de construction, comme armature. C'est cette même fonction de soutien que Picasso met en évidence dans le léger réseau de rachis qu'il fixe sur les planches de contre-plaqué du *Taureau*. On peut ici penser aux grands panneaux publicitaires présentés par John Fin-

lay dans ce colloque, avec leur assemblage de planches au recto, et, au verso, leur montage de bandes métalliques<sup>43</sup>. Associés aux clous qui parsèment le cou et l'arrière du taureau, les rachis de palmes renforcent la dimension primitive, mais aussi sacrificielle, qui se dégage de l'œuvre. Le rachis pouvant être simultanément et paradoxalement étai ou piques et banderilles. Avec sa forme allongée, plate et qui va en se rétrécissant doucement, régulièrement hérissée des attaches des pennes, le rachis de la palme évoque surtout la colonne vertébrale humaine, également dénommée «rachis» (ill. 5). Dans l'ensemble des *Baigneurs*, la plupart des pièces de l'assemblage (châssis, chevalet...) alimentent la métaphore dominante de l'équivalence entre figure humaine et création artistique<sup>44</sup>. La palme ajoute à cette équivalence quatre notions essentielles.

Une référence à la nature vivace qui prolifère sous les yeux de Picasso à travers les palmiers.

Une référence visuelle explicite à l'anatomie humaine.

Une référence au primitif, au geste premier et essentiel de l'artiste des tropiques qui saisit un matériau et lui confère la fonction et le sens que sa structure et sa forme lui dictent.

Une référence, enfin, à la mythologie du palmier –

**«À Tahiti, le premier cocotier poussa, dit-on, de la tête d'un homme, qui lui-même sortit de terre»**

–, généalogiquement lié à l'homme, lui-même généalogiquement lié à la terre et qui renforce la capacité créatrice et démiurgique de l'artiste créant des

totems à partir de morceaux de végétaux.

L'assimilation sensible et métaphorique de la palme à la colonne vertébrale atteint son paroxysme avec la *Femme enceinte* qui se compose du montage succinct de deux bras schématiques enserrant une boule marquée de deux yeux, d'un nez et d'une bouche, le tout placé au sommet d'un rachis de palme au bas duquel deux segments courbes forment de maigres et courtes jambes, tandis qu'une forme ronde surmontée de deux petites boules figurent, au centre de la tige, un ventre et des seins. Le rachis, sur lequel s'agrègent les membres et organes, est dramatiquement dénudé, comme la broche d'une rôtisserie, la scie d'un poisson-scie, la défense d'un narval. Pour autant, il joue pleinement son rôle de colonne, de soutien, de centre quasi nerveux à la figure qui acquiert, par cette présence ambiguë et tragique, toute sa puissance fabuleuse incorporant dans ses formes étiques les légendes autour de la genèse de l'arbre, de sa fécondité et de sa valeur sacrificielle. Le rachis se révèle, avec ses espèces d'épines, comme une belle et douloureuse synthèse du végétal et de l'humain, de la gloire et du martyr, dans un effet que les troncs épineux de Giuseppe Penone ne manquent également pas de produire.

En six sculptures explorant les possibilités d'un matériau modeste, commun, millénaire, exotique, Picasso pousse sa sculpture aux confins du classique, du primitif, du mystère et de l'exacte contemporanéité. Le hasard, forcément mis en avant par Breton, est questionnable tant, en choisissant une substance plutôt qu'une autre, l'artiste renoue avec la démarche de Gauguin qui voulait retrouver celle des Tahitiens dont il soupçonnait, à juste titre, la capacité à tirer de la

matière la forme et le symbole, avec celle des sculpteurs premiers, au-delà de Tahiti, avec celle de Rodin dans l'interaction végétal/sculpture/environnement que ce dernier crée. Tant, enfin, il ravive les mythologies, les rites et les symbolismes.

Je remercie Virginie Perdrisot et Cécile Godefroy de leur invitation à intervenir dans le colloque «Picasso. Sculptures» ainsi que Fred Stauffer du Jardin botanique de Genève pour son aide précieuse et Jean-Roch Bouiller pour sa relecture affûtée.



**FIG. 1 PABLO PICASSO**  
*Objet à la feuille de palmier, Juan-les-Pins, 27 août 1930*  
Carton, feuille de palmier, sable..., 25 x 33 x 4,5 cm  
Musée national Picasso, Paris. MP129  
© RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris) / Mathieu Rabeau  
© Succession Picasso, 2016



**FIG. 2 PABLO PICASSO**  
*Femme enceinte, Vallauris, 1949*  
Original en plâtre, palme et bois ; version en bronze, 130 x 37 x 11,5 cm  
Musée national Picasso, Paris. MP334  
© RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris) / Adrien Didierjean  
© Succession Picasso, 2016



**FIG. 3 PABLO PICASSO**  
*La chèvre, Vallauris, 1950*  
Plâtre, panier en osier, pots en céramique, feuille de palmier, métal, bois, carton, 120 x 72 x 144 cm  
Musée national Picasso, Paris. MP340  
© RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris) / Béatrice Hatala  
© Succession Picasso, 2016



**FIG. 4 PABLO PICASSO**  
*La plongeuse, Cannes, 1956*  
bronze, fondu à la cire perdue, 264 x 83.5 cm  
Paris, musée national Picasso - Paris  
MP352  
© RMN-Grand Palais (musée national Picasso - Paris) / Mathieu Rabeau  
© Succession Picasso, 2016



**FIG. 5 ALBINUS (BERNHARD SIEGFRIED WEISS, DIT)**  
*Tabulae sceletti et musculorum corporis humani, Leyde, 1747*

## NOTES

1. André Breton, «Picasso dans son élément», *Minotaure*, Paris, no 1, 1933, p. 8-29.
2. Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, réédition 1997, p. 12.
3. *Le Fou*, 1905 ; *Femme se coiffant* ; *Tête de femme (Fernande)*, 1906 ; *Tête de femme (Fernande)*, 1909 ; *Tête de femme*, 1929-1930, Paris, musée Picasso, MP270 ; *Femme au jardin*, version en fer, 1929-1930, Paris, musée Picasso, MP267 et *Femme au jardin*, 1930-1932, version en bronze, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
4. André Breton, *op. cit.*, p. 16.
5. Citons, sans exhaustivité, les expositions «Picasso et le béton», Paris, Galerie Jeanne Bucher, 1966 ; «Picasso and the Age of Iron», New York, Guggenheim Museum, 1995, ou les essais : Lionel Prejger, «Picasso découpe le fer», *ECEil*, no 82, octobre 1961, p. 28-33 ; Sally Fairweather, *Picasso's Concrete Sculptures*, New York, Hudson Hills Press, 1982 ; Cécile Godefroy, «Dans l'atelier de Boisgeloup : genèse de deux plâtres de Picasso», *Picasso. Dans l'atelier, Cahiers d'art*, vol. 39, numéro spécial, 2015, p. 40-51.
6. Oswald de Kerchove de Denterghem, *Les Palmiers, histoire iconographique. Géographie – Paléontologique – Botanique...*, Paris, J. Rothschild éditeur, 1878.
7. *Ibid.*, p. 119.
8. *Ibid.*, p. 123.
9. *Ibid.*, p. 120.
10. *Ibid.*, p. 122.
11. *Ibid.*, p. 123.
12. *Ibid.*, p. 124.
13. *Ibid.*, p. 127.
14. *Ibid.*, p. 138.
15. *Ibid.*, p. 262.
16. Voir par exemple les dessins *Barcelone. Maisons et palmiers*, mai 1909, Paris, musée Picasso (MP637 et MP 636), et le tableau *Pressoir à olives à Horta de San Juan*, été 1909, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.
17. Citons enfin, dans les symboles et les emblèmes, la palme d'or qui couronne le film désigné par le jury du Festival de Cannes et pour lequel *Le Mystère Picasso* de Henri-Georges Clouzot a concouru en 1956, remportant non pas la palme, mais le prix spécial du jury.
18. Voir par exemple *La Villa au palmier* (La Galloise), Vallauris, 1951, Chicago, Art Institute.
19. Voir par exemple *le Carnet de la Californie*, 1955-1956, Paris, Éditions Cercle d'Art, 1959, *L'Atelier*, 25 octobre 1955, Paris, musée Picasso, ou *L'Atelier*, 1956, Londres, Tate Modern.
20. Voir notamment les reportages d'Edward Quinn et de David Douglas Duncan (*Picasso à l'œuvre. Dans l'objectif de David Douglas Duncan*, Paris, Gallimard, 2012).
21. Elizabeth Cowling, *Visiting Picasso. The Notebooks and Letters of Roland Penrose*, Londres, Thames and Hudson, 2006, p. 120.
22. Brassai, «*La Femme au jardin*», parc de Boisgeloup, décembre 1932, MP1996-28, publiée dans André Breton, «Picasso dans son élément», *op. cit.*, p. 20.
23. *La Femme en robe longue*, 1943-1944, collection Marina Picasso.
24. Edward Quinn, *Picasso at Work, An Intimate Photographic Study*, New York, Double Day & Cie, 1964.
25. Voir par exemple Deux «*Èves*» et la «*Femme accroupie*», vers 1900, Paris (Meudon), musée Rodin, ainsi que *Monument à Puvis de Chavannes*, 1899-1903, Paris (Meudon), musée Rodin. Catherine Chevillot, dans la communication livrée dans ce même colloque, a établi ce parallèle.
26. Voir la photographie de Jules Agostini, *Habitation de Gauguin à Punaauia*, 1895-1901, Paris, musée d'Orsay, qui montre la case de Gauguin faite en palmes, entourée de palmiers et affublée de la sculpture classicisante d'une femme nue.
27. André Breton, *op. cit.*, p. 16.
28. *Objet à la feuille de palmier*, Juanles-Pins, 27 août 1930, carton, feuille de palmier, sable..., 25 x 33 x 4,5 cm, Paris, musée Picasso, MP129.
29. *Femme enceinte*, Vallauris, 1949, original en plâtre, palme et bois ; version en bronze, 130 x 37 x 11,5 cm, Paris, musée Picasso, MP334. Je remercie François Bellet d'avoir signalé cette œuvre à mon attention.
30. *La Chèvre*, Vallauris, 1950, plâtre, panier en osier, pots en céramique, feuille de palmier, métal, bois, carton, 120 x 72 x 144 cm, Paris, musée Picasso, MP340 ; épreuve en bronze, New York, MoMA.
31. *Femme portant un enfant*, Vallauris, 1953, morceau de feuille de palmier et bois peints, 173 x 54 x 35 cm, collection particulière.
32. *La Plongeuse*, Cannes, 1956, bois et palme, 264 x 83,5 cm, Stuttgart, Staatsgalerie.
33. *Le Taureau*, Cannes, vers 1958, contreplaqué, palmier, clous, 117,2 x 144,1 x 10,5 cm, New York, MoMA.
34. André Breton, *op. cit.*, p. 14.
35. Je remercie Florence Half Wrobel, restauratrice, de m'avoir fourni cette information sur cette partie de la *Femme portant un enfant*.

## NOTES

36. Françoise Gilot et Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris, Calmann-Lévy, 1964, réédition Paris, 10/18, 2006, p. 314.

37. *Ibid.*, p. 314.

38. Selon l'expression de Werner Spies dans *Picasso sculpteur*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2000, p. 270.

39. Voir par exemple les masques conservés au musée du quai Branly (inv. 71.1954.74.5 et 71.1954.74.32).

40. Voir le masque inv. n° 70.2007.66.2.1-2 conservé au musée du quai Branly.

41. Voir la spatule inv. n° 71.1998.42.55 conservée au musée du quai Branly.

42. Les six personnages des *Baigneurs*, 1956, sont conservés à Stuttgart, Staatsgalerie ; le musée Picasso, Paris, en possède une version en bronze, MP352 à MP357.

43. Voir la communication de John Finlay, «Picasso, Theatre and the Monument to Apollinaire».

44. Voir Laurence Madeline, «Sculpture – Égalité – Peinture», *Picasso à l'œuvre. Dans l'objectif de David Douglas Duncan*, Paris, Gallimard, 2012, p. 59-68.