

DES MONUMENTS « EN RIEN » : LA POSTÉRITÉ DE LA SCULPTURE DE PICASSO DANS L'ESPACE PUBLIC

Bettina Bauerfeind • Colloque Picasso Sculptures • 26 mars 2016

L'hommage public à la mémoire de Guillaume Apollinaire par Picasso, inauguré le 5 juin 1959 à Saint-Germain-des-Prés, peut paraître surprenant : la sculpture ne représente pas Apollinaire, mais une *Tête de femme* inspirée des traits de Dora Maar, déjà sculptée en 1941 et rétrospectivement associée à la commémoration d'Apollinaire. Dans sa structure, le mémorial correspond toutefois aux conventions des mémoriaux traditionnels. Celui-ci se compose en effet d'un socle élevé, muni d'une inscription commémorative et portant un buste, lequel peut être interprété comme figure allégorique. Dans son discours inaugural, Jean Cocteau propose d'ailleurs : « C'est sans doute une de nos tendres et terribles neuf muses que figure son bronze commémoratif¹. » Un rapprochement tout à fait légitime puisque des artistes modernes du début du XX^e siècle, comme Auguste Rodin avec le *Monument à Whistler* (1905-1906) et Aristide Maillol avec le *Monument à Paul Cézanne*, refusé par la ville natale de ce dernier, Aix-en-Provence, en 1912, avaient renouvelé l'art de la commémoration en remplaçant justement le portrait du défunt par celui de sa muse.

Deux décennies avant la réalisation de cet hommage public à Apollinaire, Picasso avait conçu plusieurs projets pour le tombeau d'Apollinaire qui ont tous été successivement rejetés par le comité de sélection. Dans ces projets, qui révolutionnent alors la conception du monument commémoratif, Picasso tend vers une certaine abstraction de la figure humaine. Au lieu de reproduire fidèlement l'apparence physique d'Apollinaire, Picasso crée des sculptures énigmatiques et non identifiables qui ne semblent pas communiquer

de symbolisme propice à la glorification publique de la vie terrestre de son ami poète.

Hétérogènes dans leurs formes et matières, les projets se rejoignent dans leur utilisation novatrice du vide comme valeur essentielle de l'ouvrage sculpté, dépassant, là encore, les conventions artistiques de la commémoration. Or ouvrir la sculpture rend son apparence plus fragile, ce qui est l'exact contraire de l'illusion de pérennité à laquelle aspirent les monuments traditionnels.

Nous pouvons d'ailleurs constater que même les sculpteurs les plus avant-gardistes au début du XX^e siècle demeurent traditionnels par cette idée de créer des images « compactes » lesquelles, sur un niveau formel, transcrivent l'ambition de la durée éternelle. Ainsi nous pouvons observer la différence entre le traitement du sujet du baiser chez Picasso et chez Brancusi, en comparant les premiers projets pour le *Monument à Apollinaire*, *Métamorphoses I et II*, que Picasso avait modelés dans le plâtre en 1928, avec *Le Baiser* (1909-1910) de Brancusi pour le tombeau de Tanioucha Rachevskaïa au cimetière Montparnasse. Tandis que le monolithe de Brancusi inscrit très fermement la représentation à l'intérieur d'un bloc de pierre, les formes biomorphiques ouvertes de Picasso jouent formellement, dans leur alternance entre le plein et le vide, la reformulation érotique du sujet du baiser qu'elles figurent. Nous pouvons effectuer une observation similaire en rapprochant *La Femme au jardin*², le dernier projet de Picasso pour le *Monument funéraire à Apollinaire*, à une autre réalisation emblématique de la sculpture funéraire parisienne avant-gardiste représentant également un personnage hybride : la sculpture du

tombeau d'Oscar Wilde de Jacob Epstein. Là où la « Femme-fleur-ange » de Picasso associe des objets issus de matières et de techniques industrielles (du jamais vu dans le domaine de la sculpture funéraire), et apparaît transparente, légère et fragile, la masse solide de « l'ange-démon » d'Epstein est taillée dans un monolithe de pierre de vingt tonnes. Epstein semble transcrire l'idée d'un mouvement éternel, son poète-messenger³ apparaissant comme suspendu dans le temps ou même hors du temps. Chez Picasso en revanche, la délicate figure féminine, entourée de lignes ondulantes et reposant sur de frêles tiges de fer, donne l'impression de se situer dans un temps « réel », où le vent souffle dans ses cheveux et berce les fleurs. L'aspect révolutionnaire de *La Femme au jardin*, véritable monument de « style moderne »⁴, devient d'autant plus évident lorsqu'on la met en relation avec des mémoriaux réalisés ultérieurement par d'autres artistes, chez lesquels on retrouve l'idée novatrice de l'assemblage, des techniques industrielles et du ready-made, mais plus rarement celle du vide.

Parmi les exemples parisiens les plus célèbres, l'hommage que César rend à Picasso avec son centaure portant le visage de Picasso sur sa visière et qui réactualise un domaine traditionnel de la commémoration : la statue équestre. Les assemblages métalliques ont plus fréquemment donné lieu à des monuments consacrés à des idées et des idéaux. Ainsi, par exemple, le monument d'Arman que la France offre en 1995 au Liban et où le vide entre chars, véhicules militaires et canons est comblé par 5 000 tonnes de béton dans le but de délivrer un « espoir de paix ». Christo et Jeanne-Claude

utilisent également des vieux objets en métal lorsqu'ils murent la rue Visconti le 27 juin 1962 à Paris avec deux cent quarante barils de pétrole afin de dénoncer la séparation du monde par le rideau de fer.

Comme Picasso avant lui, Jean Tinguely réalise, avec son *Hommage à New York*, un monument avec des objets de récupération tout en faisant entrer le vide dans l'ouvrage mémorial. Il va même encore plus loin dans cette conception puisqu'il prévoit une durée limitée de son monument dans le temps. Celui-ci s'anime ainsi pendant trente minutes et s'autodétruit avant de voir ses parties dispersées. À la pérennité des monuments traditionnels, Tinguely oppose une existence éphémère, à l'immobilité une sensation de mouvement.

Picasso a quant à lui associé le monument à l'idée du mouvement avec les deux maquettes⁵ en fil de fer et tôle qu'il soumet au comité de sélection en 1928, avant la *Femme au jardin*, et qui constituent ses plus radicales propositions commémoratives pour le monument à Apollinaire.

« Dessins dans l'espace » selon la formule de Kahnweiler, ces sculptures transparentes accueillent le vide au cœur d'un nouveau type de monument résolument antimatérialiste. L'effet de transparence participe à brouiller la figuration. Ainsi il n'est pas si facile de reconnaître la figure au sein de ce réseau de lignes, d'autant plus que les fils de fer en trois dimensions n'ont pas été choisis pour mettre en valeur la distinction entre la figure et son espace : les fils les plus épais décrivent en effet à la fois des parties de la figure et de son environnement.

Les maquettes de Reg Butler, réalisées dans le cadre du concours de l'Institut d'art contemporain de Londres sur le thème du *prisonnier politique inconnu* (1952), font écho aux maquettes de Picasso. Projets moins radicaux, les monuments de l'artiste britannique transmettent pourtant un message commémoratif évident. Ces mémoriaux paraissent moins dynamiques également, car l'effigie du prisonnier, une petite figurine posée sur une estrade, se démarque à chaque fois nettement du réseau des lignes qui l'enferment.

Chez Picasso la figure fusionne avec son environnement linéaire et demande un effort intellectuel de la part du spectateur pour être perçue. Le déplacement du spectateur désoriente sa perception et elle apparaît et disparaît dans l'enchevêtrement des lignes, provoquant une impression de mouvement continu, comme Christian Zervos le remarque déjà en 1938⁶.

Nous pouvons également rapprocher les maquettes mouvementées de Picasso, qui élèvent la figuration dans un univers architectural⁷, de la maquette du *Monument à la III^e Internationale* (1919-1920) de Tatline, exposée à Paris en 1925 lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Le monument de Tatline aurait été résolument dynamique : au sens symbolique par l'évocation de la montée en spirale vers le haut et au sens littéral par la rotation des quatre niveaux géométriques situés à l'intérieur de la spirale que Tatline imaginait pivoter avec des vitesses différentes.

L'idée du monument dynamique a trouvé de nombreux adeptes dans l'art contemporain qui ont conçu des monuments temporaires. Ainsi toute la série

des monuments en tubes de néon de Dan Flavin, dédiés justement à Tatline et qui peuvent s'allumer et s'éteindre. Ou, plus proche des monuments en fil de fer de Picasso, la *Sculpture contre-sculpture ou le Telescope* de Daniel Buren à Rotterdam : un échafaudage muni de son outil visuel rayé caractéristique s'installe autour d'un monument commémoratif (un obélisque couronné d'une sculpture figurative). Le réseau des lignes de l'échafaudage dissimule partiellement le monument mais permet également au spectateur de se rapprocher au plus près pour apercevoir la sculpture à son sommet. Le principe de la disparition et de l'apparition de la figure est ici mis en mouvement par le déplacement du spectateur en spirale ascendante. Enfin voiler et dévoiler la sculpture commémorative, la dissimuler et la faire réapparaître constitue également un aspect fondamental de la proposition de Christo et Jeanne-Claude lorsqu'ils dissimulent durant une semaine le monument à Léonard de Vinci à Milan sous une étoffe blanche en 1970. Une corde rouge enserre fermement l'ensemble et suggère à la fois le vide et la masse sculpturale sous-jacente. Là où Christo et de Jeanne-Claude camouflent la sculpture commémorative de manière temporaire, la libérant de son emprisonnement une semaine plus tard, les maquettes en fil de fer de Picasso jouent de l'alternance continue entre l'apparition et la disparition.

L'agrandissement d'une de ces maquettes, réalisée en acier peint en rouge par Picasso en 1962, prend selon Peter Read les dimensions parfaites pour couvrir un tombeau. Sa hauteur correspondant en outre à la profondeur du monument de Croniamantal dans *Le Poète*

assassiné d'Apollinaire, les maquettes en fil de fer et de tôle représentents

« des êtres humains enfermés dans un espace ou brisant les limites que celui-ci leur impose⁸ ».

Quelle est la nature de cet espace ? Selon Christian Zervos, Picasso avait l'idée de couvrir ses maquettes transparentes de plaques métalliques⁹, ce qui aurait radicalement changé l'apparence des mémoriaux en leur donnant effectivement davantage l'aspect d'un tombeau à l'intérieur duquel la figure aurait été enfermée. Picasso se serait alors davantage rapproché de « la sculpture en rien, en vide » que l'oiseau du Bénin sculpte sous terre pour Croniamantal et qui demeure invisible. Claes Oldenburg, très sensible au travail de Picasso, a proposé plusieurs monuments (non réalisés) en tant que représentations (in) visibles du tombeau et du cadavre. Ainsi le *Feasible Monument for Grant Park* à Chicago dédié à l'architecte Louis Sullivan, un vaste tombeau dans lequel les visiteurs auraient pu entrer et où une sculpture monumentale allongée aurait représenté l'architecte ; ou encore l'hommage à John F. Kennedy, statue creuse du président de la même taille que la Statue de la Liberté et enterrée dans le sol la tête en bas. Dans un esprit similaire, mentionnons le *Placid Civic Monument* réalisé dans Central Park à New York en 1967 : première intervention dans l'espace public conçue par l'artiste, celle-ci consistait à faire creuser une tombe par des fossoyeurs professionnels, puis la combler après une pause déjeuner.

Cette performance aurait servi, selon les termes de l'artiste, « d'(anti)-monument de guerre parfait¹⁰ ».

Si le goût pour le monument funéraire a tout à fait disparu dans l'art contemporain, la commémoration reste bien vivante, sous des formes nouvelles.

L'idée de l'absence est aujourd'hui au cœur de ce que James Young a si efficacement nommé le contre-monument¹¹. Même si le sujet mémorial diffère par sa gravité et son association aux victimes de la Shoah, nous pouvons effectivement trouver des similitudes entre la démarche de réaliser un mémorial-tombeau au « cadavre » sculpté invisible et celle de reproduire une fontaine détruite par les nazis, fontaine que Horst Hoheisel fait enterrer dans le sol (totalemment retournée). James Young écrit à propos de ce contre-monument :

« Comment se souvenir d'une absence ? Dans ce cas précis, en la reproduisant¹². »

L'absence a aussi joué un rôle important pour la célèbre commémoration d'Arago à Paris, conçue par le Néerlandais Jan Dibbets : ce « monument imaginaire réalisé sur le tracé d'une ligne imaginaire¹³ » établit une relation entre deux éléments invisibles : d'une part, une sculpture absente et suggérée par le socle vide de l'ancienne statue d'Arago fondue durant la Seconde Guerre mondiale et, de l'autre, cent vingt-deux médaillons de bronze identiques éparpillés un peu partout dans la ville depuis ce site, forment ensemble l'abstraction d'une grande horizontale insaisissable, la ligne du méridien de Paris. L'absence

de la représentation (la sculpture d'Arago) devient ici un atout pour une nouvelle commémoration qui fait davantage appel à l'imagination.

Enfin le *Monument* de Rachel Whiteread, une reproduction en résine transparente du quatrième piédestal de Trafalgar Square, a été comparé au cercueil en verre de Lénine. Il semble matérialiser le vide au-dessus de son socle imposant dont il reprend la forme et manifeste l'absence du sujet de commémoration, l'absence d'un corps et d'une sculpture qui aurait dû être exposée à cet emplacement précis et pour laquelle ce socle a été construit au départ.

Dans aucune des propositions de Picasso pour le monument à Apollinaire il n'est question de nier la commémoration, mais Picasso ne propose pas non plus des sculptures transmettant des messages commémoratifs évidents : tous ses projets demeurent hautement énigmatiques, un aspect qui le rapproche tellement de ce culte de l'ambiguïté de la mémoire dans l'art contemporain.

Ses propositions pour le monument à Apollinaire transgressent le cadre traditionnel du monument sur quatre niveaux différents : par leur matière, l'importance accordée au vide, la suggestion du mouvement ainsi que par l'idée finale de rendre le tout invisible en dissimulant la figure par des plaques de métal. Sur les quatre niveaux nous pouvons observer des liens et des résonances avec la création contemporaine qui ne travaille plus dans le domaine de la sculpture funéraire, ni presque dans le domaine de l'hommage public. Comme Picasso, les créateurs contemporains se servent du vide, de nouvelles matières, de l'idée du

mouvement et de l'invisibilité pour créer de nouveaux types de monuments dont les sujets de commémorations demeurent souvent ambivalents.

Nous pouvons donc placer Picasso à l'origine d'un processus d'animation du monument vers quelque chose de plus insaisissable. Avec Picasso, les artistes contemporains semblent avoir en commun l'idée qu'il est plus fort d'incarner une absence que de combler un vide par l'image trompeuse d'une présence.



PABLO PICASSO

Métamorphose, 1928

Plâtre, 23 x 18 x 11 cm

Musée national Picasso-Paris. MP262

© RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris) / Adrien Didierjean

© Succession Picasso, 2016



BRASSAÏ

Figure (fil de fer et tôle), 1928) de Picasso, atelier de la rue de La Boétie, Paris

Epreuve argentique, 28,9 x 22,7 cm

Musée national Picasso-Paris. MP1996-35

© RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris) / Daniel Arnaudet

© Succession Picasso, 2016

© Estate Brassaï - RMN-Grand Palais



PABLO PICASSO

Femme au jardin, 1929

Fer (métal), peint, soudé, 260 x 117 x 85 cm

Musée national Picasso-Paris. MP267

© RMN-Grand Palais (musée Picasso de Paris) / Adrien Didierjean / Mathieu Rabeau

© Succession Picasso, 2016



CLAES OLDENBURG

Placid Civic Monument, Central Park New York, 1967



RACHEL WHITEREAD

Monument, 2001

The Fourth Plinth, Trafalgar Square London 900 x 510 x 240 cm

© Rachel Whiteread.

Courtesy the artist and Gagosian Gallery

NOTES

1. Le manuscrit autographe du discours de Jean Cocteau pour l'inauguration du Monument à Apollinaire est conservé au Musée national Picasso-Paris.
2. Picasso a créé deux versions différentes de *La Femme au jardin*. Une version en fer soudé et peint en blanc date du printemps 1929-1930 et l'autre version en bronze soudé date de 1930-1932.
3. Jacob Epstein in Arnold L. Haskell, *The Sculptor Speaks, Jacob Epstein to Arnold L. Haskell, a Series of Conversations on Art*, New York, Doubleday, 1931, p. 19 : « *I conceived a vast winged figure, a messenger swiftly moving with vertical wings, giving the feeling of forward flight. It was of course purely symbolical, the conception of a poet as a messenger, but many people tried to read into it a portrait of Oscar Wilde.* »
4. Apollinaire, « La renaissance des arts décoratifs », *L'intransigeant*, 31 mai 1912 : « Les chefs-d'œuvre de style moderne sont en fonte, en acier, en tôle. » Picasso semble se rapporter à cet enthousiasme du poète en choisissant une matière « moderne » pour cette première version de *La Femme au jardin*.
5. Picasso avait ainsi créé avec González plusieurs maquettes en 1928. Trois maquettes sont aujourd'hui conservées au Musée Picasso, dont les deux maquettes qu'il avait proposées au comité de sélection ; une quatrième maquette, visible sur une photographie de Brassäi, semble avoir disparu.
6. Christian Zervos, *Histoire de l'art contemporain*, Paris, Éditions Cahiers d'art, 1938, p. 297.
7. Visuellement, mais aussi physiquement avec la maquette agrandie à une échelle monumentale par le MoMA en 1972, laquelle atteint une hauteur de plus de quatre mètres.
8. Peter Read, *Picasso et Apollinaire : les métamorphoses de la mémoire, 1905-1973*, 1995, p. 197.
9. Christian Zervos, « Projets de Picasso pour un monument » ; *Cahiers d'art*, vol. 4, n° 10, 1929, p. 341-353, et Christian Zervos, « Picasso à Dinard », *Cahiers d'art*, vol. 4, n° 1, 1929, pp.5-20.
10. Claes Oldenburg cité dans Suzaan Boettger, « A Found Weekend, 1967: Public Sculpture and Anti-Monuments », *Art in America*, janvier 2001, pp.80-85, p. 83.
11. James E. Young, *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven / Londres, Yale University Press, 2000, p. 96.
12. *Id.*, « The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today », in W.J.T. Mitchell (éd.), *Art and the Public Sphere*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 1992, p. 49-78, p. 72.
13. Jan Dibbets cité dans Stéphane Carrayrou, « Chemin faisant », dans *Monument et modernité à Paris : Art, espace public et enjeux de mémoire, 1891-1996*, cat. exp., Paris, Espace Electra, 1996, p. 34-49, p. 39.