Picasso et les arts et traditions populaires : un génie sans piédestal

Androula Michael

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/23491>

DOI : 10.4000/critiquedart.23491

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Référence électronique

Androula Michael, « Picasso et les arts et traditions populaires : un génie sans piédestal », *Critique d'art* [En ligne], Toutes les notes de lecture en ligne, mis en ligne le 20 novembre 2017, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/23491> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.23491>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

EN

Picasso et les arts et traditions populaires : un génie sans piédestal

Androula Michael

- 1 L'importance de l'art populaire dans l'élaboration de l'art moderne a retenu l'attention des chercheurs et historiens de l'art à juste titre. On peut citer par exemple l'ouvrage de Jeffrey Weiss, *The Popular Culture of Modern Art: Picasso, Duchamp, and Avant-Gardism*¹, qui mettait en avant cette problématique d'une façon circonstanciée. Imprégné par la vie rurale de l'Espagne et de la vie humble des paysans, Pablo Picasso parle de son séjour en 1898-1899 à Horta en Espagne, le village de son ami Manuel Pallarés, comme d'une révélation déterminante pour la suite de sa vie et de son travail : « Tout ce que je sais, disait Picasso, je l'ai appris dans le village de Pallarés ». Ce sont ensuite les affiches et la publicité dans la ville, chantées déjà par Guillaume Apollinaire, qui portent un potentiel artistique. Si certains sujets sont déjà connus et étudiés séparément (notamment la tauromachie ou plus récemment la céramique), l'exposition et son catalogue ont le mérite d'aborder de façon globale tous les aspects de l'art populaire décelés dans l'œuvre de Pablo Picasso : objets et rituels populaires, depuis la mantille catalane et les coiffes féminines, la guitare et les chants populaires espagnols, les jouets, le cirque avec son cortège d'acrobates, les arlequins et le carnaval. Au cœur de ses préférences se trouve évidemment le rituel de la tauromachie qui exemplifie l'attachement de l'artiste à la référence espagnole. Mais cela ne relève pas d'une vision romantique ou d'une nostalgie pour des techniques populaires. Comme souvent, l'artiste n'utilise pas les techniques et références ancestrales de façon univoque ; il charge objets et pratiques de multiples significations. C'est ainsi que dans les années 1950, alors que Francisco Franco interdit les signes identitaires des Catalans, Pablo Picasso combine dans son iconographie « la sardane catalane et la colombe de la paix » (p. 10), signant par là un geste au caractère politique fort.
- 2 La prédilection pour les sujets populaires et les matériaux de fortune – l'humble et le « pauvre » – joue chez Pablo Picasso sur le terrain de l'esthétique. Il ne fait pas de distinction entre le noble et le trivial, mais en un renversement significatif élève au rang d'œuvre le futile et le périssable. Il saisit à la fois l'ingénierie populaire, les

techniques de manipulation des matériaux ainsi que le caractère transgressif de certains objets, figurines ou rituels. La figurine de *cagones* (représentant souvent un berger qui défèque en plein milieu de la crèche religieuse) est bel est bien un exemple de transgression par le peuple (l'imagerie populaire) de la rigidité du protocole religieux, tout comme le carnaval, qui dans une ambiance festive permet licence et transgression. On connaît moins son attrait pour d'autres aspects de la culture populaire, comme par exemple les ex-votos dont l'iconographie a été également importante pour lui, tel cet ex-voto, publié dans l'encyclopédie *Le Cossio* sur la tauromachie, où l'on voit le Christ toréer avec la *muleta* en se détachant de la croix. Le côté transgressif de ces images n'est pas étranger à Pablo Picasso, à commencer par l'œuvre importante *La Crucifixion* (1930) où ce dernier lie en un mouvement rituel crucifixion et tauromachie. Qui dit art populaire, dit aussi jeu et improvisation, et l'artiste en est adepte. L'entretien des commissaires avec Claude Picasso, à propos du jeu, est à cet égard riche et émouvant (p. 130-134). Découpages, cocottes en papiers, essais de pliages en sculpture (tel ce petit oiseau qu'il fabrique pour son fils Claude, ou le petit cheval pour son petit-fils Bernard) peuvent à un moment donné se transformer en idées artistiques autres. A partir des années 1940 et 1950, Pablo Picasso expérimente plusieurs gestes et matériaux populaires, intensifie son travail sur la céramique et reste curieux envers des techniques qui ne lui étaient pas familières, ouvert aux rencontres avec des artisans. La rencontre avec un lieu, un artisan, une technique, c'est pour lui l'occasion d'une nouvelle expérimentation : la linogravure c'est la rencontre avec l'imprimeur vallaurien Hidalgo Arnéra (1922-2007), l'orfèvrerie avec l'orfèvre François Hugo (1899-1981), la sculpture soudée avec son ami de jeunesse Julio Gonzalez, et ensuite la tôle pliée avec Lionel Prejger, le textile avec Marie Cuttoli (1879-1973).

- 3 Si les sculptures d'assemblage, art du chiffonnier qui emprunte à la culture vernaculaire, ont déjà pris la place de choix qui leur revient dans l'art de Pablo Picasso, la céramique commence tout juste à être considérée à sa juste valeur dans son travail. Avec la céramique, il renoue avec des traditions ancestrales, avec des techniques qui associent prouesse technique et prise en compte du matériau – dans la manipulation et dans la cuisson ensuite –, entre art et objet utilitaire. Il était fier d'annoncer à André Malraux qu'il a fabriqué des assiettes où « on peut manger dedans ... » Le travail lié aux arts populaires révèle en somme l'importance de la mémoire d'une technique – une expérience transmise à travers les siècles –, ainsi que l'intuition de l'artisan qui avance et trouve des solutions au moment même où il manipule les matériaux. Cela touche un point très profond chez Pablo Picasso, qui consiste en l'intelligence pratique de la « main », car il réfléchit au moment de la manipulation ; ou comme le dit très justement Lionel Prejger à propos d'une œuvre qui, en cours d'élaboration d'une *Femme debout* devient finalement une *Femme à l'enfant* : « Vous savez, chez lui c'était comme ça. Les idées venaient avec les choses en main » (p. 210). Dans ce frottement avec les arts considérés comme mineurs, il faudrait y voir une façon de plonger dans le temps des origines, le temps d'une lente élaboration des techniques qui parviennent jusqu'à nous. On pourrait peut-être dire avec Guillaume Apollinaire que « l'art populaire [...] est à la fois le produit de la décadence des arts et aussi le foyer qui les chauffe et les vivifie »².

NOTES

1. Weiss, Jeffrey. *The Popular Culture of Modern Art: Picasso, Duchamp, and Avant-gardism*, New Haven ; London : Yale University Press, 1994
2. Apollinaire, Guillaume. « La loi de la renaissance », *La Démocratie sociale*, 7 juillet 1912 ; voir *Œuvres en prose complètes*, t. II, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 963