

Kunstmuseum Bern

«un petit peu de beaucoup, énormément »

Meret Oppenheim - Rétrospective

Du 2 juin au 8 octobre 2006

En quête d'identité – Premières œuvres

La première huile est la *Sitzende Figur mit verschränkten Armen* (*Personnage assis les bras croisés*). Elle fut réalisée en 1933 à Paris lorsque Meret Oppenheim tâtonnait à la recherche de son identité d'artiste. Tout indice d'identité personnelle y est évité. On ne peut y déceler ni l'âge ni le sexe du personnage et pourtant, ce tableau passe pour autoportrait indéchiffrable. Elle se voit elle-même aussi dans le rôle d'auditrice silencieuse, elle qui prenait part aux discussions des Surréalistes sans être vraiment des leurs. La connotation féminine ou peut être aussi masculine du personnage correspond à la conception androgyne qu'Oppenheim avait pour perspective intellectuelle.

Avant sa première huile, elle fit cependant beaucoup plus d'une cinquantaine de dessins, très souvent d'une grande spontanéité, respectant un style linéaire et constituant une part considérable de ses premières œuvres. Ce sont souvent des ébauches qu'elle devait reprendre parfois plus tard. Sur certains dessins, elle s'intéresse à des éléments biographiques, à des risques pris dans la vie ou à des représentations de la mort. On trouve aussi parmi ses premières œuvres un nombre d'aquarelles personnelles, comme le dessin indéchiffrable *Der Würgeengel* (*L'ange exterminateur*), dans lequel elle jette un regard pessimiste sur l'existence de mère qu'elle caricature.

Avant d'accéder à la notoriété à Paris, elle exécuta diverses peintures qui s'apparentaient déjà au répertoire du Surréalisme – la nuit et le rêve servent à exprimer l'incommensurable.

Le déjeuner en fourrure et ses conséquences

En 1936, Meret Oppenheim réalisa dans le cercle des Surréalistes son œuvre la plus célèbre sans doute – *Le déjeuner en fourrure*. Dans une exposition qui présentait des objets surréalistes dans la Galerie Ratton à Paris, le déjeuner en fourrure fit grand bruit et fut acheté peu après par Alfred Barr jr. pour la collection du Musée des Arts modernes de New York. Un mythe était né. Désormais, Oppenheim devait souvent être réduite à cet objet dans l'ombre duquel il lui fallut vivre toute sa vie. C'est avec ironie qu'elle y fait allusion dans ses *Souvenirs du «Déjeuner en fourrure»*, des montages évoquant des souvenirs bon marché, installés autour de son déjeuner en fourrure.

Avec la *Steinfrau* (*Femme pierre*) de 1938, Oppenheim crée une toile qui témoigne de sa longue crise. Oppenheim est gagnée par une torpeur, déclenchée par l'accueil du Déjeuner en fourrure et par le poids des attentes qu'elle sent peser sur ses épaules d'artiste. A l'occasion de cette crise, elle réalise des images qu'elle désigne comme «romantico-anecdotico-illustratives». De petit format et peintes dans un style figuratif, elles représentent souvent un univers de contes et de rêves peuplé d'animaux.

La même année que le *Déjeuner en fourrure*, elle réalise une autre œuvre-objet remarquable – une combinaison typiquement surréaliste d'éléments disparates tels que des chaussures, des manchons de papier et un plateau en métal: *Ma gouvernante – my nurse – mein Kindermädchen*.

Sorcières, esprits et métaphores

Des êtres et des ombres étranges surgissent à diverses reprises dans les œuvres d'Oppenheim, ils posent des énigmes mystérieuses – ce sont des hommes esprits et des faunes, des objets évoquant des totems ou par exemple des personnages nés d'un mélange d'objets imaginaires et réalistes. Par exemple *Octavia*, œuvre de grand format qui est peut-être en relation avec l'*Histoire d'O* – le roman pimenté de Pauline Réage, où une femme de

caractère masochiste perd à la fin son «visage» et se métamorphose en petit hibou. Ou le diptyque **Löffel und Kaminschaufel für Hexenküche** (*cuiller et pelle de cheminée pour cuisine de sorcière*), né d'une ébauche de 1959 en relation étroite avec des annotations de rêves qu'elle fit en 1956. Lorsqu'elle se met en scène elle-même, Oppenheim se réfère parfois sciemment à son propre prénom étrange, inspiré à ses parents par la fillette Meret du roman de Gottfried Keller, *Grüner Heinrich*, bannie en sorcière. C'est ainsi qu'on pourrait interpréter la mystérieuse **Holz-Hexe** de 1970 (*Sorcière en bois*) comme un autoportrait indéchiffrable. L'œil fermé regarde vers l'intérieur, l'œil ouvert jette un regard implorant à travers des mèches de cheveux de bois vers son vis à vis. Dans ce contexte, on pourrait entendre par «sorcière» la «Hagazussa» en vieil haut allemand, la femme passe-murailles assise sur les haies – un esprit volant qui a accès à des expériences suprasensibles et transforme en un coup de baguette magique des sources inépuisables en projets artistiques.

Masques et ensorcellements

Les masques et déguisements ont joué pour Meret Oppenheim un rôle éminemment important. Irène Zurkinden lui a attribué, dans le portrait peint en 1940, toute une série de masques en guise d'emblèmes (voir hall dans l'escalier). De nombreux masques et des costumes assortis qu'elle avait elle-même confectionnés et portés pour la plupart au Carnaval de Bâle ou à des fêtes d'artistes, se trouvent dans les œuvres posthumes d'Oppenheim. De toute évidence, elle aimait les jeux de rôle et la métamorphose. C'est justement pendant la Deuxième Guerre mondiale que le Carnaval et le déguisement représentèrent un moyen de protestation et de liberté de mœurs face à la menace. Le **Unflat** défiguré montre justement ce mélange de traits menaçants mais aussi toujours humoristiques

Tout comme les rêves, les masques permettent la fuite, mais sont aussi un moyen d'intriquer réel et imaginaire. En même temps, les masques sont des montages, confectionnés à partir des matériaux les plus hétéroclites: fil de fer, paillettes, plumes, ouate et tissus. Meret Oppenheim suivait entre 1938 et 1939 une formation de restauratrice d'œuvres d'art à la Gewerbeschule (Ecole d'artisanat de Bâle) et avait donc une très bonne connaissance de ces matériaux et faisait toujours de nouvelles expérimentations.

Serpents, vrilles et spirales

Alors que le serpent, incarnation du mal, revêt communément dans l'espace chrétien une connotation négative, il n'était pas pour Meret Oppenheim le symbole tentateur d'Eve mais plutôt l'emblème de divinités féminines et, comme pour les statues de divinités de la terre crétoises, des prêtresses et des déesses du serpent, un symbole de l'entrée spirituelle dans l'univers, du principe fondamental et de la force créatrice.

L'analyse que fit Oppenheim de l'exploration des archétypes et des symboles du psychiatre suisse C. G. Jung s'est de toute évidence répercutée sur l'iconographie de son œuvre créatrice. Elle reprend certains thèmes et symboles tels le serpent, la spirale, l'œil et les mandalas qui sont interprétés chez Jung en psychologie des profondeurs. C'est justement le serpent – d'après Jung «un symbole pertinent de l'inconscient» – qui émerge des rêves et des travaux de presque toutes les époques de création. Même s'il apparaît sous des formes et dans des matériaux très divers, il se manifeste toujours, exactement comme la spirale, comme un leit-motiv qui fait entendre le thème de l'éternel retour et de la force de renouvellement de la nature. C'est peut-être aussi la raison pour laquelle l'artiste a intégré le serpent dans la vision onirique **Das Geheimnis der Vegetation** (*Le secret de la végétation*).

Et l'œuvre du **Alte Schlange Natur** (*Le vieux serpent nature*) qui s'extirpe d'un sac de charbon provient du dessin d'un mouton mérinos pour une publicité de laine; c'est le serpent de la terre, donc un symbole de la nature toujours en relation avec la mort mais aussi avec le renouvellement. De même, les yeux en forme de spirale du **Der grüne Zuschauer** (*Le spectateur vert*) expriment l'éternel retour du „devenir“; il symbolise en quelque sorte, en rappelant une divinité de la nature, la nature elle-même.

Rêves et métamorphoses

L'inconscient constitue la toile de fond de la création artistique de Meret Oppenheim, les références aux rêves sont nombreuses. L'artiste s'intéressait à la psychologie analytique de C. G. Jung et à sa théorie Animus-Anima et a exposé dans des *Aufzeichnungen (annotations)* publiées peu avant sa mort 1928–1985 quel intérêt elle portait à ses rêves. Les Surréalistes publiaient régulièrement dès les années 1920 jusqu'à 1930 des compte-rendus de rêves dans leurs revues. Pendant toutes les périodes de sa vie, les rêves ont été pour Meret Oppenheim une sorte d'aide personnelle pour se repérer. Elle se sert de légendes explicatives comme par exemple sur le dessin qu'elle réalisa après un rêve éveillé **Zwei Vögel (Deux oiseaux)** de 1933 pour indiquer que des significations étrangères à notre culture et tapies au fond de notre inconscient sont peut-être inhérentes à certaines images. La reprise de ce même motif trente ans plus tard lorsqu'elle le réalisa une nouvelle fois sous forme de grande image en relief montre quelle importance ce projet de tableau devait alors avoir à ses yeux. Cette œuvre énigmatique et multiple **Traum von der weissen Marmorschildkröte mit Hufeisen an den Füßen (Rêve de tortue marbrée avec fers à cheval aux pattes)** de 1975 remonte à un rêve de 1960. Les tortues symbolisent en général l'immortalité en raison de leur longue vie; certains mythes mettent en valeur la sagesse des tortues, d'autres leur attribuent aussi des connotations démoniaques.

Même la symbolique de la métamorphose de la chenille en papillon montre que l'artiste puise dans un riche trésor de connaissances qui lui permet d'élaborer son langage formel personnel. C'est ainsi que Meret Oppenheim réalisa des métamorphoses énigmatiques et très souvent cassées par l'ironie, émaillées de rappels symboliques représentatifs du riche mysticisme de la nature ou de l'animal dans son œuvre. Le collage **Hm-Hm** est un personnage hybride humain et papillon qui représente un stade transitoire de la métamorphose. Les ailes du papillon, telles les yeux de l'ocelle, contiennent trois paires d'yeux qui regardent le spectateur de face. Des éléments plastiques contribuent considérablement à la personnification du sujet. Des représentations, grecques anciennes et chrétiennes, de métamorphoses, de mort et de résurrection, de transcendance de l'âme immortelle ont certainement joué ici pour Oppenheim un rôle capital.

Astres et planètes

On trouve un répertoire riche d'images de ciels, de représentations d'astres et de planètes de provenances diverses dans les œuvres de la fin des années 1950 jusqu'à la fin de sa vie. Elles témoignent d'une imagination associative riche. Comètes et disques noirs mais aussi soleils de midi et reflets de la lune, d'étranges paysages, mais aussi amoureux et chiens volants – des apparitions polymorphes peuplent cet univers qui permet d'échapper à tout enfermement dans l'espace et le temps et de créer un espace mythique. Meret Oppenheim introduit aussi l'aspect romantique et pittoresque de la nuit lunaire et du clair de lune dans ses œuvres et en fait un conte lunaire. Son intérêt pour les histoires et thèmes du romantisme habite toute son œuvre.

Nuages et bancs de brume

Le nuage est un thème que Meret Oppenheim reprend souvent, surtout dans les années 1960. Elle dessine ou peint dans différentes techniques les nuages multiformes qu'elle synthétise avec hardiesse en formes aux contours aigus. Elle les élabore aussi dans la troisième dimension en façonnant les formes sur des socles-colonnes et leur donne une apparence plastique **Wolke auf Brücke (Nuage sur un pont)**. La composition se décline en plusieurs variantes avec les **Sechs Wolken auf einer Brücke (Six nuages sur un pont)** que l'artiste a fait couler en bronze en 1975 en 6 exemplaires.

Des nuages, des formes insaisissables en fait, en perpétuelle mutation, deviennent des corps solides, cristallins. L'apesanteur apparente des différentes formes de nuages entre en tension avec l'amarrage ferme sur le pont.

Dans de nombreuses œuvres des années 1970 sur le thème de la brume, l'artiste traite de l'aspect caché et invisible des choses. Meret Oppenheim décline ce motif, depuis l'homme qui chemine, dissimulé dans le brouillard, jusqu'à la fleur de brume. De fines hachures parallèles dans des tons de gris et des couleurs discrètes recouvrent entièrement la surface de toutes ces œuvres. De cette toile émergent les silhouettes presque immatérielles – telles des ombres – d'un homme, d'une tête ou d'une fleur. Mais elles restent incertaines, comme

dans un rêve. *Verborgenes im Nebel* (*Dans le brouillard*) va encore plus loin: on ne devine plus ici plus que quelques rares touches de couleur dans une zone plus épaisse au centre de l'image. Les choses cachées et oubliées, invisibles et inconscientes se fondent en images brumeuses de rêve.

Geneviève et ses échos

Meret Oppenheim a traité plusieurs fois pendant presque une trentaine d'années la légende romantique devenue célèbre grâce au drame du 8^{ème} siècle de Ludwig Tieck: c'est l'histoire de Geneviève de Brabant, chassée dans la forêt pour une prétendue infidélité – le thème de la femme sans défenses, abandonnée. Oppenheim a pu s'identifier pendant sa crise créatrice à ceux qui sont condamnés à l'inactivité. Elle s'exprime sur ce sujet pour la première fois en 1935 dans un poème, puis en 1939, elle peint *Das Leiden der Genoveva* (*Les souffrances de Geneviève*), la femme flottante aux bras brisés, «lessivés» – le symbole de l'impuissance et de l'incapacité d'agir. La symbolique des bras „amputés“ apparaît à nouveau dans le projet d'aquarelle de 1942, créé pour une sculpture qu'elle ne réalisa pourtant que quelques années plus tard en 1971: *Genoveva*. En enserrant deux bâtons brisés en une planche évoquant un torse, l'artiste libère le motif de la torpeur et de l'impuissance physique du modèle littéraire et lui donne de forts accents d'abstraction. Meret Oppenheim reprend à nouveau le thème de Geneviève en 1956. Dans la peinture *Genoveva und die vier Echo* (*Geneviève et les quatre échos*), une forme sombre, floue, constitue le centre de la toile en hauteur. Tout coule et flotte, pas de sol ferme qui puisse garantir un point d'accroche aux formes floues.

Deux autres femmes, Bettine Brentano et Karoline von Günderode, intéressent l'artiste vers la fin de sa vie – la lecture de leur échange épistolaire en est le déclencheur. Les deux poétesses avaient rédigé des articles éminents sur le romantisme allemand. Meret Oppenheim leur dédie en 1983 les deux peintures de grand format *Für Karoline von Günderode* et *Für Bettine Brentano*.

Jeu et humour

Très souvent, son œuvre est traversée par des éclairs d'un humour subtil mais visible. Et elle donne toujours libre cours à son goût du jeu tout comme à son faible pour des inventions créatives – depuis le jeu de groupe, autrefois apprécié, qui donna naissance aux *Cadavres exquis* jusqu'aux créations de design et de bijoux ou à la confection d'objets usuels et de jouets, il n'est pas de sphère que Meret Oppenheim n'ait explorée. Les Surréalistes des années 1920 et 1930 ont redécouvert le célèbre jeu pour enfants, les *Cadavres exquis*. On plie une feuille de papier de façon à ce qu'une seule petite surface, sur laquelle un autre artiste intervient ensuite, reste visible. A la fin, on déplie le produit artistique obtenu. L'étrange expression de „cadavre exquis“ remonte à un jeu littéraire analogue, elle est extraite de la première phrase rédigée de manière similaire, en «collaboration», «*Le cadavre exquis boira le vin nouveau*». Au début des années 1970, Meret Oppenheim lance à nouveau le jeu avec Roberto Lupo et Annamaria Boetti. Toute une série de travaux collectifs s'ensuivent qu'ils appellent *cadavres exquis nouveaux* mais la participation de chacun y reste floue. Même des *cadavres* en trois dimensions font partie de cette époque de collaboration intensive. Ils semblent être le fruit du hasard – provenir de l'univers surréaliste de l'imagination.

Therese Bhattacharya-Stettler / Dominik Imhof

Exposition: Du 2 juin au 8 octobre 2006 **Heures d'ouverture:** Mer – Dim 10h00 – 17h00 | Mar 10h00 – 21h00 | Fermé Lun **Visites publiques :** Mardi, 19h00 et dimanche 11h00

Programme cadre pour l'exposition: voir Flyer ou www.kunstmuseumbern.ch

Musée des Beaux-Arts de Berne | Hodlerstr. 8-12 | 3000 Berne 7 | T +41 31 328 09 44 | info@kunstmuseumbern.ch