

## L'ŒUVRE DE PICASSO COMME UN TOUT ORGANIQUE. LE CAS DE LA CÉRAMIQUE

Salvador Haro Gonzalez • colloque Revoir Picasso • 25 mars 2015

Il y a dix-huit ans, j'ai choisi la céramique de Picasso comme sujet de recherche pour ma thèse de doctorat. En tant qu'artiste et enseignant à la faculté des beaux-arts, je me suis intéressé au processus créatif de Picasso, dont la céramique m'a apporté de nombreuses clés importantes pour mieux le comprendre. Les méthodes habituelles pour l'analyse et l'étude des œuvres majeures de l'artiste ne sont pas applicables à la céramique. En fait, avec ses travaux, Picasso a défié la structure hiérarchique traditionnelle des beaux-arts. Ainsi, la céramique de Picasso avait été, traditionnellement, traitée de façon partielle, sinon ignorée. Elle fut étudiée sous des angles de vue contradictoires, considérée comme une extension de sa peinture ou sa sculpture ou bien comme l'œuvre d'un véritable céramiste, voire comme une incursion de l'artiste dans les domaines des arts appliqués.

Depuis une douzaine d'années, nous avons commencé avec Harald Theil à travailler ensemble de façon complémentaire autour de la céramique picassienne. Nous étions conscients du problème méthodologique et l'un de nos principaux défis consistait à développer une méthode d'évaluation et d'analyse appropriée pour les céramiques de Picasso tout en tenant compte des approches précédentes, certainement intéressantes mais partielles.

Au cours de ces années, nous avons développé une méthode intégrative, une nouvelle approche qui met en contexte cette partie de l'œuvre de l'artiste. Cette méthodologie holistique considère l'œuvre de Picasso comme un tout organique réunissant l'ensemble de sa production sans perdre de vue que la céramique a ses spécificités, sa propre tradition et son propre langage. Picasso a obtenu des résultats d'une grande valeur esthétique en respectant ces critères.

Notre approche rejoint celle de l'artiste qui ne considérait pas les divers domaines artistiques de manière hiérarchique mais s'intéressait bien à tous pour réaliser son œuvre.

Pour démontrer la plausibilité de cette approche, il suffit de revoir certaines œuvres qui sont bien souvent en relation entre elles et s'influencent mutuellement. Ainsi, l'immense expérience de création artistique que Picasso avait accumulée depuis de nombreuses années, a définitivement laissé sa marque sur sa création céramique, dans laquelle on retrouve un grand nombre de ses recherches formelles et conceptuelles. En retour, les singularités de la céramique ont également laissé des traces que l'on repère dans les œuvres ultérieures de Picasso, notamment dans la peinture, la sculpture et la gravure.

Je démontrerai par la suite comment l'œuvre céramique ne revêt sa véritable signification que si l'on prend en compte l'ensemble de son œuvre et comment il faut aborder la céra-



1. PABLO PICASSO

*Scène de corrida : passe de cape*

3 avril 1959

Encre de Chine et lavis sur papier Ingres beige, 27 x 37 cm

Musée national Picasso-Paris

Dation Jacqueline Picasso, 1990. MP1990-113(9r)

© Succession Picasso, 2016

mique de Picasso pour mieux comprendre ses œuvres réalisées dans d'autres domaines artistiques. Chez Picasso, tout est en rapport et chaque pièce fait partie du vaste réseau qui constitue l'ensemble du travail de l'artiste<sup>1</sup>.

Ainsi, il y a une correspondance formelle entre certaines céramiques et d'autres œuvres non céramiques<sup>2</sup>. Cela démontre la volonté inlassable de l'artiste d'explorer chaque motif et son potentiel en le transformant et même en le transposant dans d'autres domaines artistiques. Par exemple, dans la lithographie *Femme devant un miroir*<sup>3</sup> (1950), on retrouve le langage créé par Picasso en céramique suivant le style des figures noires de la céramique de la Grèce classique. Inversement, l'artiste utilise pour ses céramiques des signes conçus pour les lithographies datées de 1945, illustrant le livre *Le Chant des morts de Reverdy*<sup>4</sup>.

Pour illustrer plus en détail ce processus créatif, je donnerai quelques exemples démontrant comment chez Picasso tout est en relation. Par exemple, si nous regardons les dessins de tauromachie de la fin des années cinquante (fig. 1)<sup>5</sup>, très caractéristiques pour l'œuvre de Picasso, peints à l'encre de Chine, nous pouvons constater que le trait court, rapide et agile, donne aux scènes de tauromachie un grand dynamisme. Ce style de petits traits en forme de virgule a son origine dans la peinture sur support céramique car la quantité de peinture est rapidement absorbée par l'argile et le peintre doit travailler avec des petits



**2. PABLO PICASSO**  
*Plat long décoré d'une scène de tauromachie*  
Vallauris, 18 juin 1957  
Argile blanche décorée aux engobes,  
29 x 67 cm  
Musée national Picasso-Paris  
Dation Jacqueline Picasso, 1990. MP1990-374  
© Joseph Gibernau/Studio Pyrénées / droits réservés  
© Succession Picasso, 2016

coups de pinceau<sup>6</sup>. On remarque également ce type de traits dans d'autres œuvres, mais ayant toujours comme origine la céramique et ses caractéristiques techniques.

Comment pourrait-on alors comprendre ces dessins à l'encre de Chine en ignorant ou en négligeant l'activité céramique de Picasso ?

Picasso a réalisé également des dessins de format plus allongé avec des traits en virgule similaires<sup>7</sup>. L'origine de ce format s'explique très probablement par les représentations de la corrida sur quelques plats ovales allongés, une représentation parfaite de l'arène en perspective (fig. 2).

De même, dans certaines gravures tardives à l'aquatinte, on trouve une sorte de squelette ou de structure interne qui renforce les figures<sup>8</sup>. C'est un élément qui provient d'une technique millénaire de la céramique, dite sgraffite, que Picasso a souvent utilisée dans ses céramiques. Elle consiste à recouvrir les pièces en argile avec une couleur différente et puis à l'inciser pour révéler la couleur sous-jacente. Ainsi, Picasso renforce les figures peintes comme silhouettes en leur fournissant une structure interne avec le sgraffite<sup>9</sup>. Nous pouvons alors trouver les traces de cette ressource dans certaines œuvres tardives de l'artiste dans plusieurs domaines artistiques.

À l'inverse, Picasso appliquait parfois la glaçure au pinceau sur l'objet céramique et, après cuisson, il fonçait les zones non émaillées avec une patine. Cette technique a été employée pour le *Pichet gothique décoré de deux oiseaux en cage* de 1948 (fig. 3). La couleur de l'oiseau est celle de l'argile blanche qui a été préservée de la patine par la glaçure. Par contre, la couleur noire du fond est appliquée après cuisson avec une patine à l'encre de Chine qui a glissé sur la glaçure et adhéré à l'argile nue.

En 1962, l'artiste peint sur le revers de certaines plaques en céramique avec un bord élevé. Cette élévation est interprétée par Picasso comme un faux cadre pour l'image intérieure. Plusieurs sujets sont abordés dans ces plaques, et certains d'entre eux ont laissé leurs traces dans d'autres domaines artistiques. Par exemple, Picasso a également utilisé ces plaques pour le sujet de « Scène balzacienne<sup>10</sup> ». Le faux cadre de l'élévation extérieure devient partie intégrante du sujet. Ce faux cadre apparaît alors dans quelques peintures tardives, mais surtout dans un certain nombre de linogravures avec les mêmes<sup>11</sup> ou avec d'autres sujets<sup>12</sup>.

Cette ressource formelle et de composition est spécifique pour des œuvres en céramique et on peut la retrouver au-delà de la céramique. Il est, par conséquent, nécessaire d'avoir un aperçu de l'œuvre globale de Picasso pour comprendre ces aspects du processus de création.

Mais on trouve également des influences en sens inverse : Picasso utilise pour ses céramiques de nombreux principes créatifs provenant de son expérience dans d'autres domaines artistiques. Par exemple, beaucoup de ses découvertes avec la technique de la gravure à l'aquatinte au sucre sont à la base de ses œuvres en céramique avec des réserves de paraffine. Dans les deux cas, il existe une substance (soit le sucre, soit la paraffine) qui empêche l'adhérence du matériau de protection (soit le vernis à graver, soit la glaçure céramique), laissant une surface nue qui peut être foncée (soit par l'acide, soit par une patine). Les vingt-six aquatintes de la série de gravures créées par Picasso pour illustrer *La Tauromaquia o arte de torear*<sup>13</sup>, de Pepe Illo, ont été réalisées suivant cette procédure, dite au sucre. Picasso a ainsi peint sur la surface de la planche de cuivre avec un mélange d'encre de Chine et sucre<sup>14</sup> et a aussitôt recouvert la planche d'un vernis. Une fois sèche, la planche est plongée dans l'eau qui va diluer la solution de sucre, faisant ressortir les figures entre le vernis qui seront foncées par l'action de l'acide.

La méthode des réserves de paraffine en céramique suit le même principe : l'artiste peint avec la paraffine chaude sur la surface de l'objet céramique déjà cuit qui est recouvert après



**3. PABLO PICASSO**  
*Céramique Pichet gothique décoré de deux oiseaux en cage*  
Vallauris, 4 février 1948  
céramique (matériau), couverte partielle, encre de Chine, engobe argileux, façonnage au tour, incisé, modelage, patiné  
36,5 x 34,5 x 24 cm  
D. à l'intérieur du col : 4.2.48  
Musée national Picasso-Paris  
Dation Jacqueline Picasso, 1990. MP3682  
© Paris, RMN - Grand Palais / Gérard Blot  
© Succession Picasso, 2016

par une glaçure ou vernis céramique. Ce vernis ne va ainsi pas adhérer aux surfaces peintes avec la paraffine qui pendant la cuisson va même totalement disparaître. Seules les figures resteront sans couverte comme pour le vernis avec l'aquatinte au sucre. Pour foncer la couleur de ses figures, Picasso applique une patine qui glisse sur les parties avec la glaçure ou la couverte, et adhère à l'argile nue. Voir dans l'exemple (fig. 4), les zones sombres mates contrastant avec l'éclat de l'émail blanc.



4. PABLO PICASSO  
*Scènes de cirque*  
 9 janvier 1954  
 Terre blanche décorée avec  
 réserves de paraffine oxydée,  
 couverte et patine, H. 34,5 cm  
 Museu del Disseny de Barcelona  
 © Succession Picasso, 2016

Cette manière de concevoir des formes en céramique, on la retrouve plus tard sur certaines gravures dont l'usage du vernis devient comparable à celle de la glaçure céramique et fournit des résultats très similaires, notamment dans le cas de certaines gravures tardives des *Suites 347* et *156*<sup>16</sup>. Ce procédé a abouti à la procédure dite de la baignoire<sup>16</sup>. Picasso souhaitait que les traits en creux faits sur le linoléum avec la gouge deviennent positifs sur l'estampe. Pour cela, l'artiste avait imprimé la planche avec de l'encre blanche (ou claire) sur fond uni foncé<sup>17</sup>. Après son expérience avec le procédé décrit ci-dessus de la glaçure et la patine, il expérimente celui de la baignoire. Pour faire apparaître l'image, Picasso appliquait de l'encre de Chine sur des linogravures imprimées en blanc sur papier blanc qui n'adhère que sur les zones découvertes du papier et non sur l'encre grasse<sup>18</sup>. Puis le tout est rincé pour enlever les restes d'encre de Chine sur l'encre blanche. Un procédé identique à celui de la patine sur la céramique.

De nombreux autres exemples mettent en évidence les rapports entre son œuvre céramique et le reste de son travail dont le développement détaillé dépasserait le cadre de cet essai. Picasso, lui-même, a fait référence aux rapports existants entre la peinture, la céramique et la gravure, mais d'un point de vue plus conceptuel : « C'est de la peinture, mais elle fonctionne comme la gravure. La cuisson, c'est le tirage<sup>19</sup>. »

Chez Picasso, chaque œuvre, si petite qu'elle soit, exerce et subit les influences des autres. Ainsi, chaque pièce compte dans cet immense puzzle qu'est l'œuvre de Picasso, un tout organique dans lequel chaque cellule est indispensable. Par conséquent, cela prouve qu'il faut considérer chacune des parties de l'œuvre de Picasso pour bien en comprendre la totalité et bien considérer l'ensemble pour pouvoir envisager une véritable évaluation scientifique de chacune d'elles.

En utilisant cette méthodologie, Harald Theil et moi-

même nous avons publié plusieurs articles et essais depuis 2004, et assuré le commissariat de l'exposition « Picasso. Objeto e Imagen », présentée au musée Picasso de Málaga (2007) et consacrée à la mise en valeur des rapports existants entre pièces céramiques et autres œuvres.

Cette méthode a également été utilisée – en partie – pour concevoir et développer l'exposition « Vinyetes al Front », organisée au musée Picasso de Barcelone, puis au musée Picasso de Málaga en 2011 dont le commissariat fut assuré par Inocente Soto, Claustre Rafart, et par moi-même. Cette exposition qui n'était pas en relation avec les céramiques de Picasso mais bien avec les arts populaires, s'articulait autour de l'ensemble des gravures *Songe et mensonge de Franco*, réalisées par Picasso en 1937, ouvrage dont la disposition renvoie au langage de la bande dessinée. Hormis les aspects politiques, l'exposition avait comme sujet l'étude des rapports entre d'autres formes d'arts populaires et l'œuvre de Picasso.

Au terme de mon essai, trois conclusions s'imposent. Tout d'abord, je considère l'ensemble de l'œuvre de Picasso comme un tout organique. Le contexte s'avère fondamental, car tout chez Picasso est étroitement lié.

En second lieu, on constate que chez Picasso, la méthode holistique est également applicable dans les autres domaines artistiques, même ceux éloignés des disciplines traditionnelles des beaux-arts, ce qui permet de se tourner vers de nouvelles recherches pour mieux comprendre la totalité de l'œuvre de Picasso.

Enfin, il est évident que la céramique de Picasso nécessite une mise en valeur plus importante. Un catalogue scientifique serait un outil décisif pour une évaluation et analyse de l'œuvre céramique de Picasso, et le moyen d'y trouver de nouvelles clés pour une meilleure compréhension.

*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. Cf. le texte de Harald Theil dans ces actes, où il souligne que les relations entre l'objet sources anciennes pour ce type de travaux et l'image ainsi que d'autres aspects volumétriques sont communs à l'œuvre céramique et non céramique de Picasso. Il traite également des sources anciennes pour ce type de travaux.
2. Cf. par exemple la similitude entre la céramique *Plaque décorée d'une Infante (Les Ménines)*, Musée national Picasso-Paris, MP3743, et la peinture *Les Ménines. L'infante Margarita María*, musée Picasso, Barcelone, MPB 70.438.
3. Mourlot 197.
4. Pierre Reverdy et Pablo Picasso, *Le Chant des morts*, Paris, Tériade, 1948. Voir, par exemple, la jarre gothique *Signes géométriques* de 1949, musée Picasso d'Antibes, 49.4-36.
5. Cf. aussi, par exemple, Zervos XIX, 58, 59, 60, 70 et suiv.
6. Cf. par exemple musée Picasso Antibes 49.4-12.
7. Cf. par exemple Zervos XIX, 54, 55, 56, 57, 61 et suiv.
8. Cf. par exemple *Homme et femme II*, 1965, Baer 1192.
9. Cf. par exemple le pichet de 1948 *Trois figures et une chouette* ; Éric Baudin et Marilyn McCully, *Ceramic by Picasso*, Paris, Images modernes, 1999, p. 180-181.
10. Cf. *Ceramic by Picasso*, p. 212, ou *Picasso. Painter and Sculptor in Clay* [cat. exp., Londres, Royal Academy of Arts, 1998 ; New York, The Metropolitan Museum of Art, 1999], Marilyn McCully (dir.), Londres, Royal Academy of Arts, 1998, cat. n° 198.
11. Cf. par exemple *Portrait de famille ingresque IV*, Baer 1337.
12. Cf. par exemple *L'Homme à la fraise (d'après el Greco)*, Baer 1320, ou le *Portrait de femme à la fraise et au chapeau*, Baer 1323.
13. Pepe Illo (José Delgado, dit) et Pablo Picasso, *La Tauromaquia o arte de torear*, Barcelone, Gustavo Gili, 1959.
14. On peut voir Picasso à l'œuvre dans certaines photos de David Douglas Duncan, *Goodbye Picasso*, Londres, Times Books, 1974, p. 38-39 et *The Private World of Pablo Picasso*, New York, The Ridge Press, 1958, p. 94.
15. Cf. par exemple les n°s 34 et 42 de la *Suite 347*, de 1968, Baer 1530 et 1538.
16. Angela Rosengart et Siegfried Rosengart, *Besuche bei Picasso*, Lucerne, Galerie Rosengart, 1973, p. 26, 27 et 29.
17. Cf. par exemple Baer 1237, 1238, 1239, 1240, 1243, 1244, 1245, 1247, 1257, 1268, 1271, 1272, 1277, ou 1286.
18. Cf. par exemple Baer 1232, 1343, 1344, 1345, 1346, 1347, 1348, 1349, 1350, 1351, 1352, 1355, ou 1370.
19. Pierre Daix, « Les rencontres de Picasso avec la céramique », in *Picasso. Céramiques*, Bâle, Galerie Beyeler, 1990, s. p.