Les coupelles tauromachiques de Picasso

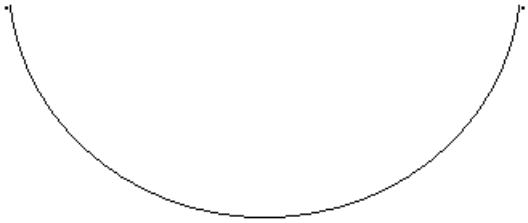
au Musée de Céret

Philippe Roussel

Picasso a réalisé plus de trois mille pièces de céramiques. Il a souvent créé des formes inhabituelles en rapport avec une représentation. Picasso joue sur des lignes ou des volumes existants, classiques, en transgressant les limites ou les bords des surfaces, pour les décorer, contrairement aux tracés classiques qui les suivent ou s'appuient dessus.

Avec la série des 29 coupelles réalisées en quelques jours à Vallauris (12 au 17 avril 1953) Picasso s'est lancé un défi dont le point de départ semble simple : il s'agit en effet de la ressemblance entre la forme globale de l'arène dans laquelle ont lieu les corridas et la forme hémisphérique de l'intérieur d'une coupelle ; les coupelles en céramique sur lesquelles il choisit de travailler sont en terre blanche (de Provins). Pour les décorer il utilise de l'engobe et des vernis. La palette des couleurs est limitée, comme souvent chez Picasso, mais les contrastes sont particulièrement vifs, comme ils le sont dans une arène tauromachique réelle (trois catégories de prix des places, si différentes : ombre, ombre et soleil, soleil. « Ombre et soleil » désignant des places d'où l'on assiste à la première partie de la corrida sous le soleil brûlant, en contrejour, puis le temps passant, où l'on se retrouve enfin à l'ombre. Il y a une autre variable de prix des places, un gradient allant du bas vers le haut des gradins, sans oublier la disposition par rapport à l'estrade « présidentielle, en face de laquelle les toreros viennent saluer avant et après chaque engagement, ou encore l'entrée des taureaux… l'arène tauromachique n'est ronde qu'en apparence, hors corrida, hors tarif).

Les coupelles mesurent 17, 3 cm de diamètre avec une profondeur de 6,5 cm. Il y a donc bien une profondeur importante (on est loin de la planéité d'une assiette ou d'un plat) et le défi qui consiste à dessiner sur cette surface incurvée n'est pas seulement technique (maîtrise du geste de la main et quasi impossibilité de « reprendre » les touches une fois posées) il est surtout esthétique.



Picasso expérimente et suivant la formule bien connue, il ne cherche pas, il trouve.

Il trouve par exemple une première façon de représenter l'arène dans la coupelle en suivant l'homologie formelle, en « plaquent » l'une sur l'autre, les bords de la coupelle deviennent les hauts des gradins, circulaires, et le centre de l'arène trouve « naturellement » sa place dans le creux central.

Cette sorte de réalisme par analogie aboutit à un résultat qui n'est guère passionnant. Evident, certes, facile à comprendre, mais sans plus. Ce n'est pas de cela que Picasso va se satisfaire. Il explore aussi la possibilité de reproduire une sorte de photo.

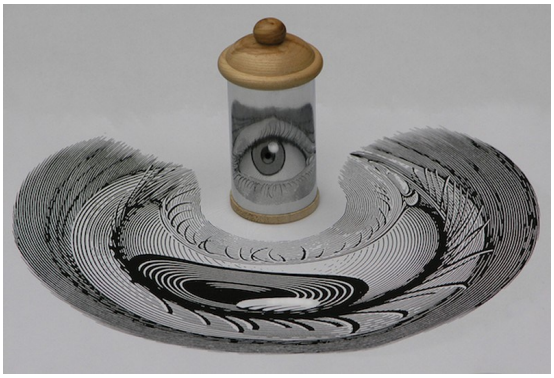
Cette photo de l'arène de Madrid (déserte) nous permet surtout d'observer… les limites de la photographie ! La photo regarde toujours devant soi et même avec un « grand angle » elle ne restitue pas la totalité de l'espace. Les bords du rectangle magique découpent désespérément le champ de notre vision périphérique. Picasso s'interroge sur le point de vue à adopter : s'il se place en tant que spectateur dont le regard fasciné serait centré sur la corrida, sur l'action du picador, par exemple, alors peu importe que la totalité de l'arène soit visible… dans le champ visuel il y a les spectateurs voisins, quelques voisins devant, qui ne font pas écran, il y a surtout le *ruedo* , ce sol de terre sablonneuse encerclé par les barrières et où se joue le drame . Le reste est flou, indistinct, sauf le soleil, brûlant, aveuglant si l'on regarde dans sa direction. Les traits les plus précis sont réservés au taureau : forme détaillée et minutieuse de sa silhouette, de ses cornes, de son sexe.

Dans cette représentation Picasso guide notre attention : il distingue ce qui est important de ce qui ne l'est pas, il nous aide à aller à l'essentiel (ce qu'une photo d'ensemble, prise du même point de vue aurait beaucoup de mal à faire : trop de détails « inutiles », trop de bruit). Dessiner, c'est simplifier.

La virtuosité du trait de Picasso est remarquable : si l'on se reporte à la photo qui précède (arène de Madrid), on voit très bien que le cercle du « ruedo » devient sur le plan de la photographie une ellipse et si l'on se reporte à la coupelle de Picasso, on voit qu'il a magistralement tracé en orange, d'un coup de pinceau, une forme courbe qui, partant du bord de la coupelle où se situe notre regard, commence par suivre de chaque côté le bord (rond) avant de plonger vers le fond, vers le lointain… ce n'est pas une ellipse, on ne peut pas même pas dire que c'est la projection d'une ellipse sur une hémisphère, non, il faut ranger la perspective géométrique théorique de côté, c'est tout simplement la proposition de quelqu'un qui sait qu'une représentation est un système de signes construit deux fois : une première fois par celui qui les choisit et les met en place puis une deuxième fois par celui qui construit sa perception. On est tenté de penser que Picasso contemplant son travail, s'est bien amusé du tour (et du contour) que Picasso dessinant avait joué (et tracé).

Il continue de chercher, opte pour des variantes, en essayant toujours de ne pas rester « enfermé » dans l'arène, en faisant apparaître le ciel, avec ou sans soleil . le motif central change peu, on voit bien qu'il travaille sur la composition d'ensemble, qu'il cherche non pas la meilleure façon mais les différentes façons de résoudre le problème de l'espace dans cette contrainte terrible de la surface incurvée de la coupelle. L'homologie des formes n'est pas si évidente qu'on le croyait !

Il faut souligner au passage que Picasso ne recherche pas un effet de trompe l'œil, comme le ferait une anamorphose (ou une composition dans lespace comme Georges Rousse)



Au contraire, serait-on tenté de dire, l'exercice de style auquel se livre Picasso, du 12 au 17avril 1953 à Vallauris, consiste plutôt à se faire complice de notre façon de percevoir. Picasso connait les ressources extraordinaires dont notre cerveau dispose pour s'y retrouver dans le touffus, l'à-peu-près et le mélange. Il sait que ce que l'on appelle « les lois » de la perspective ne sont que des repères à la disposition de l'artiste et non une tyrannie.

Qui remarquera, dans la coupelle suivante, l'incohérence qu'il y a pourtant à « voir » le soleil, quand on est placé d'un point de vue à l'ombre ? Picasso sait que notre cerveau s'en fiche, tout comme il ne s'arrête pas à la complexité de la position latérale, sur cette même vue, des spectateurs voisins…

Ce à quoi nous sommes plutôt attentifs sur cette proposition, c'est au rapport de l'ombre et de la lumière, qui place le taureau en plein phare et laisse les spectateurs dans les gradins en position de voyeurs. Seul le soleil semble à la fête.

Au fur et à meure de la série, il semble que Picasso se soit de plus en plus centré sur ce contraste lumière/ombre. Terminons donc avec une des plus réussies (suivant ce critère !). Cette dernière coupelle présente un degré de simplification et de réduction à l'essentiel qui est très loin de la première reproduction du début. Ici, les spectateurs sont à peine figurés (mais notre cerveau les reconnaît bien !). La courbe en perspective du *ruedo* n'a plus grand-chose à voir avec une ellipse mais sa fonction est intacte : elle délimite la scène du drame. Ce qui prend le plus d'importance, ce qui attire vraiment notre attention sur cette représentation, c'est ce mode de partage « lunaire » des zones éclairées et des zones sombres (nous sommes bien à l'ombre et de manière très réaliste nous ne voyons donc pas le soleil, seulement les zones que ses rayons délimitent par projection de la forme de l'arène). Et puis il y a ce trait de génie, ce petit tracé fin, en blanc sur fond noir de la partie sombre du picador. La face sombre du picador, de sa pique et de sa monture, esquissée en une ligne pure.

philipperoussel@yahoo.fr

(Musée de Céret, visité le 9 juin 2018)