

Emilie Bouvard • Colloque Picasso Sculptures • 26 mars 2016

Cette communication s'inscrit dans un double contexte : je suis conservatrice au musée Picasso, mais aussi en voie d'achever une thèse qui porte sur « la violence des artistes femmes de 1960 à 1985 », et je travaille ainsi depuis plusieurs années sur l'art de Louise Bourgeois. Ce travail doit ainsi beaucoup aux recherches et études de Marie-Laure Bernadac, tant sur Picasso que sur Bourgeois, et n'aurait pu exister sans eux, ce dont je la remercie vivement. Il s'agit de plus davantage de pistes et d'une recherche qui s'assume comme partiellement subjective, nourrie d'une intense fréquentation de ces deux artistes dévorants et passionnants.

Cette communication porte sur la singularité du passage de Louise Bourgeois à la sculpture à la fin de l'année 1941 ou au premier semestre de l'année 1942, à New York, dans sa maison, ou plutôt sur le toit de sa maison de la 18^e rue Est nommée bien justement « Stuyvesant's Folly ». Bourgeois continuera cependant à peindre jusqu'à la fin des années 1940 et sa peinture s'enrichira de ce dialogue avec la sculpture, comme le montre par exemple la série de peintures des « Femmes-maisons », qui évoquent à la fois et de manière paradoxale la sculpture surréaliste d'assemblage, et l'architecture moderniste.

L'hypothèse que je défends est que ce passage se fait dans le sillage de Picasso et contre, tout contre le surréalisme, tel qu'il est représenté à l'époque par un Max Ernst ou un André Breton. Je ne soulèverai pas l'hypothèse de parallèles plastiques entre la Française et l'Espagnol, même si ceux-ci sont nombreux – il suffit de penser aux plâtres et latex des années 1960 de Bourgeois en regard de ceux de Boisgeloup, et à l'art consommé du déguisement et de la mise en scène

chez ces deux artistes. Je travaillerai davantage à souligner une attitude commune de compréhension de la sculpture comme « fétiche » voire comme « arme », et par là, dans leur imaginaire fantasmatique, de l'objet comme « intercesseur », permettant des relations non pas avec les dieux, mais d'amour, et avec les autres. Picasso déclare en 1966 dans son seul entretien télévisuel : « Le plus important, c'est l'amour n'est-ce pas ? » Louise Bourgeois, férue de psychanalyse, analysante elle-même, lectrice dans les années 1950 de Melanie Klein ou d'Anna Freud, partage avec Picasso une certaine culture psychanalytique, et, souffrant de crises d'anxiétés évoluant en épisodes dépressifs, était bien placée pour le savoir. La vie de Louise Bourgeois, dès sa participation à des expositions avec les soldats souffrant de névrose de guerre dans les années 1940, n'est pas tant une vie de trauma qu'une réflexion sur le trauma et son rapport à l'art. Mais revenons en arrière.

En septembre 1938, Louise Bourgeois écrit à son amie Colette Richarme. Elle évoque sa transformation d'une partie de la maison familiale du boulevard Saint-Germain en galerie de « dessins modernes ». Elle raconte : « Un jour, un ami qui m'avait acheté un Picasso et revenait me donner des leçons sur les écoles modernes en France et en Amérique m'a expliqué que nous pourrions peut-être travailler ensemble à New York. Entre des discussions sur le surréalisme et les rythmes nouveaux, nous nous sommes mariés¹. »

Cet ami est Robert Goldwater, historien de l'art qui vient de publier sa thèse sur l'« Influence des arts primitifs sur l'art moderne » et que Bourgeois envisage de traduire. Elle le rejoint à New York en 1938. Que

pensent les deux jeunes mariés des « surréalistes » et de Picasso ? Louise Bourgeois vivait à Paris au-dessus de la galerie Gradiva, mais Breton n'a pas souhaité l'intégrer au groupe surréaliste.

Sur le surréalisme, il est intéressant de voir combien les opinions des deux jeunes mariés concordent.

Dans la correspondance, les extraits de son journal intime et les divers témoignages qui ont été publiés, Louise Bourgeois exprime constamment un dénigrement du surréalisme reposant sur une accusation d'artificialité, à laquelle elle oppose le « vrai », incarné par Picasso, qui est aussi « le peintre qui préside et oriente le groupe dans lequel je travaille² » (le cours de Vaclav Vytlačil, ou les American Abstract Expressionists, 4 février 1939). On lit au 6 mars 1939 : « La vérité, le naturel, Pascal, Picasso. Ne t'éloigne jamais de la vérité, quoiqu'au début elle semble banale. En peinture, la vérité, c'est la nature. Tous les mouvements peints par Picasso ont été *vus* et *sentis*, il n'est jamais théâtral. Les surréalistes sont théâtraux. La peinture à New York, celle qui veut être ou est à la mode est théâtrale³. » À la même époque, elle étudie systématiquement les œuvres de Picasso reproduites dans *Cahiers d'art* (« 1933-34-35 »), et parle des « Picasso de l'époque classique ». Elle évoque également la rétrospective de 1939 au MoMA dans une lettre du 19 janvier 1940 : « Vous avez dû apprendre qu'il y avait eu, ici, une exposition de 400 œuvres de Picasso (40 années de travail). Cela était si beau, et représentait un tel génie et une telle somme de trouvailles que, pendant un mois, je n'ai pas touché un pinceau. Abandon complet. J'ai nettoyé brosses,

palettes, etc., et j'ai tout rangé. Cette source de joie éteinte, la vie devient déprimante⁴. »

De son côté, Goldwater n'épargne pas les surréalistes, et loue considérablement l'art de Picasso. Dans son ouvrage, il écrit :

« En composant délibérément leurs sujets à partir de symboles iconographiques freudiens et en les haussant ainsi dans la conscience, [les surréalistes] altèrent leur sens en même temps qu'ils réduisent leur incompréhension. [...] Ainsi, si le spectateur les prend au sérieux, les montres et les mouches de Dalí touchent celui qui les voit et qui connaît Freud simplement comme de l'histoire psychiatrique ; sinon, elles deviennent des curiosités de technique et une référence littéraire obscure. [...] Ainsi le niveau "surréaliste" auquel réel et irréel fusionnent et perdent leur sens n'est jamais atteint⁵. »

Au contraire, le primitivisme de Picasso est décrit par Goldwater comme un passage d'un intérêt pour la forme, à son incarnation dans un contenu plus personnel, allant d'au-delà des mers au primitif intérieur.

« Chez [Picasso], il y a d'abord une impulsion venue de sources primitives, étrangères, qu'on remarque dans le contenu comme dans la forme ; elle diminue graduellement à mesure que le contenu s'élargit, devient plus vague et ses associations plus individuelles, transférant [son] primitivisme d'au-delà des mers vers la psycho-

logie personnelle ou, [...] vers le milieu personnel ; tandis que la forme, s'identifiant de plus en plus au primitivisme du contenu, se dilate elle aussi jusqu'à ce que les deux trouvent leurs (justes) limites/(définition)⁶. »

Ainsi, Louise Bourgeois comme Goldwater considèrent pour le faire bref que les surréalistes, sur le plan de la création plastique, ont échoué. Leur art n'est pas d'« inconscient », n'est pas « vrai » – du genre de vérité douloureuse que Bourgeois expérimentera bientôt à mesure que ses troubles anxieux vont se développer, éloignée qu'elle sera des siens par l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale.

En 1940, viennent se télescoper dans la vie de Louise Bourgeois un ensemble de phénomènes : choc de la récente rétrospective Picasso qui provoque de réels doutes sur son talent de peintre, rupture avec l'Europe entrée en guerre et « séparation forcée », et, en outre, invasion de New York par les surréalistes exilés, ceux-là mêmes qui l'ont rejetée et qu'elles trouvent « théâtraux ».

De plus, comme le souligne Alyce Mahon dans son livre *Surrealism and the Politics of Eros*,

« tandis que New York se passionne pour le surréalisme grâce aux diverses expositions d'art surréaliste, les surréalistes en retour se prennent de passion pour l'art américain indigène⁷ ».

Poursuivant les rituels développés en Europe, et notamment la recherche d'objets « trouvés » chez les brocanteurs, ils se tournent vers ceux qui vendent des objets

« primitifs », visitent les collections d'art amérindien, et sont accompagnés dans leurs expéditions d'artistes new-yorkais, de Joseph Cornell à Arshile Gorky⁸. Ils visitent les territoires indiens, Ernst, l'Arizona, le Nouveau-Mexique et la Californie en 1941, avant de vivre en Arizona auprès des Hopis, des Zuni et des Navajos de 1946 à 1956. André Masson s'installe en 1941 en territoire iroquois à New Preston, dans le Connecticut. Au printemps 1942, une photographie célèbre reproduite dans un numéro spécial de *View* montre Max Ernst accroupi et partiellement dissimulé par tout un ensemble de poupées kachina, hopi et zuni, comme faisant partie des leurs. Leurs collections s'accumulent : en 1946, Barnett Newman organisera avec Max Ernst une exposition d'art de la Côte nord-ouest à la galerie Betty Parsons. Louise Bourgeois, artiste française, épouse de l'historien d'art Robert Goldwater, bientôt amie proche d'Alfred Barr, est très au courant de cela. C'est dans ce contexte que je place l'apparition des *Personnages* comme véritables fétiches personnels, répondant à la fois à une anxiété croissante qui se transformera en grave dépression au début des années 1950, mais aussi réponse « vraie », voulue et artistique aux exotismes surréalistes. Comme les sculptures de Picasso, il s'agit d'assemblages de bois trouvé, souvent peints, mais parfois de bronze peint. Ils n'imitent pas les formes de l'art africain, Louise Bourgeois s'en est toujours défendue, mais davantage leur structure, ou des éléments typiques comme l'adjonction de clous. À la différence des sculptures de Picasso, ces « figures » sont abstraites le plus souvent et « modernes ». Elles ont cependant un contenu narratif, porté par leur titre : *Celui qui écoute*, *Figure qui apporte le pain*, *Une femme*

qui gravit les marches d'un jardin, Figures qui attendent, Statue pour une maison vide. De 1942 au début des années 1950, les *Personnages* sont faits et refaits et créent un environnement personnel et rassurant ; ils sont, comme on dit en psychanalyse, « investis » et aident à maintenir l'équilibre psychique.

Nombreux sont d'ailleurs ceux qui évoquent les notions d'équilibre, l'enjeu de se « tenir », et celui de la « maison ». Bourgeois invente ici de « vrais » fétiches, c'est-à-dire « vrais pour elle », assumant pleinement la subjectivité de l'acte artistique, y compris en l'occurrence une subjectivité en souffrance, seule position valable et éthique selon elle.

Tel Picasso à partir de 1925 dans un dialogue complexe avec le surréalisme, elle explore les pulsions, ici la crise, et en tire des objets cathartiques et « intercesseurs », extériorisant son intériorité souffrante, se faisant ainsi véritable et moderne primitive face aux spectacles surréalistes – filant la ligne picassienne, volontairement.

Lors de l'ouverture de ce colloque, Werner Spies⁹ a dit que les sculptures de Picasso étaient comme des créatures avec lesquelles il vivait, que chez lui à Mougins il était entouré de centaines de sculptures, que c'était un constat visuel de voir comment Picasso tenait à la sculpture comment il vivait avec la sculpture. L'année dernière, dans le colloque « Revoir Picasso », Diana Picasso¹⁰ a évoqué la manière dont Picasso jouait avec ses sculptures et les déplaçait comme des personnages dans son atelier, créant de petites saynètes superstitieuses peut-être, mais très « humaines ».

Louise Bourgeois ne pouvait savoir cela mais elle a probablement compris la dimension généralement «

fétichiste » au sens ethnographique de l'art de Picasso, et elle développe avec ses *Personnages* les mêmes pratiques. Elle vit avec eux sur le toit. *Les Personnages* sont faits pour être manipulés, grâce à des encoches, ils n'ont pas de base et doivent être posés, appuyés, allongés. Comme en témoignent les photographies, ils sont transportés, par exemple dans la maison des Goldwater à Easton, dans le Connecticut : ce sont des objets du quotidien, des fétiches familiers, des sortes de dieux Lares auxquels certainement la famille accorde un statut particulier, au point de les emmener avec soi. On peut jouer avec, comme le font les enfants de Louise Bourgeois.

Un dernier point sur lequel je voudrais insister dans ce parallèle entre Louise Bourgeois et Picasso, c'est sur leur commune conscience du phénomène. La célèbre citation de Picasso dans *La Tête d'obsidienne* d'André Malraux témoigne de sa superstition et de sa conscience d'être superstitieux, et même de sa volonté de l'être car cela est humain. Louise Bourgeois était une artiste extrêmement intelligente, qui a étudié les mathématiques et la philosophie, et mené une longue psychanalyse : je pense qu'elle faisait en ayant conscience de ce qu'elle faisait.

Chez Bourgeois, l'art intervient ainsi dans un processus d'allers-retours et de répétitions entre l'angoisse et son analyse comme l'a démontré la publication de ses écrits psychanalytiques. Elle écrit ainsi le 27 juillet 1995 :

« *I am a fetishist at the level of the house – it leads nowhere.*

Relation of maggots, are they fetishes no because they are transitory – the maggot becomes a fly – maggots are controllable – flies are not.

[...]

Louise is anti-fetishist.

Which is to say that.

The Substitute.

The metaphor¹¹. »

De plus, lorsqu'elle est au plus mal, elle ne crée pas, notamment au cours des années 1950, pas plus que Picasso lorsque le matin, comme le racontent Sabartès ou Françoise Gilot à Malraux, « il ne se lève pas ». La création intervient dans le jeu, dans un entre-deux ludique entre l'angoisse et soi, lorsqu'on croit sans croire, comme les Éthiopiens du Gondar.



FIG. 1
Louise Bourgeois avec Les Visiteurs sur le toit de sa maison, Manhattan, vers 1949
© The Easton Foundation



FIG. 2 LOUISE BOURGEOIS
Ensemble de trois Femme-maison, 1945-1947
huile et encre sur lin, 91, 5x 35, 5 cm
collection particulière / Tate Modern



FIG. 3 SOBY, JAMES THRALL
Max Ernst entouré de poupées Hopi. Photographie parue dans View, New-York, 1942 (titre original: Max Ernst, surrounded by 'kachina' dolls on the terrace of Hale House, the brownstone located at Beekman Place, at East Fifty-first Street in Manhattan that he shared with Peggy Guggenheim, c. 1942)
© 2017, The Museum of Modern Art/Scala, Florence



FIG. 4 LOUISE BOURGEOIS
Listening one, 1947
Bronze peint en blanc, 203 x 50,8 x 30,5 cm
Galerie Karsten Greve and Galerie Hauser & Wirth
© Photo: Christopher Burke



FIG. 5
Louise Bourgeois avec Femme volage, vers 1950
© The Easton Foundation

NOTES

1. Louise Bourgeois, *Destruction du père. Reconstruction du père, Écrits et entretiens. 1923-2000*, éd. Marie-Laure Bernadac, Hans-Ulrich Obrist, Paris, Daniel Lelong éditeur, 2000, p. 30.

2. *Ibid.*, p. 33.

3. *Ibid.*, p. 43.

4. *Ibid.*, p. 39.

5. Robert Goldwater, *Le Primitivisme dans l'art moderne*, 1938, trad. de l'anglais par Denise Paulme, Paris, PUF, 1988, p. 195.

6. *Ibid.*

7. Alyce Mahon, *Surrealism and the Politics of Eros*, Londres, Thames and Hudson, 2005, p. 81.

8. « Young New York-based artists such as Joseph Cornell, David Hare, Jackson Pollock, Adolph Gottlieb, Peter Busa, Robert Motherwell, William Baziotes and Arshile Gorky took part in these gatherings, most of them having been introduced through Matta. » Alyce Mahon, in *ibid.*, p. 77. Matta est un familier des Goldwater.

9. Référence à communication de Spies.

10. <http://revoirpicasso.fr/face-a-loeuvre/reflexions-et-perspectives-sur-la-sculpture-monumentale-de-picasso-a-partir-dun-document-darchive-inedit-%e2%80%a2-d-widmaier-picasso/>. Site consulté le 14 janvier 2017.

11. Philip Larratt-Smith (éd.), Louise Bourgeois. *The Return of the Repressed*, Londres, Violette Editions, p. 183.