

Picasso tel qu'en lui-même Picasso An Enduring Artist

Constance Naubert-Riser

Volume 30, numéro 119, juin-été 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54129ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Naubert-Riser, C. (1985). Picasso tel qu'en lui-même / Picasso An Enduring Artist. *Vie des arts*, 30(119), 22–101.

Picasso

CONSTANCE NAUBERT-RISER

On croyait avoir tout vu. Il reste encore des surprises. Le Musée des Beaux-Arts de Montréal accueille en primeur quelque quatre-vingts tableaux de la Collection de Jacqueline Picasso, dont bon nombre n'ont jamais été exposés auparavant.

Pablo Picasso: Rencontre à Montréal se déroulera du 21 juin au 10 novembre 1985. Des activités exceptionnelles du Service d'Animation du Musée viendront se greffer à cette exposition: **Hommage à Picasso**, quatre spectacles de flamenco avec des vedettes internationales; **Picasso Films**, une rétrospective de films sur Picasso au cours des mois de juillet et août; enfin **Picasso Théâtre**, où la Troupe Ubu présente, en première canadienne, la pièce écrite par Picasso en 1941, **Le Désir attrapé par la queue**. Constance Naubert-Riser trace ici la trajectoire de l'artiste, à partir de tableaux tirés de l'exposition. Pour sa part, Udo Kultermann repère les artistes contemporains qui s'inspirent de l'œuvre de Picasso.

We thought we had seen everything. But there are still surprises. The Montreal Museum of Fine Arts will enjoy a world first when it presents some eighty works from the Jacqueline Picasso Collection, a good number of which have never been exhibited before.

Pablo Picasso: Rencontre à Montréal will be shown from June 21 to November 10, 1985. Exceptional activities by the Animation Services of the Museum will be added to this exhibition: **Hommage à Picasso**, four flamenco shows with international stars; **Picasso Films**, a retrospective of films on Picasso during July and August; and **Picasso Théâtre**, when Troupe Ubu presents as a Canadian première the play written by Picasso in 1941, **Le Désir attrapé par la queue**.

Constance Naubert-Riser here traces the artist's trajectory from pictures in the exhibition. Udo Kultermann has searched out the contemporary artists inspired by Picasso's oeuvre.



1. Pablo PICASSO
Femme nue couchée,
1932.
Fusain et huile sur toile;
162 cm x 130.
(Phot. Peter Willi, Paris)

TEL QU'EN LUI-MÊME | AN ENDURING ARTIST

2. Femme assise au chapeau bleu et rouge, 1939.
Huile sur toile; 92 cm x 73.
(Phot. Peter Willi, Paris)



L'idéologie du «génie», avec ses relents romantiques d'être d'exception, perturbe une trop grande partie des écrits sur Picasso. «Perturbe» au sens de «produit de l'interférence». Cet œuvre a été découpé en périodes, analysé, catalogué; l'iconographie soigneusement fouillée; la biographie réécrite, les «conversations» publiées... Bref, qui veut aborder Picasso dispose d'une imposante documentation dans laquelle toutes les facettes de cette personnalité se conjuguent pour nous renvoyer l'image traditionnelle du créateur titanesque. Même si, de son vivant, cet artiste a bénéficié d'un vedettariat sans précédent, la mise à distance de l'œuvre, dont nous commençons à profiter en raison du recul temporel, devrait permettre de cerner, autrement que par le commentaire élogieux ou polémique, ce qui constitue la préoccupation majeure de ce très long travail de peintre. A cet effet, il importe également de donner son congé à la notion de chef-d'œuvre, corrélative de celle de génie, qui enferme trop souvent la qualité d'une œuvre dans un périmètre étroit et délimité par des a priori non avoués. Regardons donc plus simplement l'œuvre dans son ensemble, sans isoler les œuvres «importantes» pour les uns, «majeures» pour les autres, ou encore «singulières» et «exceptionnelles».

Sa trajectoire est claire. En dépit des recherches multiples des différentes avant-gardes qui ponctuent le cours de la peinture du 20^e siècle, Picasso reste attaché à la figuration. Depuis *Les Femmes d'Alger* (1907) (fig. 3), la problématique picturale qui s'était manifestée dans les périodes bleue et rose s'articule plus clairement autour de deux centres d'intérêt d'égale importance: un travail de métamorphose formelle et une traduction figurale de l'érotique. Sa démarche oscille entre ces deux registres comme entre deux pôles, selon les soubresauts de l'autobiographie qui, de l'avis unanime de ses proches, s'écrit à travers cet œuvre. Réunir désir et plasticité sur une même surface, telle sera l'intention, progressivement dévoilée, à travers un travail quotidien acharné.

La volonté de métamorphoses formelles est sans doute ce par quoi Picasso passa à l'histoire, déjà de son vivant. L'importance de l'étape cubiste de son œuvre et le travail conjoint avec Braque sur la déconstruction de la représentation de l'espace ont été suffisamment analysés pour que nous n'y revenions pas ici. Par contre, il convient d'attirer l'attention sur deux points qui permettent de proposer une approche moins réductrice de l'œuvre dans son ensemble.

Certes, le principal acquis de l'expérience cubiste, soit l'abolition du point de vue unique et la substitution de plusieurs points de vue successifs progressivement rabattus sur la frontalité de la toile, constituent le principal cadre de référence pour la production ultérieure, du moins pour la peinture. De même, certains procédés issus des recherches cubistes orientées vers la fragmentation de l'objet serviront de support à l'élaboration d'un style, même si la fragmentation en petites unités n'est pas maintenue. Enfin l'aplat des collages et l'arbitraire de leurs combinaisons fourniront le schéma de base pour de nombreuses compositions.

Mais un examen plus attentif de la totalité de l'œuvre graphique et picturale¹ révèle, d'une part, que la période cubiste n'est qu'une enclave de courte durée dans une longue réflexion sur le corps/figure. L'aboutissement de cette réflexion dans les œuvres des dix dernières années permet de conclure que cet axe

The ideology of "genius", with its slight romantic trace of an exceptional being disturbs too great a part of the writings about Picasso. "Disturbs" in the sense of "produces interference". This work has been divided into periods, analysed, catalogued, iconography carefully examined, biography rewritten, "conversations" published... In short, whoever wishes to study Picasso has at his disposal an imposing documentation in which all the facets of this personality are united to give us the traditional image of the titanic creator. Even if during his life this artist benefitted from an unprecedented position of stardom, our distance from the work we are beginning to profit from, on account of the perspective due to time, should allow us to comprehend, other than by laudatory or controversial comment, what forms the major preoccupation of this painter's long career. For this purpose, it is equally important to put aside the notion of masterpiece, related to that of genius, which too often encloses the quality of a work in a narrow, limited perimeter defined by unacknowledged a priori. Therefore, let us look more simply at the whole body of works, without isolating those paintings "important" for some, "major" for others, or yet again "singular" or "exceptional".

His trajectory is clear. In spite of the various directions taken by the main avant-gardes which mark the course of twentieth century painting, Picasso remained attached to figurative painting. Since *Les Femmes d'Alger* (1907) (Fig. 3) the set of questions that had surfaced in the "blue" and "rose" periods are hinged more clearly around two equally important centres of interest: formal transformations and a figural¹ treatment of the erotic. His development swings between these two themes as between two poles in accordance with the sudden jolts of autobiography which, in the unanimous opinion of those close to him, is being written through this work. To unite desire and plasticity on a single surface will be the basic intention, progressively unveiled, through relentless daily work.

It was doubtless on account of his willingness concerning formal transformations that Picasso already passed into history during his lifetime. The importance of the cubist stage in his œuvre and the joint work with Braque on the deconstruction of the representation of space have been sufficiently analysed for us not to review them here. On the other hand, it

is fitting to draw attention to two points which allow us to offer a less confining approach of the work in its ensemble.

Certainly, the chief acquisition of the cubist experiment, the abolition of the single point of view and the substitution of many successive ones progressively overlapping on the frontality of the canvas, form the main frame of reference for subsequent production, at least for painting. As well, certain procedures resulting from cubist research and directed toward the fragmentation of the object, serve as support for the development of a style, even if fragmentation into small units was not continued. Finally, the flatness of the collages and the arbitrariness of their combinations would supply the basic diagram for numerous compositions.

But a closer examination of the whole body of graphic and pictorial works² reveals, on the one hand, that the cubist period is only an enclave of short duration in a long reflection on the body/figure. The issue of this reflection as seen in the works of the last ten years permits us to conclude that this axis was more

L'art est posé dans l'altérité
en tant que plasticité et désir.
(Jean-François Lyotard)



3. *Les Femmes d'Alger*, 1907.
Huile sur toile; 244 cm x 233.
New-York, Musée d'Art Moderne.

était plus essentiel que la problématique de la frontalité. D'autre part, il n'est pas question, pour Picasso, de débarrasser la peinture de tout signe référentiel, mais de lui assigner comme fonction principale la métamorphose du corps/figure. En somme, Picasso est l'envers de Mondrian.

A l'évolution rectiligne qui exclut tout retour en arrière, il oppose et impose l'arbitraire d'une bifurcation sans issue, l' inexplicable d'un retour en arrière, l'illogisme d'une fantaisie satisfaite, le zigzag aux segments longs ou courts, qui varient au gré de ses pulsions. A titre d'exemple², pour illustrer notre propos, nous choisirons des œuvres moins souvent publiées, qui ne font justement pas «exception», et qui témoignent de la persistance de ces deux centres d'intérêt dans la production quotidienne du peintre.

Femme nue couchée, de 1932 (fig. 1), est sans doute une tentative pour soumettre une figure à la frontalité. Mais cette œuvre, laissée à l'état d'ébauche, permet également de voir les hésitations concernant la mise en relation des différentes parties du corps féminin, et de constater qu'au départ Picasso les considère comme indépendantes les unes des autres. C'est pourquoi elles peuvent être recombinaisons par association de points de vue différents, de face, de profil et en plongée. L'unité finale dépend de la ré-introduction d'un contour, mais d'un contour qui brouille la représentation conventionnelle du corps. C'est précisément ce qui en fait une figure, c'est-à-dire un «fait pictural» autonome. Comme le souligne J. Fr. Lyotard³, «cette transgression du tracé révélateur témoigne des connivences du désir avec le figural». La double dimension plastique et érotique est ici manifeste; le plaisir de la possession est différé dans la mise en image dont la configuration est une affirmation franche de ses désirs. Le plaisir anticipé et différé est visible dans la tension créée par la combinaison des points de vue et par la sensualité de formes molles. «La scène où cette femme dort n'appartient (peut-être) pas à l'espace 'réel'», comme dit Lyotard, voulant ainsi mettre en évidence l'articulation de cette image avec l'espace onirique et ses capacités de transformation. Il n'en reste pas moins que la figure véhicule également des «effets» de sensations tactiles en nous montrant comme très rapprochées les faces antérieure et postérieure du corps.

Bien saisir l'enjeu de ce qui travaille l'œuvre de Picasso exige une conversion dans la manière de questionner. Leo Steinberg⁴ en a ouvert la voie en faisant ressortir à l'évidence tout l'érotisme implicite contenu dans la structure même des *Demoiselles d'Avignon*, trop souvent analysé en termes strictement formalistes. Ces éléments sont presque toujours sous-jacents, et il est utile d'en souligner la présence, même si l'œuvre dérive périodiquement, soit du côté du décoratif, soit du côté du burlesque ou du tragique. Picasso, qui explore tour à tour tous les registres du figural, ne conçoit pas comme contradictoire le passage de la métamorphose du corps/figure, du lyrique au monstrueux. C'est alors qu'il désarticule au maximum la figure, et la recompose en introduisant des disproportions entre les membres, et des déplacements d'organes, comme dans *Femme assise au chapeau plat*, de 1945 (fig. 6). En dépit d'une certaine géométrisation du tronc, cette œuvre est à interpréter autrement que comme une simple variation formelle des procédés mis au point pendant la

essential than the problem of frontality. On the other hand, there was no question, for Picasso, of ridding painting of any referential sign, but of allotting to it as principal function the transformation of the body/figure. In short, Picasso is the reverse of Mondrian.

To the rectilinear evolution that excluded any step backwards, he opposed and imposed the arbitrariness of a bifurcation without outcome, the inexplicability of a return to former procedures, the illogicality of a fulfilled fantasy, the zigzag with long and short segments which change at the will of his impulses. By way of example³, to illustrate our proposition, we shall select works less often published, which are not just "exceptions" and which illustrate the persistence of these two centres of interest in the painter's daily production.

Femme nue couchée of 1932 (Fig. 1) is doubtless an attempt to submit a figure to frontality. But this work, left in the stage of a rough sketch, also allows us to see the hesitations concerning the establishing of relations between the different parts of the female body, and permits us to realize that at the beginning Picasso considered them as independent of each other. This is why they can be recombined by association of different points of view - full face, profile and seen from above. The final unity depends on the re-introduction of a contour, but in this case it is a contour that confuses the conventional representation of the body. This is precisely what makes it a figure, an autonomous "pictorial fact". As stressed by J. Fr. Lyotard, "this violation of the revealing outline bears witness to the complicity of desire with the figural". Here the double plastic and erotic dimension is made clear; the pleasure of possession is deferred in the forming of the image whose configuration is a straight affirmation of his desires. Anticipated and deferred pleasure is visible in the tension created by the combination of the points of view and by the sensuality of soft forms. "The scene where this woman is sleeping does not (perhaps) belong to 'real' space", as Lyotard says, wishing thus to bring into evidence the articulation of this image with dream-like space and its capacities of transformation. It nonetheless remains that the figure also conveys "effects" of tactile feelings by showing us as very close the front and back faces of the body.

To understand thoroughly the stake of what operates in Picasso's work demands a change in the manner of examination. Leo Steinberg⁴ opened the way to this by bringing out all the implicit eroticism contained in the very structure of *Les Demoiselles d'Avignon*, analysed too often in strictly formalist terms. These elements are almost always underlying, and it is useful to emphasize their presence, even if the work periodically slips sideways, whether it be in the direction of the decorative or of the burlesque or of the tragicomic. Picasso, who explored in turn all the facets of the figural, did not see as a contradiction the passing over of the metamorphosis of the body/figure, from the lyric to the monstrous. It was then that he disarticulated the figure to the greatest degree and recomposed it by introducing disproportion between the members and displacements of organs, as can be seen in *Femme assise au chapeau plat* of 1945 (Fig. 6). In spite of a certain geometrization of the trunk, this work must be interpreted otherwise than as a simple variation of formal procedures perfected during the cubist period. The treatment of the face is doubtless the most noted signifier. To

4. *Nu et fumeur*, 1968.
Huile sur toile; 162 cm x 130.
Lucerne, Galerie Rosengart.





période cubiste. Le traitement du visage est sans doute le signifiant le plus remarquable. Au motif du double visage, vu simultanément de face et de profil, Picasso associe par superposition une forme/museau qui tient lieu de nez. L'origine de cette forme est signalée par Steinberg⁵. Il s'agit d'une série de dessins de

5. *Tête de femme*, 1943.
Huile sur toile; 82 cm 5 x 59,4.
(Phot. Michel Appollot, Grasse)



6. *Femme assise au chapeau plat*, 1945.
Huile sur toile; 130 cm x 89.
(Phot. Michel Appollot, Grasse)

the motif of the double face, seen simultaneously from the front and in profile, Picasso associated by superposition a muzzle/shape that takes the place of a nose. The origin of this shape was pointed out by Steinberg⁵. It can be found in a series of 1942 drawings in which Picasso, by conflating the head of a woman and the head of an animal, produced an astonishing hybrid whose final appearance was related clearly to neither. *Tête de femme* of 1943 (Fig. 5) represents a version in painting of this theme. As Steinberg says, the major problem was not to displace or recombine the elements, but to produce coherent, convincing figures.

1942 où Picasso, par la fusion dans un seul visage d'une tête de femme et d'une tête d'animal, produit un hybride étonnant, dont l'apparence finale ne renvoie clairement ni à l'une ni à l'autre. *Tête de femme*, de 1943 (fig. 5), représente une version picturale de ce thème. Comme le dit Steinberg, le problème majeur n'est pas de déplacer ou de recomposer des éléments, mais bien de produire des figures cohérentes, convaincantes.

Il s'agit bien là d'un autre travail sur la figure que celui qui consistait à déplacer le nez vers le haut de la tête, comme dans les nombreux portraits de Dora Maar (fig. 2). Dans les deux tableaux précités, Picasso fait surgir, non sans un certain humour, une métamorphose de la figure qui connote plus subtilement que d'autres, la zone d'indiscernabilité entre l'humain et l'animal. D'une manière plus courante dans son iconographie, l'allusion à cette zone est inscrite dans des figures masculines tirées de la mythologie classique: centaure, minotaure, satyre, etc., et connote le côté instinctif de la pulsion sexuelle. L'œuvre graphique de Picasso regorge d'éléments qui renvoient à tous les registres de la sexualité; l'érotisme de ces images est direct, explicite, sans détour et conforme à la représentation traditionnelle. Alors qu'ici il nous entraîne sur un autre registre, moins civilisé, et qui renoue avec les expériences tentées lors de la mise en place des *Demoiselles d'Avignon*. La charge érotique des poses agressives de ces «demoiselles» est clairement repérable lorsqu'on examine les nombreux dessins préparatoires. Il s'agit en effet, au même titre qu'une expérience formelle, d'une audacieuse scène de bordel à l'intérieur de laquelle le spectateur/voyeur est directement convoqué par l'entremise du regard frontal des figures. Mais surtout, ces dessins révèlent des expériences de transformations anatomiques qui suggèrent des recoupements évidents entre figure féminine et figure animale⁶. Les deux tableaux examinés plus haut (fig. 5 et 6) présentent une version plus hardie de ce propos. Au moyen d'un calembour visuel, Picasso transpose avec autant d'ironie que d'assurance, une part d'agressivité masculine à une figure féminine. Sur le plan de l'érotique, toutes les figures se rejoignent pour démasquer les codes imposés par la civilisation.

Le retour à la figuration auquel nous assistons dans l'art actuel incite à ré-évaluer l'œuvre de Picasso et à porter une attention toute particulière à ce qui est classé sous l'énoncé «Les dix dernières années, 1963-1973». L'absence de qualificatif défini donné à cette période dénote le malaise suscité par ces œuvres. Après avoir été bleues, roses, cubistes, néo-classiques, surréalistes, elles seraient devenues inclassables. C'est sans doute la grande liberté de facture qui surprend le plus. Une trop grande simplification de l'écriture picturale pourrait faire croire à une baisse du potentiel créateur. Or, il suffit de comparer les toiles de cette période aux gravures qui leur sont contemporaines, pour constater qu'il n'y a pas, chez Picasso, une perte de maîtrise du trait. Il s'agit donc d'un propos délibéré de sa part. Tout se passe comme si, après avoir ré-écrit pour son propre compte Delacroix, Velásquez, Manet..., après *L'Enlèvement des Sabines*, de 1963, qui est sa dernière «peinture d'histoire», Picasso prenait sa propre peinture comme objet de déconstruction. Seul demeure le double profil, qui lui tient presque lieu de signature. Autrement, il détruit ses propres effets de style. Les sujets sont très restreints, car le travail de Picasso se concentre exclusivement maintenant sur le corps/figure. Quelques *Mousquetaire* et *Fumeur* tirés de Rembrandt, ainsi que des *Torero* tirés de son Espagne natale, lui permettent de maintenir ses métamorphoses dans un registre haut en couleur. Mais l'ensemble des toiles se présente dans une dominante blanc/gris/noir, à laquelle il adjoint tantôt un vert, tantôt un bleu. Les inventions formelles sont constantes et, quelquefois même, ahurissantes comme dans *Nu et fumeur* de 1968 (fig. 4). La liberté d'exécution est totale. Picasso peint en touches apparentes, en empâtements, en barbouillages. L'exubérance des volumes/plats est à son comble. La déconstruction de «l'effet cubiste» par «l'effet barbouillage» et la réunion sur une même surface de formes contradictoires et de distorsions inédites

Obviously here another type of handling of the figure is involved than the one that consisted in moving the nose toward the top of the head, as in the numerous portraits of Dora Maar (Fig. 2). In the two aforementioned pictures, Picasso brings forth, with a certain touch of humour, a transformation of the figure that suggests more subtly than others the indiscernible zone between human and animal. More currently in his iconography, the allusion to this zone is evident in the male figures drawn from classical mythology: centaur, minotaur, satyr, etc., and connotes the instinctive side of the sexual impulse. Picasso's graphic work abounds in elements that relate to all the facets of sexuality; the eroticism of these images is direct, explicit, without detour and conforms to traditional representation. Instead, here it leads us to another facet, less civilized, and which ties with the experiments attempted with *Les Demoiselles d'Avignon*. The erotic charge of the aggressive poses of these "demoiselles" is clearly observed when we examine the many preparatory drawings. In the same way as it is a formal experiment, it is also actually a matter of a daring scene in a bordello to the interior of which the spectator/voyeur is directly invited to enter by the mediation of the frontal glance of the figures. But more specifically these drawings reveal experiments in anatomical transformations that suggest evident connections between female and animal figure⁶. The two paintings examined above (Fig. 5 and 6) present a bolder version of this subject matter. By means of a visual pun, Picasso transposes with as much irony as assurance, a portion of male aggressivity into a female figure. At the erotic level, all the figures join to unmask the codes imposed by civilization.

The return to figuration that we are witnessing in present-day art prompts us to re-evaluate Picasso's works and to give careful attention to what is classified under the term "the last ten years, 1963-1973". The absence of a definite qualifying description given to this period reveals the discomfort caused by these works. After being blue, rose, cubist, neo-classical, surrealist, they would have become unclassifiable. It is certainly the great freedom of treatment that surprises most. A too great simplification of pictorial writing could cause us to believe in a lessening of the creative potential. But it is enough to compare the canvases of this period with the engravings done at the same time to realize that there is no loss of mastery of line with Picasso. Therefore this is a deliberate decision on his part. Everything occurs as if, having re-written Delacroix, Velásquez, Manet... for himself, after *L'Enlèvement des Sabines* of 1963, which is his last "historical painting", Picasso took his own painting as an object of deconstruction. The double profile, which is almost his signature, alone remains. Otherwise, he destroyed his own effects of style. The subject matter is very restricted, because Picasso's work was not concentrated exclusively on the body/figure. Some *Mousquetaire* and *Fumeur* drawn from Rembrandt, as well as some *Torero* taken from his native Spain, allow him to maintain his transformations on a highly colourful scale. But most of the canvases are presented in a dominant white-gray-black combination, to which the artist adds here a green, here a blue. The formal inventions are constant, and sometimes even breathtaking, as in *Nu et fumeur* of 1968 (Fig. 4). Liberty of execution is total. Picasso now paints in visible strokes, impasto, smears. The exuberance of the flatness/volume tension is at its height. Deconstruction of the "cubist effect" through the "smearing effect" and the union on a same surface of contradictory forms and unprecedented distortions would lead the work of formal transformation in a new direction. Picasso succeeded in producing figures which are freed at the same time from cubism and the figurative, and which are truly on the side of Lyotard's *figural*.

The writing of the erotic also presents new models, especially in the two series *Baisers* and *Étreintes*. Here the contained violence of *Les Demoiselles d'Avignon* takes on all its meaning. To the great freedom of execution on the formal level, Picasso joined a frankness in the expression of the desires and the disillusion that until then he had disclosed only in his graphic

conduiront le travail de métamorphose formelle dans une nouvelle direction. Il réussit à produire des figures qui sont libérées à la fois du cubisme et du figuratif, qui sont vraiment du côté du *figural* de Lyotard.

L'écriture de l'érotique présente également de nouveaux modèles, surtout dans les deux séries *Baisers* et *Étreintes*. La violence contenue des *Demoiselles d'Avignon* prend ici tout son sens. A la grande liberté d'exécution au plan formel, Picasso associe une franchise dans l'expression des désirs et des désillusions qu'il n'avait jusqu'alors confiés qu'à son œuvre graphique. Dans *Le Baiser*, II, de 1969 (fig. 7), il réunit dans une même figure la force compulsive et l'extase. La spontanéité du désir et le corps/plaisir qui le suscite sont inscrits dans la structure. Un œil est dirigé sur les seins gonflés, l'autre vers la bouche ouverte de la partenaire, dont la tête renversée et le déplacement des yeux traduisent l'emportement et l'abandon. Une mince zone de noir entre les deux profils fonctionne comme l'indice d'un retardement calculé du plaisir. Comme jadis dans *Les Demoiselles d'Avignon*, la frontalité du regard féminin s'adresse directement au spectateur.

On a souvent reproché à Picasso d'exploiter le mythe construit autour de sa personne et de sa célébrité. Or, le 16 août 1971, il produit un ultime portrait de peintre *Homme accroupi*, qui atteste pourtant d'une attitude plus humble. Le thème est récurrent et se relie à la série très développée durant ses dernières années de *Peintre et son modèle*. Picasso médite sur son travail de peintre. Non seulement cette dernière figure renvoie à toutes les autres figures de peintres qui jalonnent sa production, mais les métamorphoses formelles que subissent généralement les figures touchent ici le corps/figure du peintre lui-même. Même s'il est, comme d'habitude, chauve et barbu, torse nu, vêtu d'un pantalon court, il est sans son modèle. Le visage vu de profil comporte deux yeux et deux narines vus de face. Les yeux sont superposés et le contour de la tache couleur chair ré-introduit la forme/museau analysée précédemment. Muni de pieds palmés surdéveloppés et de mains/palettes dont l'une est transpercée par l'indispensable pinceau, ce peintre est un genre hybride, aux frontières du monstrueux. Loin du fier Minotaure, il se rapproche plus d'un nain de Goya. C'est d'ailleurs le phénomène le plus étonnant de cette image. La hauteur des genoux suggère que le corps serait assis. Dans la série *Le peintre et son modèle*, le peintre est effectivement représenté travaillant assis sur un tabouret. Mais ici, l'absence de tabouret ou de chaise suggère une réduction du tronc qui permet ce recouplement entre la figure du peintre et celle du nain. Cette incohérence stylistique nous révèle peut-être le sens ultime du travail conjoint des métamorphoses formelles et de l'écriture de l'érotique. Dans l'un et dans l'autre, le temps est à l'œuvre, irrémédiable, et la vieillesse est irréductible. Comme l'a montré Pierre Daix⁷, la mort est présente en filigrane dans l'œuvre, depuis le début. Il suggère qu'elle était une présence nécessaire, qui lui permit de maintenir une lutte de tous les instants contre la «facilité diabolique» avec laquelle il était aux prises. La question reste ouverte, et l'œuvre de Picasso attend toujours celui qui en formulera la «théorie latente».

1. Le contexte restreint de cet article ne nous permet pas d'aborder le problème de la sculpture.
2. Isoler des exemples dans cet immense corpus ne va pas de soi. Mais notre propos n'étant pas de faire une chronologie complète des transformations stylistiques de Picasso, nous avons retenu des œuvres qui ont valeur de paradigme pour les problèmes posés, et non pour une période donnée.
3. J.-Fr. Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 271-279. Afin d'échapper à l'opposition problématique «figuratif – non figuratif», Lyotard propose d'utiliser le terme *figural* comme substantif. Prise dans ce contexte, la figure est une manifestation spatiale opaque, qui échappe au figuratif traditionnel, en ce sens qu'elle n'a pas pour fonction de représenter.
4. Leo Steinberg, *The Philosophical Brothel*, in *Art News*, 71, N° 5 (Sept. 1972), p. 20-29, et 71, N° 6 (Oct. 1972), p. 38-47.
5. L. Steinberg, *Other Criteria*, New-York, Oxford University Press, 1972, p. 125-234. En ce qui concerne l'établissement d'une corrélation entre l'érotisme des œuvres et la vie privée de Picasso, cf. Robert Rosenblum, *Picasso and the Anatomy of Eroticism*, in *Studies in Erotic Art*, New-York, Basic Books Inc. Publishers, 1970, p. 337-350. Pour une approche plus strictement psychanalytique, cf. Mary Mathews Gedo, *Picasso, Art as Autobiography*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.
6. L. Steinberg, *The Philosophical Brothel*, in *Art News*, 71, N° 6 (Oct. 1972), p. 42-43.
7. Pierre Daix, *Picasso et la poétique de la mort*, in *Tel Quel*, 90 (Hiver 1981), p. 38-44.

work. In *Le Baiser*, II, of 1969 (Fig. 7), he unites in a single figure compulsive strength and ecstasy. The spontaneity of desire and the body/pleasure that inspire it are implicit in the structure. One eye is directed onto the swollen breasts, the other toward the open mouth of the partner, whose inverted head and displaced eyes convey excitement and abandon. A thin zone of black between the two profiles functions as the indication of a calculated delay of pleasure. As before in *Les Demoiselles d'Avignon*, the frontality of the woman's gaze is aimed directly at the viewer.

Picasso has often been reproached for exploiting the myth built around his person and his fame. On August 16, 1971, he produced a final self-portrait, *Homme accroupi*, which nevertheless offers proof of a more humble attitude. The theme is recurrent and is tied to the series much developed during his last years of *Peintre et son modèle*. Picasso meditates on his work as a painter. Not only does this last figure refer to all the other figures of painters that stand out in his production, but the formal transformations that the figures generally undergo here touch on the *body/figure* of the painter himself. Even if he is, as usual, bald and bearded, with naked torso, dressed in shorts, he is without his model. The face seen in profile is made up of two eyes and two nostrils seen full face. The eyes are superimposed and the outline of the flesh-coloured blob reintroduces the muzzle/shape analysed previously. With over-developed webbed feet and palette/hands, one which is pierced by the indispensable paint-brush, this painter is a hybrid type, at the edge of the monstrous. Far from the proud Minotaur, he is closer to a dwarf by Goya. Moreover, this is the most astonishing phenomenon in this image. The height of the knees suggests that the body would be seated. In the *Le Peintre et son modèle* series, the painter is actually represented working seated on a stool.

Continued on page 101



7. *Le Baiser*, II, 1969.
Huile sur toile; 146 cm x 114.
Bâle, Galerie Beyeler.



Le Salon du grand format
CENTRE D'EXPOSITION CONSTANTIN BRANCUSI

28 mai - 14 juin

8060 Christophe Colomb, coin Jarry
Montréal
Tél: 273-3606
526-0077

AN ENDURING ARTIST

Continued from page 29

But here the absence of a stool or a chair suggests a reduction of the trunk that allows this cross between the figure of the painter and that of the dwarf. Perhaps this stylistic incoherence reveals the final meaning of the combined handling of formal transformations with the writing of the erotic. In both, time is at work, it is irremediable and old age is irreducible. As Pierre Daix⁷ has shown, death is present in filigree in the work from the beginning. He suggests that it was a necessary presence which allowed him to carry on a constant struggle against the "devilish facility" with which he was at grips. The question remains open, and Picasso's work still awaits the one who will formulate its "latent theory".

1. J.-Fr. Lyotard, "Discours, Figure", Paris, Klincksieck, 1974, pp. 271-279. In order to avoid the problematical opposition "figurative-non figurative", Lyotard proposes using the term "figural" as a noun. Taken in this context, the figure is an opaque spatial manifestation that escapes the traditional function of figuration, in the sense that its function is not to represent.
2. The limited context of this article does not allow us to treat the problem of sculpture.
3. Isolating examples in this immense body of work is not easily done. But our plan not being to make a complete chronology of Picasso's stylistic changes, we have chosen works which have value as paradigms for the problems considered, and not for a given period.
4. Leo Steinberg, "The Philosophical Brothel", in *Art News*, 71, No. 5 (Sept. 1972), pp. 20-29, and 71, No 6 (Oct. 1972), pp. 38-47.
5. Leo Steinberg, "Other Criteria", New York, Oxford University Press, 1972, pp. 125-234. Concerning the establishment of a correlation between the eroticism of the works and the private life of Picasso, Cf. Robert Rosenblum, "Picasso and the Anatomy of Eroticism", in *Studies in Erotic Art*, New York, Basic Books Inc. Publishers, 1970, pp. 337-350. For a more strictly psychoanalytic approach, Cf. Mary Mathews Gedo, "Picasso, Art as Autobiography", Chicago, The University of Chicago Press, 1980.
6. Leo Steinberg, "The Philosophical Brothel", in *Art News*, 71, No. 6 (Oct. 1972), pp. 42-43.
7. Pierre Daix, "Picasso et la poétique de la mort", in *Tel Quel*, 90, (Winter 1981), pp. 38-44.

(Translation by Mildred Grand
and Constance Naubert-Riser)

EDMOND CHATIGNY

Suite de la page 51

L'œuvre achevée produit l'effet d'une «peinture-sculpture», qui correspond étonnamment plus à l'art moderniste qu'à l'art populaire.

Les oiseaux d'Edmond Châtigny témoignent de toute une vie d'observation, car même si les détails les plus subtils d'un oiseau en vol ne sont pas perceptibles à l'œil nu vus de loin, chaque espèce peut néanmoins se distinguer d'après le battement de l'aile et le mouvement de la queue. C'est donc avec le regard de l'artiste, et non de l'ornithologue, que Châtigny perçoit la forme de l'oiseau, et la fait sienne en quelque sorte, fort de cette expérience étendue et diversifiée qui l'amène à saisir le fuyant plutôt que l'objectif, en oubliant les caractéristiques telles que les pattes grêles, les ondulations des plumes ou le plumage.

Sommairement rendue dans une manière de fusion hardie et dégrossie de la forme et de la couleur, chaque œuvre – une fois séparée de son univers originel – devient en soi une évocation du vaste pays découvert où elle naquit.

1. L'exposition *From the Heart: Folk Art in Canada/Du fond du cœur - L'art populaire au Canada* a été organisée par le Centre canadien d'études sur la culture traditionnelle du Musée National de l'Homme, d'Ottawa, et sous le généreux parrainage de la Fondation Allstate. Elle ira au Musée Royal de l'Ontario, du 7 mai au 8 juillet et viendra au Musée des Beaux-Arts de Montréal, du 27 juillet au 22 septembre.

(Traduction de Laure Muszynski)

PICASSO DANS L'ART CONTEMPORAIN

Suite de la page 35

Dans d'autres variations du *Guernica* de Picasso, telles que *El Recinto* et *El Embalaje*, deux tableaux de 1970, Equipo Cronica reprend des détails de l'œuvre de Picasso et les situe dans un contexte contemporain. *Guernica in Spain*, une autre réalisation de 1970, montre une pièce dont l'un des murs est décoré du *Guernica* de Picasso; des détails de l'œuvre se prolongent