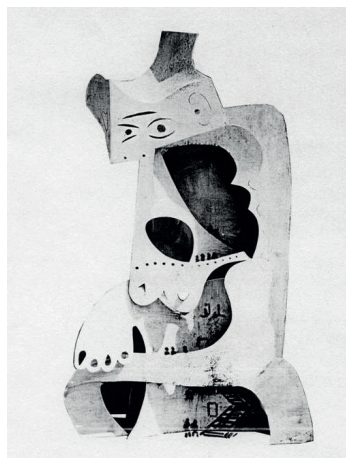


## RÉFLEXIONS ET PERSPECTIVES SUR LA SCULPTURE MONUMENTALE DE PICASSO À PARTIR D'UN DOCUMENT D'ARCHIVE INÉDIT

Diana Widmaier-Picasso • colloque Revoir Picasso • 27 mars 2015

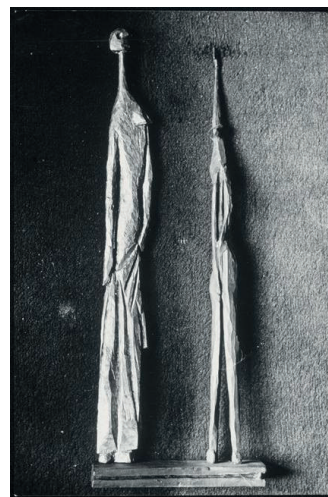
À l'occasion d'un texte récent sur le thème des œuvres inachevées que j'ai été invitée à écrire pour le catalogue d'une exposition organisée par le Metropolitan Museum of Art<sup>1</sup>, mes recherches m'ont conduite à m'interroger sur les projets monumentaux non aboutis de Picasso. Mon travail sur la sculpture et la préparation de l'exposition sur Picasso et les contemporains<sup>2</sup> qui se tiendra au Grand Palais à Paris à la rentrée prochaine m'ont amenée à réfléchir au rapport de Picasso avec l'architecture et à ses résonances dans le travail des artistes contemporains. Le dépouillement des archives du Museum of Modern Art m'a en effet permis de mettre au jour un document inédit qui ouvre de nouvelles perspectives sur la position de Picasso face au monumental. Il s'agit d'une lettre d'Alfred H. Barr, alors directeur du MoMA, au sculpteur Carl Nesjar, datant de l'année 1966 et qui fait référence au projet de Picasso d'agrandir l'une de ses sculptures en tôle découpée, *Femme au chapeau* (Cannes, 27 janvier 1961<sup>3</sup>). Picasso avait dans l'idée d'en faire une tour dans laquelle les visiteurs auraient pu déambuler et expérimenter l'œuvre directement (fig. 1). Un dessin à l'encre sur une photographie – de la main de Nesjar, mais avec l'accord de Picasso – met en évidence des escaliers et des personnages qui investissent l'espace de l'œuvre. Si ce projet ne fut jamais réalisé, il montre que l'artiste s'intéressait à la mise en situation de ses sculptures monumentales, comme en témoignent par ailleurs une série de dessins extraits des *Carnets de Dinard* exécutés en 1928. Il s'agit en l'occurrence de monuments que l'artiste imaginait répartis le long de la promenade de la Croisette à Cannes.



**1. CARL NESJAR**  
« Sculpture de Picasso, destinée à être utilisée comme une 'tour' dans laquelle les visiteurs pourraient circuler, ou comme une façade de bâtiment »  
Archives Alfred H. Barr, MoMA, New York  
© Succession Picasso, 2016

Le *Projet pour un monument à Apollinaire*, qui date de 1928, était un monument funéraire qui fut refusé par le Comité Apollinaire. Il fait en effet partie, à l'instar de certaines œuvres de Rodin (le *Buste de Balzac* et la *Porte de l'enfer* par

exemple) ou des projets de place de Giacometti, des « monuments impossibles<sup>4</sup> », en rupture à la fois avec la tradition académique et avec la rhétorique habituelle des monuments publics. Les maquettes pour le *Projet pour un monument à Apollinaire* surprennent par leur transparence, obtenue grâce à une schématisation extrême des corps et à un travail sur les formes géométriques. Cela permet au regard de « traverser l'œuvre<sup>5</sup> », qui tire sa dynamique de l'interpénétration de la matière et de l'espace. Le sculpteur Julio González, à qui cette œuvre rappelait l'architecture gothique, comparait sa verticalité à celle des cathédrales, mais aussi à celle de la tour Eiffel<sup>6</sup>.



**2. BRASSAÏ**  
Sculptures de Picasso dans l'atelier de la Boétie, Paris, c. 1932  
© Estate Brassaï  
© Succession Picasso, 2016

Dans le domaine pictural, *Monument, tête de femme* (huile sur toile, 1929<sup>7</sup>) réunit un certain nombre de motifs iconographiques : même si elles ont évolué depuis les carnets de Dinard de 1928, les formes sont toujours androgynes et schématisées ; le motif originel est souvent une tête de femme ; des cheveux évoquent la transparence ; on peut y voir un jeu de construction des formes « à l'envers », comme sous l'effet d'une inversion de la pesanteur. Il est intéressant de constater que Picasso pensait déjà à placer une sculpture devant la façade d'une construction monumentale, et imaginait de petits personnages évoluant dans l'espace environnant. En 1932, il renouvelait l'expérience : dans une photographie prise par Brassaï, publiée récemment par John Richardson dans le catalogue de l'exposition « Picasso and the Camera<sup>8</sup> », personnages et voiture investissent l'espace de ses sculptures en bois (fig. 2). On peut encore le voir réfléchir à la mise en situation de ses sculptures monumentales dans les célèbres photographies de « sculptures-mâts » prises par David Douglas Duncan à Vallauris en 1957 (fig. 3), qui ne



3. DAVID DOUGLAS DUNCAN  
Picasso devant la *Tête de femme*  
(Vallauris, 1957), La Californie,  
Cannes, été 1957  
© Succession Picasso, 2016

sont pas sans rappeler le photomontage de Carl Nesjar évoquant la « sculpture-tour ». De même, pour le *Monument à Chicago* – sa plus grande sculpture monumentale et sa seule commande publique directe –, le chef de projet, Bill Hartmann, apportait régulièrement à Picasso des photographies de maquettes pour lui montrer l'évolution du projet. Il s'agissait là d'une véritable collaboration avec les ingénieurs américains. À Chicago, les commanditaires avaient laissé Picasso réaliser une œuvre en toute liberté. Son don à la ville, outre son caractère symbolique, fut pour lui un moyen d'occuper l'espace public. Il aimait penser qu'à Chicago, enfants et parents investiraient la sculpture, comme c'était le cas pour ses œuvres traduites en ciment par Nesjar (cf. *Sylvette* à la New York University). La proximité d'un parc ou d'un lycée, par exemple, désacralise la fonction symbolique de l'œuvre publique. L'idée d'une œuvre proche du peuple plaisait beaucoup à Picasso, qui aurait d'ailleurs préféré que l'*Homme au mouton* en bronze donné en 1950 à la ville de Vallauris soit placé directement à même le sol.

Si le concept de sculpture habitée ou vivante est présent dans son œuvre, Picasso, qui avait grandi non loin des réalisations de Gaudí à Barcelone, manifestait également un vif intérêt pour l'architecture. En 1949, il visita, en compagnie de Françoise Gilot, le chantier de la Cité radieuse à Marseille. C'est Le Corbusier lui-même qui leur servit de guide. La réflexion de Picasso s'inscrit ainsi dans une dynamique générale de questionnement sur le monument et la monumentalité au xx<sup>e</sup> siècle, sur l'abandon de l'idée de mémoire et de commémoration, sur le refus du piédestal et l'utilisation de nouveaux matériaux. Il convient néanmoins de distinguer les deux approches : celle du sculpteur qui devient architecte ou urbaniste et celle de l'architecte qui s'inspire des conceptions plastiques et spatiales de la sculpture – ce que l'on appelle sculpture-architecture d'une part, archi-sculpture de l'autre.

La position de Picasso par rapport à ces deux concepts nous invite à nous attarder sur les artistes qui s'intéressent aux nouvelles possibilités offertes par l'architecture.

Prenons l'exemple de Richard Serra. Principalement inspiré par l'architecture (Eiffel, Roebling, Maillart ou Mies Van Der Rohe), il reconnaît cependant sa dette envers Picasso sculpteur. Il affirme que la *Guitare* du MoMA constitue une rupture qui lui permet de comprendre comment l'espace entre dans une forme et ouvre le volume. Dans ses œuvres, le processus de construction est révélé, et l'objectif est de rendre l'objet accessible, d'en faire un espace public ouvert, comme c'est le cas avec l'installation en acier *La Matière du temps* (1994-2005) (fig. 4). Il s'agit cependant d'une œuvre de collaboration dont la construction est déterminée par le site qui lui est dédié au Guggenheim de Bilbao. Sept sculptures sont installées de façon permanente dans la salle la plus grande du bâtiment. Elles se composent d'une ellipse simple, d'une double ellipse et d'une spirale dont la fonction diffère, les ellipses les plus ouvertes engageant davantage le spectateur à entrer dans l'espace. Invité à déambuler dans l'œuvre, le visiteur en devient le sujet et expérimente l'espace environnant.

Niki de Saint Phalle s'est elle aussi intéressée au concept de sculpture-architecture : elle l'a mis en œuvre avec les Nanas-maisons (comme celle qu'elle a installée en 1968 sur le toit de la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence) ou avec la géante *Hon*, construite par Jean Tinguely et Per Olof Ultvedt en 1966 pour le Moderna Museet à Stockholm. Si ces œuvres sont incontestablement des supports de performances, des sculptures « habitées », leurs enjeux diffèrent toutefois de ceux de la « sculpture-tour » de Picasso. Les Nanas-maisons sont des modèles qui invitent à vivre autrement. Comme la sculpture-architecture *Hon*, ouverte à tous, elles sont faites pour être visitées et habitées plutôt que regardées. Mais si l'idée de Picasso peut être interprétée comme une volonté d'envahir le corps de la femme, en s'y installant et en s'y promenant, le propos de Niki de Saint Phalle est à l'opposé. C'est la sculpture qui sollicite la participation des visiteurs, les invitant à entrer et à participer à une série d'activités. Elle engage la lutte des sexes, l'intérieur étant considéré comme féminin tandis que l'extérieur est masculin. *Hon*, qui était destinée à être détruite en trois jours après trois mois d'existence, n'a pas seulement donné naissance à une pléthore de Nanas, elle a « libéré les femmes du contrôle pictural d'artistes comme Picasso<sup>9</sup> ». De son côté, Jean Tinguely a créé avec le *Cyclop* une œuvre qui appelle autant à la contemplation qu'à la participation. Le visiteur est amené à évoluer et à interagir dans une structure labyrinthique abritant une trentaine d'œuvres.

Évoquons maintenant l'architecture-sculpture avec Le Corbusier. Les formes végétales, animales et géométriques sont fondamentales chez Le Corbusier, qui s'est intéressé à la synthèse des arts dès 1945. Attentif à la démarche de Picasso, il a peint des corps féminins dans les années 1930 avant de se lancer, vingt ans plus tard, dans la construction d'un bestiaire dominé par la figure du taureau. C'est à cette époque qu'il a dessiné la chapelle Notre-Dame du Haut à Ronchamp (1950-1955) (fig. 5), dans laquelle le vide et le solide ne font qu'un.

Perchée en haut d'une colline, Notre-Dame du Haut est une chapelle de pèlerinage : l'architecture et le site se découvrent en marchant, à la faveur d'une véritable promenade architecturale. L'essentiel de la construction consiste en une coque de béton faite de deux membranes séparées par un vide qui forment la toiture de l'édifice et dont les lignes expressives et sculpturales dissimulent la structure du bâtiment. Le Corbusier reconnaît ici le pouvoir de la spiritualité et déploie une iconographie personnelle fondée sur des métaphores naturelles et des références alchimiques : la silhouette du toit de la chapelle lui a été inspirée par une carapace de crabe trouvée à Long Island aux États-Unis.

Frank Gehry, comme Serra, affirme avoir été influencé par Picasso et notamment par sa Guitare. Le Guggenheim de Bilbao agit de manière interactive avec ses visiteurs, l'objectif de Gehry étant d'impliquer physiquement le public dans son bâtiment. Par ailleurs, l'intérêt de l'architecte pour le cubisme se retrouve dans les formes des fenêtres et dans les grillages qui entourent la Gehry Residence à Santa Monica (1977-1978 et 1991-1994), qu'il considère comme des « ghosts of Cubism<sup>10</sup> ». D'une manière générale, l'œuvre de Gehry est souvent rapprochée du cubisme en raison de ses formes angulaires et de ses murs coupés et incurvés, comme c'est le cas de la salle de concert Walt Disney Concert Hall à Los Angeles (1989-2003).

C'est encore à la *Guitare* de 1912 qu'a pensé l'architecte Steven Holl lorsqu'il a dessiné avec Chris McVoy le School of Art and Art History Building de la University of Iowa (1999-2006). La bibliothèque en porte-à-faux rappelle le manche de la guitare et ses parties incurvées sa caisse de résonance.

La relation qu'entretiennent la sculpture et l'architecture est l'un des phénomènes artistiques les plus fascinants du xx<sup>e</sup> siècle. Au cours de l'histoire de l'art, les exemples d'archi-sculptures sont nombreux, depuis les pyramides égyptiennes et les églises gothiques. Si l'on voulait remonter aux origines du courant moderniste d'architecture-sculpture, il faudrait aborder les constructivistes russes

tels que Tatline et Malevitch. Plus près de nous, l'artiste anglais Thomas Houseago, dont les créations sont fortement inspirées des sculptures en tôle découpée de Picasso, a présenté dernièrement au Rockefeller Center à New York son installation *Masks (Pentagon)* (2013-2014). Constituée de cinq masques géants qui forment un pentagone dans lequel les visiteurs sont invités à pénétrer, cette œuvre a vocation à transformer le paysage du Center Plaza Street en une expérience d'immersion et d'imagination<sup>11</sup>.

*Les propos émis dans le cadre des vidéos et publications des actes du colloque doivent être considérés comme propres à leurs auteurs ; ils ne sauraient en aucun cas engager la responsabilité du Musée national Picasso-Paris.*

*Sous réserve des exceptions légales prévues à l'article L.122-5 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction, utilisation ou autre exploitation desdits contenus devra faire l'objet d'une autorisation préalable et expresse de leurs auteurs.*

1. *Unfinished: Thoughts Left Visible* [cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art, 2016], Kelly Baum, Andrea Bayer et Sheena Wagstaff (dir.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2016.

2. *Picasso.mania* [cat. exp., Paris, Grand Palais, 2015-2016], Didier Ottinger (dir.), Paris, RMN, 2015.

3. Collection particulière, Z. XIX, 422 (Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 33 vol., Paris, 1932-1978).

4. Cf. Noëlle Chabert, « Les Monuments impossibles, Rodin Picasso Giacometti », in *Monument*

*et modernité à Paris. Art, espace public et enjeux de mémoire, 1891-1996* [cat. exp., Paris, Espace Electra, 1996], Noëlle Chabert et al., Paris, Paris-Musées, 1996, p. 53-65.

5. *Ibid.*

6. Julio González, « Picasso et les cathédrales. Picasso sculpteur », manuscrit intégral des archives de l'IVAM, Valence, repr. in *González - Picasso, dialogue* [cat. exp., Toulouse, Les Abattoirs, 1999], Julio González et al., Paris, Centre Pompidou, 1999, p. 114-126.

7. Localisation inconnue, Z. VII, 290.

8. *Picasso and the Camera* [cat. exp., New York, Gagosian Gallery, 2014-2015], John Richardson (dir.), New York, Gagosian/Rizzoli, 2014, p. 182.

9. Patrik Andersson, « Le Jeu de massacre de Niki de Saint Phalle : participation, happening et théâtre », in *Niki de Saint Phalle* [cat. exp., Paris, Grand Palais, 2014-2015], Camille Morineau (dir.), Paris, RMN-GP, p. 56-61.

10. Sydney Pollack, *Sketches of Frank Gehry*, film documentaire, 2006.

11. *Masks (Pentagon)*, New York, Rockefeller Center, avril-juin 2015.