



PABLO  
PICASSO  
L'HOMME —  
DU MOUTON

snoeck



**PABLO PICASSO**  
— L'HOMME AU MOUTON

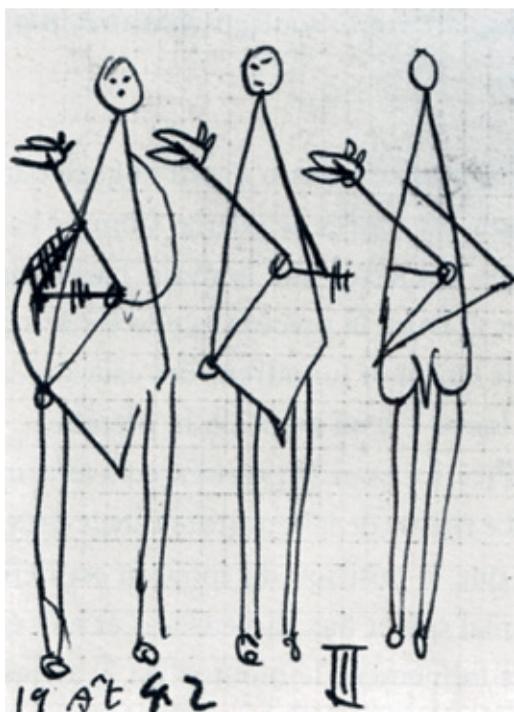


Fig. 14  
Pablo Picasso, *Étude pour L'Homme au mouton*,  
19 août 1942



Fig. 15  
Henri Traverso, *Picasso mimant sa sculpture  
« L'Homme au mouton » avec de la terre sur  
le visage et tenant une sculpture de mouton*.  
Photographie. Musée national Picasso-Paris.  
Inv. APPH 10224

Au-delà de l'inscription dans l'espace public, l'œuvre devient rapidement un symbole de la cité qui s'enorgueillit d'avoir accueilli l'artiste universellement célébré et Picasso lui-même inscrit *L'Homme au mouton* dans un nouvel imaginaire qui reparaît dans de nombreuses œuvres, têtes d'hommes ou de moutons (p. 156-163) qui passent de la main au four chez Madoura et de la terre au bronze pour des éditions très limitées. La céramique se glisse très naturellement dans le sillage de la sculpture et, par exemple, certains des premiers dessins de 1946-1947, projets pour des

volumes en terre cuite, ne sont pas sans écho avec les croquis du 19 août 1942 (fig. 14) qui fixaient les grands équilibres de *L'Homme au mouton*. Une « performance » de Picasso, figée dans l'objectif d'Henri Traverso (fig. 15), montre même l'artiste grîmé en *Homme au mouton*, le visage couvert de terre comme dans un rituel antique et tenant un mouton convulsé qui semble être une victime de Pompéi, prise dans une gangue de lave, référence souvent utilisée pour la description des charniers révélés lors de la libération des camps de concentration nazis.

Lionel Prejger qui accompagne Picasso dans son œuvre sculptée ultime, les têtes découpées réalisées à la fin des années cinquante et au début des années soixante par les ateliers Trilub à Vallauris, est l'iconographe de l'opuscule qu'André Verdet publie en 1950 pour pérenniser son intervention poétique du 6 août. En 1961, dans cette production pléthorique, se glissent deux nouveaux *Hommes au mouton* (p. 167) qui reprennent la construction apparue dans une suite de dessins de 1952 (p. 166) et qui, en plaçant l'animal sur les épaules de l'homme, renouent avec l'iconographie traditionnelle du Bon pasteur et avec le geste naturel du berger d'Horta ou de Gósol. Ces variations ne sont peut-être pas étanches de l'admirable série des *Hommes à l'enfant* (fig. 16) qu'Édouard Pignon, jeune père de son fils Nicolas et installé à Vallauris sur les conseils de Picasso depuis 1951, produit en 1952-1953 avec la même attitude de l'homme portant sur ses épaules un noble fardeau, objet de toute son attention. Il y a, chez Picasso, dans ces années cinquante, en contrepoint aux angoisses de la guerre froide qu'exorcise *L'Homme au mouton*, l'aspiration à un bonheur simple et familial, la sérénité d'une paternité qui signe un retour à la vie et le souhait de partager les jeux de ses jeunes enfants, Claude et Paloma (p. 153).

*L'Homme au mouton* à Vallauris perpétue l'ambivalence de l'œuvre entre récit de l'intime et message politique universel. Inscrite désormais dans le décor d'une



**Fig. 16**  
Édouard Pignon, *Homme à l'enfant*, 1953.  
Musée de Béthune.

cité potière bien transformée, comme le gardien du message pacifiste affiché aux murs de la petite chapelle castrale métamorphosée en manifeste d'alerte, la sculpture, pour reprendre la belle formule de Phyllis Tuchman<sup>20</sup>, s'affirme comme la sentinelle du Val d'or. *L'Homme au mouton* est donc définitivement la statue du commandeur fixant pour l'avenir jamais assuré d'être heureux, la marque d'un passé douloureux et l'aspiration à un monde meilleur.

20. Tuchman, 1998, p. 87-94, 115.



# PICASSO ET SA RELATION AU MONDE PASTORAL

JOSÉPHINE MATAMOROS

CONSERVATRICE HONORAIRE  
DU PATRIMOINE

**Fig. 1**  
**Pablo Picasso,**  
**Homme et chien, Horta,**  
**1898-1899.** Crayon conté  
sur papier. 25,2 × 16,1 cm.  
Musée Picasso, Barcelone.  
Inv. MPB 110.740

1. Probablement un  
anonyme du XIX<sup>e</sup> siècle  
suivant la dénomination du  
cat. exp. La Corogne, 2015,  
p. 118.

## La Corogne, 1895

Hasard de l'histoire : c'est à La Corogne pendant le mois de février 1895, que le très jeune Pablo Ruiz, alors âgé de 14 ans, dessine d'après une sculpture en plâtre de l'atelier de l'école des beaux-arts<sup>1</sup>, un magnifique *Homme au mouton* aujourd'hui dans les collections du musée Picasso à Barcelone, comme d'ailleurs la majorité de ses premières œuvres (p. 116). C'est près de cinquante ans après qu'il réalise l'extraordinaire sculpture éponyme ! Les créations et les expériences de sa jeunesse ressurgiront à plusieurs reprises tout au long de sa vie, dans une sorte de continuum enrichissant et stimulant. Picasso garde tout et n'oublie rien, ce sont ces multiples strates qui le nourriront et le motiveront jusqu'au crépuscule de sa vie.

Son père, José Ruiz Blasco, est nommé à l'école des beaux-arts de La Corogne en 1891. Pablo a alors 10 ans lorsqu'ils quittent la ville de Málaga. La famille partira de La Corogne pour Barcelone en avril 1895. À La Corogne, Pablo fréquente l'école secondaire et les cours de l'école des beaux-arts en même temps. Mais il abandonne définitivement l'enseignement secondaire en 1894 pour s'inscrire uniquement à l'école des beaux-arts. C'est dans cette ville qu'il fait ses premières classes en quelque sorte, mais déjà en artiste confirmé !

Pour en revenir au fusain et au crayon de 1895, il s'agit d'un très beau dessin de grand format, représentant un Hermès Criophore, la divinité qui parcourait l'enceinte de Thèbes en portant un bélier sur ses épaules et qui avait ainsi pu préserver la ville de la peste. Pablo ne réalise pas la copie exacte du plâtre

proposé, mais seulement le buste, en coupant par ailleurs le bras droit et les pattes de l'animal. À l'époque, les cours étaient stricts, et il fallait copier à l'identique suivant des méthodes bien précises que don José essayait de lui inculquer. Pablo s'échappe du cadre et installe toute la force du sujet sur la relation étroite entre les deux têtes, celle de l'homme et celle de l'animal, et la puissance du buste. Intervient ensuite le jeu des ombres et des lumières qui accentue l'effet de robustesse de ce jeune dieu. Cette œuvre démontre

à quel point le dessin nourrit la sculpture à venir, et qu'il est déjà dans la recherche du volume parfait.

Ce mythe de l'Hermès Criophore sera absorbé par la chrétienté et deviendra un symbole très fort dans la tradition populaire espagnole, tout comme le saint Jean Baptiste. Par exemple, la reproduction du *Bon Berger* de Bartolomé Murillo figurait en bonne place dans tous les intérieurs populaires espagnols, et Picasso connaissait bien les classiques (**fig. 1**).

## Horta de Sant Joan, 1898-1899

À l'automne 1897, après avoir passé l'été à Málaga avec ses parents et sa sœur Lola, il se rend à Madrid pour suivre les cours de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, et en particulier ceux du professeur Muñoz Degraín, ami de son père. Les dernières semaines de son séjour à Madrid s'avèrent difficiles au point de vue pécuniaire et de surcroît il contracte la scarlatine. Si bien qu'il revient en mai 1898 à Barcelone déprimé et très faible physiquement. C'est alors que son ami Manuel Pallarès, qu'il a rencontré à l'école des beaux-arts de Barcelone, la Llotja, l'année 1895-1896, l'invite à se rendre dans son village natal à Horta de Sant Joan pour y passer l'été afin d'y améliorer sa santé et peindre en toute liberté.

Le voyage entre Barcelone et Horta est long et difficile à l'époque. Il se déroule en train jusqu'à Tortosa, où les attend

le grand frère de Manuel, puis à pied et à dos de mulet sur une quarantaine de kilomètres. Picasso avait 16 ans, Manuel était son aîné de cinq ans.

Picasso était un véritable citadin, et c'est dans ce village rural coupé du monde, posé sur un pignon qui domine une plaine en altitude, jouxtant un massif montagneux très abrupt, qu'il devra s'adapter à une nouvelle vie. Ce qu'il fit d'une manière radicale. Après avoir passé quelques jours auprès de la famille Pallarès et avoir grimpé au sommet de la montagne de Santa Barbara<sup>2</sup>, les deux amis décident de quitter la civilisation pour s'enfoncer littéralement dans le massif dels Ports, totalement sauvage, à la recherche d'une grotte pour s'y installer et travailler en pleine nature. En réalité, il s'agissait seulement d'une grande roche qui s'avancait et sous laquelle ils allaient s'abriter et dormir pendant un long mois, de juillet à août.

2. Qu'il peindra remarquablement en 1909, à la manière de Cézanne,

comme pour conjurer définitivement ce dernier.

Cette inclusion dans un univers inconnu était en fait un véritable défi, une intégration dans le monde encore primitif et sauvegardé, tel le héros Marcos Vargas dans *Canaima* de Rómulo Gallegos<sup>3</sup>, lequel dans ce magnifique roman, s'enfonce dans la forêt vierge, se mesure aux animaux sauvages et à une incroyable tempête. Pour affronter ces éléments, il quitte ses vêtements et se retrouve en quelque sorte face à l'origine du monde... Le jeune Pablo se mesurera également à la nature primitive dans toutes ses composantes, une grande tempête en août les fera revenir vers la civilisation. À l'image de Marcos Vargas, il réussira à acquérir une force et une confiance en lui phénoménale, à se connaître et à se retrouver face à sa propre humanité. Il écrira, dans une lettre à Apollinaire, que les émotions les plus pures, il les expérimenta dans une vaste forêt en Espagne où, à 16 ans dit-il, il s'y retira pour peindre<sup>4</sup>.

Cette expérience lui a permis pour la première fois de rencontrer également les bergers qui peuplaient ces contrées, et qui étaient nombreux dans la civilisation d'alors, en grande partie pastorale. Il étudiera leurs gestes, leurs manières de se comporter avec le bétail, leur relation à la nature, leur mode de vie. Il effectuera sur le vif une très belle série de dessins au fusain conservés pour la plupart au musée Picasso à Barcelone. Il complétera cette étude jusqu'à la fin de son séjour en février 1899, par un travail manuel auprès des paysans et des artisans du village d'Horta. C'est là qu'il apprendra des gestes et des techniques artisanales qui lui serviront tout au long de sa vie (**fig. 2**).

3. Rómulo Gallego, *Canaima*, Buenos Aires, Ed. Espasa Calpe Argentina S.A., 1965 (8<sup>e</sup> éd.).

4. Voir Caizergues, Seckel, 1992, p. 213.  
5. Palau i Fabre, 2004, p. 19.



**Fig. 2**  
**Pablo Picasso, Notes sur les paysans et un passant, Horta, 1898-1899.** Crayon conté sur papier. 24,6 × 16,3 cm. Musée Picasso, Barcelone. Inv. MPB 110. 741

Bien plus tard, il dira à son ami Pallarès et à un groupe de personnes d'Horta, lors d'une visite que ces derniers lui firent en 1969 à Notre-Dame-de-Vie : « Tout ce que je sais, je l'ai appris à Horta<sup>5</sup>. » Une phrase percutante qui voulait certainement dire que les quelques mois passés à Horta à 16 ans l'avaient forgé, nourri et lui avaient offert la possibilité de découvrir un monde primitif, qui lui donna une force et une dextérité singulière. Il reviendra à Horta en 1909, pour y réaliser une impressionnante série d'œuvres cubistes, fleuron incontournable pour l'histoire de l'art. Mais auparavant, son séjour à Gósol complétera l'apport du premier séjour d'Horta.

## Gósol, été 1906

Cet été 1906, Picasso souhaite voyager jusqu'à Barcelone pour rendre visite à sa mère en compagnie de Fernande Oliver, sa compagne. Il avait besoin de ce séjour réconfortant, car il était assez déprimé. Mais les hasards de l'histoire et les conversations avec son ami Enric Casanovas, le sculpteur, qui avait pour habitude de s'installer pour l'été à Gósol afin de fuir la chaleur étouffante de Barcelone et y effectuer des cures de bon air, le décident à partir vers ce haut lieu des Pyrénées au pied de la célèbre montagne du Pedraforca.

Après deux jours d'un périple éreintant, par train et à dos de mule comme en 1898 pour se rendre à Horta, le couple arrive dans un tout petit village rustique, dans un cadre montagnard de toute beauté. Très certainement, Picasso songe au séjour d'Horta et se retrouve une nouvelle fois dans un monde primitif, sans aucun contact possible, ce qui va lui permettre d'expérimenter à nouveau un voyage intérieur d'une grande qualité, et de sortir du plus profond de sa pensée son fameux référent sur le primitivisme, qui le mènera directement aux *Demoiselles d'Avignon* et au cubisme.

À Gósol, il sera derechef confronté au monde paysan et pastoral, un monde ancestral, dont les codes remontaient aux temps anciens, avec des personnages marqués par la dureté de la vie et du climat dans ce lieu agreste, à la beauté incomparable (**fig. 3 et 4**). À un certain moment, à court de matériel pour peindre et attendant la venue de Casanovas qui n'aura pas lieu, il se rapproche des bergers.



**Fig. 3**  
**Pablo Picasso, Croquis, Horta, août 1898.**  
32,2 × 24,5 cm. Musée Picasso, Barcelone.  
Inv. MPB 110.786

Il les observe dans la réalisation des bâtons de marche qu'ils sculptaient pendant les longues heures de garde du troupeau. Il en apprend les gestes et crée alors ses premières sculptures sur des bâtons de buis. Il commence par le bois le plus dur et se souviendra longtemps de cette expérience... Rapidement ébauchées et réalisées par ailleurs dans le berceau de l'art roman, ces sculptures vont faire le lien avec les masques et l'art primitif (**fig. 5 et 6**).

Gósol, tout comme Horta huit années auparavant, aura apporté une connaissance d'un monde inconnu pour Picasso, celui des paysans très simples qui vivaient depuis des centaines d'années avec des valeurs traditionnelles et ancestrales et qui auront laissé des traces indélébiles dans la pensée picassienne.

Quelque part, même si l'homme au mouton évoque un dieu de l'Olympe, il est aussi en quelque sorte rattaché à ce vécu d'un monde découvert par Picasso dans sa jeunesse, ce milieu d'hommes intégrés à la nature qui devaient la combattre à tout instant, dans ces contrées encore sauvages avec force et endurance. Ils défendaient leurs troupeaux, c'était dur, c'étaient des dieux vivants... ceux-là mêmes qu'il a fréquentés, qu'il a vus à l'œuvre et que probablement il n'a jamais oubliés. Cette sculpture devient centrale et peut aussi se lire comme un symbole universel de cette puissance qui lie l'homme et l'animal.

Les trouvailles plastiques réalisées à Gósol ont permis à Picasso d'abandonner la peinture traditionnelle pour se propulser dans la plus acerbée des modernités. À compter de cette date, ses œuvres ne figurent plus l'image réelle, mais se représentent par elles-mêmes, c'est ainsi que *L'Homme au mouton* accède à l'universel, comme d'ailleurs le tableau



**Fig. 4**  
**Pablo Picasso, *Un pastor i una pastora, Horta de Sant Joan, 1898-1899.*** Crayon conté sur papier. 16,3 × 24,7 cm.  
 Musée Picasso, Barcelone. Inv. MPB 110746

de *Guernica*. Il s'agit de deux œuvres essentielles. L'une, *Guernica*, dénonce les horreurs de la guerre et fonctionne encore aujourd'hui comme symbole de la barbarie. L'autre, *L'Homme au mouton*, exécutée au moment où Picasso, en pleine Occupation, travaillait dans la solitude de son atelier, s'impose comme une seconde icône universelle, celle de l'aspiration à la paix.



**Fig. 5**  
**Pablo Picasso, *Buste de femme - Fernande, Gósol, 1906.*** Buis sculpté. 77 × 15,5 × 15 cm.  
 Musée national Picasso-Paris.  
 Inv. MP 233

**Fig. 6**  
**Pablo Picasso, *Nus aux bras levés, Gósol, 1906.*** Buis sculpté. 46,5 × 4,5 × 6,5 cm.  
 Musée national Picasso-Paris.  
 Inv. MP 232



Jan van Eyck  
1485

# L'HOMME AU MOUTON ET LE BERGER DE L'ADORATION DE LA CRÈCHE DE NOËL

COMPARAISON DE L'ICONOGRAPHIE  
ET DES TECHNIQUES D'EXÉCUTION

CARMINE ROMANO

HISTORIEN DE L'ART

**Fig. 1**  
**Jusepe de Ribera (1591-1652), L'Adoration des bergers, 1650.** Huile sur toile. 239 × 181 cm. Musée du Louvre, Paris. Inv. 939

1. Jacopo Sannazzaro (1457-1530), humaniste napolitain célèbre surtout pour l'*Arcadia*, un prosimètre, genre poétique où alternent vers et prose, qui a pour cadre un milieu pastoral.  
2. Andrea Mastelloni, *Il presepio architettato in nove ragionamenti storico-morali per apparecchio alla solennità della nascita del Signore nella nobilissima chiesa della santissima Annunciata di Napoli*, Naples, Per Carlo Porsile regio stampatore, 1689.

Réalisée par Picasso en 1943, la sculpture *L'Homme au mouton* présente de nombreuses analogies tant techniques qu'iconographiques avec le berger de l'Adoration, l'un des personnages clé de la crèche napolitaine. Cependant, la signification métaphorique de *L'Homme au mouton* s'écarte de la signification religieuse lui substituant un engagement du côté de la liberté contre l'oppression.

## Le personnage du berger dans la crèche napolitaine

La crèche est une représentation tridimensionnelle de la naissance du Christ. Les matériaux et les diverses techniques de sa réalisation ont varié selon les époques et les endroits de sa création, mais elle est constamment composée des diverses scènes du récit des Évangiles, dont les plus importantes sont l'Adoration des Mages, l'Annonce faite aux bergers, l'Adoration des anges et l'Adoration des bergers.

Dans la crèche napolitaine, la figure du *berger*, l'homme qui garde le troupeau, a la valeur absolue d'un personnage pur, un cœur limpide, comme le Tityre des *Bucoliques* de Virgile ou le Sincero de Jacopo Sannazzaro<sup>1</sup>, habitants d'une Arcadie idéalisée.

Dans son recueil de « considérations historiques et morales » fondées sur l'analyse des scènes et des personnages de la crèche, intitulé *Il presepio architettato in nove ragionamenti*<sup>2</sup>, le prélat napolitain Andrea Mastelloni écrit, à propos du rôle des bergers :

« La simplicité est la condition particulière propre aux Bergers. [...] Les Cérémonies, les Flatteries et les Affectations sont autant de mots qui leur demeurent inconnus [...]. La vie pastorale est un petit fragment d'innocence ; car les bergers, affranchis des manières citadines, vivent à la Campagne comme Adam aurait vécu au Paradis terrestre<sup>3</sup>. »

Les bergers jouent en effet un rôle fondamental dans la crèche, leur signification métaphorique est définie par l'action qu'ils accomplissent ou la manière dont ils sont représentés.

On peut identifier différents types de bergers :

– le « berger de l'émerveillement » (*pastore della meraviglia*) est montré la tête levée vers le ciel, les yeux écarquillés ; son expression est celle de l'émerveillement devant la vision de l'ange descendu sur terre pour avertir les hommes de la naissance du Sauveur ; il incarne les païens convertis au christianisme.

3. « La semplicità è conditione particolare e propria de' Pastori. [...] Cerimonie, Adulationi, Affettature sono à i Pastori vocaboli ignoti [...]. È la vita pastorale un picciol ritaglio dell'innocenza ; che qual' Adamo vissuto havrebbe nel Paradiso Terrestre, tali i Pastori disobligati dal tratto cittadinoesco, viuono nella Campagna. »

4. La cornemuse est un instrument à vent d'origine et de caractère pastoral ; elle se compose d'un sac de cuir rempli d'air avec un tuyau porte-vent, et de deux ou trois tuyaux percés de trous. Le fifre est un instrument à vent en bois, analogue à une flûte à bec.

5. Giuseppe Sanmartino (1720-1793), sculpteur napolitain de grande importance, connu en particulier pour le *Christ voilé* (1753), conservé dans la chapelle Sansevero à Naples.

– le « berger endormi » (*pastore addormentato*), que l'annonce des anges ne réveille pas et qui, symboliquement, n'est donc pas converti par le message divin.

– le « bon berger » (*buon pastore*) qui prend soin de son troupeau et le protège est représenté sous les traits d'un homme mûr portant un agneau autour de son cou. Il est la métaphore du bon père de famille et du Christ. Outre l'agneau qu'il porte sur ses épaules, il a aussi pour attribut une crosse, un bâton à bout recourbé utilisé pour guider les brebis. Ce bâton pastoral est l'attribut des papes et des évêques.

– les « bergers musiciens » (*pastori zampognari*), qui sont toujours en paires, jouant la cornemuse et le fifre<sup>4</sup>.

– le « berger de l'adoration » (*pastore dell'adorazione*), qui, après avoir écouté le message de l'ange, se presse de rendre hommage au Messie et lui apporte des offrandes rurales, paniers de fruits ou encore des agneaux attachés par les pattes ou « entravés ». Cette dernière figure est fréquente dans les peintures de l'Adoration des bergers des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, par exemple dans la peinture de Ribera, (1650, **fig. 1**), qui fut une forte source d'inspiration pour des artistes tels que le sculpteur Giuseppe Sanmartino<sup>5</sup> pour ses figures de crèches (**fig. 2**).

## La crèche napolitaine

Le texte d'Andrea Mastelloni, cité plus haut, revêt un intérêt très particulier, car son point de vue théologique et moral pose précisément les fondements des normes et des codes qui serviront plus tard à la construction de la crèche et celle de ses personnages. Il est significatif que son texte ait été publié à Naples en 1689, moment d'une véritable révolution artistique dans l'art et l'artisanat présépial. Vers la fin du XVIII<sup>e</sup> et dans le premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, les plus grands artistes, sculpteurs, orfèvres, couturiers, scénographes et architectes, soutenus par un mécénat aristocratique et royal, celui de Charles puis Ferdinand de Bourbon, premiers souverains du jeune et indépendant royaume de Naples<sup>6</sup>, inventent un nouveau genre de crèche, d'un niveau artistique remarquable, qui caractérise la crèche napolitaine<sup>7</sup>.

Grâce à ses riches commanditaires, la crèche devient un ouvrage artistique complexe, où la scénographie et les figures sont de véritables œuvres d'art. La scénographie se singularise par le biais de décors très élaborés qui ne s'inspirent plus de la Bethléem du I<sup>er</sup> siècle, mais de la Naples contemporaine, celle du XVIII<sup>e</sup> siècle, fidèlement évoquée à travers les habits et les objets de la vie quotidienne. La crèche napolitaine est devenue un miroir de la société, allégorie philosophique et parfaite miniaturisation baroque du monde selon Naples.

6. Le royaume de Naples date de 1734, couronnement de Charles de Bourbon jusqu'en 1860,

chute de la dynastie et création de l'Unité italienne.  
7. Voir Bellenger, Romano, 2016.



**Fig. 2**  
**Giuseppe Sanmartino (1720-1793), L'Adoration des bergers, XVIII<sup>e</sup> siècle.** Plâtre. H. 29 cm. Bayerischen Nationalmuseum, Munich. Inv. 2066.1-7

Les Bourbons de Naples se plaisaient à définir les crèches édifiées dans les palais royaux de Naples, le Palazzo Real, Capodimonte ou encore ceux de Portici ou de Caserte, comme des illustrations de leur propre royaume. En effet, les crèches grouillent de personnages en costume typique des régions du royaume, de reproductions exactes des espèces animales, buffles ou chevaux provenant des élevages royaux, ou encore d'animaux exotiques offerts par les diplomates venus de pays lointains.

## Picasso et la crèche

Lors des recherches préparatoires à l'exposition sur Picasso<sup>8</sup> et le théâtre ont été retrouvés dans les collections de la fondation FABAA<sup>9</sup> plusieurs objets d'artisanat napolitain<sup>10</sup>, parmi eux trois personnages de crèche (fig. 3) et deux statuettes de Pulcinella en papier mâché, qui figurent dans une photographie<sup>11</sup> de 1920, posés sur le piano de l'appartement habité alors par les Picasso, rue La Boétie.

Ces objets furent selon toute probabilité acquis par l'artiste à Naples en 1917<sup>12</sup>, alors qu'il séjournait en Italie pour la réalisation du ballet *Parade* sur une musique de Satie. Durant les deux mois et demi qu'il passa à Rome, Picasso se rendit deux fois à Naples, en mars d'abord où avec Diaghilev, Cocteau et Massine, il visite également Pompéi, puis y retourne en avril, de nouveau à Pompéi, puis Capri et Positano avec la compagnie des ballets russes qui se produisait alors au Teatro San Carlo de Naples. La troupe comprend la danseuse Olga Khokhlova, que Picasso épouse en 1918.

8. « Picasso, Parade, Napoli », Naples, Museo di Capodimonte – Pompéi, Antiquarium, 8 avril – 10 juillet 2017, et « Picasso et les ballets russes. Entre Italie et Espagne », Marseille, Mucem, 16 février – 24 juin 2018.

9. La Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el arte (<<http://www.fabarte.org>>) est une fondation d'art qui conserve notamment une partie des archives et des objets ayant appartenu à Olga et Pablo Picasso

10. Romano, 2017, p. 200-209.

11. Musée national Picasso-Paris, inv. APPH6656.

12. À propos de son séjour napolitain en compagnie de Picasso, Stravinsky a écrit ceci : « [...] Je conserve un agréable souvenir de la quinzaine passée dans cette ville à moitié espagnole, à moitié orientale [...] Passionnés tous les deux pour les vieilles gouaches napolitaines, nous faisons, pendant nos fréquentes promenades, de véritables rafles dans toutes les petites boutiques et chez les brocanteurs. » Stravinsky, 1935, p. 146-147.



**Fig. 3**  
**Anonyme, Personnage de crèche, Naples, fin du xix<sup>e</sup> – début du xx<sup>e</sup> siècle.** Bois et tissu. 39,5 × 14 × 18 cm.  
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, Madrid



**Fig. 4**  
**Giorgio Sommer, *Crèche Cuciniello*, ca 1880-1885.** Phototype albumine, couleur aniline. Museo e Certosa di San Martino, Naples. Inv. Fototeca storica n. 29851

Le séjour à Naples, cette « Montmartre arabe » comme l'appelle Cocteau, servit non seulement d'inspiration pour les décors et les costumes de *Parade*<sup>13</sup>, mais fonde aussi ceux du ballet *Pulcinella* (1920).

À Naples, Picasso et ses amis avaient été frappés par les interprétations du personnage de Pulcinella qu'offraient des artistes de rue ; ils visitent le Museo

di San Martino, qui conserve de nombreux documents et accessoires théâtraux liés à cette figure de la *Commedia dell'Arte*. Massine raconte :

« Un jour je dis à Diaghilev que sur le plateau, dans un théâtre, je n'avais jamais vu Pulcinella. Le vrai. C'est nous qui devons l'y présenter, ce merveilleux personnage [...]. Alors commencèrent nos longues visites au Musée San Martino. Là se trouvait l'histoire de Pulcinella<sup>14</sup>. »

13. Romano, 2018, p. 54-131.      14. Sistu, 1963, p. 31.