

SOLO SHOW

PABLO PICASSO

12.05 - 13.06.2025



Deux Personnages - Couple aux Mosques Antiques, 1954.

HELENE BAILLY

GALERIE

Fondée en 2007, la Galerie HELENE BAILLY est spécialisée dans l'art Impressionniste, Moderne et d'Après-Guerre. Reconnue pour son approche érudite et son engagement à présenter des œuvres de qualité muséale, elle favorise les dialogues entre les mouvements artistiques et les époques. Avec un accent particulier sur des artistes tels qu'Edgar Degas, Albert Marquet, Kees van Dongen, Pablo Picasso, Francis Picabia, Joan Miró, Alexander Calder, Victor Brauner, Alberto et Diego Giacometti, Maria Helena Vieira da Silva, Claude et François-Xavier Lalanne, Françoise Gilot, et Manuel Cargaleiro, entre autres, elle propose une sélection soigneusement choisie d'œuvres majeures.

Située au 71, rue du Faubourg Saint-Honoré, la galerie publie des catalogues académiques pour chacune de ses expositions, avec des contributions d'historiens de l'art de premier plan. Elle joue également un rôle actif dans la recherche et la documentation des grands artistes, contribuant aux Catalogues Raisonnés, notamment ceux de Léon Pourtau et Henri Delavallée, et mène actuellement des recherches sur Francis Picabia.

Profondément ancrée dans le monde institutionnel et académique de l'art, la galerie collabore avec des musées et des fondations afin de faciliter des acquisitions, des prêts et des initiatives de recherche. Parmi ses partenariats récents figurent le Musée d'Orsay et le Musée du Quai Branly à Paris, la Fondation de l'Hermitage, le Museum of Modern Art de New York, la National Gallery of Victoria à Melbourne et le Museum Singer Laren aux Pays-Bas.

Hélène Bailly Marcihac est membre du Comité Professionnel des Galeries d'Art et du Syndicat National des Antiquaires. Elle est experte agréée auprès de la Chambre Européenne des Experts-Conseils en Œuvres d'Art. En 2024, elle a cofondé l'Association Maignon Saint-Honoré, dédiée au renforcement de la scène artistique du 8^e arrondissement de Paris.

GALLERY

Founded in 2007, the HELENE BAILLY Gallery specializes in Impressionist, Modern, and Post-War art. Recognized for its scholarly approach and commitment to presenting museum-quality works, the gallery fosters dialogues between artistic movements and eras. With a particular focus on artists such as Edgar Degas, Albert Marquet, Kees van Dongen, Pablo Picasso, Francis Picabia, Joan Miró, Alexander Calder, Victor Brauner, Alberto and Diego Giacometti, Maria Helena Vieira da Silva, Claude and François-Xavier Lalanne, Françoise Gilot, and Manuel Cargaleiro, among others, it offers a carefully curated selection of major works.

Located at 71 rue du Faubourg Saint-Honoré, the gallery publishes academic catalogs for each of its exhibitions, featuring contributions from leading art historians. It also plays an active role in research and documentation on major artists, contributing to Catalogues Raisonnés, including those of Léon Pourtau and Henri Delavallée, and is currently conducting research on Francis Picabia.

Deeply rooted in the institutional and academic art world, the gallery collaborates with museums and foundations to facilitate acquisitions, loans, and research initiatives. Recent partnerships include the Musée d'Orsay and the Musée du Quai Branly in Paris, the Fondation de l'Hermitage, the Museum of Modern Art in New York, the National Gallery of Victoria in Melbourne, and the Museum Singer Laren in the Netherlands.

Hélène Bailly Marcihac is a member of the Comité Professionnel des Galeries d'Art and the Syndicat National des Antiquaires. She is an accredited expert with the Chambre Européenne des Experts-Conseils en Œuvres d'Art. In 2024, she co-founded the Association Maignon Saint-Honoré, dedicated to strengthening the artistic scene of Paris's 8th arrondissement.

PROJET D'EXPOSITION

La galerie HELENE BAILLY est ravie de présenter une monographie consacrée à Pablo Picasso. Considéré comme le plus grand génie du XXe siècle.

Rassemblant un ensemble d'œuvres sur papier, de peintures, de sculptures et de céramiques, le parcours met en lumière la manière dont Picasso aborde chaque médium comme un champ autonome d'expérimentation, tout en tissant entre eux un dialogue continu.

L'œuvre sur papier, essentielle à la genèse de ses recherches, révèle l'élaboration de formes en constante mutation : esquisses, études, mais aussi œuvres autonomes témoignent d'un geste libre où s'invente une nouvelle syntaxe visuelle.

Sur toile, cette syntaxe se fait peinture expressive, synthétique, parfois iconoclaste, traversée par les grands cycles de son œuvre, de la période bleue au cubisme, du surréalisme à ses ultimes métamorphoses.

Les sculptures, quant à elles, déploient un rapport direct à la matière, souvent assemblée, modelée, détournée, en écho aux avant-gardes du début du siècle.

Enfin, ses céramiques, œuvres à part entière, loin de toute pratique décorative, révèlent un dialogue singulier entre art et artisanat, forme et fonction, héritage méditerranéen et invention moderne.

Cette exposition propose ainsi une lecture transversale de l'œuvre de Picasso, à travers la pluralité de ses supports, pour mieux comprendre la radicalité de son approche : celle d'un artiste pour qui chaque matière devient langage, et chaque forme, une rupture.

EXHIBITION PROJECT

The HELENE BAILLY Gallery is pleased to present a monographic exhibition dedicated to Pablo Picasso, widely regarded as the greatest artistic genius of the 20th century.

Bringing together works on paper, paintings, sculptures, and ceramics, the exhibition highlights the way Picasso approached each medium as a distinct field of experimentation, while weaving a continuous and dynamic dialogue between them.

His works on paper—fundamental to the genesis of his artistic explorations—reveal the evolution of forms in perpetual transformation. Sketches, studies, and fully realized pieces alike testify to a liberated gesture, where a new visual syntax is constantly being invented.

On canvas, this syntax becomes expressive, synthetic, and at times iconoclastic painting, shaped by the major cycles of his oeuvre—from the Blue Period to Cubism, from Surrealism to his final metamorphoses.

His sculptures demonstrate a direct relationship with matter—assembled, modeled, or repurposed—echoing the radical spirit of early 20th-century avant-gardes.

Far from being merely decorative, Picasso's ceramics stand as autonomous works of art. They reveal a singular dialogue between art and craft, form and function, Mediterranean heritage and modern reinvention.

This exhibition thus offers a cross-disciplinary reading of Picasso's work through the diversity of his media, allowing for a deeper understanding of the radical nature of his approach: that of an artist for whom each material becomes a language, and each form, a rupture.

SOMMAIRE

SUMMARY

Projet d'exposition	p. 5	Exhibition project
Œuvres sur toile	p. 9	Works on canvas
Œuvres sur papier	p. 19	Works on paper
Sculptures	p. 53	Sculptures
Céramiques uniques	p. 59	Unique ceramics

21.2.67.
picasso



ŒUVRES
SUR TOILE

WORKS
ON CANVAS

En 1923, bien que Pablo Picasso se soit éloigné du cubisme classique, *Pomme et Verre* témoigne encore de l'influence profonde de ce style révolutionnaire. En tant que figure majeure du mouvement, Picasso, aux côtés de Juan Gris, avait redéfini la représentation de la réalité en rompant avec les conventions artistiques traditionnelles.

Dès *Les Femmes d'Alger* (1907), il abandonne les règles de la perspective héritées de la Renaissance, fragmentant les figures en formes géométriques. Inspiré par l'art archaïque, la sculpture africaine et les principes de composition de Paul Cézanne, il simplifie les volumes en cylindre, sphère ou cône, avant d'entamer, dans le cubisme analytique, une déconstruction systématique des formes fermées. Ce processus aboutit à une fragmentation du volume en facettes multiples, créant une dynamique visuelle qui échappe à la perspective classique. À partir de cette base, Picasso, avec Georges Braque et Juan Gris, pousse plus loin sa réflexion dans le cubisme synthétique. Les formes éclatées deviennent des fragments autonomes, arrangés librement dans l'espace pictural. Dans les collages, ces fragments s'enrichissent de textures réelles grâce à l'intégration de matériaux comme le papier, le carton ou encore le sable. Cette démarche confère à chaque élément une matérialité propre, remettant en question la distinction conventionnelle entre figure et fond. L'œuvre ne se limite plus à représenter une réalité, mais devient elle-même un objet matériel et concret.

Dans *Pomme et Verre*, Picasso explore cette approche de manière magistrale. La composition n'obéit ni aux lois de la perspective ni à un modèle pictural traditionnel. Les éléments visuels – une pomme et un verre se présentent comme des champs de couleurs juxtaposés. Les frontières entre premier plan et arrière-plan s'estompent, tandis que les objets se confondent avec la surface plane. Par exemple, les formes grises de la pomme, texturées par des grains de sable, émergent subtilement du brun de la table ou du bleu diffus de l'arrière-plan. Sur cette base, la pomme et le verre semblent presque collés, leurs formes simplifiées définies par des lignes noires nettes sur des aplats de couleur rouge, verte ou blanche. Ce traitement minimaliste les transforme en esquisses abstraites, floutant la distinction entre un objet réel et sa représentation.

Cette ambiguïté est au cœur de l'œuvre. Le verre, par exemple, est-il réellement un verre ou simplement une idée suggérée par des contours. Ce jeu visuel ouvre une réflexion sur la nature même de l'image. À travers

cette réduction ludique et maîtrisée, Picasso démontre que la réalité d'un tableau ne se confond pas avec celle des objets qu'il représente, mais devient une évocation poétique et ambiguë. *Pomme et Verre* illustre également la créativité qui caractérise les années 1920 pour Picasso. L'artiste s'amuse avec les couleurs, les formes et les textures, repoussant les limites de la peinture tout en insufflant une vitalité nouvelle à ses compositions. Loin de la complexité analytique, il explore un équilibre subtil entre rigueur géométrique et liberté d'expression. La juxtaposition de plans et de motifs rappelle l'esprit des collages sans en reproduire directement la technique.

Avec cette œuvre, Picasso célèbre la simplification formelle tout en enrichissant sa palette visuelle. *Pomme et Verre* dépasse les conventions de l'art figuratif pour devenir une réflexion sur l'essence des objets et leur présence dans l'espace pictural.

In 1923, although Pablo Picasso had distanced himself from classical Cubism, *Pomme et Verre* still reflects the profound influence of this revolutionary style. As a leading figure of the movement, Picasso, alongside Juan Gris, had redefined the representation of reality by breaking away from traditional artistic conventions. Beginning with *Les Femmes d'Alger* (1907), he abandoned the rules of perspective inherited from the Renaissance, fragmenting figures into geometric shapes. Inspired by archaic art, African sculpture, and the compositional principles of Paul Cézanne, he simplified volumes into cylinders, spheres, and cones. He then began, with analytical Cubism, a systematic deconstruction of closed forms, leading to a fragmentation of volume into multiple facets, creating a visual dynamic that defied classical perspective. Building on this foundation, Picasso, together with Georges Braque and Juan Gris, further developed his ideas in synthetic Cubism. Fragmented forms became autonomous elements, freely arranged within the pictorial space. In collages, these fragments were enriched with real textures through the incorporation of materials such as paper, cardboard, and even sand. This approach gave each element its own materiality, challenging the conventional distinction between figure and ground. The artwork no longer merely depicted reality; it became a material, concrete object in itself.

In *Pomme et Verre*, Picasso masterfully explores this approach. The composition adheres neither to the laws of perspective nor to traditional pictorial modeling. The visual elements—an apple and a glass—are presented as juxtaposed fields of color. The bounda-



Pomme et Verre, 1923
Signé et daté en bas à droite : Picasso ; 23
Huile et sable sur toile d'origine
22 x 28 cm / 8 5/8 x 11 in.

ries between foreground and background blur, while the objects merge with the flat surface. For instance, the gray shapes of the glass, textured with grains of sand, subtly emerge from the brown of the table or the diffuse blue of the background. Against this backdrop, the apple and the glass appear almost pasted onto the surface, their simplified forms outlined by crisp black lines over flat areas of red, green, or white. This minimalist treatment transforms them into abstract sketches, blurring the line between a real object and its representation.

This ambiguity lies at the heart of the artwork. Is the glass truly a glass, or merely an idea suggested by its contours? This visual play opens a reflection on the very nature of the image. Through this playful and controlled reduction, Picasso demonstrates that the reality of a painting is distinct from the reality of the

objects it depicts, transforming it into a poetic and ambiguous evocation. *Pomme et verre* also exemplifies the creativity that characterized Picasso's work in the 1920s. The artist experiments with colors, forms, and textures, pushing the boundaries of painting while infusing his compositions with fresh vitality. Far from the analytical complexity of earlier Cubism, he explores a subtle balance between geometric rigor and expressive freedom. The juxtaposition of planes and motifs evokes the spirit of collages without directly reproducing their technique.

With this work, Picasso celebrates formal simplification while enriching his visual language. *Pomme et Verre* transcends the conventions of figurative art to become a meditation on the essence of objects and their presence within pictorial space.



Verre et Cerises, 1945
 Daté et numéroté au dos : 4.6.45 ; IV
 Huile sur toile d'origine
 14 x 24 cm / 5 1/2 x 9 1/2 in.

Les cerises apparaissent dans l'œuvre de Picasso dès 1943, la même année où débute sa relation amoureuse avec Françoise Gilot. Dans son autobiographie, la jeune femme évoque que lors de leur premier rendez-vous, dans un café, le peintre lui offrit un bol de cerise et une invitation à visiter son studio (Françoise Gilot, *Life with Picasso*, New York, 1964, p. 14). Rien d'anodin dans le geste de Picasso, les cerises sont souvent associées à la vitalité et la fertilité. Elles possèdent également une richesse chromatique particulièrement séduisante pour un artiste comme lui.

Datée du 4 juin 1945, *Verre et Cerises*, en plus d'être un symbole de son amour avec Françoise, est également une œuvre militante. Peinte à la fin de la Seconde Guerre Mondiale, elle est le témoin des difficultés rencontrées par Picasso, isolé dans une ville occupée par les troupes nazies. Bien qu'ayant été déclaré comme « artiste dégénéré » il choisit de rester à Paris, refusant les offres de refuge de ses amis et soutiens aux États-Unis, préférant poursuivre ses activités, dans son studio au 7 rue des Grands-Augustins. Tout de même autorisé à travailler et soumis à une observation permanente de la Gestapo, il est toutefois interdit d'exposer publiquement. Face à ce climat d'oppression, Picasso peint sans jamais s'arrêter ; les toiles s'entassent dans son atelier tel un mur le protégeant du monde extérieur. Le genre de la nature morte s'impose alors comme une évidence.

Ces œuvres silencieuses et contemplatives représentant des éléments non animés, sont riches de messages cachés. *Nature Morte au Verre et aux Cerises* incarne ainsi la défiance, l'audace et la liberté. Picasso avec une palette de couleurs audacieuse, rappelant le drapeau tricolore français, défie le mal et insuffle une joie de vivre, disparue en cette période de guerre.

Cherries appear in Picasso's work as early as 1943, the same year that his love affair with Françoise Gilot began. In her autobiography, the young woman recalls that during their first meeting in a café, the painter offered her a bowl of cherries and an invitation to visit his studio (Françoise Gilot, *Life with Picasso*, New York, 1964, p. 14). There is nothing trivial about Picasso's gesture, cherries are often associated with vitality and fertility. They also have a chromatic richness that is particularly appealing to an artist like him. They also have a chromatic richness that is particularly appealing to an artist like him.

Dated June 4, 1945, *Verre et Cerises*, in addition to being a symbol of his love with Francoise, is also a militant work. Painted at the end of the Second World War, it is the witness of the difficulties encountered by Picasso, isolated in a city occupied by Nazi troops. Although he was declared a "degenerate artist" he chose to remain in Paris, refusing offers of refuge from his friends and supporters in the United States, preferring to continue his activities in his studio at 7 rue des Grands-Augustins. Although he was allowed to work and was under constant observation by the Gestapo, he was forbidden to exhibit publicly. Faced with this climate of oppression, Picasso painted without ever stopping; the paintings piled up in his studio like a wall protecting him from the outside world. The genre of the still life is then obvious.

These silent and contemplative works representing non-animated elements are rich with hidden messages. *Nature Morte au Verre et aux Cerises* thus embodies defiance, audacity and freedom. Picasso with a bold color palette, reminiscent of the French tricolor flag, defies evil and instills a joie de vivre, missing in this period of war.

Au début de l'année 1966, alors qu'il se remet d'une opération à Notre-Dame-de Vie à Mougins, Picasso se plonge au cours de sa convalescence dans la lecture des *Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas fixant un point focal. A ce moment-là, un nouveau personnage fait son entrée dans ses œuvres : le mousquetaire, ou plutôt une version ibérique du cavalier du XVII^e siècle, proche de l'hidalgo, ce noble espagnol désinvolte, aussi habile avec son épée qu'audacieux en amour. Picasso s'identifie à ce personnage romanesque, courageux et viril. Le mousquetaire est également un prétexte parfait pour exprimer son admiration pour Rembrandt, Greco, Vélasquez et d'autres grands peintres du passé. En référence à ces artistes, Picasso se mesure à eux tout en affirmant qu'il appartenait à cette lignée de grands-maîtres. Le mousquetaire est le personnage idéal pour cette approche sérielle de Picasso.

Ainsi, à cette époque, ses œuvres abondent en portraits d'hommes arborant des barbichettes élégantes, des longs cheveux ondulés, des pourpoints, des dentelles et des collets montés. Avec sa moustache sophistiquée, sa crinière bouclée et son costume traditionnel, le Mousquetaire est instantanément reconnaissable dans l'œuvre du peintre.

Les mousquetaires de Picasso possèdent tous les mêmes caractéristiques physiques notamment de grands yeux hypnotiques, rieurs ou encore mélancoliques. Le gentilhomme du Siècle d'or, mi-espagnol mi-hollandais témoigne du retour aux sources littéraires mais également aux origines hispaniques de Picasso.

Au début de l'année 1967, le mousquetaire prend un pinceau et devient peintre tel que l'on peut l'observer dans notre tableau *Le Peintre Mousquetaire aux Deux Visages*. Réalisée le 21 février 1967, cette huile sur toile représente l'emblématique mousquetaire transformé en peintre. Ici, l'artiste associe les deux sujets en peignant les attributs propres à chacun : Au lieu d'une lance ou d'une épée, il le pare d'un pinceau et d'une palette pour le peintre tout en conservant les cheveux longs bouclés, la barbichette et la collerette du mousquetaire. L'artiste se transforme en un gentilhomme empanaché, issu des pages de Cervantès ou inspiré des peintures de Rembrandt et Velasquez. « C'est arrivé quand Picasso s'est mis à étudier Rembrandt » confiait son épouse Jacqueline à Malraux. Ce personnage à la double identité affirme la créativité éternelle de Picasso, alors qu'il lutte avec défiance contre le passage du temps grâce à son génie artistique. Vu à la fois de face et de profil, ce peintre mousquetaire est typique de l'écriture Picassienne : hachures parallèles et

tourbillons pour la blouse, moustache et barbe en patte de mouche et gribouillis enchevêtrés pour la chevelure. Reconnaisable au premier coup d'œil, ce personnage arbore des couleurs appliquées de manière fluide : des gris, des bleus, des bruns et des noirs pour le visage contrastant avec un surprenant orange vibrant pour la palette.

À cette période, Picasso se tourne vers le dépouillement et la spontanéité. Il se focalise sur le sentiment d'immédiateté en se détachant de la perspective. La tête du mousquetaire est ici simplifiée, brossée par de larges et vifs coups de pinceau. Les aplats colorés construisent la figure qui est ensuite rehaussée. Dans cette œuvre, Picasso joue avec notre perception en proposant deux visages. Un de face et le même vu, cette fois-ci en début de 3/4. Un épais trait noir symbolisant le nez scinde le visage créant un second visage. Cet effet d'optique est aussi amené par l'utilisation de deux différentes teintes de gris pour le visage et le positionnement asymétrique des yeux : La pupille de l'œil droit du mousquetaire vu de face est légèrement déviée à gauche servant à créer également l'œil droit du second visage vu de 3/4. Le pinceau se fait allègre, courant rapidement sur la toile. Ce vaillant chevalier n'a qu'un œil ouvert, une posture qui accompagne le geste d'un peintre pour estimer la proportion et la perspective.

Un peintre peut choisir de fermer un œil dans certaines situations pour mieux évaluer les proportions et les perspectives de la scène qu'il peint. En fermant un œil, il réduit le nombre de points de vue binoculaires et simplifie ainsi la perception de la profondeur. Cela peut aider à mieux visualiser la composition et à créer une représentation plus précise sur la toile. Fermer un œil est particulièrement utile dans les arts visuels, tels que la peinture et le dessin, où la représentation spatiale et la perspective jouent un rôle crucial.

Ces jeux de perceptions arrivent dans l'œuvre de Picasso dès les années 1930 lorsqu'il se détache totalement du réalisme et du portrait traditionnel en mettant au point ce qui deviendra sa signature, héritée du cubisme : visualiser sur une surface plane la face et le profil d'une même personne. En tant qu'artiste visionnaire, il s'harmonise avec les avancées scientifiques du XXI^e siècle, lesquelles transcendent l'apparence visuelle. Après la dernière guerre, Picasso opère une synthèse de tous ses styles antérieurs particulièrement perceptible dans les portraits qu'il réalise entre les années 1950 et 1973. Ce jeu de perception visuelle est maintes fois réitéré



Le Peintre, 1967
Daté et signé en haut à gauche : 21.2.67 ; Picasso
Daté et numéroté sur le châssis : 21.2.67 ; I
Huile sur toile d'origine
100 x 81 cm / 39 3/8 x 31 7/8 in.

dans ses œuvres picturales. En 1964, l'huile sur toile *Barbu au trois visages* préfigure exactement le même concept notre tableau. Ce portrait d'homme de face, se compose en fait de trois visages observables selon divers angles de vue.

Par ce tableau, Picasso rend également hommage à l'œuvre de deux peintres qu'il a adorés tout au long de sa vie, Diego Vélasquez et Rembrandt van Rijn. C'est à travers ses réinterprétations et ses recherches sur les Grands Maîtres que Picasso a réaffirmé sa place dans le domaine de l'histoire de l'art occidental. Comme le note Gert Schiff dans le catalogue accompagnant l'exposition fondatrice de 1984 au Musée Guggenheim dédiée aux dernières œuvres de Picasso, "Beaucoup de ces mousquetaires sont d'une manière générale liés à des portraits de Rembrandt, même s'il n'est pas toujours possible de pointer des prototypes spécifiques. Ce qui reste des modèles est souvent simplement quelque chose des traits d'un visage sillonné, un regard scrutateur, une tête de cheveux et une barbe ébouriffée. Cependant, peu de mousquetaires restent reconnaissablement 'néerlandais'. Dans la plupart, le climat spirituel est plus proche d'El Greco, de Vélasquez, de Murillo ou d'Antolinez. Même les plus schématiques sont imprégnés de ferveur espagnole, sont des hidalgos plutôt que des staalmeesters" (Exh. Cat., New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, *Picasso, The Last Years, 1963-1973*, 1983, pp. 36-37). C'est le cas de l'œuvre présente ; la composition globale et les vêtements du sujet évoquent clairement le portrait traditionnel néerlandais, tandis que les traits de son visage, en particulier les cheveux et les yeux, sont indéniablement d'Europe du Sud.

Au cours des dernières années de sa carrière, Picasso déploie une énergie inépuisable pour lutter contre les affres du temps. Chaque œuvre qu'il réalise devient une partie de lui-même, une parcelle de vie et un acte de résistance face au temps qui passe. Les portraits de Mousquetaires n'appréhendent pas l'avenir mais évoquent le passé, la tentative pour l'artiste de capturer éternellement l'innocence et la spontanéité qui le fit vibrer tout au long de sa vie. Reflet de sa personnalité, ce personnage plus enclin à l'amour qu'à la guerre donne une nouvelle jeunesse à l'artiste qui ne cesse de s'y identifier.

At the beginning of 1966, as he was recovering from an operation at Notre-Dame-de-Vie in Mougins, Picasso immersed himself in the reading of Alexandre Dumas' *The Three Musketeers*. At that moment, a new character made his way into Picasso's works: the musketeer, or rather, an Iberian version of the 17th-century cavalier, akin to the hidalgo, that carefree Spanish nobleman, as skilled with his sword as he was audacious in matters of love. Picasso identified strongly with this romantic, courageous, and virile character. The musketeer also served as a perfect pretext for Picasso to express his admiration for artists like Rembrandt, El Greco, Velázquez, and other great painters of the past. In reference to these artists, Picasso measured himself against them while asserting that he belonged to the lineage of the grandmasters. The musketeer became the ideal character for Picasso to explore through a serial approach. In his works featuring musketeers, Picasso was able to delve into different variations and interpretations of this iconic character. He used this serial approach to fuel his creativity and explore new facets of artistic expression. Through these musketeers, Picasso left an indelible mark on the art world, showcasing his ability to draw inspiration from the past while creating original and timeless works.

During this period, Picasso's works are abundant with portraits of men sporting elegant goatees, long wavy hair, doublets, lace collars, and ruffs. With his sophisticated mustache, curly mane, and traditional costume, the Musketeer is instantly recognizable in the painter's œuvre.

He's musketeers all share the same physical characteristics, including large, hypnotic eyes that can convey a sense of laughter or melancholy. These gentlemen from the Golden Age, part Spanish and part Dutch, reflect a return to literary sources and also to Picasso's Hispanic origins.

At the beginning of 1967, the Musketeer picks up a paintbrush and becomes a painter, as can be observed in our painting *The Musketeer - Painter with Two Faces*. Created on February 21, 1967, this oil on canvas depicts the iconic Musketeer transformed into a painter. Here, the artist combines both subjects by painting the distinctive attributes of each: Instead of a lance or a sword, he adorns him with a brush and palette for the painter, while retaining the Musketeer's long curly hair, goatee, and ruff. The artist becomes a plumed gentleman, reminiscent of characters from the pages of Cervantes or inspired by the paintings of Rembrandt and Velázquez. Picasso's wife, Jacqueline, confided to Malraux, "It hap-

pened when Picasso started studying Rembrandt." This character with a dual identity affirms Picasso's eternal creativity as he defiantly battles the passage of time through his artistic genius. Seen both frontally and in profile, this Musketeer painter is typical of Picasso's style: parallel hatching and swirls for the smock, finely detailed mustache and goatee, and intricate scribbles for the hair. Recognizable at first glance, this character is adorned with fluidly applied colors: grays, blues, browns, and blacks for the face, contrasting with a surprising vibrant orange for the palette.

During this period, Picasso turned towards simplicity and spontaneity. He focused on a sense of immediacy by breaking free from perspective. The head of the Musketeer is simplified here, brushed with broad and lively strokes of the paintbrush. Colored areas construct the figure, which is then accentuated. In this work, Picasso plays with our perception by presenting two faces. One facing forward and the same one viewed from a slight three-quarter angle. A thick black line symbolizing the nose divides the face, creating a second visage. This optical effect is also achieved through the use of two different shades of gray for the face and the asymmetrical positioning of the eyes: The pupil of the right eye of the Musketeer viewed from the front is slightly shifted to the left, also serving as the right eye of the second face viewed from three-quarters. The brush moves freely, running swiftly across the canvas. This valiant knight has only one eye open, a posture that accompanies the gesture of a painter to assess proportion and perspective.

An artist may choose to close one eye in certain situations to better assess the proportions and perspectives of the scene they are painting. By closing one eye, they reduce the number of binocular viewpoints, simplifying the perception of depth. This can help visualize the composition better and create a more precise representation on the canvas. Closing one eye is particularly useful in visual arts such as painting and drawing, where spatial representation and perspective play a crucial role.

Through this facial deconstruction, typical of the Cubist movement of which he was a leading figure, Picasso offers a new vision of reality with the intention of stimulating our imagination. The same almost-profile face is also found in a painting of the same size created a month later in March 1967, showing that Picasso was already thinking about it when he painted it in our artwork.

These perceptual games appeared in Picasso's work as early as the 1930s when he completely departed from

realism and traditional portraiture, developing what would become his signature, inherited from Cubism: the visualization of both the front and profile views of the same person on a flat surface. As a visionary artist, he aligned himself with the scientific advancements of the 20th century, which transcended visual appearance.

After the last war, Picasso synthesized all of his previous styles, particularly evident in the portraits he created between the 1950s and 1973. This play of visual perception is reiterated multiple times in his pictorial works. In 1964, the oil on canvas *Bearded Man with Three Faces* exactly visualizes the same concept as our painting. This frontal portrait of a man is actually composed of three faces observable from various angles.

With this painting, Picasso also pays homage to the works of two painters he adored throughout his life, Diego Velázquez and Rembrandt van Rijn. Through his reinterpretations and explorations of the Old Masters, Picasso reaffirmed his place in the realm of Western art history. As noted by Gert Schiff in the catalogue accompanying the groundbreaking 1984 exhibition at the Guggenheim Museum dedicated to Picasso's late works, "Many of these Musketeers are generally related to Rembrandt portraits, although it is not always possible to pinpoint specific prototypes. What remains of the models is often simply something of a furrowed face, a scrutinizing gaze, a head of hair, and a disheveled beard. However, few Musketeers remain recognizably 'Dutch.' In most cases, the spiritual climate is closer to El Greco, Velázquez, Murillo, or Antolinez. Even the most schematic ones are imbued with Spanish fervor, they are hidalgo rather than staalmeesters" (Exh. Cat., New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, *Picasso, The Last Years, 1963-1973*, 1983, pp. 36-37). This is the case with the present work; the overall composition and the subject's attire clearly evoke the traditional Dutch portrait, while the features of his face, especially the hair and eyes, undeniably belong to the Southern European tradition.

In the final years of his career, Picasso deployed inexhaustible energy to combat the ravages of time. Every work he created became a part of himself, a fragment of life, and an act of resistance against the passage of time. The portraits of Musketeers do not apprehend the future but evoke the past, representing the artist's attempt to eternalize the innocence and spontaneity that inspired him throughout his life. Reflecting his personality, this character, more inclined towards love than war, rejuvenates the artist, who continues to identify with it.

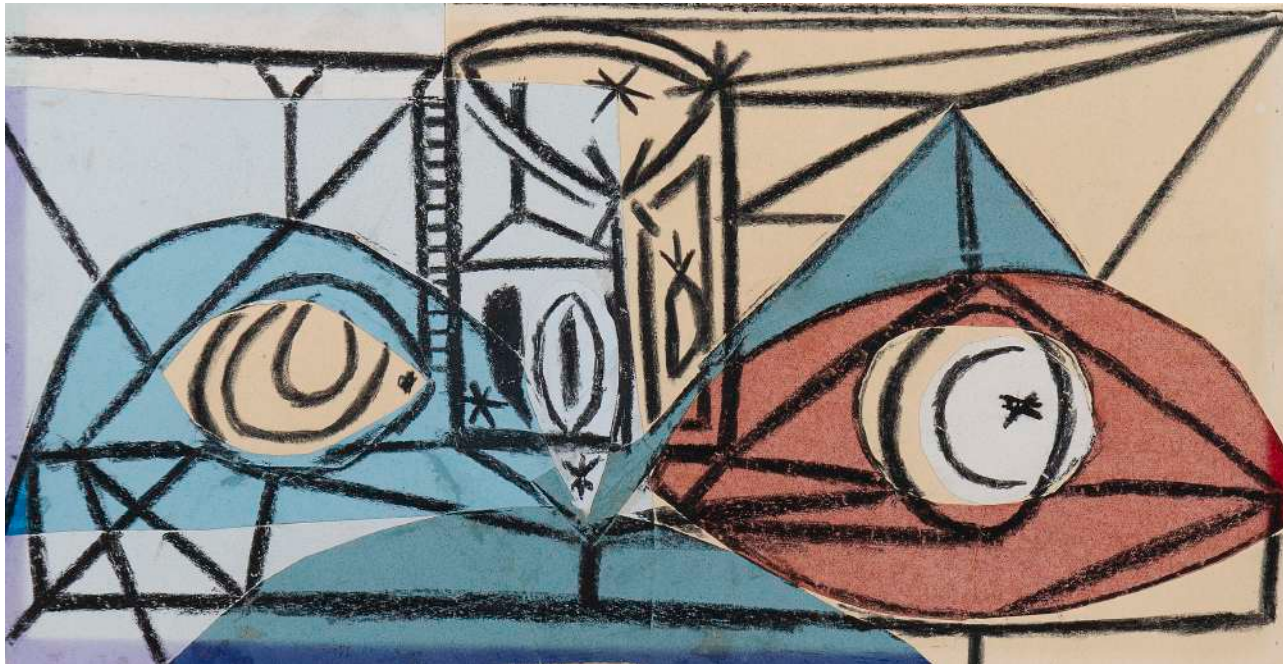


ŒUVRES
SUR PAPIER

WORKS
ON PAPER

Au cours de sa vie, Pablo Picasso aborde toutes sortes de sujets et évoque les états d'esprit les plus divers, apportant à chaque fois des innovations radicales. Bien que souvent considéré comme le peintre de l'humain, Picasso se révèle aussi comme le grand peintre de natures mortes du XX^e siècle, celui qui sut conférer aux choses un nouveau statut. Il se place en tant qu'héritier de la tradition espagnole des « bodegones » tout en étant le continuateur d'une tradition de la peinture moderne qui, depuis Cézanne, fait de ce genre le mode privilégié de la « pictorialité » et de l'expérimentation formelle.

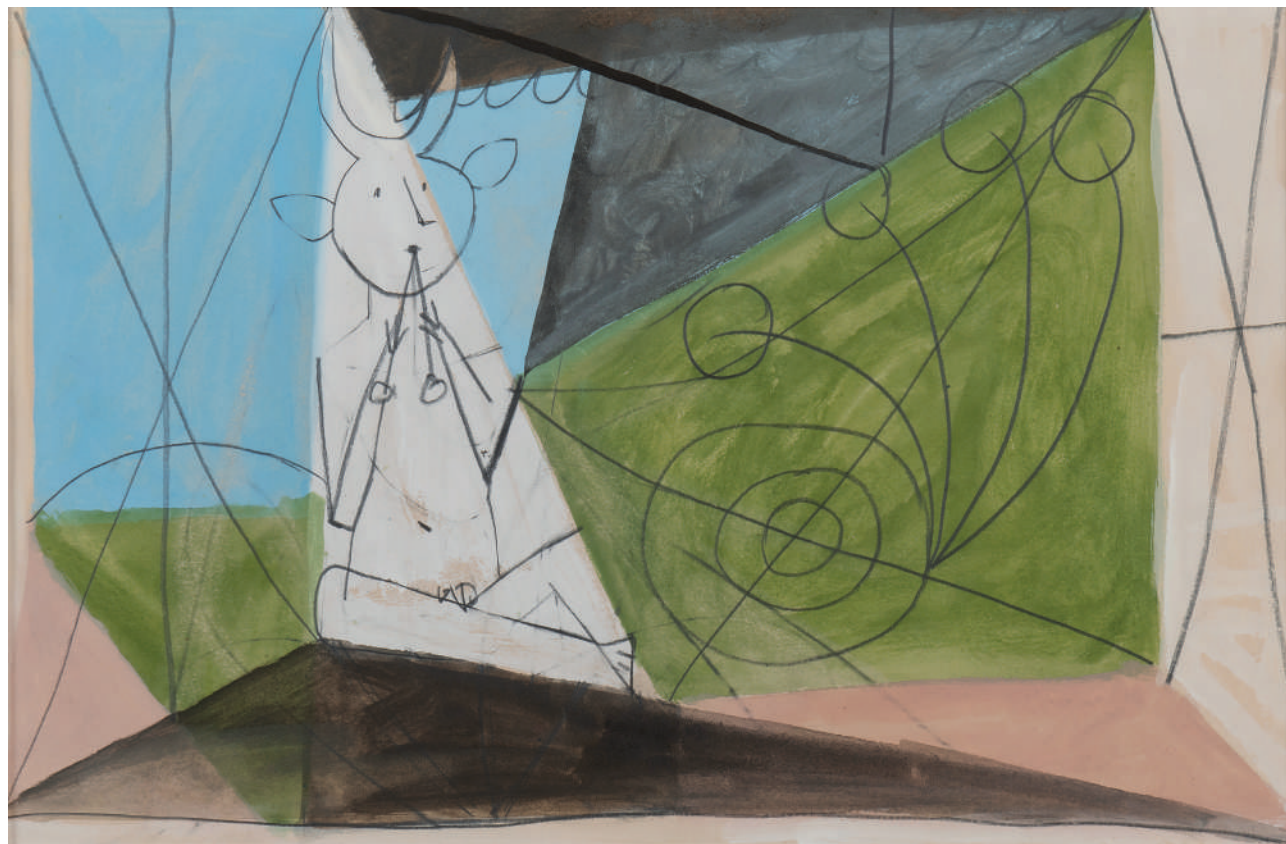
Throughout his life, Pablo Picasso tackled all sorts of subjects and evoked the most diverse states of mind, each time bringing radical innovations. Although often considered as the painter of the human being, Picasso also reveals himself as the great painter of still-lives of the 20th century, the one who knew how to give thing a new status. He places himself as an heir of the Spanish tradition of the "Bodegones" while being the continuator of a tradition of modern painting which, since Cézanne, makes this genre the privileged mode of the "pictoriality" and the formal experimentation.



Nature Morte au Verre, Citron et Pomme, 1945
 Daté au revers : Dimanche 25 novembre 1945
 Collage de papiers colorés et crayon gras sur papier fort
 18.3 x 34 cm / 7 1/4 x 13 3/8 in.

Datée du 25 novembre 1945, *Nature Morte au Verre, Citron et Pomme* fut réalisée par Picasso quelques mois après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Après avoir traité le thème de la mort dans ses natures mortes, il se tourne ici vers une œuvre plus colorée et moins figurative, marquant un renouveau dans sa production. À partir d'un collage de papiers colorés et d'un réseau de lignes noires au fusain, Picasso représente une nature morte déstructurée dont l'élément principal identifiable est le verre placé au centre de la composition.

Dated November 25, 1945, *Nature Morte au Verre, Citron et Pomme* (Still Life with Glass, Lemon and Apple) was created by Picasso a few months after the end of the Second World War. After having treated the theme of death in his still-lives, he turns here to a more colorful and less figurative work marking a renewal in his production. From a collage of colored papers and a network of black lines in charcoal, Picasso represents a destructured still life whose main identifiable element is the glass placed in the center of the composition.



Faune Jouant de la Diaule, 1946
 Daté au dos : 21 juillet 46
 Crayon et aquarelle sur papier
 33 x 50,5 cm / 13 x 19 7/8 in.

Les premières représentations de la figure mythologique du faune sur des vases grecs datent du VI^e siècle avant notre ère. Avec son corps hybride mi-homme, mi-chèvre, le faune est une créature fantasmagorique qui a toujours inspiré les poètes et les artistes.

Au fil des siècles, le faune est apparu dans des scènes d'amour avec des nymphes ou dans des bacchanales. Sa joie de vivre et son animalité font de lui un être exalté et puissant devenant un motif iconographique privilégié dans l'œuvre de Picasso dès les années 1920. Il n'apparaît cependant que de manière ponctuelle dans sa période parisienne avant de devenir un motif central dans ses œuvres dès 1945. Les monstres réalisés durant les années de guerre laissent place à des êtres joyeux et les toiles de Picasso s'enrichissent de centaures et de nymphes. Le faune devient une figure plurielle qu'il intègre soit dans ses peintures de façon isolée, soit dans une composition complète joyeuse et musicale.

Après la guerre, le faune devient un motif récurrent dans sa peinture symbolisant un renouveau artistique et personnel. En effet, l'année 1946, est une période charnière pour l'artiste qui s'installe avec sa compagne Françoise Gilot sur la Côte d'Azur, avant de donner naissance à leur premier enfant, Claude. S'en suit une période de bonheur pendant laquelle l'œuvre de l'artiste est tout aussi enjouée.

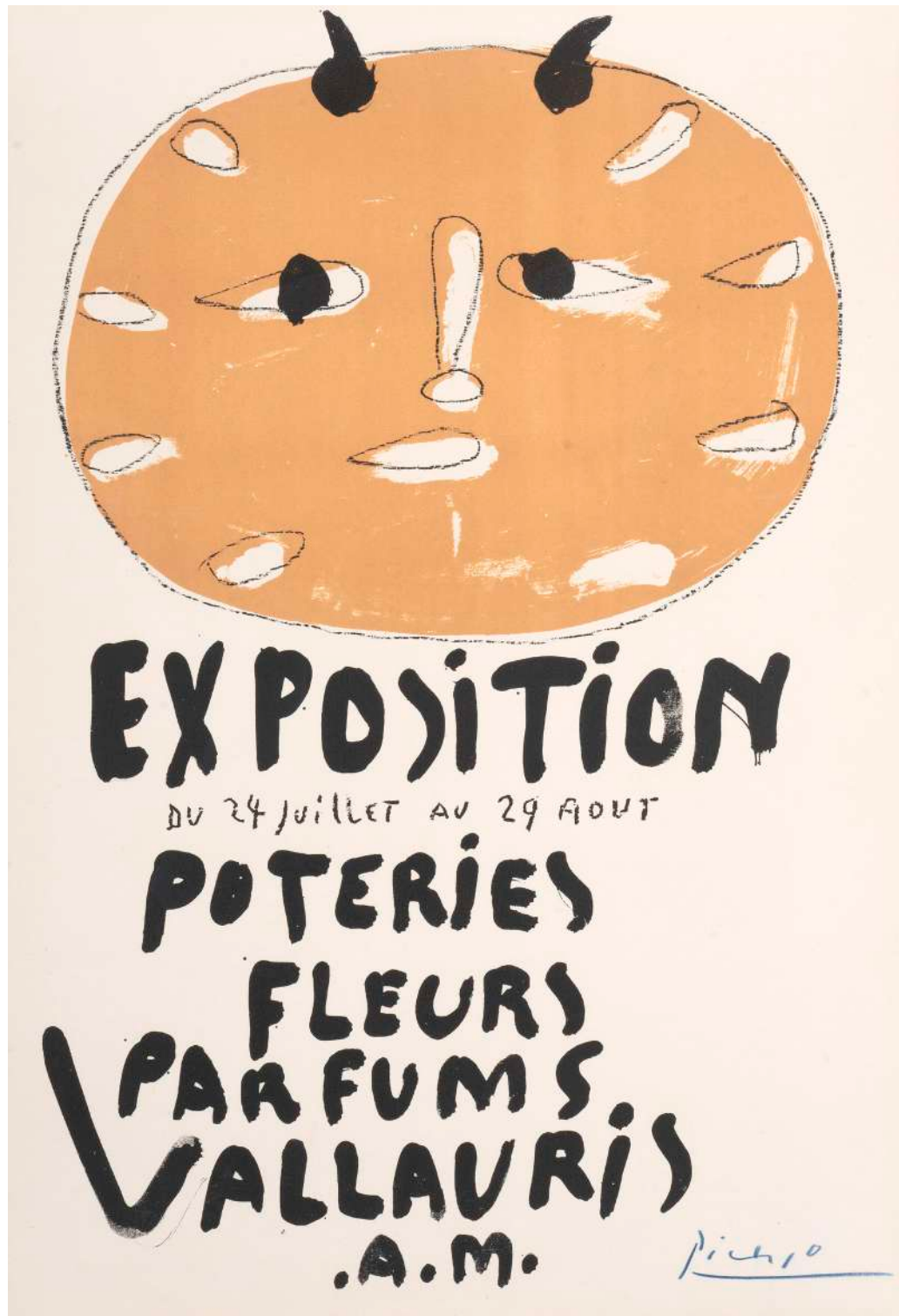
The first representations of the mythological figure of the faun on Greek vases date from the 6th century BC. With its hybrid body, half man, half goat, the faun is a phantasmagorical creature that has always inspired poets and artists.

Over the centuries, the faun has appeared in love scenes with nymphs or in bacchanals. His joy of life and his animality make him an exalted and powerful being, becoming a privileged iconographic motif in Picasso's work from the 1920s onwards. The faun, however, appeared only occasionally in his Parisian period before becoming a central motif in his works from 1945. The monsters created during the war years gave way to joyful beings and Picasso's paintings were enriched by centaurs, nymphs and fauns. The faun becomes a plural figure that he integrates either in his paintings in isolation or in a complete joyful and musical composition.

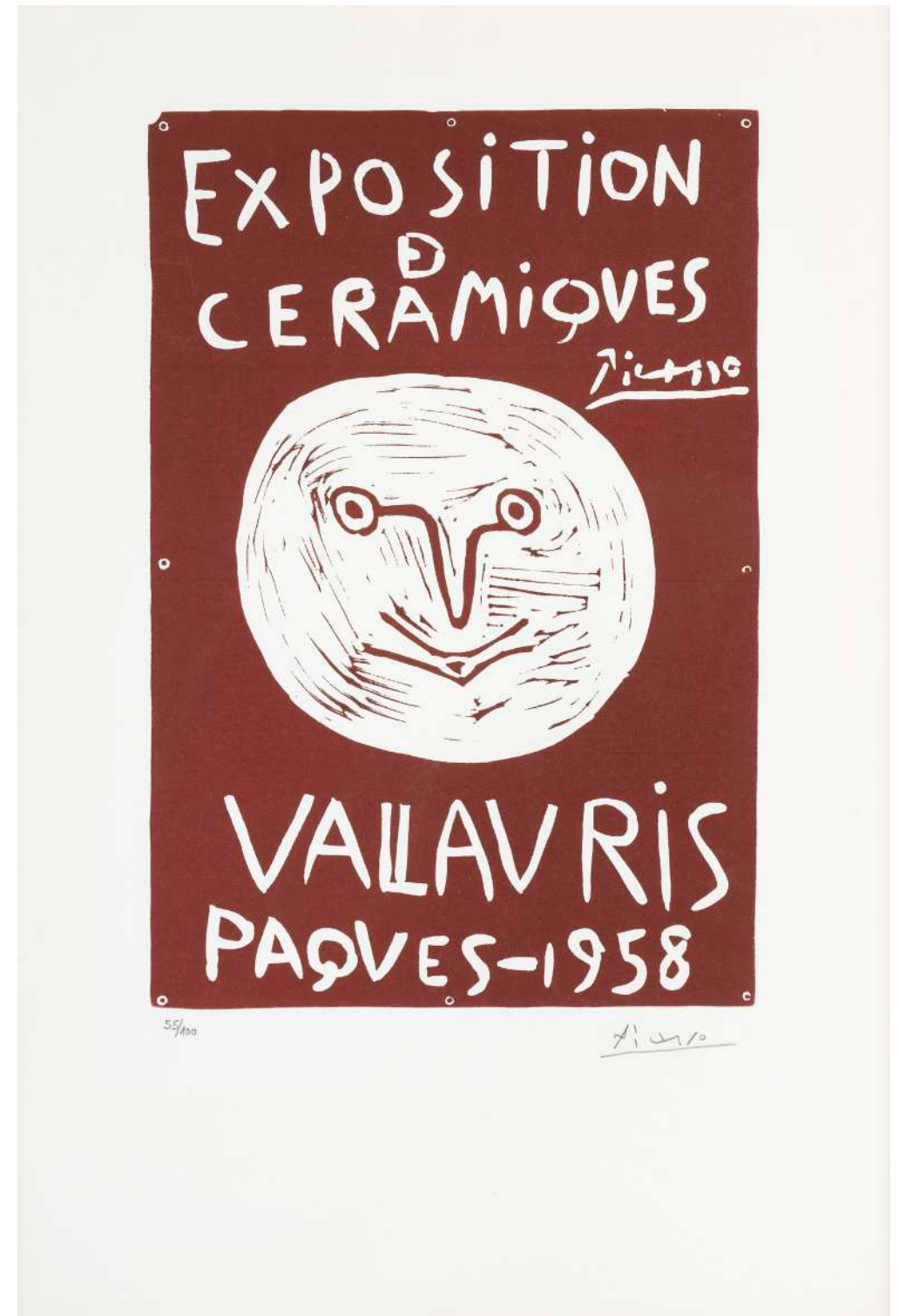
After the war, the faun became a recurring motif in his paintings, symbolising an artistic and personal renewal. Indeed, 1946 was a pivotal period for the artist who settled with his partner Françoise Gilot on the Côte d'Azur, before giving birth to their first child, Claude. This was followed by a period of happiness during which the artist's work was just as cheerful.

Jeune Femme de Profil, 1948
 Dedicacé, signé, situé et daté en haut à gauche :
 « Pour Madame et Max Pellequer » ; Picasso ; Paris ; 23.12.48
 Encre de Chine et lavis sur papier
 27 x 21 cm / 14 5/8 x 8 1/4 in.



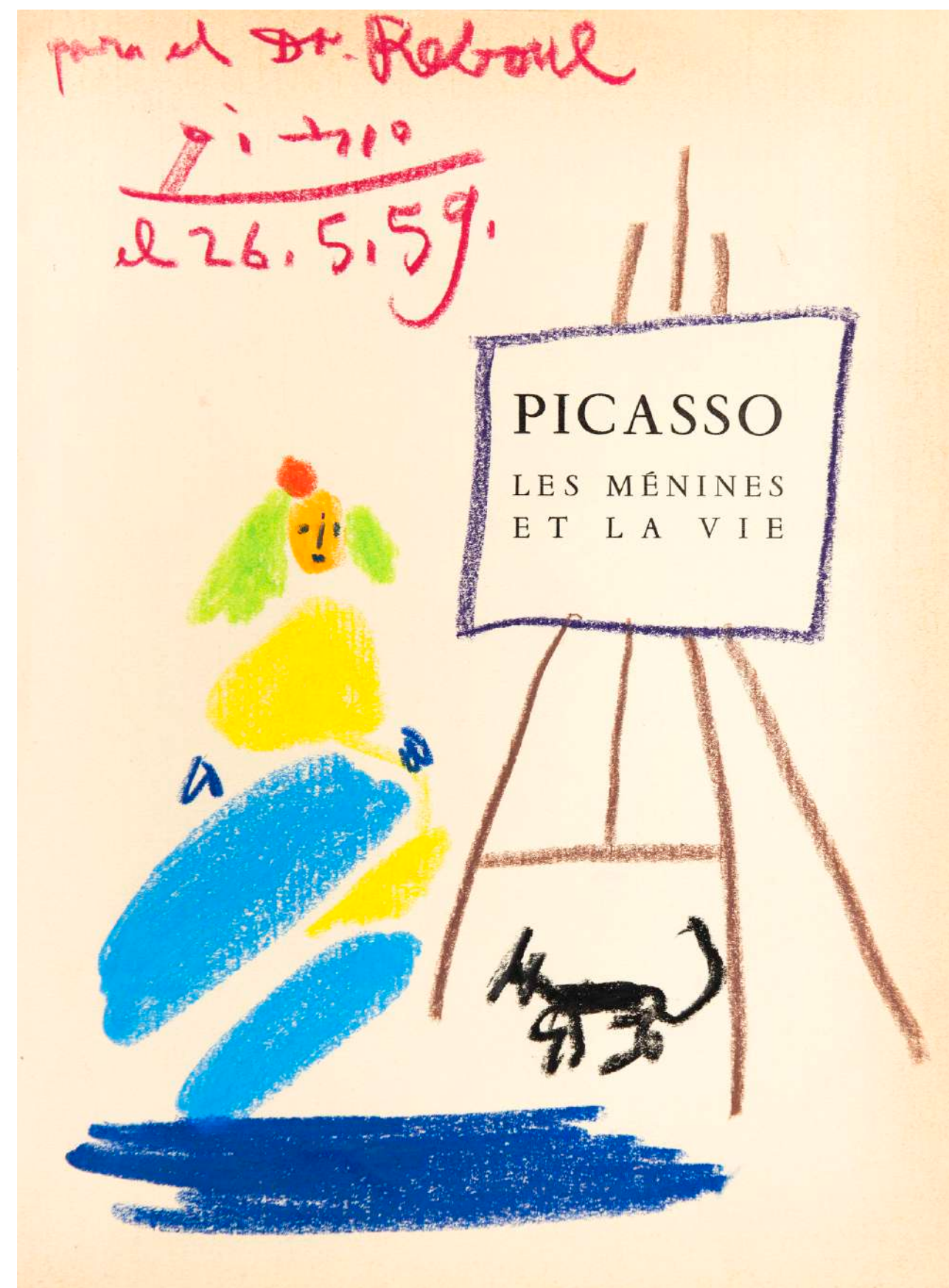


Expositions Poteries Fleurs Parfums Vallauris A.M., circa 1948
 Signé au crayon bleu en bas à droite : Picasso
 Édition de 300
 Étiquette de la galerie Walker Fine Art au dos
 Lithographie en couleurs
 61 x 40 cm / 24 x 15 3/4 in.



Exposition Ceramiques, 1958
 Signé au crayon en bas à droite : Picasso et numéroté en bas à gauche : 55/100
 Étiquette de la galerie Walker Fine Art au dos
 Lithographie en couleurs
 52 x 35 cm / 20 1/2 x 13 3/4 in.

Picasso les Ménines et la Vie, 1959
 Signé, daté et dédié en haut à gauche : Picasso ; 26.5.59 ;
 «Para el Dr. Reboul»
 Crayons gras sur papier vergé
 32,5 x 24,5 cm / 12.8 x 9.7 in.



Depuis les premières études de jeunesse jusqu’aux œuvres ultimes, le dessin est, pour Picasso, d’une invention toujours renouvelée. Son œuvre graphique, sorte de journal intime, tenu compulsivement, offre une immersion au cœur de son travail de dessinateur. Par ses dessins Picasso dépeint une singulière comédie humaine où le pathétique côtoie le burlesque et la sensualité la mort. Un monde de papier où la virtuosité du trait donne vie à l’esprit fécond de l’artiste.

Exécuté le 24 janvier 1954, notre dessin à l'encre de Chine fait partie d'une série importante réalisée par Picasso pour la revue artistique et littéraire Verve, fondée par l'éditeur Estafros Tériade en 1937. Cette revue a publié vingt-six numéros entre 1937 et 1960, mettant en avant les artistes et écrivains français les plus éminents du XXe siècle. En septembre 1954, un double numéro consacré à Pablo Picasso est publié, présentant 180 dessins de l'artiste, tous réalisés en à peine plus de deux mois entre le 28 novembre 1953 et le 3 février 1954. Ces dessins témoignent de la production artistique intense de Picasso à cette époque, après sa rupture avec Françoise Gilot, qui l'a quitté en emportant leurs deux enfants. Se retrouvant seul à Vallauris, Picasso s'est laissé emporter par la création de cette série de dessins. Ces œuvres, représentant tour à tour le peintre et son modèle dans l'atelier, un homme et une femme face à face, ainsi que d'autres personnages dans des situations parfois comiques et mordantes, évoquent des ambiances de cirque ou de théâtre. Tériade a décrit cette série de Picasso comme "le journal, non verbal mais visuel, d'une détestable 'saison en enfer', une crise dans sa vie personnelle qui l'a amené à tout remettre en question".

Dans notre œuvre, Picasso dessine deux personnages nus et de face, portant des masques antiques. Ces masques rappellent ceux utilisés dans le théâtre de la Grèce antique pour donner des caractères spécifiques aux visages des acteurs. Picasso se réfère ici à la tragédie antique pour exprimer ses sentiments. Recueil d’émotions de l’artiste, ce dessin lui sert d’exutoire. Il est difficile de ne pas voir dans cette mise en scène un commentaire critique et ironique sur la fausseté des relations amoureuses. Tout au long de sa carrière, Picasso livre au papier ses émotions et ses inventions comme il l'aurait fait avec un journal intime : "Évidemment on ne sait jamais ce qu'on va dessiner... mais quand on commence à le faire naît une histoire, une idée... et ça y est. Ensuite l'histoire grandit, comme au théâtre, comme dans la vie... et le dessin se transforme en d'autres dessins, en un véritable roman. C'est

très distrayant, crois-moi. Moi au moins je m'amuse énormément, en inventant des choses et je passe des heures entières, pendant que je dessine, à voir, à penser ce que font mes personnages. Dans le fond, c'est une manière d'écrire des histoires".

From his early studies to his ultimate works, drawing, for Picasso, was an invention constantly renewed. His graphic work, a sort of compulsively kept intimate journal, offers an immersion into the heart of his work as a draftsman. Through his drawings, Picasso portrays a unique human comedy where the pathetic coexists with the burlesque, and sensuality intertwines with death. A world on paper where the virtuosity of the line brings the fertile mind of the artist to life.

Executed on January 24, 1954, our ink drawing is part of a significant series created by Picasso for the artistic and literary magazine Verve, founded by the publisher Estafros Tériade in 1937. This magazine published twenty-six issues between 1937 and 1960, showcasing the most eminent French artists and writers of the 20th century. In September 1954, a double issue dedicated to Pablo Picasso was published, featuring 180 drawings by the artist, all created in just over two months between November 28, 1953, and February 3, 1954. These drawings testify to Picasso's intense artistic production at that time, following his breakup with Françoise Gilot, who left him, taking their two children. Alone in Vallauris, Picasso let himself be carried away by the creation of this series of drawings. These works, depicting alternately the painter and his model in the studio, a man and a woman facing each other, as well as other characters in sometimes comical and biting situations, evoke atmospheres of the circus or theater. Tériade described this series by Picasso as "the non-verbal but visual journal of a detestable 'season in hell,' a crisis in his personal life that led him to question everything."

In our work, Picasso draws two naked characters facing forward, wearing ancient masks. These masks recall those used in ancient Greek theater to give specific characters to the faces of the actors. Picasso refers here to ancient tragedy to express his feelings. A collection of the artist's emotions, this drawing serves as an outlet for him. It is difficult not to see in this staging a critical and ironic commentary on the falseness of romantic relationships. Throughout his career, Picasso delivers his emotions and inventions to paper as he would with a diary: "Obviously, you never know what you're going to draw... but when you start doing it, a story, an idea is



born... and there it is. Then the story grows, like in the theater, like in life... and the drawing transforms into other drawings, into a real novel. It's very entertaining, believe me. At least I have a lot of fun, inventing things, and I spend hours, while I draw, seeing, thinking about what my characters are doing. In the end, it's a way of telling stories."

Deux Personnages - Couple aux Masques Antiques, 1954
Daté, numéroté et signé : 24.1.54 ; IV ; Picasso
Encre de Chine sur papier
24 x 32,5 cm / 9 1/2 x 12 3/4 in.

Réalisé le 11 juillet 1959, ce dessin à l'encre de Chine est typique des œuvres de Pablo Picasso qui mêlent innovation, figuration, abstraction et une certaine dose d'humour. Sur un fond blanc ponctué de larges zones noires, Picasso dessine au moins six visages entremêlés, visibles sous différents angles de vue. Le thème du visage, d'une importance particulière pour l'artiste, est exploré tout au long de sa carrière, que ce soit dans ses œuvres peintes, dessinées ou dans ses céramiques.

Dans cette œuvre, Picasso joue avec la déstructuration faciale, un procédé typique du mouvement cubiste dont il est le principal instigateur. En déconstruisant les traits et en fusionnant les profils, il propose une nouvelle perception de la réalité, invitant le spectateur à exercer son imagination. Loin du portrait académique traditionnel, cette œuvre marque une radicalisation de la forme. Les visages se superposent, s'entremêlent, se déforment pour créer une composition. Avec des traits simples à l'encre noire et des formes libres, Picasso résume ici les nombreux styles et approches artistiques qu'il a explorés tout au long de sa vie. L'absence de détails superflus permet de concentrer toute l'attention sur la force de la composition, où chaque visage se fond et se confond dans une danse d'abstraction. À cette période, Picasso se tourne vers le dépouillement et la spontanéité. Il se focalise sur le sentiment d'immédiateté en se détachant de la perspective.

Ces jeux de perceptions arrivent dans l'œuvre de Picasso dès les années 1930 lorsqu'il se détache totalement du réalisme et du portrait traditionnel en mettant au point ce qui deviendra sa signature, héritée du cubisme : visualiser sur une surface plane la face et le profil d'une même personne. En tant qu'artiste visionnaire, il s'harmonise avec les avancées scientifiques du XXI^e siècle, lesquelles transcendent l'apparence visuelle. Après la guerre, Picasso opère une synthèse de tous ses styles antérieurs particulièrement perceptible dans les portraits qu'il réalise entre les années 1950 et 1973.

Created on July 11, 1959, this ink drawing is typical of Pablo Picasso's works that blend innovation, figuration, abstraction, and a certain dose of humor. Against a white background punctuated with large black areas, Picasso draws at least six intertwined faces, visible from different angles. The theme of the face, particularly significant for the artist, is explored throughout his career in paintings, drawings, and ceramics.

In this piece, Picasso plays with facial deconstruction, a typical approach of the Cubist movement, of which he was the main instigator. By breaking down features and merging profiles, he offers a new perception of reality, inviting the viewer to use their imagination. Far from traditional academic portraiture, this work marks a radicalization of form. The faces overlap, intertwine, and distort to create a unique composition that reveals his artistic world. With a minimalist use of materials—simple black ink lines and free forms—Picasso captures the many styles and artistic approaches he explored throughout his life. The absence of superfluous details focuses attention on the strength of the composition, where each face blends and merges in a dance of abstraction. During this period, Picasso gravitated toward simplicity and spontaneity, emphasizing immediacy and detaching from perspective.

These playful shifts in perception appeared in Picasso's work as early as the 1930s when he fully departed from realism and traditional portraiture, establishing what would become his signature, inherited from Cubism: representing both the face and profile of the same person on a flat surface. As a visionary artist, he aligned with the scientific advances of the 21st century, which transcend visual appearances. After the war, Picasso synthesized all his previous styles, particularly visible in the portraits he created between the 1950s and 1973.



Visage à Deux Profils, 1959
Daté et numéroté au revers : 11.7.59. ; VI
Pinceau et encre sur papier
20,8 x 26,8 cm / 8 1/4 x 10 1/2 in.

Picasso fait la connaissance de l'artiste et photographe André Villers en 1953. De cette collaboration naîtront des centaines de photographies, découpages - technique chère à Picasso entre dessin et sculpture -, montage et transfert photographique par Villers. Trente images évoquant trente personnages éphémères seront retenues pour être publiées en 1962 sous le titre de *Diurnes*, accompagnées de textes du poète Jacques Prévert qui en invente l'histoire.

Picasso dessine le titre *Diurnes* ainsi qu'un visage pour l'écrin qui les renferme.

Picasso met the artist and photographer André Villers in 1953. From this collaboration were created hundreds of photographs, cut out works - a technique dear to Picasso, between drawing and sculpture - montage and photographic transfer by Villers. Thirty images evoking thirty ephemeral people would be selected to be published in 1962 under the titled *Diurnes*, accompanied by texts by the poet Jacques Prévert who invented the story.

Picasso drew the title *Diurnes* along with a face for the case that contains them.

Diurnes, 1962
 Titré en haut au centre : *Diurnes*
 Signé en bas à droite : Picasso
 Crayon gras sur papier
 39,5 x 30 cm / 15 1/2 x 11 3/4 in.





Pour Simone et Fernand Chant



PICASSO
LES DÉJEUNERS

leur ami Picasso le 23.11.63.

Les Déjeuners, 1963
Daté, dedicacé et signé : 23.11.63 ; « Pour Simone et Fernand Chenot », leur ami ; Picasso
Pastel sur papier
37 x 52.5 cm / 14 5/8 x 20 5/8 in.

Pablo Picasso réalisa un grand nombre d’œuvres inspirées par *Le Déjeuner sur l’Herbe* d’Édouard Manet, datant de 1959 à 1964. Il s’agit d’une série d’œuvres réalisées dans différents médiums telles que la gravure, la peinture, le dessin et la céramique. Cette série répond à un besoin de l’artiste qui s’est nourri de la peinture du passé pour la revisiter avec des styles révolutionnaires tels que le cubisme.

À la fin des années 50 et au début des années 60, Picasso donne naissance à un cycle d’œuvre sur les maîtres qui l’ont le plus influencé : Delacroix, Velázquez et Manet, entre autres. La réflexion sur l’œuvre *Le Déjeuner sur l’Herbe* a été, avec l’expérience acquise avec *Les Ménines* de Velázquez, la plus profonde et complexe qu’il ait menée durant cette période. Il a renouvelé le genre de la copie en s’appropriant le langage pictural de ces œuvres iconiques. En réalité, il s’agit d’une réappropriation à travers le thème et la composition de l’œuvre.

Dans le cas de Manet, *Le Déjeuner sur l’Herbe* a suscité une polémique lors de sa présentation au Salon des Refusés en 1863 (après avoir été rejeté par le Salon officiel de Paris). Pour certains, elle était scandaleuse, tandis que pour d’autres, elle était novatrice et avant-gardiste. Pour Picasso, elle était fascinante et faisait écho à toutes les questions que suscitait la peinture de Manet. Picasso reprit plusieurs éléments dans ses œuvres du *Déjeuner* notamment celui des loisirs à la campagne.

En 1962, les éditions du Cercle d’Art publie un ouvrage sur les 165 dessins réalisés par Picasso en rapport avec *Les Déjeuners*. Rédigé par Douglas Cooper, il permet de suivre le cheminement artistique de l’artiste dans sa réinterprétation du tableau de Manet. Notre dessin est une pièce unique. Il fut réalisé directement par Picasso sur la double page de l’exemplaire destiné à son ami Fernand Chenot, ancien ouvrier lithographe puis directeur de l’imprimerie Moderne du Lion et à sa femme Simone. Avec un geste assuré, Picasso dessine dans des couleurs vives les personnages phares du tableau de Manet : deux jeunes femmes nues et deux jeunes dandy conversant dans un paysage arboré.

La spontanéité du dessin enlève en partie le caractère choquant de l’œuvre de Manet en introduisant un humour propre à l’univers de Picasso. Avec des traits vifs, il réinterprète un chef-œuvre de la peinture française avec une assurance et inventivité appuyées et colorées.

Pablo Picasso produced a large number of works inspired by Édouard Manet's *Le Déjeuner sur l'Herbe*, dating from 1959 to 1964. This was a series of works in different media, including engraving, painting, drawing and ceramics. The series responds to a need felt by the artist, who, from his apprenticeship in Barcelona until his final years, drew on the painting of the past to revisit it in revolutionary styles such as cubism.

In the late 50s and early 60s, Pablo Picasso gave birth to a cycle of works on the masters who most influenced him, including Eugène Delacroix, Diego Velázquez and Édouard Manet. The reflection on *Le Déjeuner sur l’Herbe* was, along with the experience gained with Velázquez’s *Les Ménines*, the most profound and complex he carried out during this period. He renewed the genre of the copy by appropriating the pictorial language of these iconic works. In reality, it’s a reappropriation through the theme and composition of the work.

In Manet's case, *Le Déjeuner sur l'Herbe* provoked considerable controversy when it was shown at the Salon des Refusés in 1863 (after being rejected by the official Paris Salon). For some, it was scandalous, while for others, it was innovative and avant-garde. For Picasso, it was fascinating and echoed all the questions raised by Manet's painting. Picasso took up several elements of the *Déjeuner* in his works, notably that of leisure time in the countryside.

In 1962, Editions du Cercle d'Art published a book of 165 drawings by Picasso related to *Les Déjeuners*. Written by Douglas Cooper, it shows the artist's artistic development in his reinterpretation of Manet's painting. Our drawing is a unique piece. It was drawn directly by Picasso on the double-page of the copy destined for his friend Fernand Chenot, a former lithographer and later director of the Imprimerie Moderne du Lion, and his wife Simone. With a confident gesture, Picasso draws the key figures in Manet's painting in vivid colors: two nude young women and two young dandies conversing in a wooded landscape.

The spontaneity of the drawing partly removes the shocking nature of Manet's work, introducing a sense of humor that is unique to Picasso's world. With vivid strokes, he reinterprets a masterpiece of French painting with a bold, colorful assurance and inventiveness.



Tête d'Homme, 1966
 Signé en bas à droite : Picasso
 Daté en haut à gauche : 9.6.66
 Crayons de couleur et crayon sur papier
 53 x 36,8 cm / 20 7/8 x 14 1/2 in.



Sur la Plage, Personnages Nus, 1967
 Daté et signé en bas à gauche : 27.8.67 ; Picasso
 Encre de Chine sur papier
 56,5 x 75 cm / 22.2 x 29.5 in.

Le dessin dans la carrière de Picasso est d’une importance considérable, à la fois carnet de bord et « journal de vie » c’est par lui qu’il consigne ses idées et pensées. Utilisé pour illustrer des sujets tels *Guernica* ou *Guerre et Paix*, le papier est également un outil lui permettant de réaliser des dessins d’une grande liberté thématique. Prétexte à des recherches et expériences plastiques, ils sont inspirés par son entourage et ses proches.

Daté du 27 août 1967 en plein été, ce dessin est un parfait témoignage des œuvres réalisées par Picasso à la fin de sa carrière. À cette époque l’artiste n’hésite pas à représenter la nudité de manière explicite en l’intégrant à des sujets de la vie quotidienne. Ici, il s’inspire certainement d’une plage naturiste du Sud de la France où il a passé une grande partie de sa vie. Allongée sur le sable, une famille se prélassé au soleil tandis qu’un homme barbu marche en bord de mer. Avec des coups de plume vifs et marqués, Picasso représente ses personnages dans leur plus simple appareil.

Contrairement à d’autres œuvres de cette période marquées par un fort érotisme, ce dessin montre la nudité de manière non équivoque. Picasso choisit volontairement de représenter une plage naturiste, lieu parfois considéré comme tabou dans la société. Le spectateur se trouve ainsi interloqué face à cette scénette estivale. Le nu a toujours été présent dans l’œuvre de Picasso marquant un tournant à chaque époque de sa vie.

L’étude des corps est un moyen qui lui permet d’affirmer sa vision artistique et ses pensées du moment. Dans ce dessin le geste libre et la ligne fluide traduisent parfaitement l’esprit totalement affranchi des conventions de Picasso.

Drawing in Pablo Picasso's career is of considerable importance, both a logbook and a "life journal" it is through it that he records all his ideas and thoughts. Used to illustrate his great subjects such as *Guernica* or *War and Peace*, paper was also a tool that allowed him to create drawings with great thematic freedom. A pretext for research and plastic experiments, they are often inspired by his entourage and loved ones.

Dated August 27, 1967, in the middle of summer, the present drawing is a perfect testimony of the works made by Picasso at the end of his career. At that time the artist did not hesitate to represent nudity explicitly by integrating it into subjects of everyday life. Here, Picasso is certainly inspired by a naturist beach of the South of France where he spent most of his life. Lying on the sand, a family lounges quietly in the sun while a bearded man walks along the shore. With sharp, vivid pen strokes, Picasso depicts his figures in their simplest form.

Unlike other works of this period marked by strong eroticism, this drawing shows nudity in an unequivocal way. Picasso chooses voluntarily to represent a naturist beach, a place sometimes considered as taboo in our society. The spectator is thus puzzled by this summer scene. The nude was always present in the work of Picasso marking a turning point at each time of his life.

The study of the body is a means that allows him to assert his artistic vision and his thoughts of the moment. In this drawing the free gesture and the fluid line perfectly translate the spirit of Picasso's total freedom from convention.

Les 3 et 6 juin 1967, Picasso réalise deux dessins sur le recto et le verso de cette grande feuille de papier. Ces compositions aux traits expressifs, témoignent de la parfaite maîtrise picturale et de la maturité artistique de Picasso. À plus de quatre-vingts ans, confortablement installé dans sa villa à Vallauris, l'artiste reste au sommet de ses capacités créatives, avec un appétit inaltéré pour la vie et l'art.

Dans ces deux dessins, Picasso reprend le thème du peintre et du modèle qu'il illustre à plusieurs reprises à cette période. L'érotisme y est particulièrement présent. Bien que le médium soit le même pour les deux dessins, il illustre deux scènes légèrement différentes bien qu'emprunte de la même sensualité. Le recto dépeint trois femmes nues et un homme : à gauche de la composition, Picasso représente une femme allongée qu'il place à l'envers des autres personnages. La seconde se tient debout de dos, avec un torse légèrement tordu permettant au spectateur de voir l'ensemble de son corps. Ce corps est également celui de la troisième femme qui est de profil face à l'homme aux bras croisés. Comme à son habitude, Picasso se détache du dessin académique et des règles de perspectives pour créer de nouvelles possibilités visuelles.

Le verso représente de manière plus épaisse et impulsive. On y voit une femme nue assise, accompagnée de deux hommes. Le corps de la femme est composé de courbes onduleuses et ses cheveux épais sont rendus avec un voile opaque d'encre noire, évoquant les cheveux de Jacqueline Roque, sa dernière épouse. Les deux hommes face à elle sont représentés à différentes distances : celui à gauche est debout, le visage plongé dans l'ombre, tandis que celui de droite est uniquement représenté par un grand visage barbu de profil.

Cette œuvre incarne parfaitement les recherches artistiques de Picasso à cette époque mais également son génie créatif. Elle a été présentée dans une exposition consacrée aux dessins de Picasso à la Galerie Louise Leiris à Paris en 1968. Les deux côtés ont également été illustrés dans un livre sur le même sujet, avec un essai écrit par Charles Feld, l'année suivante.

On June 3 and 6, 1967, Picasso produced two drawings on the front and back of this large sheet of paper. These compositions, with their expressive strokes, testify to Picasso's perfect pictorial mastery and artistic maturity. At over eighty, comfortably installed in his villa in Vallauris, the artist remained at the peak of his creative powers, with an unquenchable appetite for life and art.

In these two drawings, Picasso takes up the theme of painter and model, which he illustrated on several occasions during this period of his life. Eroticism is particularly present. Although the medium is the same for both drawings, Picasso illustrates two slightly different scenes, albeit imbued with the same sensuality. The recto depicts three nude women and one man: on the left of the composition, Pablo Picasso depicts a reclining woman, which he places opposite the other figures. The second woman stands with her back to him, her torso slightly twisted so that the viewer can see her whole body. This same body is also that of the third woman, who stands in profile facing the man with folded arms. As usual, Picasso breaks away from academic drawing and the rules of perspective to create new visual possibilities.

The reverse side of the sheet is thicker and more impulsive. It shows a nude woman seated, accompanied by two men. The woman's body is composed of undulating curves and her thick hair is rendered with an opaque veil of black ink, evoking the hair of Jacqueline Roque, Picasso's last wife and muse. The two men facing the woman are depicted at different distances: the one on the left is standing, but his face is cast in shadow, while the one on the right is represented only by a large, bearded face in profile.

This work perfectly embodies Picasso's artistic research at the time, as well as his creative genius. It was featured in an exhibition of Picasso's drawings at the Galerie Louise Leiris in Paris in 1968. Both sides were also illustrated in a book on the same subject, with an essay by Charles Feld, the following year.



Homme et Trois Femmes Nues (recto) - Femme et Deux Hommes (verso), 1967
 Signé et daté en bas à gauche (recto) : Picasso ; 3.6.67
 Signé, daté et numéroté en bas à droite (verso) : 6.6.67 ; IV ; Picasso
 Pinceau et plume, encre de Chine et lavis d'encre sur papier
 49 x 60,5 cm / 19 1/4 x 23 7/8 in.

Femme et Deux Hommes (verso), 1967.

Tout au long de sa carrière, Picasso a observé le travail d'autres artistes notamment celui de son confère Degas. Bien que les deux aient vécu dans le même quartier de Montmartre pendant plusieurs années, jusqu'à la mort de Degas en 1917, aucune information n'atteste qu'ils se soient rencontrés. Pourtant, certaines représentations de Paris par Picasso font écho aux sujets de Degas: les amateurs de café, les artistes de cabaret et les maisons closes. Lorsque Picasso rencontre et épouse la ballerine Olga Khokhlova, ses portraits d'elle et de son milieu s'inspirent également du vocabulaire établi par Degas en tant que peintre de danseuses.

En 1958, Picasso acquière un certain nombre de monotypes provocateurs de Degas, qu'il considérait comme « les meilleures choses que Degas ait jamais faites » et, dans une série d'eaux-fortes de 1971, il représente Degas lui-même regardant des nus féminins. Daté du jeudi 09 février 1967, ce dessin est un parfait exemple des œuvres où il visualise clairement Degas. Avec son propre vocabulaire artistique et son geste libre, Picasso représente Degas avec une barbe naissante, observant deux femmes nues dont une debout et l'autre agenouillée à ses pieds. À côté de lui, un homme aux yeux rieurs, est caché dans la partie foncée au lavis. Sur le mur en face, un immense visage de femme déstructurée avec deux yeux sur son profil le gauche le regarde.

En reprenant un thème illustré par Degas à l'époque, Picasso affirme son admiration pour l'artiste mais aussi son goût commun pour le corps de la femme. Dans les années 1960, Picasso joue également avec la perception, par la déstructuration faciale et physique, typique du mouvement cubiste, dont il fut le chef de file.

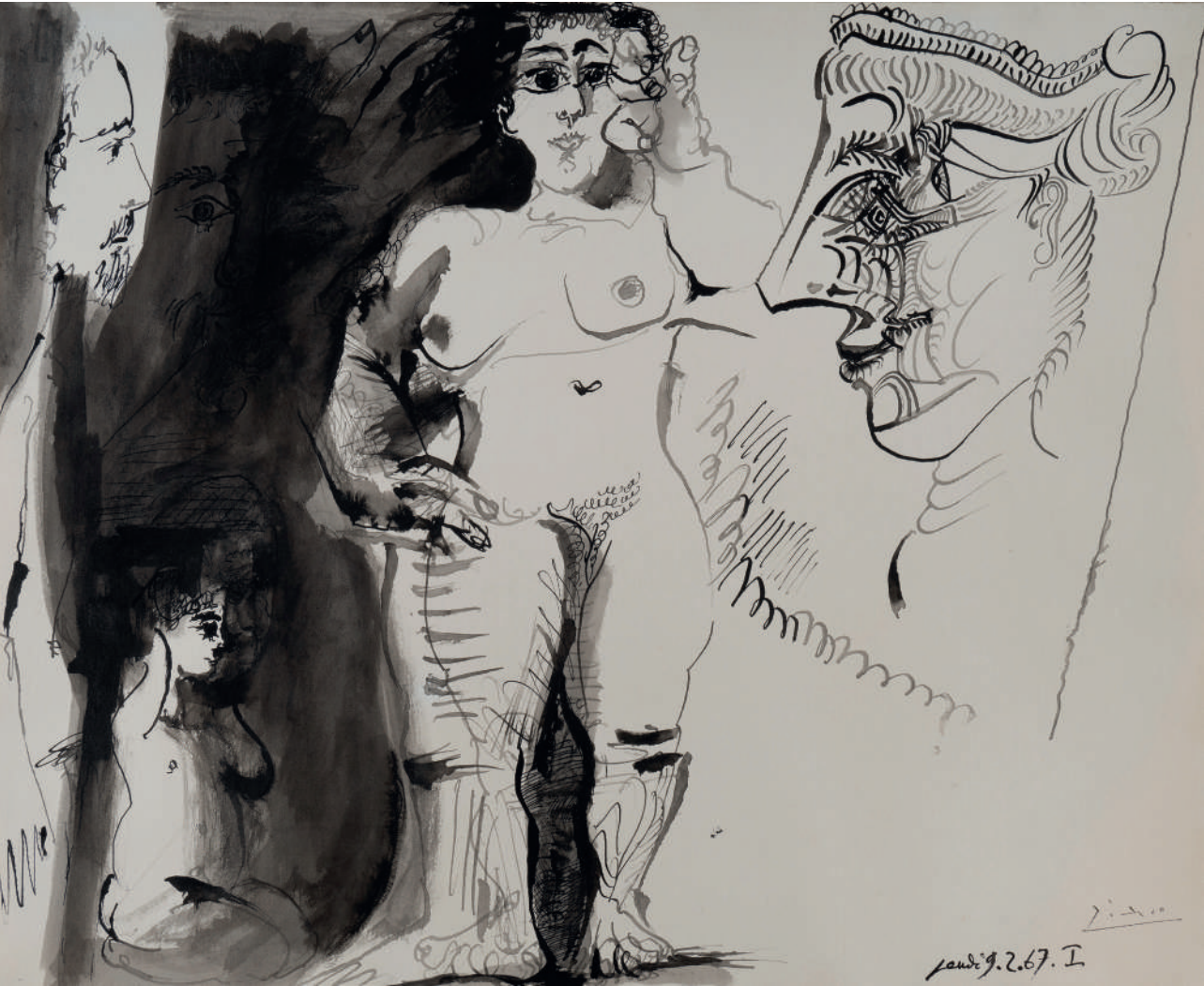
Une année après la réalisation de notre dessin, entre le 16 mars et le 5 octobre 1968, Picasso réalise une série de gravures présentée au mois de décembre de la même année à la galerie Louise Leiris à Paris. La villa Notre Dame de Vie, à Mougins, où réside alors le peintre, est plongée dans un calme inhabituel à cause de la crise de mai 1968. Picasso âgé de 87 ans entreprend la production d'un ensemble de gravures, sorte de journal de bord dans lequel tous les thèmes qui lui sont chers sont présents : les femmes, le peintre et son modèle, ses origines et l'érotisme où il fait régulièrement apparaître, Edgar Degas entouré de femmes nues. Ce dessin est ainsi une œuvre préparatoire qui inspira grandement Picasso à poursuivre ses illustrations sur Degas dans ses gravures.

Throughout his career, Pablo Picasso observed the work of other artists, in particular that of his fellow artist Edgar Degas. Although the two lived in the same Montmartre district for several years, until Degas' death in 1917, there is no record of them ever having met. Yet some of Picasso's early depictions of Paris clearly echo Degas' subjects: café-goers, cabaret artists and brothels. When Pablo Picasso met and married ballerina Olga Khokhlova, his portraits of her and her milieu drew on the same vocabulary established by Edgar Degas as a painter of dancers.

In 1958, Picasso acquired a number of provocative monotypes by Degas, which he considered "the best things Degas ever did" and, in a series of etchings from 1971, he depicts Degas himself looking at female nudes. Dated Thursday, February 9, 1967, this drawing is a perfect example of the works in which he clearly visualizes Degas. With his own artistic vocabulary and free gesture, Picasso depicts Degas with an emerging beard, in profile, observing two nude women, one standing and the other kneeling at his feet. Next to him, a man with laughing eyes is deliberately hidden in the dark wash. On the opposite wall, a huge, unstructured woman's face with two eyes on her left profile stares back at him.

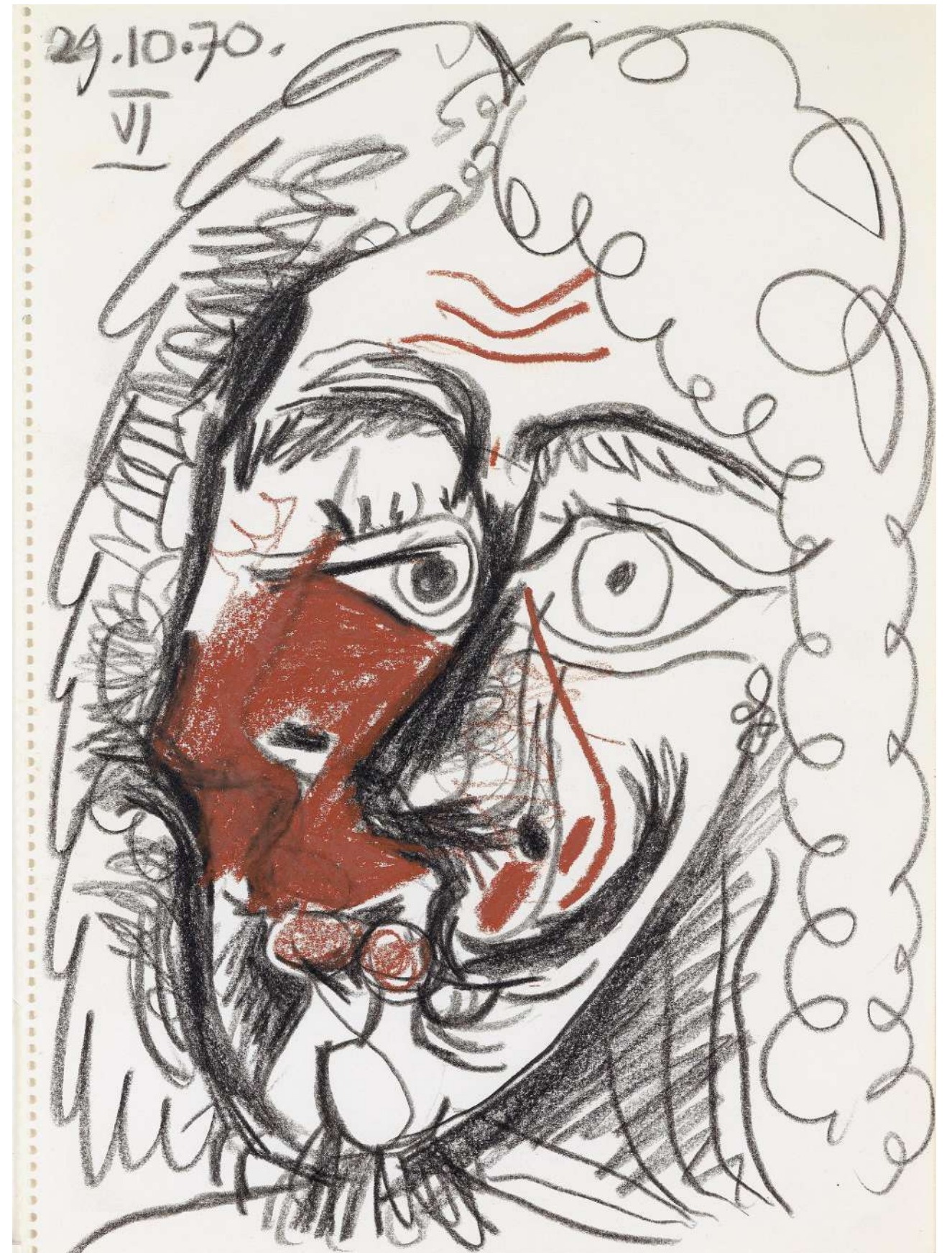
By taking up a theme illustrated by Degas at the time, Picasso once again affirms his admiration for the artist, but also his shared taste for the female body, which he represented throughout his career. In the 1960s, Picasso also played with perception, through the facial and physical destructuring typical of the Cubist movement - of which he was the leader.

A year after the creation of our drawing, between March 16 and October 5, 1968, Picasso produced a series of etchings that were presented in December of that year at the Louise Leiris gallery in Paris. The Villa Notre Dame de Vie in Mougins, where the painter was living at the time, was unusually quiet due to the May 1968 crisis. At the age of 87, Picasso began to produce a series of engravings, a sort of diary in which all the themes dear to him are present: women, the painter and his model, his origins and eroticism, in which he regularly features Edgar Degas surrounded by naked women. Our drawing is thus a preparatory work that greatly inspired Picasso to continue his illustrations of Degas in his engravings.



Étude de Personnages - Hommage à Degas, 1967
Signé et daté en bas à droite : Picasso ; jeudi 9.2.67
Encre et lavis sur papier
52 x 64 cm / 20 1/2 x 25 1/4 in.

Tête d'homme, 1970
Daté et numéroté en haut à gauche : 29.10.70 ; VI
Crayon de cire sur papier
37.2 x 27 cm / 14 5/8 x 10 5/8 in.



En octobre 1970, Picasso réalise cette œuvre fascinante reflétant son obsession pour la figure du mousquetaire de face, ce personnage issu de ses lectures des *Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas et devenu l'un des thèmes récurrents de ses dernières années. Inspiré par l'élégance et la bravoure de ce noble espagnol, Picasso en fait une figure introspective et symbolique, un alter ego à travers lequel il dialogue avec les grands maîtres qu'il admirait – Rembrandt, Le Greco, Velázquez – tout en réaffirmant son propre génie artistique.

Dans cette œuvre aux crayons de couleur, Picasso présente un portrait de mousquetaire intrigant où cinq visages distincts coexistent et se superposent, créant une impression de simultanéité et de fragmentation. Les traits de chaque visage se construisent à partir des mêmes éléments, mais ce sont exclusivement les yeux qui servent de points d'ancrage à chacun des portraits visibles. L'œil gauche et l'œil droit, tracés avec force et précision, servent successivement à créer les regards de ces quatre visages : celui de face et les quatre de profil. Ce tour de force donne à l'œuvre une dynamique particulière, où les yeux semblent pivoter pour relier les différents plans d'existence de chaque personnage.

Le visage, scindé par une ligne noire marquant un nez imposant, est une figure en perpétuelle transformation. Cette déstructuration, caractéristique du style cubiste dont Picasso est l'un des fondateurs, crée un jeu d'opposition entre frontalité et profil, entre ce qui est visible et ce qui est suggéré. Les cheveux bouclés, tracés par des hachures tourbillonnantes, et la moustache élégamment dessinée encadrent un visage éclaté, où les volumes sont accentués par des aplats brun-rouge, notamment sur les joues et le nez. La couleur, appliquée avec une économie de moyens, donne vie à ces différents visages en leur conférant profondeur et mouvement.

Ce jeu de visages multiples n'est pas une simple expérimentation formelle : il reflète une quête plus profonde. En utilisant les mêmes yeux pour chaque portrait, Picasso donne à voir la continuité entre ces identités fragmentées. Ces yeux deviennent ainsi les points fixes d'une composition mouvante, incarnant une unité au sein de la diversité des perceptions. Cette approche illustre le génie de Picasso, qui parvient à synthétiser dans une seule œuvre plusieurs angles de vue, plusieurs états d'âme, et plusieurs dimensions temporelles.

Par ce dessin, Picasso nous invite à reconsidérer la nature de l'identité humaine. Le mousquetaire, ici fragmenté en quatre visages, devient une métaphore de la multiplicité des facettes d'un individu. Cette œuvre, à la fois intime et universelle, transcende la simple représentation pour interroger la perception elle-même. Elle illustre également le combat de Picasso contre le temps, sa volonté de capturer l'éphémère dans l'éternité de l'art. À travers la simplicité de ses moyens – deux yeux, quelques traits incisifs et des aplats de couleur – il crée une œuvre d'une complexité saisissante, où chaque visage semble à la fois autonome et intrinsèquement lié aux autres. Avec cette œuvre, Picasso démontre une fois de plus sa capacité à renouveler les conventions artistiques jusqu'à la fin de sa vie.

Tête d'Homme est bien plus qu'un portrait : c'est une exploration audacieuse de la perception et de l'identité, une célébration de la créativité humaine dans toute sa richesse et sa diversité. Pablo Picasso utilisait fréquemment le dessin comme un outil pour préparer et concevoir ses œuvres peintes. Le dessin constituait pour lui une méthode d'exploration, lui permettant d'approcher des formes nouvelles et variées en déconstruisant un sujet et en le réinterprétant par des répétitions successives sur des structures libres. Les représentations de visages, qu'il répétait et variait continuellement, ont acquis une signification particulière dans son œuvre. Selon Zervos, «Picasso ne biffait rien, n'effaçait rien ; il fixait des formes et des objets en esquisses rapides et conservait d'innombrables figures et mouvements sur papier, presque plus que ce que la mémoire seule pourrait retenir» (Zervos, cité dans Spies, Werner, *Picasso : Pastels, Dessins, Aquarelles*, Stuttgart, Hatje, 1986, p. 46).

In October 1970, Picasso created this fascinating work reflecting his obsession with the figure of the front-facing musketeer, a character inspired by his readings of *The Three Musketeers* by Alexandre Dumas and one of the recurring themes of his later years. Inspired by the elegance and bravery of this noble Spaniard, Picasso turned the musketeer into an introspective and symbolic figure, an alter ego through which he engaged in dialogue with the great masters he admired—Rembrandt, El Greco, Velázquez—while reaffirming his own artistic genius.

In this colored pencil work, Picasso presents an intriguing portrait of a musketeer where five distinct faces coexist and overlap, creating an impression of simultaneity and fragmentation. The features of each face are built from the same elements, but it is exclusively the eyes that anchor each of the visible portraits. The left and right eyes, drawn with strength and precision, alternately create the gazes of these four faces: the frontal face and the four in profile. This feat gives the work a particular dynamism, where the eyes seem to pivot, connecting the different planes of existence of each character.

The face, divided by a black line marking a prominent nose, is a figure in perpetual transformation. This deconstruction, characteristic of the Cubist style that Picasso co-founded, creates a play of opposition between frontality and profile, between what is visible and what is suggested. The curly hair, rendered with swirling crosshatches, and the elegantly drawn mustache frame a fragmented face, where the volumes are accentuated by reddish-brown patches, particularly on the cheeks and nose. The use of color, applied sparingly, breathes life into these various faces, giving them depth and movement. This interplay of multiple faces is not merely a formal experiment; it reflects a deeper quest. By using the same eyes for each portrait, Picasso reveals the continuity between these fragmented identities. The eyes thus become fixed points in a shifting composition, embodying unity within the diversity of perceptions. This approach illustrates Picasso's genius, as he synthesizes in a single work multiple perspectives, emotional states, and temporal dimensions.

Through this drawing, Picasso invites us to reconsider the nature of human identity. The musketeer, here fragmented into four faces, becomes a metaphor for the multifaceted nature of an individual. This work, both intimate and universal, transcends mere repre-

sentation to question perception itself. It also reflects Picasso's battle against time, his determination to capture the ephemeral within the eternity of art. Using only the simplest tools—two eyes, a few incisive lines, and patches of color—he creates a work of striking complexity, where each face appears both autonomous and intrinsically connected to the others. With this work, Picasso once again demonstrates his ability to reinvent artistic conventions, even at the end of his life.

Tête d'Homme is much more than a portrait: it is a bold exploration of perception and identity, a celebration of human creativity in all its richness and diversity. Picasso frequently used drawing as a tool to prepare and conceive his painted works. Drawing was, for him, a method of exploration, allowing him to approach new and varied forms by deconstructing a subject and reinterpreting it through successive repetitions on free structures. The representations of faces, which he continuously repeated and varied, gained particular significance in his oeuvre. According to Zervos, "Picasso neither struck out nor erased anything; he fixed forms and objects in quick sketches and retained countless figures and movements on paper, almost more than memory alone could hold" (Zervos, quoted in Spies, Werner, *Picasso: Pastels, Drawings, Watercolors*, Stuttgart, Hatje, 1986, p. 46).



SCULPTURES

SCULPTURES

En 1906, Pablo Picasso a conçu la sculpture *Fernande se coiffant*, modelée en céramique dans l'atelier de son compatriote Paco Durrio. Quatre ans plus tard, Ambroise Vollard obtient d'en faire une première édition en bronze, de cinq exemplaires signés. Quant à l'original, Picasso l'offre au collectionneur Raoul Pellequer, frère de Max Pellequer en 1968, ce dernier, avec l'accord de Picasso, commande à la fonderie Valsuani dix tirages supplémentaires, non signés mais numérotés. Aujourd'hui, quatre de ces derniers sont répertoriés : Notre modèle le 1/10 provenant de la collection Pellequer, le 2/10 conservé au Berggruen Museum de Berlin, le 5/10 à la NY Carlsberg Glyptotek, à Copenhague, le 6/10 à la Kunsthalle de Hambourg et le 9/10, au musée Picasso de Paris. Contrairement à la plupart des œuvres de jeunesse de Picasso, cette sculpture est travaillée sous un seul angle. La partie qui forme la base socle de la sculpture est volontairement schématisée. Les orteils du pied gauche ne sont que légèrement ébauchés, le pied droit n'est pas visualisé.

Dans l'ensemble la partie gauche de la sculpture est plus sommaire que la partie droite mais il ne s'agit pas de la contourner, le dos de la femme restant d'ailleurs ouvert. Cet angle de vue est légitimé par le fait qu'il est le seul qui permette la lecture du thème, celui d'une femme qui se coiffe.

De retour à Paris à l'automne 1906, après un séjour à Gósol en Espagne, Pablo Picasso s'intéresse au motif de la femme se coiffant, sujet de prédilection des artistes depuis toujours. De nombreux tableaux et dessins réalisés au cours de cette année où le modèle est représenté debout, assis ou à genoux attestent de l'intense recherche de Picasso sur ce motif. Intitulées *Femme se coiffant* ou *Fernande se coiffant*, plusieurs études directes pour ce bronze ont été faites par Picasso montrant un parallèle évident avec les formes oniriques symbolistes dans la manière de mêler les bras levés et les cheveux.

L'influence des sculptures de Gauguin est évidente pour *Fernande se coiffant*, d'autant plus que Picasso a pu voir une grande rétrospective de son œuvre sculptée au Salon d'Automne de 1906 dans laquelle figurait le fameux *Oviri* réalisé en 1894 et aujourd'hui conservé au Musée d'Orsay. Si William Rubin dans son ouvrage de référence "Primitivism in 20th century art" en 1984 perçoit dans cette œuvre des formes classiques plutôt que des traits archaïques, l'historien Werner Spies confirme quant à lui, un lien évident de Picasso avec

la sculpture de Paul Gauguin. Picasso est également séduit par la force expressive et le primitivisme de l'art ibérique antique lors d'une exposition d'objets provenant des fouilles archéologiques D'Osuna et de Cerro de los Santos, au musée du Louvre durant l'hiver 1905 – 1906. Ici, il emprunte autant à la sculpture ibérique et catalane romane qu'à la sculpture océanique découverte par Gauguin, et à la morphologie, la géométrie, apprises de Cézanne.

La femme eu toujours une place prépondérante dans la vie et la carrière de l'artiste. Les compagnes de Picasso ont toujours été ses principales sources d'inspirations. Le visage de la jeune femme évoque Fernande Olivier, compagne et muse de Picasso de 1904 à 1912. Elle eut une importance considérable dans l'œuvre de l'artiste. La fusion entre Fernande Olivier et Pablo Picasso est particulièrement palpable dans les œuvres créées au cours des huit années qu'ils partagent du mois d'août 1904 au 18 mai 1912. Fernand joue un rôle clef dans ses représentations et l'évolution de son style : de la fin de la période bleue jusqu'à l'invention du cubisme.

Ces expérimentations autour de son visage et de son corps imprègnent les œuvres de Picasso. Installée avec le peintre en 1904, elle l'accompagne à Gosol un village des Pyrénées catalanes, durant l'été 1906. Ce séjour fut le déclencheur de la période cubiste à venir, la présence de Fernande jouant un rôle central dans le traitement du portrait et du corps de la femme.

À Gosol, Picasso transforme le corps de Fernande en un modèle féminin archétypal, marquant ainsi le début d'un processus continu que Picasso exploite dans ses travaux ultérieurs. En jouant avec la distorsion, il lui attribue un corps robuste évoquant les sculptures primitives, tout en conservant une pose classique qui évoque une femme faisant sa toilette. Fernande est légèrement représentée de profil, remontant ses cheveux dans une coiffure haute, avec quelques mèches retombant sur sa nuque en une longue cascade.

Femme agenouillée se coiffant, 1906
Numéroté : 1/10

Porte le cachet du fondeur : C. Valsuani Cire Perdue
Bronze à patine nuancée
Height: 40 cm / 15 3/4 in.



Ses yeux en forme d'amande et son nez anguleux participent également à cette représentation. Ses caractéristiques physiques sont parfaitement illustrées dans notre bronze *Fernande se coiffant*. Le visage schématisé annonce cependant déjà le cubisme. Le sujet de Fernande se coiffant devient désormais d'une importance centrale dans l'œuvre de Picasso. L'artiste abandonne définitivement toute interprétation psychologique, signalant ainsi le début du passage de sa période Bleue à sa période Rose. Durant cette période, caractérisée par des tons plus légers, l'isolement et la description concrète du sentiment d'exclusion s'effacent progressivement.

Picasso se désintéresse désormais de toute corrélation avec la société et privilégie les représentations de groupes et de scènes familiales, avec une préférence pour des sujets dépourvus de toute dimension psychologique, de sentiment d'abandon ou d'exclusion sociale. *La femme se coiffant* illustre ce rejet de toute narration littéraire. Ce motif met en avant un geste naturel, dénué de toute motivation psychologique, qui se suffit à lui-même.

In 1906, Pablo Picasso designed the sculpture *Fernande se coiffant*, modeled in ceramic in the studio of his compatriot Paco Durrio. Four years later, Ambroise Vollard commissioned a first bronze edition of five signed copies. As for the original, Picasso offered it to the collector Raoul Pellequer, brother of Max Pellequer, in 1968, who, with Picasso's agreement, commissioned the Valsuani foundry to produce ten additional prints, unsigned but numbered. Today, four of these are listed: Notre modèle 1/10 from the Pellequer collection, 2/10 in Berlin's Berggruen Museum, 5/10 in Copenhagen's NY Carlsberg Glyptotek, 6/10 in Hamburg's Kunsthalle and 9/10 in Paris's Musée Picasso. Unlike most of Picasso's early works, this sculpture is worked from a single angle. The base of the sculpture is deliberately schematized. The toes of the left foot are only slightly outlined, while the right foot is not visualized.

On the whole, the left side of the sculpture is sketchier than the right, but there's no question of going around it, as the woman's back remains open. This angle of view is legitimized by the fact that it is the only one that allows us to read the theme, that of a woman combing her hair.

Returning to Paris in the autumn of 1906, after a stay in Gósol, Spain, Pablo Picasso turned his attention to the motif of women combing their hair, a favorite subject of artists since time immemorial. Numerous paintings and drawings produced during the year, in which the model is depicted standing, sitting or kneeling, attest to Picasso's intense research into this motif. Entitled *Femme se coiffant* or *Fernande se coiffant*, several direct studies for this bronze were made by Picasso, showing a clear parallel with Symbolist dream forms in the way the raised arms and hair are combined.

The influence of Gauguin's sculptures is evident in *Fernande se coiffant*, all the more so as Picasso saw a major retrospective of his sculptural work at the 1906 Salon d'Automne, which included the famous *Oviri* created in 1894 and now housed at the Musée d'Orsay. While William Rubin, in his 1984 reference work "Primitivism in 20th century art", perceived classical forms rather than archaic features in this work, historian Werner Spies confirmed Picasso's clear link with the sculpture of Paul Gauguin. Picasso was also seduced by the expressive force and primitivism of ancient Iberian art during an exhibition of objects from the Osuna and Cerro de los Santos archaeological digs at the Louvre Museum in the winter of 1905-1906.

Here, he borrows as much from Romanesque Iberian and Catalan sculpture as from the oceanic sculpture discovered by Gauguin, and from the morphology and geometry he learned from Cézanne.

Women have always played an important role in Picasso's life and career. Picasso's female companions were always his main sources of inspiration. The young woman's face evokes Fernande Olivier, Picasso's companion and muse from 1904 to 1912. She was of considerable importance in the artist's work. The fusion between Fernande Olivier and Pablo Picasso is particularly palpable in the works created during the eight years they shared, from August 1904 to May 18, 1912. Fernand plays a key role in his representations and the evolution of his style: from the end of the blue period to the invention of cubism.

These experiments with her face and body permeated Picasso's works. Having moved in with the painter in 1904, she accompanied him to Gosol, a village in the Catalan Pyrenees, in the summer of 1906. This stay was the trigger for the Cubist period to come, with Fernande's presence playing a central role in Picasso's treatment of the portrait and the female body.

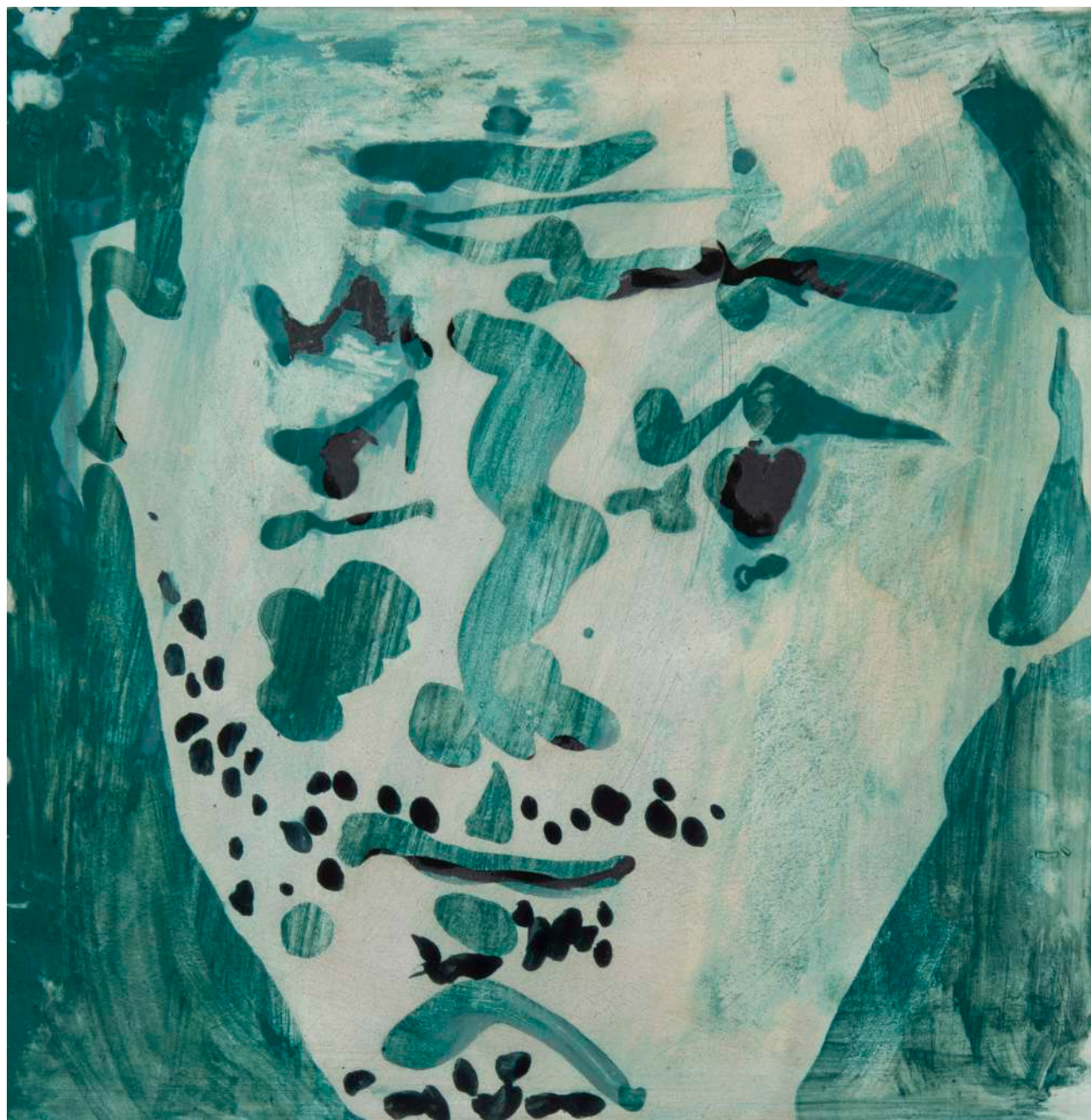
In Gosol, Picasso transforms Fernande's body into an archetypal female model, marking the beginning of an ongoing process that Picasso exploits in his later work. Playing with distortion, he gives her a robust body reminiscent of primitive sculpture, while retaining a classical pose that evokes a woman washing herself. Fernande is slightly depicted in profile, her hair pulled up into a high hairstyle, with a few strands falling down the nape of her neck in a long cascade.

Her almond-shaped eyes and angular nose also contribute to this representation. These physical characteristics are perfectly illustrated in our bronze *Fernande se coiffant*. The schematized face, however, already heralds Cubism. The subject of *Fernande se coiffant* is now of central importance in Picasso's work. The artist definitively abandoned all psychological interpretation, signaling the beginning of the transition from his Blue period to his Pink period. During this period, characterized by lighter tones, isolation and the concrete depiction of feelings of exclusion gradually fade away.

Henceforth, Picasso disengaged himself from any correlation with society, favoring representations of groups and familiar scenes, with a preference for sub-

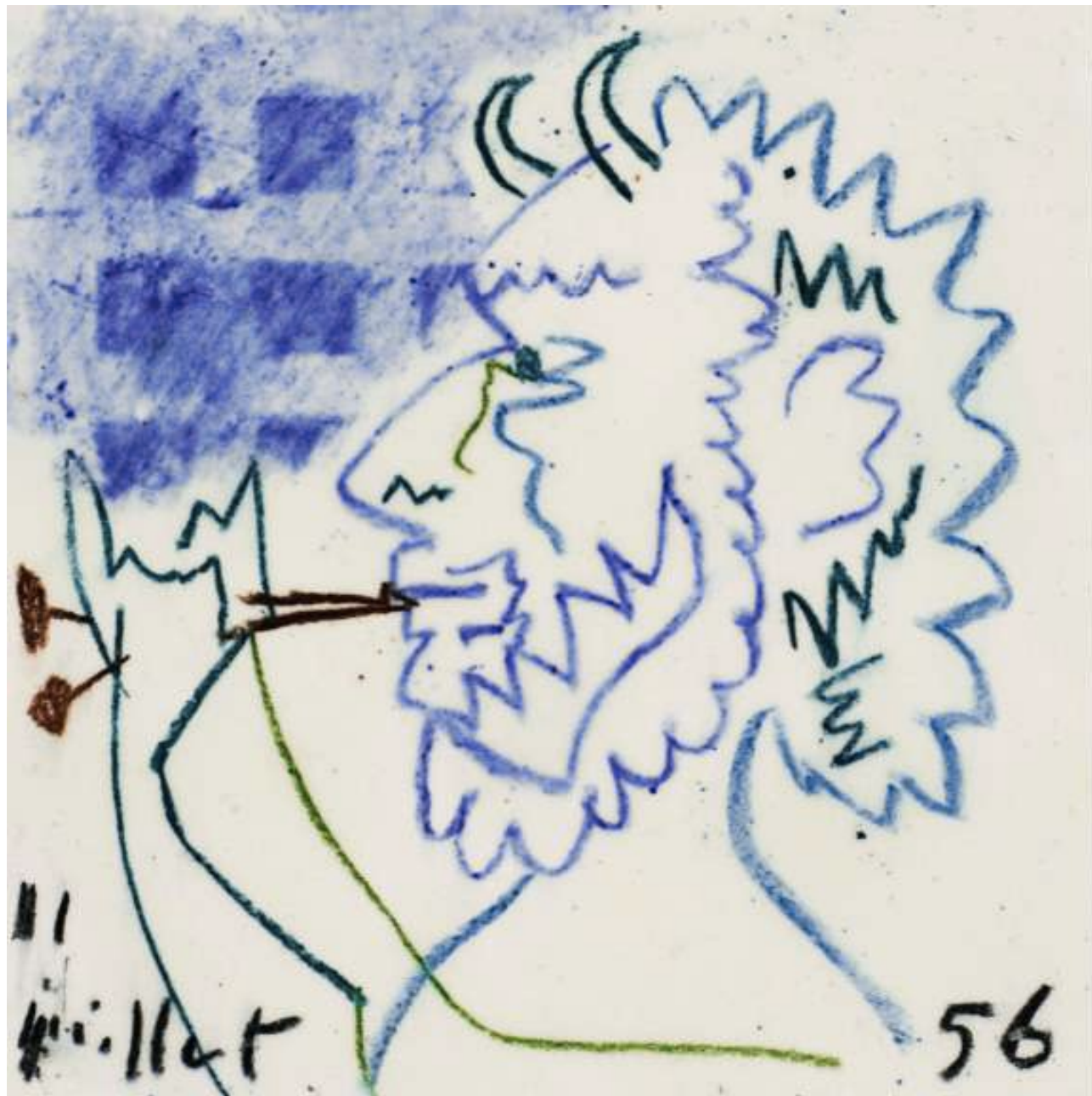
jects devoid of any psychological dimension, sense of abandonment or social exclusion. *La femme se coiffant* illustrates this rejection of literary narrative. This motif highlights a natural gesture, devoid of any psychological motivation, that stands on its own.





CÉRAMIQUES
UNIQUES

UNIQUE
CERAMICS



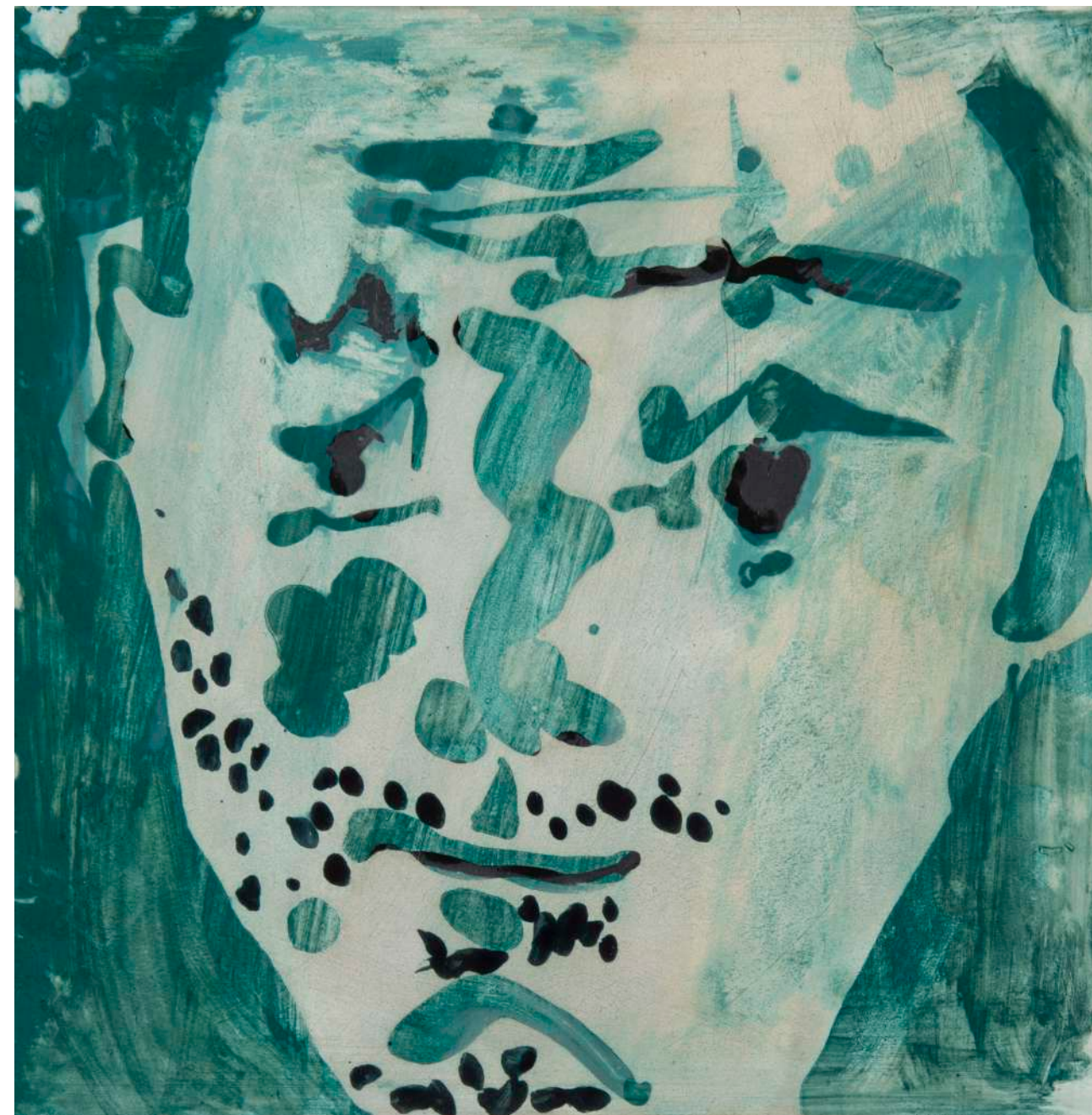
Faune à la Diaule, 1956
 Daté en bas à gauche « 11 juillet » et à droite « 56 »
 Signé au revers : Picasso
 Pièce unique
 Céramique peinte et émaillée
 15,2 x 15,2 cm / 6 x 6 in.



Visage, Tête, 1956
 Pièce unique
 Céramique peinte et partiellement émaillée ;
 Tomette hexagonale
 14.6 x 16.5 cm / 5 3/4 x 6 1/2 in.

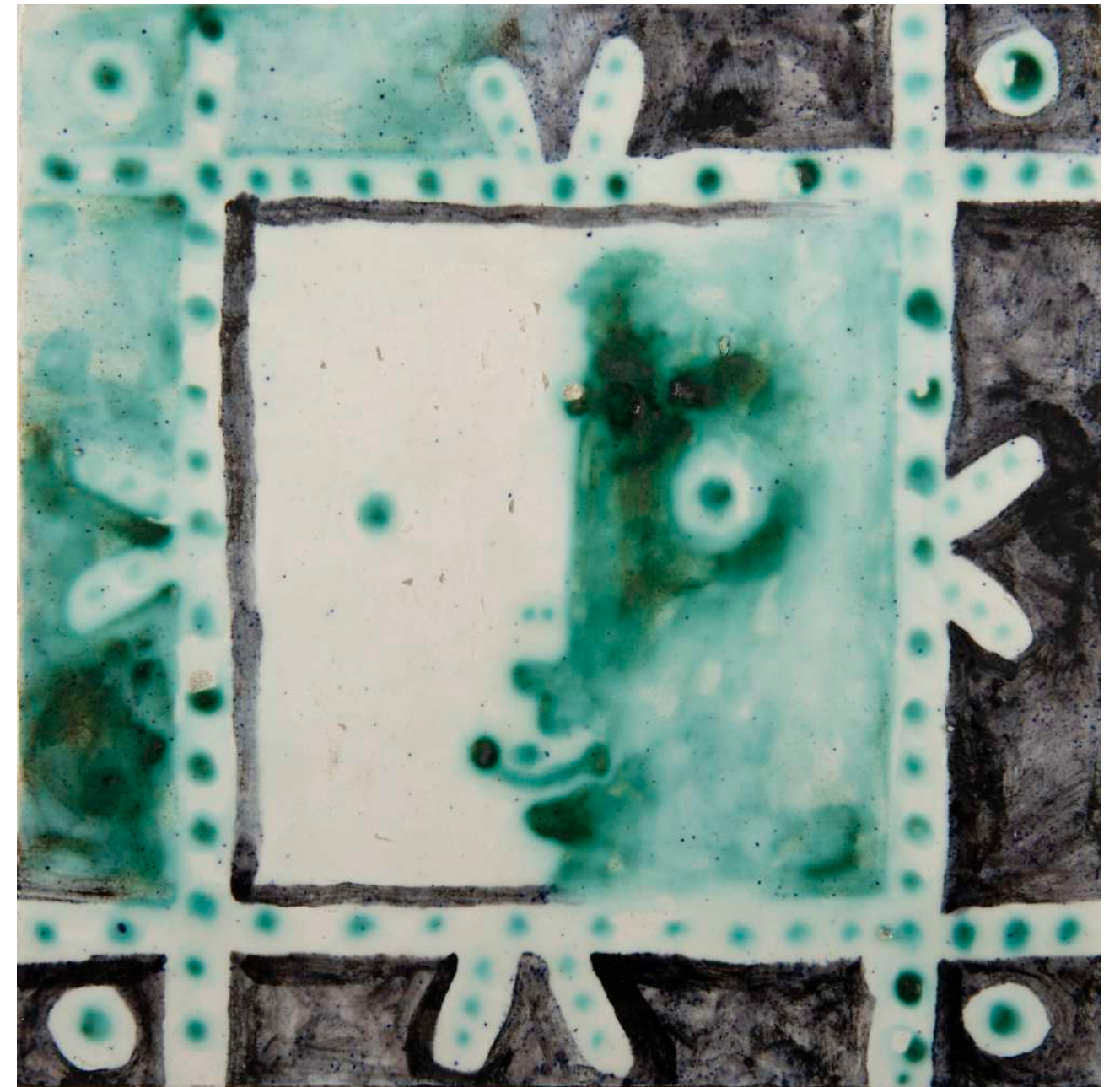


Visage, 1963
 Estampillé au dos : Madoura plein feu ; Empreinte original de
 Picasso
 Pièce unique
 Céramique peinte et partiellement émaillée
 Diameter: 26,2 cm / 10.3 in.



Tête d'Homme Barbu, 1965
 Dedicacé, signé et dessiné au dos : Picasso ; 24.5.65 ; « Pour Jean
 Ramié »
 Pièce unique
 Céramique peinte et émaillée
 25,5 x 25,5 cm / 10 x 10 in.

Trois Visages, 1956
 Signé et daté au revers : Picasso 22.2.56
 Pièce unique
 Céramique peinte et émaillée
 20,5 x 20,5 cm / 8 x 8 in.





Trois Visages, 1956
 Signé et daté au revers : Picasso 22.2.56
 Pièce unique
 Céramique peinte et émaillée
 20,5 x 20,5 cm / 8 x 8 in.

CONTACTS

HELENE BAILLY MARCILHAC
FOUNDER & DIRECTOR
T. +33 (0)6 60 82 45 03
HELENE@HELENEBAILLY.COM

JOSEPHINE FERRAND
SALES & LOANS
T. +33 (0)6 71 86 31 66
JOSEPHINE@HELENEBAILLY.COM

SALOMÉ DE BRYAS
SALES & FAIRS
T. +33 (0)6 82 60 39 58
SALOME@HELENEBAILLY.COM

VICTOR CASTEL
RESEARCHER
T. +33 (0)6 71 86 31 90
VICTOR@HELENEBAILLY.COM

AURELIE FRANCIN
ACQUISITIONS
T. +33 (0)1 44 51 51 53
AURELIE@HELENEBAILLY.COM

KENZA ZIZI
COMMUNICATIONS
T. +33 (0)6 78 33 31 53
KENZA@HELENEBAILLY.COM

MARION NGUYEN
DESIGN
T. +33 (0)6 47 71 71 71
MARION@HELENEBAILLY.COM

HELENE BAILLY

DU LUNDI AU VENDREDI, DE 9H À 19H
LE SAMEDI, DE 10H À 19H
LE DIMANCHE SUR RENDEZ-VOUS

FROM MONDAY TO FRIDAY, FROM 9AM TO 7PM
ON SATURDAY, FROM 10AM TO 7PM
ON SUNDAY BY APPOINTMENT

71, RUE DU FAUBOURG-SAINT-HONORÉ
75008 PARIS
T. +33 (0)1 44 51 51 51

Remerciements
Mélicca Marechal
Charly Lagouy

Conception et réalisation graphique
Marion Nguyen

Crédits photographiques
Cécil Mathieu
Julien Pepy

© Succession Picasso, 2025.

Tous droits réservés.
© HELENE BAILLY, Paris, France.

HELENE BAILLY

71, rue du Faubourg Saint-Honoré, 75008 Paris

T. +33 (0)1 44 51 51 51 | gallery@helenebailly.com | www.helenebailly.com