

*Mardi 24 mars 2014 - Colloque "Picasso céramiste ?"*  
**LA SIGNIFICATION SYMBOLIQUE ET MÉTAPHORIQUE DES  
CÉRAMIQUES UNIQUES DE PICASSO ET SON IDENTIFICATION  
COMME ARTISTE DÉMIURGE**



**HARALD THEIL**

Historien de l'Art et commissaire d'exposition indépendant, enseignant et spécialiste de la Céramique de Picasso, auteur d'un texte du catalogue de l'exposition



## AVERTISSEMENT

“Compte-rendu illustré”, ou “CRI”, des conférences prononcées lors du colloque “Picasso céramiste ? ” organisé en marge de l’exposition “Picasso céramiste et la Méditerranée”, initiée par la communauté d’agglomérations d’Aubagne et de l’Étoile, et installée au dernier niveau du Musée national de Céramique.

Plus particulièrement destiné aux chercheurs ou aux collectionneurs souhaitant approfondir le sujet traité par le conférencier, en étudiant de façon approfondie les illustrations projetées, le CRI utilise les possibilités d’Acrobat qui permettent de s’attarder sur l’image que l’on peut agrandir dans de fortes proportions. Pour ce faire, nous avons retenu pour ces photos une haute définition. D’autre part, les mots ou points • en rouge, envoient à l’illustration ou passage correspondant, s’ils ne sont pas dans la même page. ensuite, cliquer sur l’image ou sur un point bleu • pour revenir au mot ou au point de départ.

## SOMMAIRE

- **L’art n’évolue pas de lui-même**
- **Gauguin et Picasso**
- **Premières initiations à la céramique**
- **Première visite chez Madoura**
- **Interprétation des femmes vases**
- **Femmes à l’amphore**
- **Mythe de la boîte de Pandore**
- **NOTES**



# MÉTAPHORIQUE DES CÉRAMIQUES DE PICASSO ET SON IDENTIFIANT

## La signification symbolique et métaphorique des céramiques uniques de Picasso et son identification comme artiste démiurge

Par



Harald Theil

*Historien de l'art et commissaire d'exposition indépendant, spécialiste de la céramique de Picasso*

Si ma première intervention d'aujourd'hui était placée sous le signe de l'heuristique, servant à ouvrir des pistes et à élargir le champ de la recherche pour se munir des instruments adéquats permettant l'analyse d'une partie de la création céramique de Picasso, la deuxième sera placée sous le signe de l'herméneutique. Je tenterai de trouver des pistes pour comprendre la signification de céramiques uniques volumétriques de Picasso et les motivations de l'artiste pour s'y consacrer avec tant de frénésie créatrice (fig. 1-2).

### L'art n'évolue pas de lui-même

Déjà en 1923, Picasso disait à Marius de Zayas : *L'art n'évolue pas de lui-même, ce sont les idées des gens*

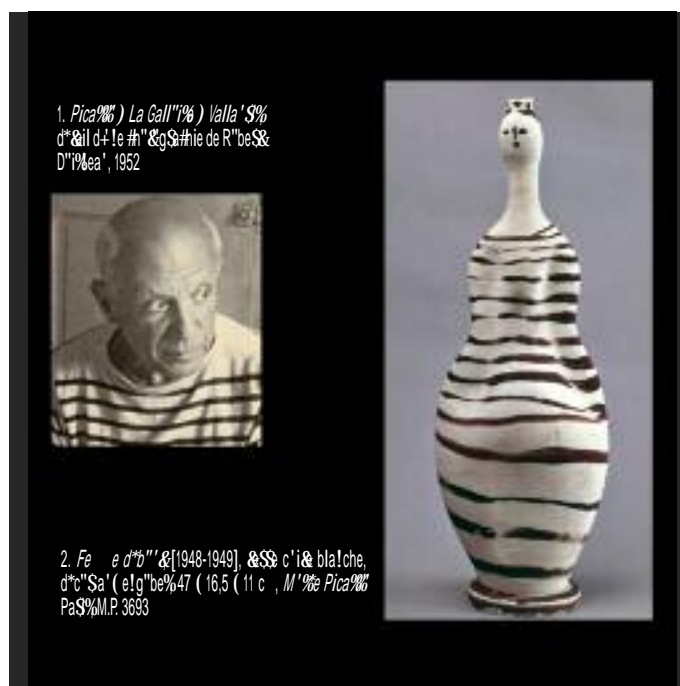
*qui changent, et avec elles leurs modes d'expression [...]. Les motifs différents exigent inévitablement des modes d'expression différents. Cela n'implique ni évolution ni progrès, mais une adaptation de l'idée qu'on veut exprimer et de moyens d'exprimer cette idée*<sup>1</sup>.

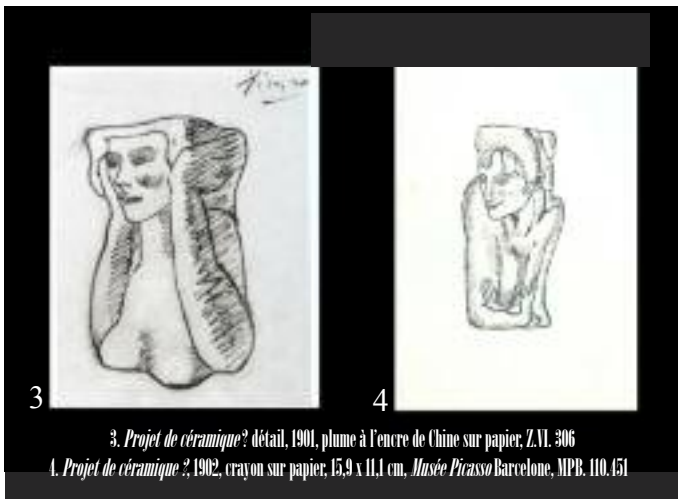
Ce constat nous oblige à une étude objective de ses céramiques et des nouveaux sujets apparus suite au désastre de la Seconde Guerre mondiale pour mieux comprendre les raisons qui ont poussé Picasso à adopter ce mode d'expression de manière presque exclusive du milieu de l'année 1947 à la fin de 1948 et de réaliser dans cette période environ 2 000 céramiques uniques.

Si Picasso affirme donc comme cité ci-dessus que l'art n'évolue pas, il se défait de la conception esthétique, selon laquelle l'art est en constante évolution et présente des sujets en accord avec des normes esthétiques universelles. Picasso privilégie le principe de la métamorphose continue, dictée par la nature<sup>2</sup>. La transposition plastique de cette conception est déterminante pour l'œuvre de Picasso au niveau de la forme, de la matière et du style.

Si l'on s'en réfère à la céramique, la métamorphose, leitmotiv de la production artistique de Picasso, n'est pas uniquement sous-tendue par la forme ou la thématique : sous l'effet des flammes, l'argile et les techniques céramiques deviennent des métaphores de l'altération de la matière qui donnent plus de poids au concept de métamorphose. De plus, les récipients céramiques recèlent toute une série de symboles au tour de la transformation.

L'exploration formelle, thématique et métaphorique





de la métamorphose par Picasso va de pair avec une reconsidération de la symbolique des œuvres mythologiques de la Grèce antique. Comme Nietzsche l'énonce dans son ouvrage *La Naissance de la tragédie*, le patrimoine artistique méditerranéen classique est considéré comme une *opposition extrême* entre le dionysiaque et l'apollinien. La découverte des cultures primitives se produisit chez Picasso peu de temps après la découverte, au début du XX<sup>e</sup> siècle, de l'aspect dionysiaque de l'art de l'Antiquité classique car aux alentours de 1901, Picasso lisait *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche, à Madrid et à Barcelone<sup>3</sup>.

Dans ce contexte, on ne peut nier l'influence de Gauguin sur Picasso. Au début du siècle dernier, il découvrit le travail de Gauguin grâce à son ami, le céramiste et orfèvre basque, Paco Durrio.

Paco Durrio était un ami de Gauguin et possédait une collection importante d'œuvres de l'artiste, dont des aquarelles, des dessins, des œuvres sur bois et des céramiques<sup>4</sup>. Ainsi Picasso fut au plus tard en 1901 en contact direct avec les œuvres et les écrits de Gauguin et comme il l'affirmait lui-même, Picasso avait vu des céramiques de Gauguin chez Durrio<sup>5</sup>. En effet, Picasso découvrit auprès de Durrio les

possibilités d'un travail céramique, pas seulement en vue de modeler des sculptures, mais aussi des vases anthropomorphes comme le prouvent des dessins préparatoires de Picasso des années 1901-1902 (fig. 3-4). Ces dessins sont des études pour des vases anthropomorphes, l'anse visible sur le dos d'un des exemples atteste que ces bustes de femmes étaient conçus par Picasso comme des vases-récipients (fig. 5-6).

La réalisation de ces projets est incertaine. Au début des années 1920, Picasso a montré des céramiques de sa propre production au céramiste catalan Llorens Artigas dont il ne reste plus aucune trace aujourd'hui, cas étonnant si l'on sait que Picasso ne jetait jamais rien. Est-ce qu'il s'agissait des céramiques de Picasso produites en collaboration avec Paco Durrio réalisées d'après ces dessins ?

### Gauguin et Picasso

Dans leur angularité, ces dessins de vases incorporent des bustes de femmes révélant une influence claire du vase *Hina et Tefatou* réalisé par Gauguin en 1894, conservé au Musée d'Orsay à Paris et qui appartenait à Durrio.

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 une *Tête d'homme* en grès émaillé de Durrio de 1900 conservée au Musée des Beaux Arts de Bilbao et la *Tête d'homme* de Picasso en terre rouge avec une glaçure accidentée daté de 1906 (fig. 7-8).

Picasso était très sensible aux connotations symboliques et expressives qui s'affirment même dans l'emploi de la technique céramique chez Gauguin.

Par exemple, le vase en forme de tête représentant un





9. Paul Gauguin : *Autoportrait*, 1889, grès, émaillé, H. 19,3 cm, Copenhague *Kunstinstituetsmuseet*, inv. 6756

autoportrait de Gauguin de 1889 (**fig. 9**). Ici, Gauguin utilise une couverte de couleur rouge-sang dans la technique du sang de boeuf qui représente vraiment du sang. Il transcende la pure représentation de son sujet par des moyens artistiques et iconographiques mis à disposition de l'artiste dans le domaine de la sculpture, puisqu'il inclut dans son programme symboliste toutes les composantes du processus technique spécifique de la céramique. Ainsi, le matériau et le processus technique de la cuisson servent à l'évocation de l'image de l'artiste en tant que victime décapitée par la société. Gauguin utilise même la chaleur du four à céramiques comme métaphore pour le feu de l'enfer, lorsqu'il écrit : *Le caractère de la céramique de grès est le sentiment du grand feu, et cette figure calcinée dans cet enfer en exprime, je crois assez fortement le caractère. Tel un artiste entrevu par Dante dans sa visite dans l'enfer*<sup>6</sup>.

Gauguin décrit ses céramiques comme des sculptures et remarque qu'il est le premier à avoir réalisé de telles sculptures céramiques. En effet, il était le premier artiste à considérer et à pratiquer la céramique comme un art intégral dans lequel la forme, la matière et le décor ne font qu'un. Gauguin a ouvert, selon Carole Andréani, *une voie nouvelle hors de la représentation visuelle héritée de la Renaissance, celle d'un art indépendant de toute référence extérieure dans lequel la peinture, la sculpture, la céramique et l'ensemble des arts appliqués tireraient leur légitimité du seul processus artistique*<sup>7</sup>. Picasso s'intéressa à ces modalités de signification à une période où il était lui-même influencé par les idées de Nietzsche exprimées dans *La Naissance de la tragédie* et cherchait de nouveaux modes d'expression symbolique et psychologique pendant sa période bleue afin d'échapper à un système esthétique dicté par les canons traditionnels de l'art académique du XIX<sup>e</sup> siècle.

C'est une leçon que Picasso a bien apprise et dont il se souviendra en 1947 à Vallauris, lorsqu'il commencera à travailler chez Madoura.

### Premières initiations à la céramique

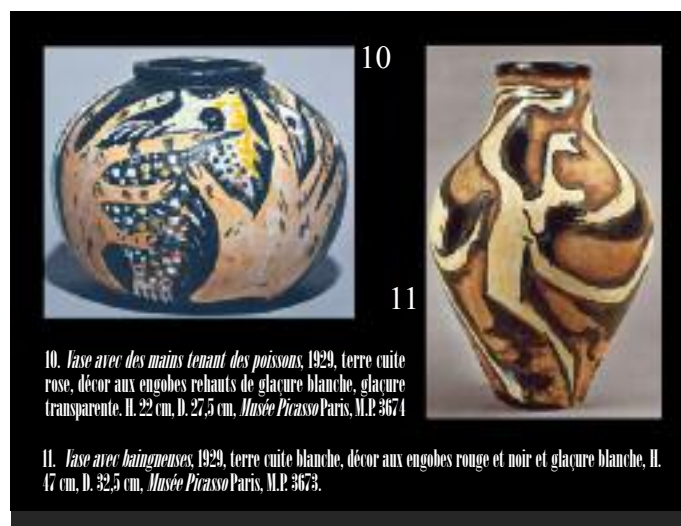
Il est frappant de constater que toutes les découvertes et inventions déterminantes pour la carrière artistique de Picasso, et même pour l'art du XX<sup>e</sup> siècle, comme le cubisme, la sculpture polychrome, la transformation d'objets en figurations sculpturales pour n'en nommer que trois, ils les a faites après avoir été déjà initié à la céramique chez son ami Paco Durrio, donc en connaissant les moyens, les techniques et les concepts spécifiques de la céramique et de son utilisation à des fins artistiques par Gauguin.

Picasso a fait au moins deux tentatives pour reprendre la céramique avant 1946, l'une avec Josep Llorens Artigas en 1920 et en 1923 ainsi qu'avec Jean van Dongen en 1929. Avec Artigas, cela se réduit à un échange épistolaire avec des projets pour réaliser ou transposer des images cubistes en céramique. Un autre projet était de réaliser une muraille de carreaux colorés de 2 x 3 m ainsi que des projets plus vagues pour des vases et des assiettes<sup>8</sup>.

La collaboration avec le céramiste Jean van Dongen s'est matérialisée par la création de deux vases fabriqués par Van Dongen et décorés par Picasso (**fig. 10-11**).

### Première visite chez Madoura

Par conséquent, en 1946, lorsque Picasso visita pour la première fois l'atelier Madoura, il avait déjà une certaine expérience dans le domaine de la céramique et des possibilités techniques, expressives et symboliques de cette discipline.



10. *Vase avec des mains tenant des poissons*, 1929, terre cuite rose, décor aux engobes rehautes de glaçure blanche, glaçure transparente. H. 22 cm, D. 27,5 cm, *Musée Picasso Paris*, M.P. 3674

11. *Vase avec haïngneuses*, 1929, terre cuite blanche, décor aux engobes rouge et noir et glaçure blanche, H. 47 cm, D. 32,5 cm, *Musée Picasso Paris*, M.P. 3673.



12. *Tête d'homme barbu*, 31-1-1918, pichet gothique en terre cuite blanche, décor aux émail blanc, incisions et la paroi partiellement percée, 31,5 x 23,5 cm, collection particulière (FABA).

13. *Pichet avec vase ouvert*, 3-2-1951, terre cuite blanche, décor aux engobes, décompage, glaçure, H. 38 cm, collection particulière.



17. *Bouteille en forme de femme*, (1947-1953), terre cuite blanche, tournée, éléments modelés ajoutés, décor peint à l'engobe bleu et noir sur fond blanc. H. 36,5 ; L. 16 cm, collection particulière.

18. *Femme à l'amphore*, octobre 1947-1948, terre cuite blanche, tournée, modelée, décor aux engobes, incisions au couteau, 49 x 26,5 x 18 cm, Musée Picasso Paris, M.P. 3680.

Léopold L. Foulem a montré que les attributs d'une céramique, un vase notamment, induisant le fonctionnalisme, peuvent être aussi utilisés de manière conceptuelle, picturale ou encore métaphorique<sup>9</sup>. Un récipient devenu inutilisable comme le pichet gothique transformé en *Tête de Barbu* ou l'exemple de Léopold L. Foulem du pichet avec la paroi transpercée, conserve l'image d'une cruche ou d'un pichet même avec la paroi transpercée ou découpée. (fig. 12-13).

Georges Ramié dans son livre *Céramique de Picasso*, paru en 1974, exprime ainsi l'ambivalence de ce procédé de Picasso opéré avec des objets utilitaires transformés en œuvres d'art ainsi : *...nous voici dans le monde du volume. Monde qui n'est pas encore celui de la sculpture. Car avant la sculpture [...] existent aussi le volume/image et le volume/fonction. Or Picasso allait choisir la fonction/image*<sup>10</sup>.

La représentation d'un corps par un récipient, donc d'une masse corporelle figurée par un objet creux est le trait commun de toutes les réalisations céramiques en volume envisagées par Picasso dans les dessins préparatoires ainsi que dans la plupart de ses céramiques zoomorphes et anthropomorphes. Il l'a souligné dans sa déclaration à propos de la *métaphore plastique* que j'ai citée dans mon intervention précédente. C'est la raison pour laquelle ces œuvres sont dominées par une esthétique dérivée du vase car l'image de l'objet fonctionnel y subsiste en quelque mesure. De plus, dans le domaine de la céramique, cette pratique artistique renvoie à une pratique ancestrale, réactivant ainsi une palette plus vaste de possibilités de signification et d'interprétation que ne le permet le cadre de la sculpture qui, par définition, n'est pas utilitaire.

Ainsi la symbolique du vase est activée par Picasso et doit être prise en compte dans l'interprétation. La frénésie créatrice de Picasso dans le domaine de la céramique n'était pas uniquement d'ordre technique, formel ou conceptuel mais aussi symbolique.

### Interprétation des femmes vases

Par la suite, je vais me limiter à l'interprétation des femmes vases. Picasso opère d'une manière astucieuse car les propriétés visibles et la structure de l'œuvre en cause nous certifient qu'il s'agit bel et bien d'un vase, le processus du remodelage ou de l'intervention picturale restent dans la plupart des œuvres lisibles (fig. 14-16). Le spectateur est pris comme témoin pour constater l'évidence de la transformation du vase qui n'est jamais totale et laisse toujours entrevoir le récipient à l'origine du corps (fig. 17-18). Le simple vase céramique est déjà un symbole lié à la



14. *Femme à la robe bleue*, (1947-1948), terre cuite blanche, incisions, peint avec engobes, oxydes, couverte, H. 40,5 cm, collection particulière (FABA).

15. *Tanagra blanche*, (1948), terre cuite blanche, tournée et modelée, éléments appliqués, décor peint à l'engobe noir, H. 47 ; L. 11 cm, collection particulière.

16. *Tanagra aux mains jointes sur le genou droit*, 1947, terre cuite blanche, décor gravé et peint aux engobes et aux oxydes sous couverte, 35 x 13 x 11 cm, Musée Picasso Antibes, MPA 1919.4.31.



femme en tant que forme par analogie avec son corps, en tant que beauté à cause de ses proportions harmonieuses mais aussi par sa fonction qui est de recevoir, conserver, transformer et de déverser un contenu. Ainsi, le vase est devenu un symbole de fertilité, mais aussi de la transformation impliquant la grossesse, la mort et le renouvellement de la vie.

Présente dans ses natures mortes des années de la Deuxième Guerre mondiale et évoquée à plusieurs reprises dans ses écrits de 1941 et de 1947<sup>11</sup>, la symbolique du vase, à la fois liée à la vie tout comme à la mort, 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. Ainsi, les terres cuites en forme de pleureuses et les urnes cinéraires du Musée du Louvre qui étaient utilisées dans le cadre du culte funéraire de l'Antiquité, (fig. 19-20) ne lui servaient pas uniquement de source d'inspiration pour leurs valeurs formelles et esthétiques. La preuve en est que Picasso tient compte aussi de la fonction du couvercle amovible en forme de

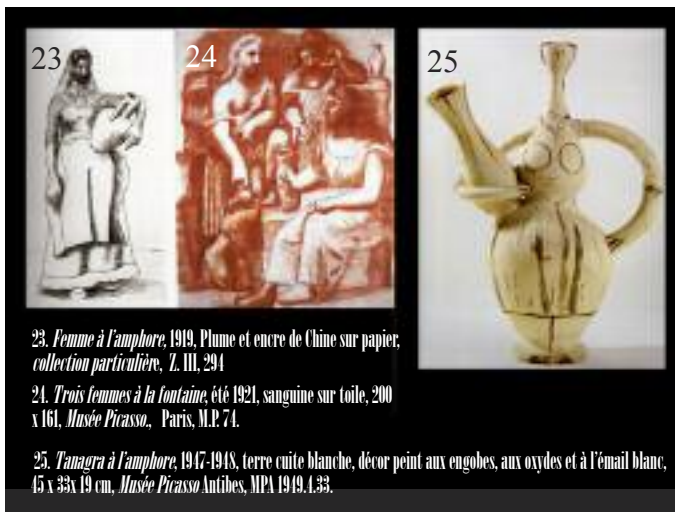
tête, que l'on retrouve chez la Femme à l'amphore, datée de fin 1947, début de 1948 (fig. 18-21).

Dans le contexte des vases étrusques de l'Antiquité, également reproduits sur les pages de L'Encyclopédie photographique de l'art, qui lui servaient de source d'inspiration et qui ont été utilisés en tant qu'urnes funéraires, l'image du défunt est conservée dans la partie supérieure amovible servant de couvercle (fig. 20-21). Par conséquent, les femmes à l'amphore de Picasso, pour ne donner qu'un exemple, offrent des possibilités multiples de dénotation et d'interprétation.

### Femmes à l'amphore

A première vue, il s'agit des porteuses d'eau comme Picasso les conservait dans sa mémoire de jeunesse à Málaga et comme elles sont aussi représentées sur des cartes postales catalanes du début du XX<sup>e</sup> siècle (fig. 22-18). Il les collectionnait avec affection et elles lui ont servi de source d'inspiration pour des dessins, des dessins et des tableaux des années 1919-1921

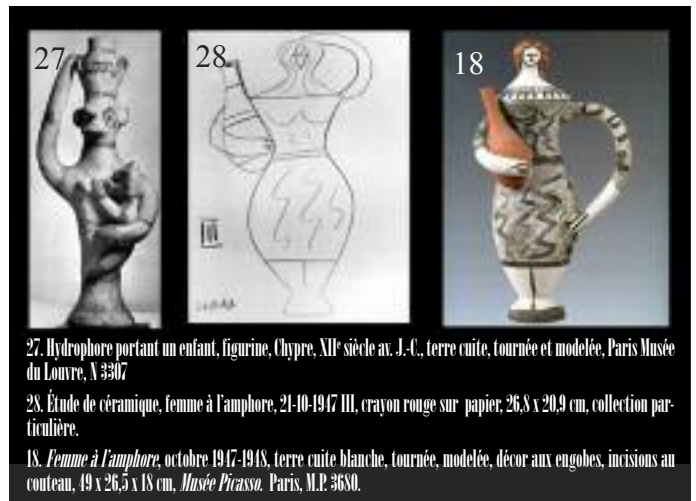




23. *Femme à l'amphore*, 1919, Plume et encre de Chine sur papier, collection particulière, L. III, 294

24. *Trois femmes à la fontaine*, été 1921, sanguine sur toile, 200 x 161, Musée Picasso, Paris, M.P. 74.

25. *Tanagra à l'amphore*, 1917-1918, terre cuite blanche, décor peint aux engobes, aux oxydes et à l'émail blanc, 45 x 33 x 19 cm, Musée Picasso Antibes, MPA 1919.1.33.



27. Hydrophore portant un enfant, figurine, Chypre, XII<sup>e</sup> siècle av. J.-C., terre cuite, tournée et modelée, Paris Musée du Louvre, N 3307

28. Étude de céramique, femme à l'amphore, 21-10-1947 III, crayon rouge sur papier, 26,8 x 20,9 cm, collection particulière.

18. *Femme à l'amphore*, octobre 1947-1948, terre cuite blanche, tournée, modelée, décor aux engobes, incisions au couteau, 49 x 26,5 x 18 cm, Musée Picasso, Paris, M.P. 3650.

montrant des femmes à la fontaine et en l'occurrence pour les *Femmes à l'amphore* (fig. 23-24-25).

Une deuxième lecture plus approfondie tenant compte à la fois de la tradition iconographique de la céramique et de l'iconographie de l'histoire de l'art européenne permet de voir qu'il s'agit d'une réactualisation d'une iconographie ancienne. Cette iconographie opère avec des personnifications, soit de la bonne fortune, soit de l'abondance et de la fertilité, mais également avec celle d'anciens talismans et figurines votives invoquant la fertilité, notamment des céramiques anthropomorphes et des figurines antiques de Chypre (fig. 26-17), (fig. 27-28,18) et de Grèce (Milet et Rhodes) conservées au Louvre et reproduites dans *l'Encyclopédie photographique de l'art* (fig. 29-30-31). Ici, tout comme dans le tableau de Dominique Ingres *La Source* de 1856 dans lequel une femme porte un vase source, la signification est que la femme est source de vie, une interprétation qui est également plausible pour les *Femmes à l'amphore* de Picasso. (fig. 32-25).



29. *Femme vase au pendentif*, Chypre, VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C., Paris Musée du Louvre, tiré de A. Vign (éd.) : *Encyclopédie photographique de l'art*, t. II, Paris, éditions Tel, 1937, p. 151, F

30. *Femme à la mantille*, 1949, terre de cuites, peinte aux engobes, 47 x 12,5 x 9,5 cm, Musée Picasso Paris, M.P. 3695

31. *Vase plastique*: Koré, Milet ?, vers 550 av. J.-C., Paris Musée du Louvre, tiré de A. Vigné (éd.) : *Encyclopédie photographique de l'art*, t. III, Paris, éditions Tel, 1938, 60, C



26. *Hydrophore*, vase votif, Chypre, 10-5<sup>ème</sup> s. av. J.-C., terre cuite, tournée et modelée, peinte, Paris Musée du Louvre, N 3308.

17. *Bouteille en forme de femme*, 11947-19531, terre cuite blanche, tournée, éléments modelés ajoutés, décor peint à l'engobe bleu et noir sur fond blanc. H. 36,5 ; L. 16 cm, collection particulière.



25. *Tanagra à l'amphore*, 1917-1918, terre cuite blanche, décor peint aux engobes, aux oxydes et à l'émail blanc, 45 x 33 x 19 cm, Musée Picasso Antibes, MPA 1919.1.33.

En 1947, l'année où Picasso conçoit *les Femmes à l'amphore* d'abord par les dessins préparatoires puis les réalise en céramique, sa compagne Françoise Gilot a donné vie à leur fils Claude.



## Mythe de la boîte de Pandore

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 étrusque s'impose (fig. 18, 21, 20). Elle évoque dans ce contexte plutôt la mort surtout si on l'associe au mythe de la boîte de Pandore qui n'était effectivement pas une boîte mais un vase. Il fut substitué par les anciens à Pandore, elle-même, porteuse de tous les maux de la terre qui se répandent par l'ouverture de Pandore pendant l'acte de procréation. 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 ou bien la dialectique de la vie et de la mort.



18. *Femme à l'amphore*, octobre 1947-1948, terre cuite blanche, tournée, modelée, décor aux engobes, incisions au couteau, 49 x 26,5 x 18 cm, Musée Picasso Paris, M.P. 3630.

21. *Femme à l'amphore*, octobre 1947-1948, terre cuite blanche, tournée, modelée, décor aux engobes, incisions au couteau, 49 x 26,5 x 18 cm, Musée Picasso Paris, M.P. 3630.

20. *Urnes cinéraires étrusques au couvercle anthropomorphe*, VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C., tiré de *l'Encyclopédie photographique de l'art*, t. III, Paris, éditions Tel, 1938, p. 70.

Dans mon texte du catalogue de l'exposition qui nous réunit aujourd'hui ici, j'ai amplement traité du caractère conjuratoire et animiste que Picasso conférait à ses œuvres volumétriques et notamment à la céramique, de sa capacité à investir ses objets et ses vases plastiques de potentialités et survivances magiques de ses sources d'inspiration archaïques, antiques ou bien extra-européennes, je ne m'étendrai donc plus ici sur ce sujet car le temps de mon intervention est limité.

Je voudrais seulement souligner le fait qu'en faisant de la céramique, Picasso se présente lui-même dans le rôle de l'artiste magicien et démiurge en analogie au dieu potier de la Bible ou bien d'Hermès Trismégiste, dieu de la métamorphose avec lequel son ami le poète Guillaume Apollinaire le comparait déjà au début du siècle<sup>12</sup>.

Apollinaire 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 démiurgique capable de créer un monde nouveau à

l'instar des modèles mythologiques et divins. Selon André Malraux, Picasso lui aurait dit : *Dieu a fait ce qui n'existe pas. Moi aussi*<sup>13</sup>.

Comme on l'a vu, Picasso était influencé par Nietzsche et avait une conception du temps cyclique, non linéaire, de même qu'une vision de l'art a-historique. Il y associait métaphoriquement 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>14</sup>. L'ethnologue Michel Leiris et l'écrivain Georges Bataille qui étaient proches du cercle des surréalistes, l'encouragèrent dans cette démarche artistique<sup>15</sup>.

Dans le contexte de la céramique c'est encore Gauguin et Paco 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>16</sup>.

Claude Picasso appelle le travail céramique de son père à Vallauris, en l'ayant observé de près, une cérémonie magique quotidienne<sup>17</sup> et Christine Piot décrit très bien sa démarche, qui : *...donne naissance [...] à des êtres et des choses : il leur donne une chance de s'inscrire dans la réalité. Il est là pour donner corps : pour incarner. C'est sa manière à lui de lutter contre toutes les formes de la mort*<sup>18</sup>.

Pour Picasso, 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<sup>19</sup>.

Sous ses mains, toutes les composantes d'un vase céramique sont porteuses de sens : le matériau, la forme, la métamorphose de la forme par le tournage, le remodelage, la transformation par la cuisson, ainsi que les multiples renvois formels et iconographiques à la dimension fonctionnelle et utilitaire. En assimilant tous ces éléments de signification provenant de l'art préhistorique, de l'art de l'Antiquité et de l'histoire de l'art européenne, Picasso réussit à faire une synthèse entre, d'une part, la pratique ancestrale et universelle du vase plastique, et d'autre part sa propre pratique opérée depuis l'invention du cubisme (fig. 1-2).

On peut donc conclure en disant que les œuvres céramiques figuratives volumétriques de Picasso composées principalement d'un corps dérivé du récipient façonné au tour de potier dans lesquelles la mémoire de l'objet fonctionnel reste inscrite, montrent que l'artiste propose une alternative aux tendances de dématé-



## NOTES

- 1 - Pablo Picasso cité par Marie-Laure Bernadac/Androula Michael : *Picasso. Propos sur l'art*, Paris Gallimard, 1998, p. 18.
- 2 - Lisa Florman, *Myth and Metamorphosis, Picasso's Classical Prints of the 1930's*, Cambridge (Massachusetts) et Londres, 2000, p. 4-11, p. 62.
- 3 - Mark Rosenthal, *The Nietzschean Character of Picasso's Early Development*, in *Arts Magazine* n° 55, octobre 1980, p. 87 ; Karen Kleinfelder, *Monstrous Oppositions*, in cat. de l'exposition *Picasso and the Mediterranean*, Humlebaek, 1996, p. 22-33.
- 4 - Ghislaine Plessier, *Un ami de Gauguin : Francisco Durrio (1868-1940) sculpteur, céramiste et orfèvre*, Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, Paris 1982, p. 172-173.
- 5 - Selon Barañano, Picasso connaissait Durrio depuis l'hiver 1900, Kosme de Barañano, *Durrio y la Cerámica*, in : Kosme de Barañano / Tomas Llorens (Ed.), *Francisco Durrio y Julio Gonzalez*, Madrid 1997, (Monografías de Arte Contemporáneo n° 2), p. 20
- 6 - Lettre à Émile Bernard in : Maurice Malingue, *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Paris 1946, n° CVI, p. 194
- 7 - Carole Andréani, *Les céramiques de Gauguin*, Paris, L'Amateur, 2003, p. 55.
- 8 - *Lettre du 12 juillet 1923 de Josep Llorens Artigas à Picasso*, Archives du Musée Picasso Paris.
- 9 - Léopold L. Foulem, *Semantics and Semiotics*, in *NCECA Journal* n° 12, 1991-1992, p. 27-28, p. 33-34.
- 10 - Georges Ramié, *Céramique de Picasso*, 1984, Paris, Ed. Albin Michel, p. 19.
- 11 - Marie-Laure Bernadac / Christine Piot, *Écrits de Picasso*, Gallimard – Schirmer/Mosel, Paris-Munich, 1989, p. 280-284, p. 29.
- 12 - Notamment comme *Arlequin trismégiste* dans la poésie *Les saltimbanques* envoyé par Apollinaire sur une carte postale le 1<sup>er</sup> novembre 1905 à Picasso, voir : Pierre Caizergues - Hélène Seckel, *Picasso / Apollinaire, Correspondance*, Paris, Gallimard, 1992, p. 35-36.
- 13 - André Malraux, *La tête d'obsidienne* Paris, Gallimard, 1974, p. 25.
- 14 - André Malraux, op. cit., p. 118, p. 134.
- 15 - Harald Theil, *Du contenant au contenu. Les céramiques de Picasso et le renouveau de l'art*, in : cat. d'exposition *Picasso 1945-1949, l'ère du renouveau* Musée Picasso Antibes, Ed. Snoeck, 2009, p. 20.
- 16 - Philippe Verdier, *Les Céramiques de Gauguin*, in : *Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu* 41, p. 53-54.
- 17 - Claude Ruiz-Picasso, *La vallée de l'or : Picasso devient potier*, in catalogue de l'exposition "*Picasso. Peintre d'objets. Objets de peintre*", Gallimard, Paris, 2004, p. 44.
- 18 - Christine Piot, *Décrire Picasso*, Thèse de doctorat, Paris, 1981, p. 116.
- 19 - À propos de la situation de Picasso en cette période de l'après-guerre, cf. Claude Ruiz-Picasso, op. cit., p. 47 - 49.

Une réalisation "PLD" pour la Société des Amis du Musée national de Céramique et la Cité de la Céramique - Sèvres & Limoges

Sauf signature spécifique, pour les œuvres de Pablo Picasso présentées © Succession Picasso 2014