

Pablo Picasso



Pablo Picasso, *Nature morte espagnole, Sol y sombra*, 1912 / Photo Philip Bernard © Succession Picasso

Pablo Picasso,
Nature morte espagnole, Sol y sombra
Huile et Ripolin sur toile, 46 x 63
1912



I – Description : une nature morte cubiste

Une bouteille et des verres ?

Sur une table, que l'on distingue en opposition à un fond irisé de touches rose pâle, sont disposés divers éléments traités en **camaïeu** de bruns et de gris : une flasque d'alcool, trois verres, un encrier, une plume, un journal, une enveloppe et un ticket dont les couleurs vives, rouge et jaune, établissent un **contraste** brutal avec le reste de la **composition**. Le tableau demande un effort de lecture. Son sujet ne s'offre pas d'emblée. Au premier abord, l'œil bute sur des bribes d'objets, des fragments de mots, des surfaces plus ou moins grumeleuses, sans parvenir à trouver une assise visuelle stable. Emporté par le tournoiement du **cadre** ovale, ce n'est qu'après un temps d'adaptation que le regard pénètre dans l'espace mouvant de cette composition qui prend l'allure d'un rébus pictural. Appartenant aux expérimentations cubistes de Picasso, la *Nature morte espagnole* établit une rupture totale avec la représentation **classique** des objets pour créer un nouvel espace plastique tenant compte des errances du regard et de la **planéité** de la toile.

Une composition en **trame** ouverte, des points de vue multiples

Un réseau dense de lignes horizontales, verticales et obliques, conçu comme une grille qui offre son armature au tableau, structure les objets de la composition sans les enfermer dans une forme close. D'un plan à l'autre, des passages sont aménagés, favorisant la circulation et les glissements entre les formes et brouillant les repères spatiaux. Le rebord supérieur brisé de la table évacue l'opposition traditionnelle entre la figure et le fond en laissant fuser la couleur rosée du ciel sur certains endroits de la nappe. Le doute subsiste quant à la position adoptée par l'artiste face au sujet qu'il peint : assis ou debout ? La composition verticalisée entretient cette ambiguïté. Aplatis, voire écrasés, les objets y sont représentés selon différents points de vue : l'ouverture circulaire noire du verre situé au centre du tableau laisse supposer une appréhension plongeante en contradiction avec le pied saisi de face. Les formes orthogonales du journal et du ticket réitèrent l'espace plan de la toile alors que le morceau de papier, à gauche, recouvre des lettres « Don » et « Barce », amorcé, par son oblique, une **profondeur spatiale**. Cassées et désarticulées, les formes sont reconstruites en plans ouverts qui s'interpénètrent.

Une gamme chromatique limitée

Le fond rosé et le ticket rouge et jaune mis à part, la **gamme chromatique** du tableau se limite à des ocres, des gris et des bruns animés de légers glacis de blanc qui dénotent la transparence des objets en verre. Des zones noires créent des trouées, comme des béances, qui signalent ombres et ouvertures des récipients. Les effets de **modelé** et de **clair-obscur** qui sont induits par un travail pictural en camaïeu sont néanmoins contredits par la décomposition des objets mais aussi par les moirures blanches qui produisent, à

différents endroits du tableau, des brouillages entre les plans. Cet effet, semblable à un reflet sur papier glacé est, par exemple, produit par la traînée pâle qui relie, en lui brisant le pied, le verre situé en haut à gauche de la composition, au morceau d'enveloppe. A l'instar des formes qui s'ouvrent, ces miroitements de la surface contrarient les effets de profondeur en donnant l'impression d'une image plate saisie dans un miroir qui se brise.

Des effets de matière

Patchwork visuel, le tableau est aussi un assemblage de **textures** et de pâtes différentes. Le recours au sable qui donne à certains endroits du tableau un épiderme grumeleux, parfois boursoufflé, configure des zones qui, saisies en lumière rasante, contredisent la **stratification** des plans et les velléités de modelés. L'éparpillement égalitaire des touches accentue la frontalité et entre en tension avec les agglomérations de sable sur lesquelles elles butent. L'emploi du Ripolin rouge et jaune, pour l'une des premières fois dans l'histoire de la peinture, est à noter comme l'une des autres particularités du tableau. Sa brillance et sa **saturation** presque agressive établissent des contrastes marquants avec la matité des zones matiéristes et la densité plus onctueuse des touches.

Lettres à regarder, lettres à lire

La Nature morte espagnole se distingue particulièrement par la présence de lettres qui invitent à lire le tableau autant qu'à le regarder, appelant une perpétuelle mise au point mentale entre le visuel et le textuel. Comme les objets, les mots sont présents sous la forme de fragments et ont une valeur métonymique. « SOL » et « SOMB » présents sur le ticket évoquent le titre du tableau, *Sol y sombra*. Beaucoup s'accorde à y voir à la fois une allusion à une revue taumachique de l'époque et aux billets « au soleil » ou « à l'ombre » vendus lors des corridas. « CIAD » renvoie au mot « publicidad » tronqué et à l'univers de la presse. A ces caractères typographiques s'ajoutent les bribes manuscrites « Don » et « Barce » qui laissent supposer une lettre à l'attention d'un destinataire barcelonais. Impression confirmée par la plume posée sur le ticket et l'encrier face à l'enveloppe.

II - Contexte et place de l'œuvre dans le travail pictural de Picasso : amorce du cubisme synthétique

Entre l'éclatement formel du cubisme analytique...

Les recherches formelles menées par Braque et Picasso durant les années 1910 et 1911 les conduisent à des toiles dans lesquelles les objets deviennent de plus en plus difficiles à déchiffrer en raison de l'éclatement de la forme homogène, de la multiplication des points de vue et du rabattement et de l'interpénétration des **plans**. Aux frontières de l'abstraction, *Les Usines du Rio Tinto à l'Estaque* du LaM, peintes par Braque durant l'été 1910, témoignent de cette phase souvent jugée hermétique du cubisme dit analytique où,

l'identification du sujet devient presque impossible sans la connaissance du titre. Les formes pulvérisées s'y réduisent à quelques signes vaguement identifiables qui dessinent une armature **abstraite**, à la fois fragmentée et discontinue, où l'on peine à reconnaître des architectures. On retrouve dans la partie centrale de la *Nature morte espagnole*, ces caractéristiques essentielles du cubisme analytique qui sont autant de moyens de traduire, de manière plastique, la relation qui existe entre plusieurs objets en trois dimensions sur une surface plane. Durant cette période, la couleur, volontairement réduite, refuse les afféteries et la séduction, recentrant l'attention sur une composition qui demande un véritable effort de concentration du spectateur.

... et la « main tendue » des lettres peintes

Mais, comme le souligne Pierre Cabanne, Picasso n'a pas l'intention particulière de produire des tableaux "illisibles"¹. Ni lui, ni Braque, ne sont d'ailleurs tentés par une peinture non **figurative** qui coupe le lien avec le réel sensible. L'utilisation de lettres peintes, la plupart du temps de manière frontale comme sur une page d'écriture, a souvent été interprétée comme un procédé permettant de sortir de l'hermétisme des tableaux des années 1910-1911. Introduites par Braque dans *Le Portugais* au printemps 1911, et reprises dans *Nature morte espagnole*, elles donnent de nouveaux indices au spectateur en établissant une relation avec le réel, non pas celui de la nature, mais celui des signes.

Importance signifiante et formelle de la lettre

Georges Braque a expliqué la fonction structurelle des lettres comme « formes où il n'y avait rien à déformer parce que, étant des aplats, les lettres étaient hors d'espace, et leur présence dans le tableau, par contraste, permettait de distinguer les objets qui se situaient dans l'espace de ceux qui étaient hors d'espace² ». Frontale et directe, la lettre joue un rôle pictural : elle participe à l'organisation formelle de la composition. Dans *Nature morte espagnole*, elle représente une composante de stabilité au sein d'un ensemble visuel complexe. Visible, la lettre n'en demeure pas moins lisible et prononçable. Tronqués, les mots restent déchiffrables et porteurs de sens. Ils renvoient, à l'instar de la couleur rouge et jaune, à un contexte hispanique et surajoutent une potentielle narration, induite et discrète plus qu'imposée, à un travail purement plastique. Savine Faupin évoque « "l'instantané" du déroulement d'une journée dans le vivant Barcelone entre les arènes et ce qui paraît plus sûrement représenter une table de café »³. Cet instantané, presque allégorique, condenserait en une image des activités urbaine (boire, fumer, écrire, lire le journal, se délasser à une terrasse, se rendre à une corrida, etc.) évoquées par un Espagnol resté en France.

Jeux de mots, association d'idées, débordement de sens... et de vin

¹ Pierre Cabanne, *L'épopée du cubisme*, Paris, La table ronde, 1963

Pierre Cabanne, *Le Cubisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982

² Dora Vallier, *Cahiers d'Art*, n°1 "Braque la peinture et nous", 1954

³ Savine Faupin, *Sans commune mesure. Image et texte dans l'art actuel* "Quelques mots...", Editions Léo Scheer, 2002

« Sol y sombra », soleil et ombre, sont des mots polysémiques dont Picasso n'ignore pas le fort pouvoir d'évocation. En les insérant dans sa composition, il y ajoute non seulement un "fragment de réel" mais enrichit son travail plastique d'inépuisables jeux sur le langage qui instaurent un rapport nouveau avec le regardeur-liseur. Donnant son titre à l'œuvre, « Sol y sombra » renvoie à la condition même de la peinture : le rapport de la lumière et de l'ombre qui rend visible le monde et permet, par l'intermédiaire de la couleur et des **valeurs**, de le représenter. Intégrés dans un contexte espagnol, ces mots qui évoquent la corrida prennent une dimension qui plus est symbolique qui les lie, irrémédiablement, au combat de l'ombre contre la lumière, du taureau contre le toréador ; images évidentes de la lutte entre la mort et la vie. Le fond du tableau d'une couleur rosée crépusculaire (effet impressionniste plutôt rare dans la **palette** de Picasso à l'époque) suggère lui aussi un moment de transition entre lumière et ombre. Filant la métaphore de la corrida, il pourrait évoquer le sang prochainement mêlé au sable de l'arène... A moins qu'il ne figure, plus prosaïquement, le vin se répandant du verre qui semble basculer à droite de la composition.

Des lettres aux collages

C'est au printemps 1912, à l'époque où il peint *Nature morte espagnole*, que Picasso marque un tournant décisif dans son évolution personnelle et dans l'histoire de l'art moderne en collant un morceau de toile cirée pour figurer la matière d'une chaise dans *Nature morte à la chaise cannée*. Quelques mois plus tard, Georges Braque réalise le premier « papier collé ». Tout en réduisant l'acte pictural à sa plus extrême simplicité, les deux artistes ouvrent le champ de la peinture à toutes les potentialités parmi lesquelles l'intrusion d'éléments manufacturés. Si *Nature morte espagnole* n'est pas à proprement parler un **collage**, les parallélépipèdes qui contiennent les lettres en reproduisent les effets structurels. Anticipant le collage, la lettre peinte constitue une étape importante dans la remise en cause de l'illusionnisme par des moyens empruntés à des registres non picturaux. Plastiques, visibles et lisibles, les lettres peintes peuvent aussi s'interpréter comme une détente dans la peinture de Braque et de Picasso, amenés, après la période cérébrale du cubisme analytique, à explorer des territoires plus ludiques. Tout d'abord jeux de mots surajoutant du sens, elles créent d'ailleurs une connivence amusée avec le spectateur en instaurant un rapport qui n'existait pas auparavant. La présence récurrente des trois lettres JOU, fréquente dans les œuvres de cette période décisive, a souvent été perçue comme la figuration métonymique d'un fragment de journal. Ne peuvent-elles pas aussi, par homophonie, s'interpréter comme une injonction joyeuse à l'égard du regardeur ?

III - Glossaire

Abstrait

Tendance artistique née au vingtième siècle qui ne cherche pas à représenter la réalité visible. La peinture abstraite s'éloigne de l'imitation de la nature en inventant un langage autonome qui privilégie la façon de poser les couleurs et la manière d'inscrire les formes sur la toile sans qu'un sujet naturaliste ne soit identifiable.

Cadre

Bordure décorative qui entoure un tableau en contribuant à sa présentation. Dans le langage courant, le terme cadre est employé pour désigner les bords du tableau qui délimitent le champ de la représentation.

Clair-obscur

Technique picturale dans laquelle des parties claires côtoient immédiatement des parties très sombres, créant des effets de contrastes parfois violents. Ce procédé inventé à la Renaissance a été porté à son apogée par Le Caravage et ses suiveurs, puis par des peintres des écoles du Nord, notamment Rembrandt ou William Turner.

 Camaïeu

Manière de peindre avec les valeurs d'une seule couleur, modulée par l'adjonction de blanc pour l'éclaircir ou de noir pour la foncer.

Classique

Terme qui désigne ce qui a rapport avec l'Antiquité gréco-latine et les œuvres qui s'en inspirent à partir de la Renaissance. Le terme est également synonyme de traditionnel et de conservateur.

Composition

Position des différents éléments organisés sur la toile.

Contraste

Différence entre la densité la plus forte et la densité la plus faible au sein d'une image. Opposition importante entre deux formes.

Collage

Procédé associant dans une composition artistique des éléments et des matériaux de différentes natures qui peuvent être des morceaux de papier, des photographies ou des objets.

Figuration

Tendance artistique qui s'attache à donner une représentation fidèle du monde, par opposition à l'art non figuratif ou abstrait.

Gamme chromatique

Succession de couleurs ou de teintes qui suit une gradation continue.

Modelé

Relief donné aux formes par le sculpteur. Par extension représentation et rendu du relief en peinture et en dessin.

Palette

En plus de désigner l'instrument de bois ou de plastique sur lequel l'artiste dispose et mélange ses couleurs, le terme palette qualifie également l'ensemble des couleurs utilisées pour concevoir une œuvre.

Plans

Les plans sont les différentes portions de l'espace d'un tableau ou d'une image bidimensionnelle qui représente une profondeur. Ils permettent de donner l'impression d'éloignement. L'avant-plan désigne un élément qui chevauche le premier plan et dont la plus grande partie est hors champ. Le second plan se situe derrière le premier plan et ainsi de suite jusqu'au dernier plan également appelé arrière-plan.

Planéité

Désigne le caractère plan d'un support. Niant l'illusionnisme, la peinture moderne s'est en grande partie attachée à revendiquer la planéité de la toile alors que l'art occidental s'était fondé, à partir de la Renaissance, sur la perspective qui occultait les deux dimensions du support pour donner une sensation de profondeur.

Profondeur spatiale

Sensation d'éloignement créée sur une surface bidimensionnelle par le recours à la perspective.

Saturation

La saturation est l'intensité d'une teinte spécifique. Elle est fondée sur la pureté de la couleur. Une teinte hautement saturée est vive et intense tandis qu'une teinte moins saturée paraît plus fade. Sans aucune saturation, une teinte devient un niveau de gris.

Stratification

Superposition de plusieurs couches.

Texture

Aspect visuel et tactile de toute matière.

Trame

Texture qui constitue le fond et assure la liaison d'une chose organisée.

Valeurs

Désigne l'intensité lumineuse d'une couleur en fonction de l'ombre et de la lumière. Plus elle comprend de noir, plus elle est foncée. Plus elle comprend de blanc, plus elle est claire ou rabattue.



Service des projets éducatifs et culturels
1 Allée du Musée
F-59650 Villeneuve d'Ascq