

# UN NOUVEAU REGARD SUR LES CÉRAMIQUES ORIGINALES UNIQUES DE PICASSO : LA FEMME À L'AMPHORE

Harald Theil • colloque Revoir Picasso • 25 mars 2015

De sa jeunesse à l'âge de 90 ans, la céramique a préoccupé Picasso à plusieurs périodes de sa vie. Selon des estimations, il aurait créé dans l'atelier Madoura à Vallauris, de 1947 à 1971, avec plusieurs interruptions, entre trois mille et quatre mille céramiques originales uniques. Il s'intéressa à toutes les facettes de cette discipline et en inventa des nouvelles. De plus, il autorisa Madoura à produire l'édition de six cent trente-trois séries limitées de céramiques en son nom<sup>1</sup>.

La céramique de Picasso a été longtemps évaluée comme synthèse entre la peinture et la sculpture ou comme incursion dans le domaine des arts appliqués<sup>2</sup>.

Un autre point de vue considère Picasso comme un grand céramiste parce qu'il a su tenir compte des techniques, des traditions et des concepts spécifiques de la céramique. Son œuvre devient ainsi partie intégrante de ce contexte. Ce sont surtout des innovations conceptuelles qui le placeraient en tête des céramistes du xx<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>.

Ainsi le *Pichet avec vase ouvert* daté de février 1954 (fig. 1), qui selon Paul Bourassa et Léopold L. Foulem, est la première œuvre véritablement conceptuelle de l'histoire de la céramique, sert à la représentation de deux vases dont l'un est virtuel. Un vase est peint en blanc sur la surface de la paroi du pichet. De l'autre côté, la paroi a été ouverte par découpage. Ainsi, « le volume intérieur du pichet est visible, sa couleur jaune engendre l'image tangible d'un vase qui est néanmoins virtuel car l'espace défini est une pure fiction. [...] Picasso transforme le négatif en positif et crée un vase qui n'existe dans notre esprit que par formalisation du vide<sup>4</sup> ». Il faut y ajouter que la forme du vase virtuel varie selon le mouvement du spectateur autour du vase.

Le surprenant *Pichet avec vase ouvert* est pourtant également un dérivé de la pratique cubiste de la permutation d'un volume convexe par un volume concave et un exemple parlant du remplacement du « trompe-l'œil » par un « trompe-l'es-

prit », si cher à Picasso depuis l'invention du cubisme<sup>5</sup>. Par conséquent, il est difficile d'isoler la production céramique du reste de l'œuvre de Picasso en la classifiant comme artisanat d'art ou comme art céramique uniquement à cause de la technique, le matériau et les concepts spécifiques de la céramique employés.

Il existe également de nombreux rapports techniques, formels et thématiques très étroits entre la peinture, la gravure, la sculpture, le dessin et la céramique de Picasso qui permettent d'affirmer que la céramique fait partie intégrante du processus créatif de l'artiste<sup>6</sup>.

Nous retrouvons dans la pratique artistique de la céramique également les méthodes employées par Picasso dans tous les domaines de son art :

1. la création d'un nouveau langage de formes dans le domaine de la peinture et de la lithographie après 1945 dont la céramique est la transposition dans la troisième dimension ;
2. l'anticipation de l'œuvre par de nombreux croquis et dessins préparatoires ;
3. une création qui se déploie en séries, variations et métamorphoses<sup>7</sup> ;
4. la polychromie en sculpture et en céramique ;
5. l'emploi d'objets trouvés pour la création de nouvelles figurations, soit par l'assemblage et la juxtaposition, soit en les transformant par la peinture ou le remodelage, ou bien par une combinaison de ces procédés<sup>8</sup>.

Ces points illustrent les raisons pour lesquelles il est nécessaire d'étudier les céramiques uniques de Picasso tout en tenant compte des deux contextes, celui de son œuvre globale, d'une part, et, d'autre part, celui de la céramique avec sa tradition millénaire et ses spécificités techniques mais aussi comme inventaire de formes, comme ustensile et comme moyen d'expression. L'originalité de la céramique de Picasso consiste notamment en l'intégration de ces deux contextes dans sa propre production.

La troisième dimension des objets céramiques constituait pour Picasso un nouveau champ d'action artistique, lui permettant de leur accorder une portée sémantique et conceptuelle par son utilisation de la surface et du volume en tant que principes fondamentaux de ce médium. Même si Picasso « anime » des objets par leur transformation figurative en s'appropriant la tradition du vase plastique appartenant au contexte millénaire de la céramique, une grande partie des céramiques originales uniques de Picasso reflète pourtant une des préoccupations les plus importantes de son œuvre globale depuis le cubisme, à savoir la relation entre l'objet et l'image.

Picasso lança, par son activité artistique, un défi à toutes les catégorisations. Par conséquent, il faut d'abord procéder à l'éla-



1. PABLO PICASSO  
*Pichet avec vase ouvert*  
1954  
Céramique  
Collection particulière  
© Succession Picasso

boration d'une base théorique pour avoir les outils adéquats de l'analyse de cette œuvre aux multiples facettes. La complexité théorique et méthodologique nécessaire à une analyse de cette ampleur explique probablement pourquoi la céramique de Picasso n'en est qu'aux débuts de son évaluation scientifique<sup>9</sup>.

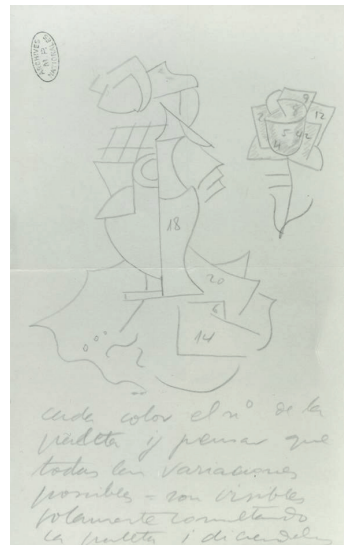
La première approche de Picasso de la céramique a eu déjà lieu en 1901 à Paris chez le céramiste basque Paco Durrio où il a pu étudier la collection d'œuvres céramiques originales de Paul Gauguin. Comme des dessins de cette période le prouvent, Picasso s'intéressa à la création des vases céramiques anthropomorphes<sup>10</sup>. Il était à cette époque sous l'influence d'écrits de Friedrich Nietzsche<sup>11</sup>, à la recherche de nouvelles modalités d'expression afin d'échapper aux canons traditionnels de l'art académique du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'intéressait aux connotations symboliques et expressives qui s'affirment dans l'emploi de la technique céramique chez Gauguin qui lui-même considérait ses céramiques comme des sculptures et soulignait qu'il était le premier à pratiquer la céramique comme un art intégral dans lequel la forme, la matière et le décor ne font qu'un<sup>12</sup>. Gauguin inclut dans son programme symboliste toutes les composantes du processus technique spécifique de la céramique et même la chaleur du four à céramique comme métaphore pour le feu de l'enfer<sup>13</sup>.

Durrio a initié Picasso à la technique et à l'art de la céramique et les premières sculptures céramiques de Picasso ont été façonnées et cuites dans le four céramique de Durrio à Montmartre sous l'égide de son ami basque, comme par exemple la *Tête d'homme* de Picasso en terre rouge avec une glaçure accidentée daté de 1906<sup>14</sup>.

Si la collaboration avec Durrio est un fait acquis, celle de Picasso avec le céramiste catalan Josep Llorens Artigas reste encore quelque peu mystérieuse. Pourtant, il existe des traces de la collaboration envisagée entre lui et Picasso en vue de réaliser des céramiques. Aux archives du Musée national Picasso-Paris sont conservées plusieurs lettres – inédites à ce jour – envoyées par Artigas à Picasso, datées à partir de mars 1920 prouvant qu'une collaboration concrète entre eux, dessins à l'appui, était envisagée en 1923.

L'échange épistolaire en langue espagnole contient un dessin d'Artigas avec des projets pour réaliser ou transposer des images cubistes en céramique. Artigas indique à Picasso les couleurs par des chiffres et l'invite à venir travailler dans son atelier à Charenton-le-Pont, ou bien lui propose de lui envoyer les pièces et les matériaux nécessaires afin que Picasso puisse travailler dans son atelier (fig. 2)<sup>15</sup>. Un autre projet fut de réaliser une muraille de carreaux colorés de deux mètres sur trois ainsi que des projets plus vagues pour des vases et des assiettes. Il paraît qu'aucun de ces projets n'a finalement abouti car Picasso ne s'est jamais rendu dans l'atelier d'Artigas.

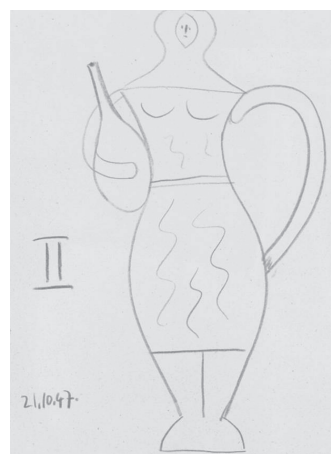
En 1929, Picasso a réalisé à Paris avec le céramiste Jean Van Dongen deux vases conservés au Musée national Picasso-Paris sur lesquels il peignit des danseurs et des mains tenant un poisson. Ces exemples sont la preuve qu'il s'est intéressé déjà très tôt et à plusieurs reprises à la réalisation de céramiques avant 1946, date de sa première visite de l'atelier Madoura à Vallauris.



2. Feuille d'une lettre du 23 juillet 1923 de J.L. Artigas à Pablo Picasso  
Musée national Picasso-Paris  
Archives privées de Pablo Picasso  
Donation succession Picasso, 1992.  
515AP/C/88/4/1(2)  
© Succession Picasso, 2016

Les dessins et études préparatoires datés du 13 septembre 1946 au début de l'année 1948 prouvent que l'envie de créer des céramiques n'était pas le fruit d'un hasard mais une activité bien préméditée. Il s'agit de figurations de femmes et d'animaux en trois dimensions d'ordre sculptural réalisées entre 1947 et 1963 d'après des croquis. À cet égard, par l'appellation de « pots structuraux »<sup>16</sup>, Picasso accentuait leur caractère prépondérant de récipient et rapprochait par cela ces œuvres davantage de l'objet utilitaire que de la sculpture traditionnelle. En effet, ces figurations précisément anticipées par les dessins sont issues d'un processus de déconstruction, puis de transformation par recombinaison, remodelation ou réassemblage pour signifier le corps de l'animal ou le corps d'une femme (fig. 3 et 4).

Picasso prend comme point de départ des vases et des bouteilles d'argile avant cuisson qu'il remodèle ou bien il uti-



3. PABLO PICASSO  
*Etude de céramique, Femme à l'amphore*  
1947  
Crayon rouge sur papier, 26,7 x 21 cm  
Collection particulière  
Succession Picasso inv.11604  
© Succession Picasso, 2016



4. PABLO PICASSO  
*Vase: Femme à l'amphore*  
Vallauris, octobre 1947-1948  
Céramique, 49 x 26,5 x 18 cm  
Musée national Picasso-Paris  
Dation Pablo Picasso, 1979. MP3680  
© Paris, RMN - Grand Palais / Gérard Blot  
© Succession Picasso, 2016

lise des pièces de forme creuse tournées spécialement pour lui d'après ses croquis par Jules Agard de chez Madoura en créant une multitude de variantes de figurations caractérisées par la dualité entre image et récipient. Par l'utilisation de la métaphore corps/récipient, donc par la représentation d'un corps au moyen d'un récipient creux, la figuration d'une femme ou d'un animal ne se donne pas seulement comme un signe plastique dans l'espace, mais comme un véritable « corps » lui conférant une présence accrue par rapport à une sculpture et la possibilité d'identification kinesthésique par le spectateur.

L'emploi d'objets trouvés ou préfabriqués était une pratique artistique de Picasso depuis l'utilisation de la véritable cuillère d'absinthe intégrée comme objet trouvé dans la série des *Verres d'absinthe*, de 1914<sup>17</sup>.

D'autres exemples célèbres de l'utilisation d'objets trouvés assemblés dans un but de figuration sont la *Tête de femme* de 1929-1930 conservée au Musée national Picasso-Paris dont la tête est formée de deux passoirs de cuisine, un volume creux qui annonce la pratique utilisée pour les pots structuraux en céramique plus tard à Vallauris. Dans la sculpture *Femme à la robe longue*<sup>18</sup>, datée de 1943, Picasso utilise un mannequin de tailleur en bois pour représenter le corps et, pour l'avant-bras gauche, un fragment d'une statue de l'île de Pâques. Le reste est modelé en plâtre. Il s'agit d'une forme et d'une méthode largement utilisées plus tard dans ses vases plastiques et sculptures céramiques : le corps lisse et poli annonce les corps haptiques des *Femmes vases* dont les bras sont souvent modelés et rapportés (fig. 4). Les objets à l'origine de la figuration du corps sont encore reconnaissables et c'est ce qu'ils ont en commun avec les figurations de femmes vases et avec la plupart des « pots structuraux » zoomorphes dans lesquels l'image de l'objet fonctionnel est inscrite.

Il en résulte que les « pots structuraux » conçus par Picasso dans des dessins préparatoires sont dominés par une esthétique dérivée du vase, aussi dans les cas où il s'agit de sculptures et non plus de récipients à cause du corps creux et des accessoires dérivés de l'objet fonctionnel. La dualité entre l'objet et l'image intégrés dans une même unité renvoie à la pratique ancestrale du vase plastique céramique, réactivant ainsi une palette plus vaste de possibilités de signification et d'interprétation que ne le permet le cadre de la sculpture traditionnelle. Ainsi, la symbolique du vase est activée par Picasso et doit être prise en compte.

Les terres cuites en forme de pleureuses, les représentations de déesses et de nombreux animaux comme les chouettes qui étaient utilisées dans le cadre du culte funéraire de l'Antiquité, conservées au musée du Louvre et vues sur place par Picasso depuis ses premières visites à Paris<sup>19</sup>, lui servaient de sources d'inspiration. De plus, il connaissait les vases plastiques publiés dans des livres illustrés comme *L'Encyclopédie photographique de l'art*<sup>20</sup> et dans les nombreuses publications parues dans les *Cahiers d'art* au sujet de l'art préclassique grec et chypriote.

Présente dans ses natures mortes des années de la Deuxième Guerre mondiale et évoquée à plusieurs reprises dans ses écrits des années 1940, la symbolique du vase, liée



5. PABLO PICASSO

Vase: *Femme à l'amphore*  
Vallauris, octobre 1947-1948  
Céramique, 49 x 26,5 x 18 cm  
Musée national Picasso-Paris  
Dation Pablo Picasso, 1979. MP3680  
© Paris, RMN - Grand Palais / Droits réservés  
© Succession Picasso, 2016

à la vie tout comme à la mort<sup>21</sup>, occupe une place prépondérante dans les préoccupations de Picasso, tout comme la fonction rituelle et votive des anciens vases plastiques qui lui servaient de modèle.

Une des preuves en est la fonction du couvercle amovible en forme de tête que l'on retrouve chez sa *Femme à l'amphore*, datée de fin 1947, début de 1948 (fig. 4 et 5). Ce dispositif est inspiré par des vases étrusques, également reproduits dans *L'Encyclopédie photographique de l'art*, qui ont été utilisés en tant qu'urnes cinéraires. Ici, la tête du défunt est conservée dans la partie supérieure amovible servant de couvercle<sup>22</sup>. Picasso tient compte à la fois de la tradition iconographique de la céramique et de l'iconographie de l'histoire de l'art européenne qui opère avec des personnifications, soit de la bonne Fortune, soit de l'abondance et de la fertilité, mais également de celle d'anciens talismans et figurines votives invoquant la fertilité, notamment des céramiques anthropomorphes et des figurines antiques de Chypre et de Grèce conservées au Louvre. En 1947, l'année où Picasso conçoit les *Femmes à l'amphore* dans ses dessins préparatoires, puis en les réalisant ensuite en céramique, sa compagne Françoise Gilot donne vie à leur fils Claude.

Cependant, par le couvercle amovible d'une des *Femme à l'amphore* de Picasso, l'interprétation de cette céramique comme allusion à une urne funéraire ou à la boîte de Pandore s'impose également. Ainsi, le sens de cette femme vase est polyvalent et le dénominateur commun de l'interprétation est d'affirmer qu'elle symbolise le cycle de la vie et de la mort.

Picasso avait déjà utilisé l'iconographie de la femme au vase dans la période précédant la Deuxième Guerre mondiale avec une signification similaire dont l'exemple le plus parlant est la *Femme au vase* datée de 1933. Cette sculpture imposante et énigmatique en bronze, placée sur la tombe de Picasso à Vauvenargues « symbolise tout à la fois la jeunesse, la féminité, la fertilité, la vieillesse et la mort<sup>23</sup>. »

Picasso s'intéresse dans ces sources archaïques et antiques à des objets et des vases plastiques avec des potentialités et des survivances magiques pour leur conférer, à son tour, une valeur apotropaïque et conjuratoire<sup>24</sup>.

Pour lui, la céramique était la discipline artistique adéquate, le médium qui lui permettait d'exprimer ses craintes



et ses espérances, en ce climat de deuil et de renouveau succédant à la Seconde Guerre mondiale.

Dans le contexte de la céramique, c'est encore Gauguin et Durrio qui lui ont servi d'exemple car, pour eux, dans leur approche symboliste, la poterie est assimilée à un rite où « le four du potier c'est comme un autel du feu. Gauguin redécouvrit le sens magique et démiurgique du feu créateur et aussi le modelage de la terre s'élève pour lui au rite créateur<sup>25</sup> ».

Par la céramique, Picasso livre un nouvel exemple de sa démonstration exemplaire de la créativité à l'œuvre qui servira, selon son souhait, à une future science de l'homme<sup>26</sup>. Dans son art, il préférait la métamorphose à l'évolution et la céramique était par sa technique et les connotations symboliques du récipient le meilleur médium pour décliner tous les registres de la métamorphose.

De plus, cette discipline lui livrait la possibilité de se présenter lui-même dans le rôle de l'artiste magicien et démiurge en analogie au dieu potier ou bien à Hermès Trismégiste, dieu de la métamorphose, avec lequel son ami le poète Guillaume Apollinaire le comparait déjà au début du xx<sup>e</sup> siècle. Il soulignait par ceci le caractère primordialement inventif et non mimétique de l'art de Picasso. Celui-ci a adopté par la suite cette posture de l'artiste démiurge capable de créer un monde nouveau à l'instar des modèles mythologiques et divins<sup>27</sup>. Selon Malraux, Picasso se présentait métaphoriquement dans le rôle prépondérant de l'artiste omniprésent ou

du « petit bonhomme » dans lequel il se projetait en tant que créateur d'œuvres universelles à thématique atemporelle<sup>28</sup> en donnant ainsi une dimension anthropologique à son œuvre.

Après la catastrophe de la Deuxième Guerre mondiale, Picasso eut recours à la céramique pour réactualiser les origines de l'activité créatrice humaine et redonner un sens nouveau aux fonctions premières de l'art au-delà des chemins tracés par le système traditionnel des Beaux-Arts que lui-même n'a pas cessé de déconstruire tout au long de sa vie d'artiste.

*Les propos émis dans le cadre des vidéos et publications des actes du colloque doivent être considérés comme propres à leurs auteurs; ils ne sauraient en aucun cas engager la responsabilité du Musée national Picasso-Paris.*

*Sous réserve des exceptions légales prévues à l'article L.122-5 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction, utilisation ou autre exploitation desdits contenus devra faire l'objet d'une autorisation préalable et expresse de leurs auteurs*

1. Alain Ramié, *Picasso*. Catalogue de l'œuvre céramique édité 1947-1971, Madoura, Vallauris, 1988.  
 2. Daniel-Henry Kahnweiler, *Picasso : Keramik*, Fackeltrager-Verlag, Hanovre, 1957; Marilyn McCully, *Picasso: Painter and Sculptor in Clay* [cat. exp., Londres, Royal Academy of Arts; New York, The Met, 1999], Abrams Books, New York, 1999, p. 26-254; Marilyn McCully, *Céramiques de Picasso*, 2 vol., Paris, Images Modernes, 1999; Clare Finn, Dominique Forest, Bruno Gaudichon, Colette Giraudon, Brigitte Léal, Joséphine Matamoros, Claude Ruiz-Picasso, Christiane Monnatte (trad.), *Picasso : peintre d'objets. Objets de peintre* [cat. exp., Céret, musée d'Art moderne de Céret, 2004; Roubaix, La Piscine, 2004-2005], Paris, Gallimard, 2004.  
 3. Paul Bourassa et Léopold L. Foulem, « Sources et ressources de la céramique », in *Picasso et la Céramique* [cat. exp., Québec, musée national des Beaux-Arts du Québec, 2004; Toronto, University of Toronto Art Centre, 2004-2005; Antibes, musée Picasso, 2005], Paris, Hazan, 2004, p. 222-251.  
 4. *Ibid.*, p. 244.  
 5. « Nous avons essayé de nous débarrasser de trompe-l'œil, pour trouver le "trompe-l'esprit" », Pablo Picasso in Françoise Gilot, *Carlton Lake, Vivre avec Picasso*, Paris, Calmann-Lévy, 1965, p. 70.  
 6. Voir le texte de Salvador Haro dans cette publication.  
 7. Pour un développement des points 1, 2 et 3, voir Harald Theil, « Les dessins préparatoires aux céramiques de Picasso », in *Picasso et la Céramique*, *op. cit.*, p. 89-117.  
 8. Pour un développement des points 4 et 5, voir Harald Theil, "Object and Image: Picasso's 'Plastic

Metaphors", in Harald Theil, Salvador Haro, *Picasso : objeto e imagen. Object and Image* [cat. exp., Málaga, Museo Picasso Málaga, 2007-2008], Málaga, Museo Picasso Málaga, p. 30-38 et 52-58.  
 9. Une base a été élaborée dans cette direction par le céramiste, chercheur et commissaire d'exposition Léopold L. Foulem, voir : "Artists and Ceramics", *NCECA Journal*, 8/1, 1987, p. 20-26; « Le Contenant. Picasso et la céramique », *Fusion*, 10/2, 1987, p. 10-11; "Picasso's Ceramics: Sources and Ressources", *NCECA Journal*, n° 19, 1998, p. 96-105; "Ceramics after Picasso", *NCECA Journal*, 2006, p. 108.  
 10. Ron Johnson, *The Early Sculpture of Picasso, 1901-1914*, New York, Garland, 1976, p. 48, Z. VI. 306, Z. VI. 364.  
 11. Karen Kleinfelder, "Monstrous Oppositions", in Steingrim Laursen, *Picasso and the Mediterranean* [cat. exp., Humlebaek, Louisiana Museum of Modern Art, 1995-1997], Humlebaek, Louisiana Museum of Modern Art, 1996, p. 22, notes 2 et 3.  
 12. Carole Andréani, *Les Céramiques de Gauguin*, Paris, L'Amateur, 2003, p. 55.  
 13. Lettre à Émile Bernard in *Maurice Malingue, Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Paris, Grasset, 1946, no CVI, p. 194.  
 14. Marilyn McCully, *op. cit.*, cat. 2.  
 15. Lettre du 12 juillet 1923 de Josep Llorens Artigas à Picasso, Archives privées de Pablo Picasso, Musée national Picasso-Paris, n° inv. 515AP/C/88/4/1(2).  
 16. Marilyn McCully, "Picasso's Model Partner", *The Royal Academy Magazine*, n° 60, Londres, automne 1998, p. 36.

17. Werner Spies, *Picasso sculpteur* [cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 2000], catalogue raisonné des sculptures établi en collaboration avec Christine Piot, Paris, Centre Pompidou, 2000, n° 36 a-f.  
 18. *Ibid.*, n° 238 II.  
 19. Harald Theil, « Les vases plastiques de Picasso. Survivances et renouveau de la céramique méditerranéenne », in Bruno Gaudichon et Joséphine Matamoros, *Picasso céramiste et la Méditerranée* [cat. exp., Aubagne, Centre d'art des Pénitents noirs, 2013; Sèvres, Cité de la céramique, 2013-2014], Paris, Gallimard, 2013, p. 70-77.  
 20. Paul Bourassa et Léopold L. Foulem, *op. cit.*, p. 190-213.  
 21. Marie-Laure Bernadac et Christine Piot, *Picasso : écrits*, Michel Leiris (préf.), Paris, RMN/Gallimard, 1989, p. 280-284, p. 29.  
 22. André Vigneau (éd.), *Encyclopédie photographique de l'art. Le Musée du Louvre : Grèce (suite)*, Rome, t. III, Paris, 1938, p. 70.  
 23. John Finlay, *Le Monde de Picasso*, Paris, Larousse, 2011, p. 156.  
 24. Harald Theil, « Les vases plastiques de Picasso... », *op. cit.*, p. 76-79.  
 25. Philippe Verdier, « Les Céramiques de Gauguin », in *Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu*, n° 41, p. 53-54.  
 26. Marie-Laure Bernadac et Christine Piot, *op. cit.*, p. 105.  
 27. André Malraux, *La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974, p. 25.  
 28. *Ibid.*, p. 118 et 134..