

Préface et remerciements

Matthias Frehner et Ulrike Lorenz

Il en va de Germaine Richier comme de Louise Bourgeois et Meret Oppenheim. Ces artistes sont toutes les trois des figures pionnières de l'avant-garde du xx^e siècle. Elles ont toutes créé des œuvres clé pour l'art de leur temps. Mais, en tant que femmes, elles ont longtemps été reléguées au second plan. Et comme presque toutes les femmes artistes avant le féminisme des années 1960, elles passent principalement – et surtout dans l'historiographie de l'époque – pour les compagnes et muses des grands héros de l'avant-garde. Louise Bourgeois et Meret Oppenheim ont dû attendre les années 1960 (et l'émergence des études de genre) pour devenir peu à peu des personnalités incontournables du surréalisme. C'est toutefois principalement l'intérêt porté par une jeune génération d'artistes des deux sexes à leur attitude combative qui leur permit de s'affirmer dans un univers artistique à domination masculine. À la fin des années 1970, Meret Oppenheim et Louise Bourgeois sont enfin reconnues comme les personnalités motrices d'une nouvelle génération qui prône l'équité homme-femme dans l'art.

Morte prématurément en 1959, Germaine Richier ne joua en revanche pratiquement aucun rôle au sein du débat sur le féminisme. Ses statues en bronze furent perçues par ses successeurs non pas comme se rattachant au réalisme expressif mais comme en marquant la fin. Rien dans son œuvre ne laisse envisager le pop art ou le Nouveau Réalisme. S'ajoute à cela que, dans la ligne réaliste de la sculpture, les conceptions d'Alberto Giacometti furent les seules à s'imposer après la Seconde Guerre mondiale comme de nouvelles formulations valables. Giacometti avait certes toujours beaucoup de respect et d'admiration pour Germaine Richier, mais comparée à l'approche minimaliste qu'il avait de la figure humaine, la manière kafkaïenne dont Germaine Richier interroge la réalité est abordée par l'histoire de l'art comme une variante radicale de l'Informel. Avec Giacometti et les nouveaux courants des années 1960 – le Nouveau Réalisme, le pop art et le minimalisme –, elle fut donc celle qui paracheva une tradition réaliste en fin de compte déjà close. Par conséquent, que ce soit en histoire de l'art ou dans les grands musées et collections privées, son œuvre est célébrée aujourd'hui principalement comme le terme d'une évolution réaliste et expressive amorcée par Rodin. On peut donc bel et bien affirmer que, jusqu'à présent, seul un cercle restreint de collectionneurs et d'experts ne mesurait la signification exceptionnelle que Germaine Richier a pour l'art du xx^e siècle. Certes, d'importantes expositions ont eu lieu du vivant de l'artiste et l'intérêt porté à son œuvre n'a pas cessé avec sa mort. Elle n'a cependant jamais eu, jusqu'ici, autant d'impact que Constantin Brancusi, Pablo Picasso ou Alberto Giacometti.

Il convient absolument aujourd'hui de reconsidérer pleinement cette artiste. Son expressionnisme abstrait, qui traite des traumatismes de la Seconde Guerre mondiale, n'est pas la fin de quelque chose, mais a servi au contraire d'orientation aux artistes des générations suivantes. Son œuvre anticipe les positions d'un Georg Baselitz et constitue une référence majeure pour des sculptrices contemporaines comme Rebecca Warren ; elle reste donc d'une actualité brûlante. Si l'on procède d'ailleurs à une nécessaire étude approfondie de sa biographie, on voit combien elle a su s'affirmer dans son époque, en tant que femme et en tant qu'artiste, avec la même ferveur, avec les mêmes expériences douloureuses que l'on retrouve chez Meret Oppenheim et Louise Bourgeois. Il faut impérativement redonner une nouvelle position à son œuvre. La rétrospective la plus importante a eu lieu en 1996 à la Fondation Maeght de Saint-Paul de Vence. L'Académie des arts de Berlin et la Collection Peggy Guggenheim à Venise lui ont également consacré deux expositions majeures, l'une en 1997, l'autre en 2006. Il n'en reste pas moins que cette illustre artiste, à la différence d'Alberto Giacometti, n'a pas été suffisamment considérée par l'histoire de l'art.

Notre exposition reprend les œuvres importantes de Germaine Richier se trouvant et dans la collection du Musée des beaux-arts de Berne, et à la Kunsthalle de Mannheim. Berne possède les bronzes *Escrimeuse avec masque* (1943) ainsi que l'œuvre maîtresse *La Sauterelle*, des années 1955-1956, et Mannheim, le grand bronze *La Mante* (1946). Depuis longtemps, nos deux musées souhaitaient vivement proposer une rétrospective de cette artiste, qui occupe déjà chez nous une place de choix mais dont on pourrait ainsi comprendre davantage la signification. Ce désir a commencé à prendre forme dans le parc de sculptures de la Fondation Pierre Gianadda à Martigny. Alors que le conseil de la Fondation Pierre Gianadda, dont Matthias Frehner est membre, se réunissait à Martigny, une pause permit de se ressourcer dans ce parc somptueux. Une fois de plus, on tomba sous le charme des formidables sculptures de Germaine Richier. Les membres du conseil de la fondation admirent entre eux qu'une rétrospective de cette artiste serait importante pour la Suisse et pour l'Allemagne. C'est de cet échange qu'est né le projet d'exposition. Présent ce jour-là, Jean-Louis Prat, spécialiste de Germaine Richier et ancien directeur de la Fondation Maeght à Saint-Paul de Vence, se déclara spontanément prêt à soutenir le projet, sortit son téléphone mobile et appela aussitôt Françoise Guiter, la nièce de l'artiste, pour lui soumettre l'idée. Jamais une exposition ne s'est décidée aussi vite que la rétrospective Germaine Richier – il n'a fallu que le temps d'une pause de travail dans le parc de la Fondation Pierre Gianadda.

Madame Guiter, qui publiera prochainement le catalogue raisonné des sculptures de Germaine Richier, a d'emblée soutenu le projet de rétrospective. Elle nous a généreusement accordé l'accès aux archives, nous a montré l'atelier de l'artiste qui nous est apparu comme si celle-ci venait de le quitter momentanément. Daniel Spanke et Jean-Louis Prat se sont associés à Madame Guiter pour concrétiser l'idée de l'exposition et la mettre en place. Nous les remercions chaleureusement pour leur remarquable travail, soutenu également par Jonas Jecker et l'équipe du Musée des beaux-arts de Berne et la Kunsthalle de Mannheim, et notamment par Stefanie Patruno. Les textes du catalogue, signés par Matthias Frehner, Jonas Jecker, Stefanie Patruno, Jean-Louis Prat, Corinne Linda Sotzek et Daniel Spanke, replacent Germaine Richier dans l'histoire de l'art du xx^e siècle en l'envisageant sous diverses perspectives. Au Musée des beaux-arts de Berne, la rétrospective Germaine Richier s'inscrit à la suite de deux autres expositions, celle consacrée à Louise Bourgeois en 1992 et la plus grande et la plus exhaustive jamais consacrée à Meret Oppenheim en 2006. Avec ces deux expositions, deux figures jusque-là marginales se retrouvaient soudain au centre de l'avant-garde. C'est ce que nous espérons désormais atteindre avec l'exposition Germaine Richier qui présente à la fois des œuvres inédites et d'autres qui n'ont pas été montrées depuis longtemps. À Daniel Spanke revient l'idée d'intégrer dans l'exposition – articulée en sept volets thématiques – des œuvres de grands artistes contemporains de Germaine Richier en provenance de collections de Berne et de Mannheim. L'horizon des questions que soulève cette exceptionnelle œuvre sculptée se trouve ainsi élargi.

Tous nos remerciements vont aux prêteurs, à Françoise Guiter surtout, qui s'occupe depuis tant d'années et avec tant de constance de la succession de sa tante, ainsi qu'à François Ditesheim et Patrick Maffei, Pierre et Danièle Opman, Léonard Gianadda et Anne Walther de la Collection Chopard. Nous sommes très heureux qu'ils aient accepté de se séparer momentanément de leurs précieuses œuvres. La réalisation d'un tel projet n'aurait pas été possible sans les autres soutiens dont nous avons bénéficié : la Fondation Ursula Wirz qui siège à Berne, la Fondation Ernst Göhner à Zug, nos mécènes Monsieur Pierre Kottelat à Zurich, ainsi que Monsieur Jean-Claude Zehnder à Bâle et Madame Monika Rudolf-Schmidt à Zurich. Nous remercions vivement l'Ambassadeur de France en Suisse, S.E. Monsieur Michel Duclos, d'avoir accepté de parrainer l'exposition à Berne. Pour le parrainage de l'exposition à Mannheim, nous adressons également à S. E. Monsieur Maurice Gourdault-Montagne, Ambassadeur de France en Allemagne, notre sincère reconnaissance. Nous remercions tout aussi chaleureusement la Fondation H.W. & J. Hector pour son soutien à

KUNSTMUSEUM BERN
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE
MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8 – 12 CH-3000 BERN 7
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55
INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE
SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE
T +41 31 328 09 19/44
PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

l'exposition de Mannheim. Que soient remerciés Marie-Louise Suter du Musée des beaux-arts de Berne pour la conception du catalogue et l'éditeur Wienand à Cologne, avec Doris Hansmann et, à Paris, Martine Passelaigue pour le suivi éditorial. Les recherches scientifiques ont amplement bénéficié des conseils et du soutien de Christian Bänninger et Matthias Hubacher à Zurich, de Deborah Favre, Franz Müller et Michael Schmidt de l'Institut suisse d'histoire de l'art à Zurich, de Marco Rosin de la Collection Peggy Guggenheim à Venise, de Simone Voegtli et Joachim Wasmer à Berne. Nous les en remercions.

Nous espérons désormais que l'exposition rencontrera un grand succès en Suisse et en Allemagne, et que Germaine Richier, en tant qu'artiste clé du xx^e siècle, trouvera enfin la place qui lui revient, auprès du public et dans la recherche.

Texte du catalogue

Daniel Spanke

Classique sans classicisme, mythe sans mythologie Métamorphose de la sculpture française d'Auguste Rodin à Germaine Richier en passant par Antoine Bourdelle

Germaine Richier a été marquée dans sa formation de sculptrice par une sorte de double descendance historico-artistique envers Auguste Rodin (1840-1917). En 1920, à l'École des Beaux-Arts de Montpellier, elle a suivi le cours de Louis-Jacques Guigues (1873-1943), un ancien collaborateur de Rodin, et, à partir de 1926, elle a été l'élève particulière d'Antoine Bourdelle (1861-1929) à son atelier, où elle a travaillé jusqu'à la mort de celui-ci. Antoine Bourdelle, qui avait lui-même étudié à Paris auprès d'Alexandre Falguière (1831-1900) et de Jules Dalou (1838-1902), était devenu en 1893 praticien dans l'atelier d'Auguste Rodin, lequel a durablement influencé l'œuvre de Bourdelle à ses débuts ainsi que l'œuvre de Guigues¹. D'une part il y avait à apprendre de Rodin comment triompher des traditions figées de l'académie – Rodin invente des motifs de mouvement nouveaux et émotionnellement chargés à l'extrême, toujours plus affranchis de références iconographiques, et utilise les qualités du matériau brut, que ce soit le marbre ou des masses plastiques moulées en bronze pour accroître le sens que renferment ses œuvres –, et, d'autre part, il réalise très bien ses innovations au sein de la tradition particulièrement puissante en France de la réception formelle de l'antique : ses sculptures de figures en pied elles-mêmes ne sont pas pensables sans sa confrontation avec le modèle de la grande sculpture antique et ses *renaissances* dans l'histoire artistique de l'Europe². Paul Gsell, qui avait prié Rodin en 1910 de lui permettre de prendre formellement acte de ses considérations sur l'art, résume de manière frappante la position historico-artistique de Rodin lors d'une visite au Louvre faite ensemble : « En entendant Rodin me raconter ainsi les études qu'il fit d'après l'antique, je songeai à l'injustice des faux classiques qui l'ont accusé de s'être insurgé contre la tradition. La tradition ! C'est ce prétendu révolté qui, de nos jours, la connaît le mieux et la respecte le plus³ ! »

L'esthétique française du classique

Depuis la Renaissance italienne, le principe du retour au modèle antique appartient à l'histoire de l'art de la sculpture figurative dans la mesure où – à la différence de la peinture – un assez grand nombre d'œuvres antiques classiques ont été conservées, introduites dans des collections et exposées ; elles ont été diffusées sous forme de gravures et de copies en plâtre et ainsi rendues visibles par les artistes. Depuis, et jusque loin dans le xx^e siècle, toute sculpture du corps humain doit se mesurer à cette sculpture antique constamment présente et être discutée selon qu'elle s'accorde avec elle ou en diffère. Et peut-être Rodin lui-même a-t-il contribué à prolonger cette tradition de l'omniprésence de la sculpture antique avec la remarquable collection d'originaux antiques dont il s'entourait et qui était la sienne propre⁴.

Le modèle esthétique de l'Antiquité n'était certes pourtant pas incontesté en France. La fameuse *Querelle des anciens et des modernes* à la fin du xvii^e siècle avait posé la question de savoir s'il était convenable, absolument parlant, de recourir à l'Antiquité païenne pour célébrer un roi chrétien comme Louis XIV qui avait offert à son temps un nouvel âge d'or. Néanmoins l'idéal esthétique de la sculpture antique continuait de prévaloir particulièrement en France et, dès la cinquième année du règne du roi-soleil, en 1648, avait été fondée l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui se poursuit à partir de 1794 en tant qu'Académie des Beaux-Arts. Celle-ci constituait l'instrument institutionnel directeur d'une esthétique normative classicisante, à laquelle devaient se plier tous les artistes désireux d'obtenir des commandes publiques⁵. Ce fut également sous Louis XIV que furent

KUNSTMUSEUM BERN
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE
MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8 – 12 CH-3000 BERN 7
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55
INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE
SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE
T +41 31 328 09 19/44
PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

organisées les premières expositions publiques qui devinrent par la suite le Salon de Paris, manifestation artistique annuelle qui donnait le ton et exerçait une grande influence. Toute innovation artistique et tout écart par rapport à la norme officielle devinrent ainsi de plus en plus des actions anti-académiques. Vers la fin du XIX^e siècle, le développement artistique français tira une force innovatrice énorme du contraste croissant entre l'académisme officiel et le mouvement contraire, anti-académique. Elle devait marquer de manière décisive les débuts de l'art moderne.

L'accueil que les Français firent à l'Antiquité était marqué au coin de leur besoin rationaliste. C'est-à-dire que, dans le modèle antique de la sculpture, on reconnaissait une beauté construite sur des canons rationnels qui plaçait le corps humain dans un ordre cosmique. Cette idée rationnelle qui définissait la beauté comme unité dans la multiplicité peut même se rattacher aux conceptions françaises de l'État⁶. L'œuvre d'art réussie – et les sculptures antiques du classicisme hellénistique en étaient la quintessence – se posait ainsi à l'artiste comme une sorte de nature élevée au rang de vérité, dont les lois mathématiques pouvaient justement être étudiées sur ces mêmes modèles de la sculpture antique, pour qu'il parvienne à son tour à des œuvres d'art parfaites. Après que René Descartes (1596-1650) et son successeur Nicolas Malebranche (1638-1715) eurent posé la connaissance des relations mathématiques des choses entre elles et envers l'espace⁷, une théorie de la sculpture, celle des *Recherches sur l'art statuaire, considéré chez les anciens et chez les modernes* parues en 1805, de Toussaint-Bernard Émeric-David (1755-1839), pouvait en se fondant sur le canon mathématique des sculptures grecques relatives aux champions olympiques y reconnaître d'emblée la représentation d'une vérité des sciences naturelles. Pour Émeric-David, cette représentation valait de plus comme la conséquence d'une reproduction correcte. L'artiste grec ne construisait pas un idéal de son imagination ; il ne se servait des corps idéalement beaux et réels des athlètes victorieux que pour les rendre fidèlement à leur nature, afin de montrer l'ordre vrai de la nature dans le bâti des corps. Quand donc le *beau idéal* et le *beau naturel* peuvent coïncider, comme c'est le cas dans la plastique antique, le naturalisme et l'idéalisme cessent de s'opposer. Karina Türr a constaté l'influence de cette théorie sur deux des plus importants sculpteurs français du XIX^e siècle, Antoine-Louis Barye (1795-1875) et François Rude (1784-1855)⁸. Stimulé par trois gemmes mentionnés par Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) dans la célèbre dactylothèque du baron Philipp von Stosch, qui montrent Prométhée prenant des mesures et modelant le corps humain, Rude a ainsi développé une théorie du « squelette » constructeur d'une sculpture, de la structure duquel doivent résulter les formes corporelles⁹. Cette idée d'une charpente tectonique à partir de laquelle la figure se développe correctement jouera encore un rôle important chez Bourdelle et chez Germaine Richier. Le point de vue rationaliste pouvait donc constituer une méthode de connaissance de lois universelles à partir du naturalisme. Cette méthode soumet le corps et sa représentation à la raison mathématique. Mais, en même temps, cette esthétique conduisait à de solides conventions de représentation qui soumettent la réalité visible de tous les jours, qui n'est malheureusement en rien idéale, à un ensemble de règles, au décorum, et à la doctrine du convenu. Au XVIII^e et XIX^e siècles, le classicisme français avait lui aussi reçu des incitations à se renouveler du fait d'écrivains enthousiastes sur l'Antiquité, comme ceux de Winckelmann qui donne expression à son « sentiment » nostalgique de l'Antiquité perdue, cette Antiquité dont le monde moderne a malheureusement laissé se perdre la conception idéale du monde, ce dont il tire avant tout des conséquences éthiques. Winckelmann reconnaît « avant tout comme trait distinctif général des chefs-d'œuvre grecs [...] une noble simplicité et une grandeur tranquille¹⁰ » et dit en résumé à propos du groupe du *Laokoon* hellénistique au Vatican, qui évite même sous les pires coups du destin l'expression exagérée des sentiments : « Laokoon souffre, [...] sa détresse nous va jusqu'à l'âme mais nous souhaiterions pouvoir supporter la détresse comme le fait ce grand homme¹¹. » L'idéal stylistique du classicisme et la grandeur d'âme morale se fondent en une seule et même chose, et la psyché ainsi orientée vers une attitude noble est en mesure de supporter héroïquement la misère du présent et, de la sorte, de se rapprocher des Anciens. La misère du présent consiste aussi préci-

KUNSTMUSEUM BERN

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE
MUSEUM OF FINE ARTS BERNEHODLERSTRASSE 8 – 12 CH-3000 BERN 7
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55

INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE

SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE
T +41 31 328 09 19/44

PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

sément en ceci pour Winckelmann que les œuvres parfaites de l'Antiquité sont en partie détruites et que leur aspect nous rappelle douloureusement le souvenir de leur passé. Dans sa « description du *Torse du Belvédère* à Rome » (1759), un torse d'Héraclès d'époque hellénistique dû à Apollonius d'Athènes et datant du I^{er} siècle avant Jésus-Christ, Winckelmann visualise tout d'abord la perfection du corps du demi-dieu transfiguré dans l'Olympe et célèbre la puissance du sculpteur antique qui donne esprit à la matière.

« S'il paraît inconcevable de montrer une force pensante dans une autre partie du corps que la tête, apprenez ici comment la main d'un maître créateur est capable de rendre la matière spirituelle. » En conclusion, il donne libre cours à son affliction de voir cette statue d'Héraclès détruite. « C'est l'art qui pleure avec moi car il lui faut voir à demi détruite et cruellement maltraitée cette œuvre qu'il pouvait confronter aux plus grandes inventions de l'esprit et de la réflexion et par laquelle il pouvait encore à présent élever sa tête jusqu'au plus haut degré de l'admiration des hommes, comme il le faisait du temps de son âge d'or, cette œuvre peut-être la dernière pour laquelle il avait déployé ses ultimes forces¹². »

Winckelmann a été très tôt traduit en France et reçu avec attention¹³. Des théoriciens français de l'esthétique, comme Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849), prolongent, il est vrai, mais avec une relative sobriété, l'enthousiasme que Winckelmann professait pour l'antique et la dimension éthique qu'ils adoptent est à peine plus développée¹⁴ ; pourtant un élément plutôt étranger à l'Académie fait son intervention en France aussi pour ce qui est du regard porté sur les sculptures antiques. Dès lors, du constat indéniable que l'Antiquité est bel et bien passée, il y a aussi d'autres conséquences artistiques à tirer que le seul thème de l'idéal intemporel et éternellement valable de l'art.

Auguste Rodin

Cette autre conséquence, non académique, puisée dans la contemplation de l'art antique, a attiré Rodin davantage que tout autre sculpteur. Si son œuvre à ses débuts – comme c'est le cas par exemple avec le buste en terre cuite *Jeune fille au chapeau à fleurs* de 1865 – est encore déterminée par l'élégance frivole du second rococo, qu'il avait appris à bien connaître durant les années 1864-1871 quand il était élève du sculpteur à succès Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824-1887), Rodin a développé dans ses années plus mûres des œuvres bien plus monumentales, qui découlent d'une confrontation approfondie avec les œuvres du passé et d'une préoccupation renouvelée pour des thèmes antiques

En 1890-1891 Rodin réalisa son *Iris, la messagère des dieux*, sculpture qui, en dépit de son aspect de torse, représente une œuvre d'art à plein titre (ill. 1). Modelée à l'origine dans une vraie position de repos, elle illustre un motif de posture qui n'a encore jamais été réalisé en sculpture et qui rappelle des mouvements de danse¹⁵. L'extension latérale simultanée du bras et de la jambe place précisément son sexe sous le regard, comme on l'a déjà vu faire en tout cas avec des figures masculines, tels que le *Faune Barberini* de la Glyptothèque de Munich, mais jamais pourtant avec des figures féminines, ce qui ne peut se comparer qu'avec le tableau scandaleux *L'Origine du monde* (1866) de Gustave Courbet, lui aussi fragment de corps, qui n'a pas été montré publiquement avant la toute fin du xx^e siècle¹⁶. En étant orientée vers la position verticale, la *Messagère des dieux* a reçu une attitude impossible qui fait que toute installation sur un support devient un problème esthétique. Mais du fait même de ce motif de la verticalité impossible, Rodin montre sa divinité dont son sexe est précisément le message¹⁷. Son personnage devenu torse, l'absence de tête et de bras gauche, soulignent pourtant moins le caractère révolu de notre croyance dans les dieux antiques¹⁸ – elles soulignent au contraire que cet abandon consiste à mieux fixer le regard sur le sexe de la femme dans la composition. Dans cette mesure, le torse que conçoit Rodin n'est nullement la re-

prise tardive d'une esthétique romantique des ruines, qui donnait libre expression en architecture et en peinture à la sentimentalité des choses éphémères dans la première moitié du XIX^e siècle¹⁹, mais un moyen artistique pour augmenter l'effet de la figure. Le torse tel qu'il le conçoit est comparable à une esquisse qui se concentre sur un aspect essentiel et qui comme telle peut rester segmentaire. La *Messagère* de Rodin est tout à fait dans l'ici et le maintenant de la corporéité de la messagère des dieux rendue justement plus que présente. « Et pour qui sait voir, la nudité offre la signification la plus riche », déclare Rodin à Gsell dans leurs entretiens communs²⁰. Mais la nudité est avant tout celle du sexe. *Iris, la Messagère des dieux* est certainement l'aveu érotique le plus fort de Rodin, aveu que le corps humain lui-même, dans sa forme et au centre même de sa chair, a une signification.

L'Homme qui marche, de Rodin, créé quelque dix années plus tard, vers 1900, passe pour l'exemple même d'une nouvelle confrontation avec la sculpture antique et renvoie au personnage qu'il a conçu en 1878, *Saint Jean-Baptiste marchant*, lequel montre derrière lui celui qui vient après (ill. 2). Partant d'études plastiques de ce bronze, il a développé par la suite *L'Homme qui marche* en tant qu'œuvre autonome. De façon troublante, le *Baptiste* de Rodin était déjà réduit au seul personnage, dans la mesure où Rodin créait une œuvre concentrée uniquement sur la signification humaine, eschatologique, en refusant tout ajout iconographique tel le bâton en forme de croix, la peau de mouton en guise de vêture, ou l'agneau. Avec *L'Homme qui marche*, Rodin poursuit audacieusement ce processus essentiel, négligeant tête et bras, pour se concentrer sur le seul torse devenu ainsi image existentielle : ce n'est désormais qu'un marcheur qui n'a plus de modèle thématique et pas davantage de légende, et n'en a plus besoin. Pourtant avec cette émancipation du torse chez Rodin, devenu ainsi figure artistique à part entière, il ne s'agit pas non plus d'une reprise romantique de l'âge d'or passé dont les œuvres d'art ne nous sont parvenues que fragmentées, mais d'une attitude qui vise à essentialiser la posture du corps en le débarrassant de parties superflues, au point même de pouvoir renoncer à l'intégrité du corps. Le mouvement du marcheur devient l'aspect durable de la marche, état de l'homme qui est par principe « en chemin », ainsi condensé et devenu absolu²¹. Dans ses conversations avec Gsell, Rodin lui-même a décrit comment ce moment de la marche s'impose au regard : en imaginant le passage d'une phase de pas à une autre, le regardeur peut voir le mouvement de la statue qui est bel et bien immobile (ses deux pieds sont complètement ancrés dans la plinthe, le socle)²². Rodin rend en quelque sorte le personnage vivant grâce au regard porté sur lui qu'il force à l'activité et dont les mouvements vont de la statue à ce qui l'entoure. Cet « éveil » de la sculpture par la représentation mentale du passage d'un état à un autre amène même Rodin à évoquer les *Métamorphoses* d'Ovide et il résume : « C'est en somme une métamorphose de ce genre qu'exécute le peintre ou le sculpteur en faisant mouvoir ses personnages²³. » Rodin déclare ainsi que la capacité à la métamorphose est le signe même du vivant en art. Il n'y a plus trace ici d'une vénération figée de l'antique ni d'une exécution correcte d'un idéal académique – le *Marcheur* de Rodin devient pour le regardeur un événement artistique de qualité existentielle. En dépit de sa monumentalité, le personnage n'a de ce fait pas beaucoup non plus d'une idole antique, parce qu'il est tout à fait subordonné au réalisme de Rodin qui s'était exclamé en voyant la posture de Cesare Pignatelli, d'origine paysanne, qui lui servait de modèle pour le *Saint Jean-Baptiste* : « Mais c'est un homme qui marche ! » et qui résolut immédiatement de faire ce qu'il avait vu²⁴. En rendant fidèlement, conformément à la nature, le corps vigoureux mais paysan au départ de Pignatelli, le réalisme de Rodin avait pris congé de la théorie du Beau idéal, dont on ne trouve jamais que des exemples dispersés dans les ordres et les vérités qui surviennent dans la nature. Paul Gsell observait déjà que le *Saint Jean-Baptiste* est doté d'« un organisme lourd et presque grossier », ce qui ne l'empêche pas d'être chargé d'une mission divine²⁵. La conviction de Rodin est que ce qui a du caractère est beau, et laid ce qui est faux et artificiel²⁶ : « Mais pour lui [pour l'artiste] tout est beau, parce qu'il marche sans cesse dans la lumière de la vérité le²⁷. » On peut même de la sorte justifier esthétiquement ce qui est laid selon les normes acadé-

KUNSTMUSEUM BERN

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE
MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8 – 12 CH-3000 BERN 7

T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55

INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE

SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE

T +41 31 328 09 19/44

PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

miques parce que l'artiste sait en tout apercevoir ce qui a du caractère, « La vérité intense d'un spectacle naturel quelconque, beau ou laid²⁸ ». Tandis que le caractère prend ainsi la place du Beau idéal, il peut valoir au-delà comme une qualité de plus de l'œuvre d'art face à la simple copie d'après nature, et la capacité à le percevoir comme un avantage de l'artiste sur tous les autres hommes. Le caractère devient ainsi une catégorie qui permet de relativiser esthétiquement le Beau tout en conservant la position particulière de l'œuvre d'art comme objet porteur d'une vérité et d'une connaissance plus élevées²⁹.

Antoine Bourdelle

Antoine Bourdelle est entré en 1893 à titre de praticien dans l'atelier de Rodin et celui-ci l'appréciait extrêmement. Chargé de la mise-aux-points, il y transposait des plâtres de Rodin sur le marbre ou la pierre³⁰. À cela s'ajoutait un enseignement qu'il prodiguait dans son propre atelier. Bourdelle a eu une influence considérable sur des artistes plus jeunes³¹. Avec sa *Tête d'Apollon*, à laquelle il a travaillé de 1900 à 1909, Bourdelle s'est détaché artistiquement de Rodin et s'est lancé sur des voies qui lui étaient propres (ill. 3)³². Bourdelle a prêté à la tête du dieu de la beauté et des arts une dureté anguleuse et une force qui se prolongent jusque dans le socle aux facettes cristallines et se distingue nettement du traitement des surfaces par Rodin, plus mou et plus coulant. Il a ajouté à la tête les traces d'un combat – un œil blessé, la moitié droite du visage tuméfiée – qui découle d'une part de l'émancipation du torse, de la figure fragmentaire chez Rodin, mais qui d'autre part ramène la blessure dans le contexte du récit à être le résultat d'un événement qui est arrivé à Apollon lui-même et non pas seulement à sa tête sculptée. Un texte d'intention, conservé dans les archives du Musée Bourdelle à Paris, a pour titre *Apollon au combat* et parle aussi des efforts de Bourdelle pour s'écarter et sortir de Rodin sur le plan artistique : « J'échappai au troué, au plan accidentel, pour chercher le plan permanent. Je recherchai l'essentiel des structures, laissant au second plan les ondes passagères et en plus je recherchai le rythme universel³³. » L'artiste conduit en quelque sorte son Apollon à se battre avec le Père Suprême, qui ne peut rester indemne. Rodin a enregistré avec beaucoup de précision ce processus d'éloignement et à ce sujet il écrit dans une lettre : « Pour moi, la grande affaire, c'est le modelé. Pour Bourdelle, c'est l'architecture. J'enferme le sentiment dans un muscle. Lui, il le fait jaillir dans un style³⁴. » L'impression de cette « architecture intérieure » des sculptures de Bourdelle répond au rattachement toujours plus fort de l'artiste à la tradition de l'esthétique rationaliste, en sens contraire de Rodin.

Néanmoins Rodin représente quelque chose comme l'art antique pour l'artiste plus jeune, Antiquité qui est certes révolue, mais qui continue d'imprimer sa marque, comme les figures grecques en pied, endommagées comme elles le sont. Car Bourdelle devait lui aussi rester attaché à cette pénétration du sujet façon Rodin, avec une sensation différée, qui libérait la statue orientée selon l'antique de la seule forme traditionnelle, et figée, du classicisme pour l'élever au rang d'image existentielle de situations humaines. Mais Bourdelle se détache du réalisme de Rodin et développe en fait un style propre qui est pourtant davantage qu'une convention formelle de plus et bien plutôt un langage autonome des formes sculpturales au sein duquel il se confronte mieux que nul autre avec l'Antiquité archaïque, non classique, évitant toute attitude superficiellement élégante et classicisante, parvenant ainsi à des figures extrêmement fortes, expressives et monumentales³⁵. Son *Héraklès archer* de 1909 en est un brillant exemple et il attira sur l'artiste une grande attention lors de l'exposition de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1910 (ill. 4). Avec sa position d'une extrême audace et ses jambes largement écartées, le personnage donne vraiment l'impression d'accomplir physiquement le sixième des Travaux du demi-dieu : chasser et abattre les oiseaux du lac Stymphale. Bien qu'il n'y ait pas de modèle antique à cet écartement remarquable des jambes, Bourdelle, à la différence de Rodin, s'appuie pourtant sur des représentations antérieures, tirées de la Grèce archaïque, pour modeler la tête avec ses boucles de cheveux coupés courts et comme à la faucille, le nez aquilin, les traits accusés du visage, les yeux posés en anneaux et pour tout ce

grand effet plastique de la vue de côté³⁶. Ce faisant il abandonne le canon classique et se réfère à un art préclassique, nullement sanctifié par la tradition académique. Depuis la moitié du XIX^e siècle, et sans doute le livre de Théophile Silvestre, *Histoire des artistes vivants français et étrangers* (Paris 1856), il se manifestait une tendance à une compréhension davantage conceptuelle du classique, qui pouvait s'affranchir d'un naturalisme absolu et de préalables stricts et simplement formels. Elle avait à l'œil le contenu spirituel du classique qu'elle considérait comme un courant qui vise ce qui est toujours valable et impose sa règle, mais permet aussi des mises en forme plus abstraites³⁷. Dès lors il devenait possible de se référer artistiquement à des périodes de l'art extérieures au classique grec et à l'hellénisme, comme l'art archaïque précisément, ou à des périodes encore plus anciennes ou même extra-européennes si l'on pouvait reconnaître en elles ce qui valait toujours, ce qui était fondamental, en d'autres termes : le classique. *L'Héraklès archer* de Bourdelle est un chef-d'œuvre de ce « classique sans classicisme », qui triomphe des citations conventionnelles, maintenant vides de sang, de l'Antiquité en matière de sculpture et qui fait du héros éponyme la quintessence d'une force vitale et virile. S'agissant de ces références artistiques à des cultures de l'image particulièrement anciennes, voire archaïques et même apparemment antérieures à la civilisation, vient encore s'ajouter sans aucun doute l'aspect originel, qui se manifeste clairement dans le soi-disant « primitivisme » de l'avant-garde : ce qui est historiquement aux tout débuts de l'humanité et qui n'est pas encore corrompu s'entend idéalement bien à exprimer l'universel humain. Tous les courants modernes du XX^e siècle, l'abstraction, l'expressionnisme des fauves, de *Die Brücke*, du *Blauer Reiter* ou encore l'univers des images de Pablo Picasso, participent de cette idée d'un retour à des principes de mise en forme antérieurs au réalisme, à l'académisme, et qui semblent en quelque sorte valoir naturellement. L'archaïsme de Bourdelle apparaît de ce fait comme une version de cette pensée des origines, enracinée dans la tradition classique de la sculpture figurative.

Par cette pensée de sculpter l'origine, Bourdelle vise aussi à ramener à son fond existentiel le mythe devenu sujet d'école et qui n'est plus vécu intérieurement. Cette concentration sur l'aspect d'un état humain fait passer en second plan l'histoire mythologique concrète. Les oiseaux du lac Stymphale ne surgissent plus que dans l'imagination du regardeur érudit. Bourdelle peut renoncer à eux comme à la peau de lion et à la massue, ces attributs d'Héraclès, et créer une image plastique qui permet de rendre immédiatement visible, au-delà même de l'histoire mythologique concrète et de toute illustration mot à mot, la capacité de l'homme à une action physique qui le dépasse, si toutefois il est permis d'assigner à un homme de montrer cet aspect de l'être humain. Cette projection et cette mobilisation des forces actives chez l'homme ne supporte pas de se trouver prise sous la forme d'une idole repliée sur soi. C'est pourquoi Bourdelle invente, parmi les possibilités du corps masculin, une figure expressive qui se stabilise en pleine souveraineté tout en étant placée dans une orientation extrême et une situation délicate, et le regard ultérieur vient donner vie à ces forces. Ainsi *L'Héraklès archer* de Bourdelle, neuf ans après *L'Homme qui marche* de Rodin, représente-t-il une position artistique pleinement autonome pour sa part, susceptible de mener à une plus grande rigueur stylistique ; d'un autre côté, il poursuit la conquête qui est celle de Rodin : faire que le regard anime la statue.

De 1911 à 1914 Bourdelle a travaillé à une sculpture qui a une nouvelle fois donné une forme exemplaire à sa perception moderne, contemporaine, de l'antique. Son *Centaure mourant* met en scène à plusieurs niveaux le destin de l'art dans la société présente. (ill. 5). Car l'artiste caractérise son être fabuleux par la cithare qu'il porte, laquelle appartient à la sphère d'Apollon³⁸. La mythologie raconte de ce centaure qui porte la lyre, appelé Chiron, qu'il était le seul de son espèce à avoir une origine à demi divine – il était le fils de Kronos et d'une Titane. Tandis que tous les autres centaures, du fait de leurs débordements et de leur appétit sexuel que rien ne bride, sont des êtres naturels qui donnent forme à ce qu'il y a d'animal en l'homme, Chiron est extrêmement sage, bien-

veillant et doué par les muses. En plus de cela, la mythologie rapporte la mort de Chiron qu'Héraclès a étourdiment blessé au genou d'une flèche empoisonnée par le sang de l'hydre. Parce qu'il est un demi-dieu, il est immortel ; aussi souffre-t-il d'indicibles tourments jusqu'à ce qu'il renonce à sa nature divine en prenant celle, humaine, de Prométhée, délivrant ainsi celui-ci et accédant finalement lui-même à la mort. Le motif de Bourdelle, ce Centaure mourant qui a trois de ses jambes de cheval souples et la jambe avant droite tendue, montre cet état de blessure et aussi qu'il est sur le point de s'effondrer au terme de cet ultime état de stabilité. Le Chiron de Bourdelle est à jamais mourant et devient ainsi un symbole. L'artiste donne une durée à cet ultime « moment d'une statue » par une composition équilibrée de sa figure, avec des éléments géométriques clairs, où l'on reconnaît la tradition française du canon constructif.

Rodin aussi avait abordé le thème du centaure, mais en mettant l'accent sur toute autre chose. Dans sa figurine de petit format *La Centauresse* de 1887, en effet, la partie humaine semble vouloir se séparer douloureusement de la partie animale, parce qu'en fin de compte elles ne sont pas conciliables, et la partie animale doit être vaincue et mourir au profit de l'humaine (III. 6). Dans son exécution finale de plus de deux mètres de haut, le *Centaure mourant* de Bourdelle est au contraire dressé devant nous, et d'une présence impressionnante, presque effrayante, comme un être étranger venu d'un autre monde. Le personnage ne se révèle qu'en en faisant le tour, car il est conçu à la façon d'un bloc archaïque selon trois angles de vue, de face et de chacun des côtés. Les bras sont si bien pris sur le dos, la tête si exagérément inclinée vers la gauche que, vu de devant en légère oblique sur la gauche, le Centaure fait l'effet d'un torse. Comme c'était déjà le cas avec sa *Tête d'Apollon*, Bourdelle utilise le thème rodinien du torse pour donner plus d'intensité à un moment narratif – et dans ce cas donner à voir la mort de Chiron. Bourdelle a dit un jour à propos de son œuvre : « Mon centaure meurt comme tous les dieux parce qu'on ne croit plus en lui³⁹. » Son *Centaure* devient le symbole de l'élimination de l'art à l'époque moderne, à l'œuvre partout mais aussi solitaire et pourtant encore grandiose dans son déclin. Gsell nous transmet les pensées pessimistes de Rodin à propos de l'art de son temps : « Mais l'esprit, mais la pensée, mais le rêve, il n'en est plus question. L'art est mort⁴⁰. » Même le « dernier centaure » n'a plus sa place dans un monde radicalement changé. Dans l'art de Bourdelle l'antique tient tout à fait la place de l'art bon et vrai dans l'héritage esthétique de la France, et le fossé qui s'élargit avec la société moderne le fait apparaître toujours plus lointain et plus étranger.

Germaine Richier

Si Antoine Bourdelle a coulé en toute originalité dans des formes familières de la réception de l'antique ce caractère étranger de l'art à l'époque moderne, cette extranéité est déterminante dans l'esthétique des œuvres de son élève, Germaine Richier. Elle donne de fait à ses statues le caractère d'êtres étrangers, qui n'appartiennent pas simplement à un monde révolu, mais qui sont purement et simplement d'un autre monde, sombre et aussi effrayant. *L'Orage*, (1947-1948) ou *L'Ouragane*⁴¹, (1948-1949), sont bien des descendants des dieux ancestraux de la tempête et des intempéries⁴², mais on ne leur attribue pas des qualités humaines comme c'est souvent le cas dans la mythologie, pour rendre compréhensibles les processus naturels. Bien au contraire, ce sont leurs corps qui sont déformés, déchirés à la surface, comme si non seulement ils représentaient les violences de la nature, mais devaient les mettre en évidence dans leur propre corps. Ils n'en deviennent pas plus compréhensibles. Leur anthropomorphisme n'est plus une approche de ce que nous pouvons nous représenter. Il s'éloigne à nouveau de nos capacités d'empathie et se dissimule pour ainsi dire à vue d'œil. Pourtant cet « anthropomorphisme qui s'éloigne » est une fonction pour animer le personnage. Germaine Richier avait pu apprendre de Rodin et de Bourdelle à ne pas considérer les contenus mythiques comme un simple patrimoine d'éducation ni comme un sujet adéquat, mais à les mettre en relation avec sa propre existence. On pourrait dire qu'ici le mythe se dégage de la mythologie et devient événement *actuel* de la plastique.

Ses débuts dans l'atelier de Bourdelle, quand elle a dû passer par la « rude école du buste », comme l'a formulé un jour Françoise Guiter, sa nièce, élève et exécutrice testamentaire de l'artiste⁴³, sont absolument traditionnels. Des personnages des années 1930 et du tout début des années quarante, comme *Loretto I* (1934), *Lucette ou Le Cirque* (1937), *Le Crapaud* (1940) ou *Torse II* (1941) semblent devoir du reste davantage à Auguste Rodin qu'à Antoine Bourdelle, avec la mollesse de leur modelé⁴⁴. Son *Torse II* s'attache très expressément au thème du torse, dans la mesure où le corps a l'air cassé au niveau des jambes et de la tête. Elle se posait de plus un problème d'installation – ce torse qui se termine aux jambes ne peut pas tenir droit – qui rappelle l'*Iris* de Rodin, mais qu'elle résout par un progrès en prolongeant les jambes sous forme de tiges qui le tiennent vertical. Ces tiges assument la fonction des jambes sous une forme abstraite et pour ainsi dire non objectale – béquilles qui deviennent partie constitutive intégrale de la sculpture et qui annoncent les réseaux de fils de fer tendus de sculptures ultérieures⁴⁵. Le retournement qui l'amènera à son style propre s'est fait vers la fin de son séjour en Suisse⁴⁶, où elle se trouvait en vacances avec son mari zurichois Otto Charles Bänninger quand la guerre éclata en septembre 1939 et où elle resta alors. En 1945, elle crée à Zurich une sculpture qui a son titre en commun avec la célèbre et nouvelle formulation du thème du torse qu'avait donnée Rodin : *Homme qui marche*⁴⁷. Mais Germaine Richier transforme la démarche pleine d'énergie de la sculpture de Rodin en une avancée qui ne triomphe que péniblement de la pesanteur naturelle, plus tâtonnante que franche, avec les genoux pliés et le dos arrondi, et les mains qui semblent faire un léger mouvement de rame devant le corps. Son *Homme qui marche* n'est pas une affirmation de la conscience de soi humaine, et, avec l'arrière-plan du réalisme rationaliste en France, il sonne plutôt comme une question que la réalité pose à l'art. Où reste l'art quand, de fait, on ne présente plus sous les yeux le beau idéal de l'être humain ? Germaine Richier n'apporte pas une réponse théorique à cette question – elle n'a laissé que peu de pensées fragmentaires à propos de son art –, elle répond par ses œuvres. *L'Orage* et *L'Ouragan* ne correspondent non plus à aucune représentation classique du Beau (pour ses personnages masculins, Germaine Richier a eu souvent recours à un ancien modèle de Rodin devenu vieux, Antonio Nardone). Avec leurs corps massifs et grossiers ils ne renvoient plus à des dimensions éthiques, comme cela était inhérent à l'art antique et à l'art classique ; ils ne sont plus qu'un corps et persistent à présenter celui-ci. *L'Homme qui marche* de Rodin avait déjà été ressenti comme grossier⁴⁸. Karina Türr fait état de la « balourdise » et de la « laideur grossière⁴⁹ », du *Centaure* de Bourdelle, et Germaine Richier poursuit cette émancipation du laid et de l'« informe ». Rapporté à l'art de Germaine Richier, « in-forme » est un concept parlant, dans la mesure où il définit la forme qu'on ne peut plus appeler ainsi, parce qu'elle n'entre plus dans une esthétique normative. Pourtant il s'agit bien de figures en pied dans un sens absolument classique – elles reproduisent des corps humains, des personnes et des figures qui se situent toujours comme tels sur l'arrière-fond paradigmatique de la sculpture dressée, telle que l'Antiquité l'a formulée avec tant de conséquences pour l'histoire de la plastique européenne.

Peu avant sa mort, Germaine Richier a raconté à l'écrivain Paul Guth combien elle avait profité du « classique sans classicisme » de Bourdelle : « Tout ce que je sais, je le tiens de lui. Il m'a appris à lire les formes, à les voir. [...] » « C'est très bien d'employer un compas, aimait-il dire, mais il faut que tu puisses le faire mentir⁵⁰. » Elle avait appris de Bourdelle une technique de la sculpture qu'elle appelait l'« analyse des formes⁵¹. » Il s'agit de prendre le modèle dans un réseau de triangulations. Sur quelques photos, on distingue nettement que Germaine Richier a tracé directement sur le modèle avec du bleu reekitt. Le réseau de triangulation est alors modulé de telle sorte par les formes du corps dans l'espace, que celles-ci peuvent être traduites en relations entre points de triangles, descriptibles géométriquement et transposées dans le médium plastique. Il s'agit en fin de compte d'un processus de représentation qui passe par l'abstraction pour rendre possible des reproductions de corps en trois dimensions fidèlement à la nature. Cette technique d'application est encore aujourd'hui à la base de toute animation numérique de corps tridimensionnels, mais elle

constitue une vieille tradition des ateliers de sculpture. Bourdelle l'a pratiquée lui aussi chez Rodin, chez qui il était praticien, chargé de la mise-aux-points. C'est-à-dire qu'il posait des points sur les modèles en plâtre du maître, lesquels, reportés avec des compas de sculpteur rendaient possibles leur transposition sur la pierre ou à une autre dimension. La traduction des corps selon un canevas trigonométrique est aussi à la base des sculptures en pied de Germaine Richier. On peut voir ces réseaux préparatoires sur quelques-uns des plâtres de l'artiste. Nombre de ses dessins et de ses eaux-fortes, qu'il faut considérer comme des travaux artistiques achevés et non pas seulement comme des études, développent ces réseaux jusqu'à en faire une forme artistique autonome. Ce faisant, ils ne construisent pas seulement le corps, ils prolifèrent au-delà, ils le relient aux coordonnées du format papier et le tendent dans un espace qui est pour ainsi dire cristallisé géométriquement. Dans ses figures inscrites dans un espace en fil de fer, comme on pourrait les appeler – figures qu'elle crée à partir de 1946, et dont elle relie les points marquants de l'espace par des fils –, elle tire aussi des conséquences plastiques de sa confrontation avec l'espace rationalisé. Comme le détaille Andrea Lammert, Germaine Richier place formes organiques et formes géométriques dans un assemblage sous tension⁵². De cette tension, le regardeur peut tirer l'énergie et la force avec lesquelles il va charger les figures dans sa propre représentation. « La sculpture se raccroche à des volumes géométriques. La géométrie sert à relier les choses et à les tenir en bride – à compenser les excès. [...] Mais j'ai fait mentir le compas. Et comme ça, j'ai pu éviter de faire les choses telles qu'elles sont. C'était une possibilité pour être créative et pour avoir ma propre géométrie⁵³. »

La méthode de la triangulation n'est pas seulement une technique de sculpteur. Elle correspond aussi au rationalisme esthétique en France, qui, comme chez Émeric-David, attribuait une grande valeur à un canon proportionnel, représentable géométriquement, et qui mène à une plastique construite tectoniquement selon la tradition, et qui passant par Barye, Rude, Rodin et Bourdelle conduit aussi à Germaine Richier. Dans la mesure où Germaine Richier résolvait la tâche paradoxale du compas selon Bourdelle, elle pouvait dès lors aller bien au-delà du canon figé du naturalisme académique et trouver non pas seulement sa propre géométrie mais aussi son art propre, un naturalisme qui soit à elle et une manière bien à elle de montrer la nature dans son œuvre⁵⁴. La tradition académique passe en arrière-plan, et la création propre peut s'en dégager de force⁵⁵. Une « géométrie propre », un « naturalisme propre », alors que le sujet est dans une situation si radicalement liée ne saurait guère encore être rationnel, et cet élément irrationnel est justement le propre des figures dans l'espace en fil de fer. Les tensions de fil de Germaine Richier n'imposent pas aux corps un espace préexistant, déterminant et défini, comme ce peut être le cas pour des œuvres comparables d'Alberto Giacometti. Car avec le fil l'artiste rattache avant tout les extrémités agissantes, mains et pieds, dans des figures comme *L'Araignée I* (1946), *Le Griffu* (1952) ou *La Fourmi* (1953). Comme dans le jeu de ficelle, qui se pratique partout dans le monde, où un fil tendu entre les mains permet de composer toutes sortes de formes, le réseau des fils de fer se modifierait avec les mouvements des figures – c'est son espace qu'ils relâchent et qu'ils créent. *Le Diabolo*, de 1950, de Germaine Richier, le montre de façon exemplaire. La jeune femme jongle avec la double quille balancée sur une corde tendue entre deux baguettes, et de ce jeu surgit un pentagramme, une étoile à cinq branches dessinée du même trait, et qui peut prendre des significations occultes très chargées dans la culture européenne. Le diabolo ne tient pas son nom ici du seul jurement, parce qu'il est « diablement » difficile à maîtriser, mais bien aussi parce qu'il désigne une opération quasiment magique qui engendre un pentacle avec toute sa puissance conjuratoire et que Germaine Richier rend visible⁵⁶. Elle appelle aussi *Le Pentacle*, toujours d'après cet étoilement à cinq branches, une autre figurine plus petite qu'elle crée en 1954. Elle est recouverte de lignes courbes à la surface de son corps, qui en soulignent l'arrondi et incitent le regardeur à la percevoir en en faisant constamment le tour⁵⁷. Germaine Richier disait un jour de ses buts artistiques : « Je ne cherche pas à reproduire un mouvement. Je cherche plutôt à y faire penser. Mes statues doivent donner à la fois l'impression qu'elles sont immobiles et qu'elles vont remuer⁵⁸. » *Le Pentacle* est là comme enraciné

et semble être dominé par des mouvements circulaires intérieurs qui ont davantage à faire avec des flux d'énergie qu'avec des émotions. Une fois de plus et de façon tout à fait traditionnelle, Germaine Richier utilise un modèle, Nardone, pour cette figure et pourtant son naturalisme n'est pas celui de la reproduction, si l'on entend par là au départ la fonction de visualiser rationnellement ce que l'œil perçoit. *Le Pentacle* est plastiquement si concentré sur l'aspect ballonné de l'abdomen que les extrémités ressemblent plutôt à des breloques de feuilles et de tiges. Ce qui d'un point de vue objectif constitue une exagération souligne ce qui est immobile, figé, presque végétal et qui est pourtant habité par des forces qui dépassent les possibilités du corps, et qui éveillent l'impression qu'il veut se remuer. Christa Lichtenstern a forgé pour l'art de Germaine Richier l'expression de « réalisme fantastique⁵⁹ » ; on pourrait aussi bien parler de « réalisme magique », « mythique », ou encore – si le concept n'était pas déjà très investi en critique littéraire – on pourrait parler au sens propre de « naturalisme », qui met à jour dans l'œuvre la nature comme une force qui lie l'être humain et qui dépasse sa raison. Germaine Richier va jusqu'à composer *L'Homme-forêt*, créé en 1945, à partir d'un tronc de bois pour la partie supérieure du corps, à quoi elle rajoute des parties modelées du corps. Polissant à peine ses surfaces qu'elle laisse plutôt déchirées comme une écorce, Germaine Richier élargit là à tout le personnage le thème rodinien du torse. Bien que *Le Pentacle*, *L'Orage* ou *L'Ouragane* se dressent sans bouger et que du fait de leur allure pataude leur mobilité corporelle propre ait plutôt l'air inhibée, ces sculptures se métamorphosent devant nos yeux. Ce sont des figures qui passent sans mouvement à quelque chose dont la signification réside dans leur corps comme partie d'une nature qui paraît être supérieure à l'être humain et qui fait de lui un objet. Françoise Guiter mentionne à cet égard une déclaration de Germaine Richier : « Leurs formes déchiquetées ont toutes été conçues pleines et complètes. C'est ensuite que je les ai creusées, déchirées, pour qu'elles soient variées de tous les côtés et qu'elles aient un aspect changeant et vivant. J'aime la vie, j'aime ce qui bouge⁶⁰. » Rodin considérait déjà ce qui se métamorphose dans la figure comme le signe même du vivant, mais mieux qu'aucune autre artiste avant elle, Germaine Richier remet l'être humain en relation avec la nature ; elle le relativise eu égard à ses prétentions antérieures d'être « maître du monde ». Il ne paraît donc pas erroné de faire d'elle une pionnière des idées écologiques en art.

Tout un groupe d'œuvres dans l'ensemble créatif de Germaine Richier, qui représentent des hybrides entre l'animal et l'homme, est là pour l'exprimer. Le *Centaure* de Bourdelle est lui aussi un de ces hybrides dont l'Antiquité est pleine. Pourtant les hybrides animal-homme de Germaine Richier n'ont pas d'antécédents iconographiques ; ils naissent du monde des représentations propres à l'artiste. En 1944, encore en Suisse, voit le jour une première et petite version de *La Sauterelle*⁶¹. Elle n'a que quatre extrémités et un visage humain, de même pour sa *Mante*, son *Araignée* et sa *Fourmi*. Elles sont pour ainsi dire prises au moment de la métamorphose, au moment même du passage au vivant, qui ne concerne plus seulement le motif du mouvement – et pour les deux dernières accompagné de ce mystérieux jeu de fils de leurs extrémités –, c'est au contraire des états de vie qui s'interpénètrent ; elles ont l'air d'être « accroupies sur la clôture entre les mondes⁶² ». Ce sont tous des animaux inférieurs, des insectes, que choisit Germaine Richier, et leur dignité ne se compare en rien à celle des chevaux, des lions ou des aigles que l'art antique combinait volontiers en hybrides. L'araignée et la fourmi sont de plus dotées de seins féminins – et ces motifs nous sont aussi l'occasion de réfléchir à quel point, ce qui est aussi historiquement marquant, Germaine Richier a fait des femmes, dans son œuvre, les représentantes de l'humain, à ses limites. Elle ne l'a pas fait triomphalement, ni en substituant simplement le matriarcal au patriarcal : elle l'a fait *ex humilitate magnificat*, avec humilité et pourtant efficace.

Christa Lichtenstern a pu mettre au jour quelques-unes des sources de la pensée mythique de l'artiste. Elle a pu montrer à quel point Germaine Richier était enracinée aussi en tant qu'artiste dans sa terre natale du Midi français et quelles légendes et représentations populaires avaient joué

un rôle dans les thèmes de sa sculpture. Les araignées qui sont associées à la Vierge Marie, laquelle tisse le rideau du temple qui se déchire en deux au moment de la mort du Christ sur la Croix ; des mantes religieuses qui en tant qu'animal de la sagesse possèdent une capacité visionnaire pour celui qui sait les interpréter⁶³. Au contraire du *Centaure* de Bourdelle, symbole de l'art, ce ne sont pas chez Germaine Richier les grands récits mythiques de l'Antiquité qui interviennent, lesquels constituent le canon iconographique de l'Europe érudite, mais les récits de la vie de tous les jours à la campagne et les pratiques magiques provinciales. En son temps aussi, le mythe grec a fait partie d'un monde comparable de représentations archaïques et paysannes, où les choses et les êtres tout autour ont une âme, et au sein duquel l'être humain accède à son humanité grâce à la connaissance des relations que le mythe met en évidence. Mais à la différence des grands mythes, les histoires qui ont marqué le monde de Germaine Richier sont, en comparaison, difficiles à dénicher et ne peuvent se reconstruire qu'avec un certain déploiement ethnologique – c'est en grande partie un monde qui a disparu, tout comme l'antique, mais c'est un monde qui n'a pas été canonisé, si bien qu'au contraire de l'Antiquité morte il n'est pas resté constamment présent dans la mémoire culturelle. Dans la mégapole de Paris, la sphère de *La Femme d'Arles*, comme Cuno Amiet a intitulé un portrait de Germaine Richier, reste quasiment une mythologie privée. Elle y a parcouru un chemin solitaire, à l'écart des courants avant-gardistes, tout comme Bourdelle avait suivi sa voie à l'écart du modernisme et Rodin la sienne à l'écart d'un symbolisme superficiel. Du point de vue de l'histoire de l'art, le chemin artistique audacieux parcouru par Germaine Richier – depuis Auguste Rodin en passant par Antoine Bourdelle – est étonnamment systématique⁶⁴. Ils restituent tous les trois la dimension spirituelle de l'être humain par une métamorphose existentielle des contenus mythologiques culturels et des conventions culturelles dans les œuvres d'art, métamorphose qui rend possible de vivre dans notre existence propre le contenu mythique de cette vision du monde radicalement non matérialiste. Et, tout comme à propos du créateur du *Torse du Belvédère* à demi détruit, Winckelmann s'étonnait que : « la main d'un maître créateur soit capable de rendre la matière spirituelle », nous sommes nous aussi en droit de nous étonner que la main d'une grande créatrice mette sous nos yeux comme quelque chose de spirituel le « définitivement plus beau » dans notre propre nature.

¹ À propos de Guigues, voir le peu que Claudia Spiess a pu en dire dans sa thèse : Spiess 1998. Pour l'œuvre du jeune Bourdelle, voir par exemple Schmollgen. Eisenwerth 1983, p. 210-212. Cf. également Da Costa 2006, p. 19-24

² À ce sujet, voir par exemple cat. Arles/Paris 2013-2014 ; Garnier 2002, le catalogue rend compte également de la riche collection d'antiquités de Rodin ; Türr 1979, p. 7-42 *passim*

³ Rodin 1911, p. 274

⁴ Voir Garnier 2002

⁵ Cf. Marx/Mayer 2009 ; Held 2001 ; Pochat 1986, p. 338-339

⁶ Voir Held 2001

⁷ Pour la dimension esthétique de la philosophie de Descartes et de Malebranche, voir Pochat 1986, p. 313-316, 336-338

⁸ Voir Türr 1979, p. 21, 25

⁹ *Ibidem*, p. 24-25. En 1764, Philipp von Stosch vendit au roi Frédéric II de Prusse sa collection de gemmes dont Winckelmann avait dressé le catalogue. Elle fait partie aujourd'hui de la collection des antiques des Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz.

¹⁰ Winckelmann 1756, p. 21

¹¹ *Ibidem*, p. 22

¹² Winckelmann 1969, p. 61-62

¹³ L'année même de la publication des *Gedanken über die Nachahmung* de Winckelmann ont paru deux

traductions françaises dans des versions distinctes : la première de Jakob Emanuel Wächtler dans la *Nouvelle Bibliothèque Germanique*, vol. 17, juillet-septembre 1755, p. 302-329 et vol. 18, janvier-mars 1756, p. 72-100, puis, sur une incitation de Johann Georg Willes, qui faisait circuler à Paris les idées allemandes, celle du Suisse Johann Georg Sulzer dans le *Journal étranger*, janvier 1756, p. 104-163. Voir Décultot/Espagne/Werner 1999, p. 55, 101-102. La « Description du Torse du Belvédère à Rome » de Winckelmann a été reprise au plus tard en 1786 dans la seconde édition du guide classique de voyage de Joseph Jérôme Le Français de Lalande, *Voyage en Italie* (Paris, 1786, tome III, p. 26-27). Cf. également Pommier 1992

¹⁴ Cf. Türr 1979, surtout p. 20-23

¹⁵ Voir cat. Londres-Zurich 2006-2007, p. 257

¹⁶ Le tableau n'a quitté Paris qu'en 1910 ; voir Metken 1997 et exceptionnellement la page d'information <http://de.wikipedia.org/wiki/L'Origine_du_monde> [22/08/2013]

¹⁷ Cf. Boehm 1977, s. p.

¹⁸ À propos du Torse dans l'œuvre de Rodin, voir avant tout le chapitre « Torse et forme fragmentaire », in Schmoll gen. Eisenwerth 1983, p. 99-160

¹⁹ Sur ce thème, voir par exemple Kociszky 2011 ; Imorde 2009 ; Ginsberg 2004

²⁰ Rodin 1911, p. 218

²¹ Cf. Schmoll gen. Eisenwerth 1983, p. 136-137

²² Cf. Rodin 1911, p. 76-77, 80-86. Rodin et Gsell illustrent le thème du mouvement des deux jambes qui ne s'activent que dans le regard du visiteur avec l'exemple du *Saint Jean-Baptiste*, dont la posture est reprise par *L'Homme qui marche*.

²³ Citation *ibidem*, p. 76-77

²⁴ « Le paysan se déshabille, monte sur la table tournante comme s'il n'avait jamais posé ; il se campe, la tête relevée, le torse droit, portant à la fois sur les deux jambes, ouvertes comme un compas. Le mouvement était si juste, si caractérisé et si vrai que je m'écriai : "Mais c'est un homme qui marche !" »

²⁵ Cit. d'après Rodin 1911, p. 247

²⁶ Cf. Rodin 1911, p. 51-52

²⁷ *Ibidem*, p. 53-54

²⁸ Rodin 1911, p. 51

²⁹ À propos des étapes historiques de l'introduction du caractère [la vérité intense, dixit Rodin] comme catégorie esthétique à côté du Beau pour le portrait, voir Spanke 2004, p. 224-241

³⁰ À propos des années que Bourdelle a passées chez Rodin, voir Le Normand-Romain 2009

³¹ Voir à ce sujet cat. Bourdelle 1974

³² Cf. Lambraki-Plaka 1974, p. 69-74 ; Le Normand-Romain 1990

³³ Cité d'après Le Normand-Romain 1990, pp. 214-215

³⁴ Cité d'après Campagne 192.

³⁵ Voir à ce propos Lambraki-Plaka 1974

³⁶ *Ibidem*, p. 125-137 ; Türr 1979, p. 147-149

³⁷ Cf. Türr 1979, p. 25-26

³⁸ Bourdelle a d'abord esquissé le thème du Centaure mourant pour le cycle de fresques élaboré pour le Théâtre des Champs-Élysées inauguré en 1913, dont il a aussi assuré la décoration architecturale, cf. Lambraki-Plaka 1974, ill. 251, p. 251 *et passim*. Tout le complexe d'œuvres de Bourdelle réalisées pour le bâtiment est consacré au thème d'Apollon, des Muses et d'autres sujets apparentés de la mythologie et qui ont quelque chose à faire avec les arts

³⁹ « Mon centaure meurt, comme tous les dieux, parce qu'on ne croit plus en lui », cité d'après Dufet 1972, p. 3

⁴⁰ « Mais l'esprit, mais la pensée, mais le rêve, il n'en est plus question. L'art est mort. », Rodin 1911, p. 5

KUNSTMUSEUM BERNMUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE
MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8 – 12 CH-3000 BERN 7

T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55

INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE

SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE

T +41 31 328 09 19/44

PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

- ⁴¹ À propos du mot *Ouragane*, que Germaine Richier a inventé, et des traductions possibles en allemand, voir Lammert 1997, p. 44/45 ; Da Costa 2006, p. 73
- ⁴² Cf. cat. Saint-Paul de Vence 1996, p. 79, 86
- ⁴³ Guiter 1996, p. 20
- ⁴⁴ Cf. Spiess 1998, p. 41 ; Da Costa 2006, p. 19-24
- ⁴⁵ Cf. cat. Saint-Paul de Vence 1996, p. 38 ; Lammert 1997, p. 34
- ⁴⁶ Cf. Wiegartz 2007, p. 15 ; Da Costa 2006, p. 32-33
- ⁴⁷ Cf. cat. Saint-Paul de Vence 1996, p. 48
- ⁴⁸ Voir note 25
- ⁴⁹ Türr 1979, p. 108
- ⁵⁰ Cité d'après cat. Berlin 1997, p. 154
- ⁵¹ Cf. Guiter 1996, p. 21 ; Lammert 1997, p. 32 ; Spiess 1998, p. 43, 119-136 ; Da Costa 2006, p. 38 ; Wiegartz 2007, p. 15. Une étude complète et critique de la pratique d'enseignement de Bourdelle et Richier quant à « l'analyse des formes » reste encore à faire.
- ⁵² Voir Lammert 1997, p. 32
- ⁵³ Germaine Richier, cité d'après Jouffroy 1978
- ⁵⁴ Christa Lichtenstern a parlé dans ce contexte du « réalisme fantastique » de Germaine Richier, une formulation que le critique d'art belge Franz Hellens est le premier à avoir appliquée à Richier. Voir Lichtenstern 1997, p. 46
- ⁵⁵ En revanche, Lichtenstern replace Richier dans une des traditions du romantisme français ce qui paraît séduisant. Toutefois, hélas, son propos n'est étayé par l'histoire de l'art. Voir *ibidem*, p. 57
- ⁵⁶ Dans le sixième chapitre du *Faust* de Goethe, le dessin d'un pentagramme empêche Mephisto de quitter le cabinet de Faust. Le pentagramme inversé peut toutefois aussi évoquer à des forces diaboliques.
- ⁵⁷ Cf. cat. Saint-Paul de Vence 1996, p. 136-138
- ⁵⁸ « Je ne cherche pas à reproduire un mouvement. Je cherche plutôt à y faire penser. Mes statues doivent donner à la fois l'impression qu'elles sont immobiles et qu'elles vont remuer. ». Cité d'après Guiter 1996, p. 33
- ⁵⁹ Cf. Lichtenstern 1997, p. 49
- ⁶⁰ « Leurs formes déchiquetées ont toutes été conçues pleines et complètes. C'est ensuite que je les ai creusées, déchirées, pour qu'elles soient variées de tous les côtés et qu'elles aient un aspect changeant et vivant. J'aime la vie, j'aime ce qui bouge. ». Cité d'après Guiter 1996, p. 33
- ⁶¹ Cf. cat. Saint-Paul de Vence 1996, p. 46.
- ⁶² Sur le motif de la personne accroupie, cf. Lammert 1997, p. 33-34
- ⁶³ Cf. Lichtenstern 1997, p. 49-50 ; voir aussi Wiegartz 2007, p. 18-19
- ⁶⁴ À propos de la ligne Rodin-Richier cf. Schmoll gen. Eisenwerth 1983, p. 274. Jörn Merkert ne partage cependant pas cette interprétation, notamment en rapport avec Bourdelle ; peut-être trop concentré sur l'histoire artistique des avant-gardes, il écrit en effet que Bourdelle « vu d'aujourd'hui ne compte pas parmi les artistes vraiment majeurs » et que Germaine Richier n'aurait donc eu comme véritables maîtres que « la nature et le Louvre » ; Merkert 1997, p. 23

Texte du catalogue

Matthias Frehner

« Commencement, tout commencement¹ » : Germaine Richier et l'art suisse*« Je suis plus sensible à un arbre calciné qu'à un pommier en fleurs. »*Germaine Richier²

Les sources : Son premier mari, le sculpteur Otto Charles Bänninger, était suisse. Germaine Richier l'avait connu en 1926 quand il était lui-même élève dans l'atelier d'Antoine Bourdelle. Ils s'étaient mariés en décembre 1929. La vie et le développement artistique du couple se sont faits dans une interrelation pour ainsi dire symbiotique jusqu'à ce que Germaine Richier quitte Zurich pour Paris en 1946. Dans une confrontation étroite avec leurs modèles communs, Auguste Rodin, Bourdelle et Aristide Maillol, tous deux se préoccupaient du positionnement du réalisme contemporain en sculpture. Par l'intermédiaire de son « Beni », « Maine » – c'était ainsi qu'elle signait ses lettres à son mari – avait des échanges rapprochés avec des artistes, des collectionneurs et des amateurs d'art suisses. Jusqu'à la guerre, le couple alterna les séjours entre Zurich et Paris, ayant un atelier dans l'une et l'autre ville. Au moment où la guerre éclata, ils se trouvaient en vacances en Suisse. Germaine Richier ne retourna pas à Paris mais passa les années de guerre à Zurich avec son mari. Elle s'installa dans son propre et vaste atelier sur le Hirschengraben et commença à enseigner³. À partir de 1946, ils échangèrent une abondante correspondance jusqu'à leur divorce en 1954, et même par la suite, une fois séparés. On retrouve dans les archives de Bänninger une centaine de lettres et des douzaines de photographies qui montrent Germaine Richier dans son atelier avec son nœud dans les cheveux, typique de sa patrie arlésienne (ill. 1)⁴. Pour ce qui est de la réalisation de ce catalogue, on n'a pu consulter le dossier d'archives qu'au dernier moment. Sur la base de cet aperçu sommaire, il se dégage néanmoins que la relation de Germaine Richier à la Suisse et à l'art suisse a été plus complexe et plus durable qu'on ne l'a dit jusqu'alors. La même chose vaut pour sa relation avec son mari. Car les lettres sont très sentimentales et personnelles. Elle l'y assure toujours de son amour. L'approbation de son mari à ce qui était son chemin artistique propre lui était indispensable, même devenue une artiste internationalement célébrée. Dans une perspective élargie, les lettres donnent aussi des indications sur le combat de Germaine Richier pour être reconnue comme femme et artiste au sein d'un monde de l'art et d'une vie quotidienne dominés par les hommes. La recherche relative à la réception de son œuvre en Suisse avant et après 1946 n'en est qu'à ses débuts.

Le péché originel : En tant que compagne de vie de Bänninger, Germaine Richier était acceptée par les amis artistes et collectionneurs suisses de celui-ci. Elle était perçue comme une sculptrice qui était son égale, elle recevait des commandes de portraits et modelait des représentations de personnages de façon autonome. Il y eut même des expositions dans des galeries et des institutions d'art : en 1942 à Winterthur, en 1944 à Bâle et en 1945 à Berne et à Zurich⁵. On trouve la confirmation qu'elle était bel et bien reconnue comme une sculptrice novatrice au nombre de ses élèves des deux sexes⁶, ainsi que dans les achats faits par des musées et des collectionneurs comme Werner et Nelly Bär à Zurich⁷. Mais ses fréquentations ne se limitaient pas au cercle de l'art officiellement reconnu ; elles comprenaient aussi des contacts avec des artistes d'avant-garde qui séjournèrent également en Suisse pendant la guerre, comme par exemple Hans Arp, Le Corbusier et Alberto Giacometti, ou encore Marino Marini et Fritz Wotruba, avec lesquels elle exposa en 1944 à la Kunsthalle de Bâle⁸. Son retour à Paris en 1946, que son mari et ses collègues lui reprochèrent comme un « péché », marqua un tournant dans le développement artistique de Germaine Richier.

KUNSTMUSEUM BERN
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE
MUSEUM OF FINE ARTS BERNEHODLERSTRASSE 8 – 12 CH-3000 BERN 7
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55
INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CHMEDIEN-SERVICE
SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE
T +41 31 328 09 19/44
PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

Au contact de l'avant-garde parisienne, et devant la réalité de Paris stigmatisé par la guerre, son réalisme se transforma en un expressionnisme radical. Germaine Richier souleva rapidement l'attention internationale avec ses déformations formelles et ses sculptures déchirées. Bänninger et les camarades de sa génération qui s'en tenaient à leur image harmonieuse de l'homme étaient hors d'état de faire ce pas, et plus encore de l'accepter. Ils appréciaient l'épouse et l'amie comme auparavant, mais ils manifestèrent une distance croissante envers l'artiste. En 1959, Hermann Hubacher, le sculpteur zurichois célébré en Suisse comme un classique refléta dans sa célébration posthume les réticences typiques à cette époque de l'élite bourgeoise envers l'art féminin avant-gardiste : « Par la suite mon jugement ne lui fut pas non plus indifférent, pas davantage que ne m'était le sien, mais une seule fois je l'ai mise profondément de mauvaise humeur, quand après un vernissage elle voulut savoir mon opinion et que je lui déclarai franchement : "Pour ton exposition, je dois te dire oui *et non*." Elle m'avait compris⁹. » Hubacher joua subtilement de ses réticences envers la femme artiste en suggérant méphistophéliquement que Germaine Richier ne pouvait avoir obtenu son succès que par une perte de féminité. Car non seulement elle avait « une écriture comme Bismarck », mais dans son enseignement, ses critiques faisaient pleurer ses élèves. Et pendant sa dure maladie, elle avait continué, disait-il, de dessiner et de sculpter jusqu'à ce qu'elle s'effondre soudain en installant sa dernière exposition. Dans ce contexte, la fameuse déclaration de Germaine Richier : « Je suis plus sensible à un arbre calciné qu'à un pommier en fleurs », qui lui permettait de justifier son inclination à poser des questions existentielles, Hubacher la mit pourtant en avant pour déclarer que son « analyse des formes, menacée et redoutable » était la dernière pièce manquante du puzzle dans le tableau d'un androgyne inexorable ayant la phobie des fleurs¹⁰.

Le « combat de l'époque » : Envers son mari, Germaine Richier fit état dans ses lettres parisiennes de sentiments de culpabilité et se justifia par son tempérament différent et par les circonstances de l'époque auxquelles elle se devait de réagir : « Je pense que chacun de nous travaille selon son tempérament, selon son inquiétude, les uns dans le silence comme toi, les autres dans le bruit comme moi. Et je crois aussi que ceux qui nous comprennent et nous aiment ne peuvent être les mêmes. [...] C'est là le combat de l'époque¹¹. » Dans son art, Bänninger n'abordait pas le thème du « combat de l'époque » ; à celui-ci il opposait bien plutôt l'idéal d'un classicisme situé hors de cette réalité, et c'est aussi pourquoi Germaine Richier déplora son désintérêt envers son *Christ d'Assy* (1950) : « Tu n'as vraiment pas l'air de comprendre que c'est une chose effectivement importante pour moi¹². » Elle exhortait en même temps son mari à prendre à bras-le-corps les problèmes généraux de l'époque : « Sois heureux dans ton combat pour ta conception de l'art. J'aime ce que tu fais quand tu es absolu mais n'oublie pas, amour, que nous devons apporter dans notre époque ce que nous sommes¹³. » L'autonomie qu'elle revendiquait en tant qu'artiste, elle l'exigeait aussi dans son mariage : « À qui penses-tu ? À la Maine que tu aimes, ou à la Maine artiste exigeante et affublée de mille petits travers qu'on veut bien lui donner¹⁴? » Il n'est pas question d'une vie avec des rôles préétablis. Cela apparaît clairement quand elle dit à Bänninger ce qu'elle pense des femmes de leurs amis communs : « Caillard va venir cette semaine. [...] Sa femme est dans le style de la petite qu'il avait autrefois qui n'avait jamais goûté aux asperges. Tu te rappelles ! C'est toujours son même style de femme ! Au fond vous étiez un clan à aimer les enfants naïves et simples. La femme de Giacometti est tout à fait dans le style. J'ai parfois un peu pitié de cet enfantillage un peu vide. Moi, cela m'amuse¹⁵. » Aucun doute, le « tout petit canard¹⁶ » de Germaine Richier aurait bien aimé avoir aussi une femme comme Annette Giacometti. « Notre faute était peut-être de nous marier mais nous avons réalisé ensemble quelque chose de grand¹⁷. » Le pas qu'elle fit pour son indépendance artistique fut payé par l'échec de sa vie avec son partenaire, avec l'artiste qui était initialement son égal, et la perte de la plus grande partie de ses amis. Pour Germaine Richier au moins la séparation fut un traumatisme. Tous deux se sont aussitôt remariés.

L'œuvre des débuts : Aussi vite qu'à la fin des années 1940, Germaine Richier avait réussi à se faire connaître internationalement avec son abstraction dramatique, l'œuvre réaliste de ses débuts passa, elle, sans tarder en arrière-plan et fut même oubliée. Des œuvres que l'artiste estimait dépassées, ou bien inachevées, ont été manifestement perdues lorsqu'elle abandonna son atelier de Zurich. Dans ses expositions plus tardives ses travaux antérieurs à 1945 ne représentaient plus un thème pour Richier, parce qu'elle les rattachait automatiquement à l'échec de son mariage. Ce ne fut qu'avec la rétrospective organisée par Jean-Louis Prat à la Fondation Maeght en 1996¹⁸ que la création réaliste qui occupe en temps la moitié des tout juste quarante années d'activité de Richier a été tirée de l'oubli¹⁹. Jusqu'à la publication du catalogue raisonné de Françoise Guiter, ni les œuvres réalisées à Paris jusqu'à 1939, dont manifestement 26 bustes et 8 nus ont été conservés, ni celles créées par la suite en Suisse, ne peuvent être reconnues comme il convient²⁰. L'ignorance que l'artiste a elle-même entretenue autour de l'œuvre de ses débuts est en contradiction avec l'accueil public qu'elle reçut. En tant qu'élèves de Bourdelle Richier et Bänninger étaient automatiquement comptés parmi les successeurs de l'illustre Rodin. Dès ses débuts elle était une plasticienne à qui tout le travail technique artisanal réussit, comme un enfant prodige maîtrise en virtuose son instrument de musique. Comme l'atteste le *Buste n° 12* (1933), elle était ouverte à l'expérimentation. Le succès vint rapidement. Elle participa en tant que jeune artiste au Salon des Tuileries (en 1928, 1929 et 1933), ainsi qu'au Salon d'Automne (en 1928, 1929 et 1930). En 1934, Germaine Richier eut sa première exposition personnelle à la célèbre galerie parisienne Max Kaganovitch, où exposait également Cuno Amiet, ami du couple Bänninger-Richier. En 1937, Amiet a par ailleurs fait le portrait de Germaine Richier en « Arlésienne » inabordable et mystérieuse, réalisant ainsi un de ses meilleurs portraits peints de l'époque. (Ill. 2). Lors de l'Exposition internationale de Paris, en 1937, elle reçut une médaille d'or, après avoir déjà obtenu en 1936 à New York le Prix Blumenthal de sculpture. Cette position lui assurait à Paris, comme en Suisse, l'intérêt de la critique d'art bourgeoise progressiste. Dès le début de sa carrière, elle était assurée de commandes de portraits et d'expositions. Des plasticiens réalistes suisses plus âgés, comme Karl Geiser, se sentant un peu étouffés par le succès de Germaine Richier, vinrent même fréquenter ses cours afin de se familiariser avec sa méthode pour « analyser la forme²¹ ».

« Figuratif » et « abstrait » : La menace que faisait peser le fascisme, en particulier la politique culturelle de l'Allemagne totalitaire qui stigmatisait l'avant-garde comme art « dégénéré », entraîna en Suisse la « défense spirituelle du pays ». Les créateurs artistiques se virent contraints de se déclarer pour l'un des deux styles qui se pratiquaient à l'époque. Comme l'a montré Hansjörg Heusser, à partir de 1930 la scène artistique se scinda toujours plus clairement entre deux camps opposés, celui des « figuratifs » et celui des « non-figuratifs ». On peut comparer les rapports qu'ils entretenaient à ceux du parti de gouvernement et de l'opposition. Les « figuratifs » étaient au pouvoir et les « non-figuratifs », parmi lesquels on comptait aussi les surréalistes, formaient l'opposition²². Les « figuratifs » créaient l'« art suisse » officiellement reconnu. « Ils le faisaient sous une forme et selon un style qui, quelque critique que l'on fasse dans le détail, étaient soutenus par un consensus national²³. » Les « non-figuratifs » étaient marginalisés et ont été exclus de l'Exposition Nationale d'Art qui eut lieu en 1936 au Kunstmuseum de Berne. Le style de l'« art suisse » officiel est un réalisme d'affiche, bien lisible, qui embellit, qui décortique ce qui est étranger et refoulé, et qui rend hommage à un monde bucolique qui échappe au temps. La Suisse y apparaît comme un pays paradisiaque de paysans et de bergers, épargné par l'industrialisation et la lutte des classes, dans lequel l'individu peut s'épanouir librement.

Concentration sur l'individu : Dans le courant des années 1930, Bänninger et Richier appartenaient aux réalistes parmi les sculpteurs suisses officiellement célébrés. Toute esthétique héroïque ou national-fascisante, qui devint un thème artistique en Suisse aussi, fait cependant défaut à leur œuvre. Ils avaient une position commune qu'ils partageaient avec Amiet, par exemple. Leurs repré-

KUNSTMUSEUM BERN
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE
MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8 – 12 CH-3000 BERN 7
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55
INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE
SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE
T +41 31 328 09 19/44
PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

sentations humaines se focalisaient sur l'individu et sur la sphère privée. Ils mettaient en avant la saisie de la psyché. Ainsi ne laissaient-ils pas dévoyer leurs sculptures dans le sens d'une représentation des idéaux typiques de l'époque, tels la jeunesse, la santé, la force ou l'esprit combatif. Sur ce point précis on pourrait dire qu'ils se servaient du langage du réalisme de l'époque sans se laisser embrigader idéologiquement. Deux de leurs œuvres les plus importantes d'alors en témoignent, qui entrèrent respectivement en 1937 et en 1942 dans la collection Bär : *La Zone* de 1936 (ill. 3), de Bänninger, et le portrait *Régodias* de 1938 de Germaine Richier. Dans le contexte de l'art suisse, le buste de Germaine Richier qui porte le nom de son modèle, Renée Régodias, fait partie des sommets de l'art du portrait sculpté dans les années 1930. Les flux de lumière, les parties laissées dans l'ombre créent tension et vivacité sur cette physionomie inquiète et légèrement asymétrique. Le visage est restitué dans un moment où il semble perdu et flotter dans un rêve. Nous voyons une rêveuse éveillée qui, sans se soucier de son apparence et de ce qu'elle doit représenter, incarne un état d'harmonie et se place ainsi hors de la banalité quotidienne. Avec *La Zone*, Bänninger a créé quelque chose de même niveau. Mais la comparaison fait pourtant nettement apparaître des différences. *La Zone* de Bänninger met en scène l'attention. Ses yeux clignent ; elle voit et elle entend, ce que confirment également les lèvres entrouvertes. Par contre, la Régodias de Germaine Richier ne communique rien. En face d'elle on a presque l'impression qu'elle est en transe. À la différence de Bänninger, la conception qu'a Germaine Richier du portrait ne donne pas à voir, elle dérobe et entoure ses visages d'un cocon invisible, c'est aussi ce que suggèrent ici les transitions incroyablement molles et coulantes. Les bustes-portraits conservés des années 1930-1940 manifestent dans le réalisme de Germaine Richier une ampleur expressive bien plus vaste que ce n'est le cas chez Bänninger et chez tous les autres sculpteurs figuratifs suisses. Cela apparaît clairement dans son buste du Christ de 1931. Le *Buste du Christ* est une œuvre faite à la hâte, à la manière d'une esquisse, qui ne passe pas sous silence la confrontation avec Rodin. Mais la tête a aussi un aspect quasi archéologique. Abîmée, elle fait penser à des représentations du Christ profanées par les iconoclastes. Son volume répond à la forme traditionnelle en noyau. C'est-à-dire que la tête est abîmée et maltraitée mais qu'elle n'est pourtant pas encore déformée et fragmentée comme elle le sera lors de la prochaine étape du développement.

Expérimenter : Le *Buste n° 12*, de 1933, expérimental dans l'œuvre de Germaine Richier y occupe une place tout à fait singulière. Il a vu le jour dans le cadre d'une série de bustes et de figures classico-réalistes. Il reproduit une tête réduite à la seule forme du crâne, qui fait penser aux formes essentielles en œuf de Constantin Brancusi²⁴. Les yeux, le nez, la bouche et les oreilles manquent. À la différence des surfaces polies de Brancusi, le *Buste n° 12* de Germaine Richier est recouvert d'une structure qui rappelle les bandelettes d'une tête de momie ou un cocon d'insecte. Les striures horizontales et irrégulières et les légers méandres de la ligne axiale là où le nez manque divisent le volume abstrait de la tête en des parcelles qui sont comme grillagées. Comme cette structure ne se limite pas à la seule surface du visage, l'explication selon laquelle Germaine Richier aurait fait là le portrait d'une escrimeuse masquée²⁵ est trop courte. Même si aujourd'hui encore rien ne peut l'attester, ce volume abstrait de la tête laisse penser que dans ce cas Germaine Richier aurait pu se laisser tenter par des formes de portraits proches du surréalisme. Les blessures profondes qu'on voit sur le côté droit de la tête plaident aussi dans ce sens. Elles semblent résulter de coups violents qui évoquent aussi bien les foucades arbitraires de l'« écriture automatique » que les sculptures postérieures de Jean Fautrier²⁶.

Le contact avec l'avant-garde : À Paris, du temps qu'elle étudiait chez Bourdelle, Germaine Richier avait l'œil ouvert sur l'avant-garde locale. Des photos de son atelier de Zurich en témoignent. Elle avait là en bas de sa coiffeuse une grande reproduction de *Guernica* de Picasso (ill. 4, 5). Un propos ultérieur de Picasso à son sujet dit aussi qu'il la prenait au sérieux : « Nous sommes de la même famille²⁷. » On ne sait pratiquement rien des contacts qu'elle a pu avoir avec des artistes

KUNSTMUSEUM BERN
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE
MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8 – 12 CH-3000 BERN 7
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55
INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE
SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE
T +41 31 328 09 19/44
PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

suisses d'avant-garde et les « Abstraites ». La situation à Paris était autre que dans l'étroitesse suisse. Pour les artistes suisses de Paris, l'appartenance nationale était plus importante que celle à un des courants fondamentaux des années 1930. Des artistes suisses « figuratifs » et « abstraits » qui s'évitaient en Suisse étaient ainsi en contact à l'étranger en dépit des convictions différentes et se montraient solidaires. Il va donc de soi que l'artiste remplie de curiosité fréquentait à Paris des artistes suisses « abstraits », avant tout Alberto Giacometti, son collègue de l'atelier de Bourdelle. Car en 1930 Bänninger avait créé de Giacometti un portrait en buste remarquablement intime²⁸, qui faisait prendre conscience à quel point les jeunes plasticiens et plasticiennes de l'atelier étaient proches.

Richier et Oppenheim : Rien ne vient attester que Germaine Richier et Meret Oppenheim, qui fréquentait alors à partir de 1932 le foyer le plus brûlant de l'avant-garde à Paris, aient été en contact, mais c'est très vraisemblable. À Paris, Meret Oppenheim était aussitôt devenu une proche relation d'Alberto Giacometti et de Hans Arp, qui intervinrent en sa faveur et la firent entrer en contact avec d'autres artistes. La jeune femme extravertie rencontrait aussi ses compatriotes et participait à leurs fêtes d'artistes. Il y a manifestement une parenté intime entre des œuvres importantes de l'une et de l'autre artistes à leurs débuts : La *Figure assise aux doigts croisés*, telle un sphinx, de Meret Oppenheim en 1933, (ill. 6) est à plus d'un égard étonnamment proche du *Buste n° 12* de Germaine Richier. Dans les deux cas, la tête est réduite à sa forme de noyau ovale, et ni chez l'une ni chez l'autre, l'âge et le sexe ne peuvent être déterminés. La ligne ondulée que la figure assise de Meret Oppenheim forme avec ses doigts croisés trouve un parallèle inattendu dans le dessin abstrait qui recouvre le buste de Germaine Richier. Les deux œuvres renseignent aussi peu l'une que l'autre sur l'individu qu'elles représentent, qui est comme une poupée assemblée. Pourtant, involontairement vient la certitude qu'il doit s'agir de deux figures féminines, l'une et l'autre combattives et soucieuses de s'affirmer. La tournure élégante et élancée de la *Figure Assise* de Meret Oppenheim, qui rappelle une reine d'Égypte, tout comme la fragilité du buste de Germaine Richier sont des archétypes énigmatiques, tels les monuments sans visage de Giorgio de Chirico sur leurs places vides²⁹. On pourrait retrouver dans le personnage de Meret Oppenheim l'assurance d'une rebelle qui se place au-delà de toutes les conventions et de tous les tabous, tandis que la femme au masque pourrait indiquer que la plasticienne n'a pas attendu 1944, avec *La Sauterelle* (ill. 7, voir aussi) pour s'intéresser au thème surréaliste des insectes. Se dissimuler, se protéger, s'envelopper d'une chrysalide, être un danger potentiel pour qui voudrait arracher son masque – tout cela est suggéré par cet insaisissable visage masqué de Germaine Richier. Il pourrait s'agir pour ces deux figures d'autoreprésentations des artistes, mais on peut seulement le postuler, puisqu'il n'y a pas de traits extérieurs de ressemblance. Une certitude pourtant : dans l'environnement qui était le leur, ces deux jeunes artistes ne pouvaient révéler leur vrai visage et leurs ambitions que de façon cryptée.

Refus : Vers 1940, le réalisme de Germaine Richier a commencé à s'aiguiser. Les figures qu'elle crée, *Juin 1940* qui est de l'année indiquée dans le titre (ill. 8), *Torse II* de 1941 et *L'Esquimeuse avec masque* de 1943, s'emparent de poses et de thèmes classiques, mais prennent en même temps leurs distances, comme s'ils avaient fait entièrement leur cette exhortation de Hans Arp : « En particulier, tous ces hommes, femmes et enfants nus, de pierre ou de bronze qui sont installés sur les places, dans les jardins ou à la lisière des forêts et qui n'arrêtent pas de danser, de chasser les papillons, de tirer des flèches, d'offrir des pommes, de jouer de la flûte sont l'expression parfaite d'un monde vide de sens. Ces compositions absurdes ne doivent plus continuer de polluer la nature. Comme ce fut le cas au temps des premiers chrétiens il faut aujourd'hui faire connaître l'essentiel. Il faut que l'artiste puisse aujourd'hui créer son œuvre sans intermédiaire. Il ne s'agit plus aujourd'hui de faire des choses alambiquées³⁰. » *Loretto* de 1934 est une œuvre qui serait sûrement tombée sous le coup du verdict d'Arp, malgré l'extrême sensibilité de sa réalisation. Car le jeune

KUNSTMUSEUM BERN
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE
MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8 – 12 CH-3000 BERN 7
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55
INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE
SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE
T +41 31 328 09 19/44
PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

garçon, la main étendue, a beau atteindre le sommet du réalisme sensible le plus raffiné, tel que l'incarne Charles Despiau, il n'y a rien là qui aille au-delà. Aussi l'œuvre reçut-elle un accueil hautement favorable lors de la première exposition personnelle de Germaine Richier à la galerie parisienne Max Kaganovitch au printemps 1934. Dans les figures qu'elle devait créer par la suite à Zurich, Germaine Richier se détourna résolument de toute sculpture de genre. La sculpture ne fut plus désormais pour elle un objet de décoration, qui réfléchit les représentations de la beauté et de la valeur qui sont celles de la société bourgeoise, mais une déclaration personnelle sur sa propre existence et son temps. Ainsi *Juin 1940* exprime-t-il son affliction devant la défaite de la France durant la campagne de France. Le jeune garçon s'inspire de la célèbre sculpture de Rodin, *L'Âge d'airain* (1875-1876), avec laquelle celui-ci avait représenté allégoriquement la défaite de la France dans la guerre franco-prussienne de 1870-1871 (ill. 9). Le jeune homme nu de Germaine Richier est debout en *contrapposto*. Son regard se perd aussi bien dans le vide que le geste indicatif de la main droite. Les yeux sont grand ouverts, la bouche bée. *Juin 1940* est un monument contre la guerre. Il montre l'être humain dépouillé, blessé, désespéré. Où est la différence entre l'œuvre de Richier et celle de Rodin ? Rodin montre un jeune homme, un guerrier qui se plaint après la bataille. Richier un jeune garçon, une victime innocente de la guerre. Le propos de Richier est plus général, plus absolu, et aussi plus vide d'espoir. À la différence de Rodin elle ne déplore pas seulement la défaite. Elle va plus loin : la cause de la défaite est la guerre. C'est celle-ci qu'elle condamne d'une façon générale en représentant une victime innocente et sans nom, et non pas un héros qui a succombé. Heinz Keller, qui avait été conservateur du Musée d'art de Winterthour, où l'œuvre fut montrée en 1942 dans la double exposition *René Auberjonois/Germaine Richier*, lança une collecte de fonds pour 4000 francs suisses afin de faire couler le plâtre original exposé. C'était un signe courageux, car rien ne s'oppose davantage que cette victime nue de la guerre, selon Germaine Richier, à la sculpture monumentale du lansquenet menaçant de Hans Brandenberger, cette *Volonté de défense* qui dominait en 1939 la *Landi*, l'exposition des cantons suisses à Zurich (ill. 10).

Opposition à Bänninger : Outre la résignation de *Juin 1940*, *l'Escrimeuse avec masque* de 1943 incarne l'affirmation de soi féminine, nue et sans protection. En comparaison des femmes nues de Bänninger à la même époque, qui sont là debout, assises, se peignent ou s'avancent d'un pas mesuré – le plus grand mouvement qu'on leur accorde (ill. 11) –, il y a chez Germaine Richier un processus de déplacement concentré et dirigé vers un vis-à-vis. Au moment saisi dans une action rapide répond la sculpture travaillée comme une esquisse où la surface du corps est perçue comme un champ structurel en mouvement. *La Femme qui marche* de Bänninger, de 1942-1946, bien en chair, a au contraire un corps lisse et tendu comme un fruit mûr qu'on déguste au dessert après un bon repas. Elle ne fait rien d'autre que protéger son visage du soleil en tendant sa main devant elle – et ce à la fin de la Seconde Guerre mondiale ! Le corps sain et rebondi de *La Femme qui marche* de Bänninger, pour lequel il avait vraisemblablement fait poser sa femme³¹, devait rester par la suite un de ses thèmes principaux. Stylistiquement il n'y eut pas de développement au-delà. Bänninger et ses collègues, et avant tout Hermann Hubacher, pratiquaient le réalisme des surfaces du corps sensuellement tendues pour exprimer le oui à la vie et l'optimisme, tout à fait indépendamment des événements de l'époque, tout à leur quête d'une grandeur sublime que rien ne vient perturber. Germaine Richier, par contre, poussée qu'elle était par les catastrophes de la guerre et ses conséquences, devait toujours tout recommencer. « Commencement, tout commencement³² ».

Provocation : Ces deux représentations de femmes incarnent les oppositions les plus grandes qu'on puisse imaginer. Qu'il s'agisse de différences fondatrices, un autre exemple le montre clairement quand Germaine Richier réplique au *Vieil homme assis*, de Bänninger, en 1939³³. Bänninger avait sculpté son faune vieillissant cherchant des yeux autour de lui, la jambe relevée dans une attitude d'attente et de repos. Ce regardeur tranquille voit tout venir à lui, sauf la catastrophe. Germaine Richier oppose au *Vieil homme assis* son *Homme qui marche* en 1945. Son nu sans âge est

marqué par la guerre, par Auschwitz et par Hiroshima, c'est un Polichinelle lémurien devenu fou et idiot, aux jambes cagneuses et aux bras flasques, déséparés, le visage enfoncé, broyé comme un fruit talé. Cet *Homme qui marche* a resurgi du désert de la guerre comme tous les personnages que Germaine Richier sculptera désormais. Au réalisme du dessert s'oppose le réalisme du désert. La rupture avec le réalisme de la sculpture suisse de sa génération était sans retour possible, quand on a en tête que dans son prochain travail, lui aussi de 1945, *L'Homme-forêt*, Germaine Richier allait continuer de démonter et de fracasser le canon classique. Il ne s'agit pas seulement ici de déformation mais de nouvelle construction et assemblage. Richier utilisa ce dont il n'existait aucun exemple en art suisse et ce pourquoi on ne peut mentionner que Picasso pour avoir donné l'impulsion³⁴ : des morceaux de bois qu'elle inséra dans la figure à titre de bras et de jambes. *L'Homme-forêt* est une silhouette métamorphosée, un hybride fait d'animal, de plante et d'homme, qui semble aussi se déplacer autrement qu'un être humain. Pour le public artistique suisse de l'année 1945, il a dû être aussi prodigieusement étranger que le Gregor Samsa de Franz Kafka l'a été pour sa famille au matin de sa métamorphose³⁵.

Richier et Wiemken : Il ne lui restait plus qu'une autre direction, s'éloigner du réalisme sans se référer à la réalité. Il n'y avait dans ces années-là qu'un seul autre artiste suisse qu'on pût comparer à Germaine Richier : Walter Kurt Wiemken. Wiemken a anticipé dans des visions sombres et oppressantes le climat glacé de la guerre, de la terreur et de la mort. Dans le Tessin, en 1940, il avait fait une chute dans une faille, qui avait entraîné sa mort dans des circonstances restées inexpliquées. Sa planche *Les Proscrits* de 1931 anticipe aussi bien le guerrier-polichinelle de Germaine Richier que ses hybrides monstrueux (ill. 12). La grande rétrospective mémorielle consacrée à Walter Kurt Wiemken a eu lieu en 1941 à la Kunsthalle de Bâle ; par la suite, des travaux de lui furent présentés durant les années de guerre lors de différentes manifestations d'avant-garde, par exemple lors de l'exposition consacrée au groupe d'artistes « Alliance, réunion d'artistes modernes suisses » à la Kunsthhaus de Zurich en 1942³⁶. Il est donc très vraisemblable que Richier ait pu voir des œuvres de Wiemken.

Richier et Giacometti : Avec *L'Homme-forêt*, Germaine Richier avait repris le procédé d'assemblage surréaliste de Picasso. Ceci lui permettait de substituer des *objets trouvés* à des parties de corps pour laisser complètement derrière elle la sculpture réaliste traditionnelle. On voit ainsi apparaître dans ses œuvres une position analogue à celles des nouvelles créations d'Alberto Giacometti, avec la figure humaine traitée sous forme de bâtons. Richier et Giacometti ont tous deux développé leur image humaine d'après-guerre, en Suisse et pendant les années de guerre, Giacometti à Genève, Germaine Richier à Zurich. À la différence de Germaine Richier, Giacometti resta entièrement fixé à la silhouette humaine. Des êtres androgynes comme chez Germaine Richier lui étaient étrangers. *La Sauterelle* de 1944 inaugure la série des insectes de Germaine Richier et celle des hommes oiseau, arbre, et nuit. Par la fusion organique de fragments d'animaux, de plantes et d'êtres humains naissent les plus étranges organismes, qui ne sont pas sans ressemblance avec les êtres monstrueux issus de la manipulation génétique qu'on retrouvera dans la science-fiction à venir. *La Sauterelle* fait connaître que Germaine Richier a imposé distorsions et gestes comme signes. La forme trop allongée des bras, des doigts et des jambes étendus, la tête pointue, le corps fermé à la façon d'une charnière de la figure accroupie – tout cela manifeste la tension d'un insecte – monstre prêt à bondir sur la proie qu'il épie et à l'engloutir. Giacometti par contre avait renoncé à mettre en scène les extrémités, en signes du corps qui rendent sensibles l'agressivité et le côté mauvais de la figure humaine. Sa *Figurine*, réalisée vers 1947, consiste en une ligne corrodée et dissoute depuis les bords (ill. 13). Elle ne désigne rien. Giacometti a exposé sa figure à l'espace et au temps et ce faisant celle-ci a tout perdu, son identité, sa forme, sa signification. Chez Giacometti, ce sont les figures qui restent qui s'affirment dans le vide. Dans ce sens, elles n'illustrent pas de contenus, elles ne racontent pas d'histoires. Au contraire, la sculpture de Germaine Richier reflète

dans ses messages et dans ses signes l'image de l'homme de la philosophie existentialiste – *homo homini lupus* : la menace exercée sur chacun par tous les autres va de pair avec la brutalité qui devient la sienne. Le bourreau et la victime ne se font plus face, ils sont malaxés dans le même corps, et cette forme se plie et se cabre sous les contradictions jusqu'à se déchirer. Dans les lettres conservées d'elle, à peine y a-t-il des allusions à la guerre, à Auschwitz et à Hiroshima. À peine trouve-t-on aussi les références directes correspondantes dans les œuvres de Germaine Richier. Elle a saisi ces terreurs spécifiques par des analogies et par des allusions, elle a habillé son saisissement dans des images, elle a créé des mythes modernes, suivant en cela le *Guernica* de Picasso. Même si les procédés qu'elle employait pouvaient être proches du surréalisme, ses créations plastiques sont en fin de compte une contribution au nouvel expressionnisme après 1945, tout comme l'a été l'expressionnisme abstrait américain à la même époque. Ce n'est assurément pas relativiser sa capacité d'innovation. Car son œuvre d'après-guerre ne retourne pas plus en arrière que l'œuvre de Francis Bacon ; elle anticipe la nouvelle figuration des grands peintres sauvages de notre temps, celle de Georg Baselitz et d'Anselm Kiefer dans l'art international, et de Wilfrid Moser à Martin Disler en Suisse. De l'entourage de son ex-époux Otto Charles Bänninger, il n'y eut que le peintre de Winterthur Rudolf Zender qui ait fréquenté Germaine Richier en tant qu'artiste jusque dans les années 1950 à Paris (ill. 14). Il a peint son atelier, sachant donner les traits et les gestes adéquats pour exprimer la rudesse sauvage de ses sculptures, non sans donner à voir l'éclat vacillant de son feu intérieur à grands coups de pâte à la Rembrandt. De ses nombreux élèves des deux sexes, et malgré le feu créateur peu commun de ces artistes, un seul a pu parvenir à son autonomie artistique : le sculpteur sur fer Robert Müller, avec sa conjuration gestique du combat des sexes.

¹ Germaine Richier, lettre à Otto Charles Bänninger, 15 juin 1950, Archives Bänninger, Zurich

² Cité d'après : Lammert 1997, p. 44

³ On comptait par exemple parmi ses élèves Robert Müller, Hildi Hess, Margrit Gsell-Heer, Lorenz Balmer, Hugo Imfeld, Katharina Sallenbach et Arnold D'Altri.

⁴ On ne sait pas à l'heure qu'il est ce que sont devenues les lettres de son mari.

⁵ Cf. la biographie dans ce catalogue

⁶ On n'a pas encore fait de recherches sur quels étaient ses élèves en Suisse.

⁷ Werner et Nelly Bär collectionnaient les plasticiens suisses contemporains et accueillaient aussi dans leur collection de grands noms internationaux de la sculpture modernes comme Auguste Rodin, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas, Charles Despiau ou Wilhelm Lehmbruck. Germaine Richier leur ouvrit les yeux sur l'avant-garde, de sorte que leur collection engloba aussi Henri Matisse, Pablo Picasso, Henri Laurens, Jacques Lipchitz et Alberto Giacometti. Voir le chapitre « À propos de la naissance de notre collection », in Bär 1965, p. 15-19

⁸ Cf. la biographie dans ce catalogue

⁹ Hubacher 1959

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Germaine Richier, lettre à Otto Charles Bänninger, n. d., absence de cachet de la poste, Archives Bänninger, Zurich

¹² Germaine Richier, lettre à Otto Charles Bänninger, 19 juillet 1950, *ibid.*

¹³ Germaine Richier, lettre à Otto Charles Bänninger, n. d., absence de cachet de la poste, *ibid.*

¹⁴ Germaine Richier, lettre à Otto Charles Bänninger, 9 mars 1947, *ibid.*

¹⁵ Germaine Richier, lettre à Otto Charles Bänninger, 9 janvier 1950, *ibid.*

¹⁶ Germaine Richier, lettre à Otto Charles Bänninger, 19 novembre 1948, *ibid.*

¹⁷ Germaine Richier, lettre à Otto Charles Bänninger, 7 octobre 1948, *ibid.*

¹⁸ Voir cat. Saint-Paul de Vence 1996

¹⁹ Cf. Spiess 1998, p. 33

²⁰ *Ibid.*, p. 45, 165 ; Guiter 1988, p. 28

²¹ Karl Geiser, cité d'après : Morgenthaler 1988, p. 238

²² Heusser 1979, p. 79

²³ *Ibid.*

²⁴ Cf. *La Muse endormie*, 1910

²⁵ Cf. cat. Saint-Paul de Vence 1996, p. 22

²⁶ Cf. par exemple *Grande tête*, 1942

²⁷ Pablo Picasso, cité d'après : Guiter 1996, p. 74

²⁸ Otto Charles Bänninger, *Tête d'Alberto Giacometti*, 1930, bronze, 44 cm, Bündner Kunstmuseum, Coire

²⁹ Cf. ses célèbres villes-spectres à la perspective distordue

³⁰ Hans Arp dans le chapitre « Art Concret » in Arp 1955, p. 81-82

³¹ L'une des études que l'on peut voir sur une photo d'atelier prise à l'époque porte ces cheveux noués avec lesquels Germaine Richier travaillait d'habitude. Et *Celle qui marche*, dont le sculpteur a stylisé le visage, rappelle absolument la silhouette de Germaine Richier.

³² *Op. cit.* note 1

³³ Otto Charles Bänninger, *Viell Homme assis*, 1939, Kunstmuseum Winterthur. Voir la reproduction in Cingria 1949, p. 19-20

³⁴ Picasso insérait depuis les années 1930 des objets trouvés dans des sculptures modelées qu'il faisait fondre ensuite, cf. Spies 1971. Un bel exemple en est l'assemblage coulé en bronze, *Le feucher* de 1943, dans lequel Picasso a intégré un moule à gâteaux ; voir la reproduction *ibid.* p. 140

³⁵ Cf. Kafka, Franz, *La Métamorphose*, Paris, 2000

³⁶ Cf. Hanhart 1979, p. 450

Texte du catalogue**Jean-Louis Prat****Les réconciliations de Germaine Richier**

À la charnière d'un nouveau mode de représentation, l'énigmatique vigueur de la sculpture de Germaine Richier tient en grande partie au combat qu'elle a toujours mené dans la quête incessante de l'équilibre, de la force de chacune de ses œuvres et de la robustesse incroyable qu'elle impose au vide alentour. L'équilibre, voilà le défi majeur lancé au sculpteur. Dès la naissance, le départ, la base – le socle – jusqu'à son faite, tout doit être dit avec sûreté même si l'œuvre peut ployer, comme ces arbres toujours aussi altiers sous le vent violent qui souffle en Provence et dans le Languedoc, pays d'où Germaine Richier est issue et où elle a vécu. L'œuvre trouve ainsi sa vie, autonome, fascinante, inquiétante et propage par là même sa propre transfiguration.

Tout se mettra vite en place dans cette œuvre qui couvre un quart de siècle de création, depuis les années 1930 jusqu'à sa disparition brutale en 1959. Son travail impose aux générations de sculpteurs à venir un regard différent sur la modernité établie à la moitié de ce siècle et perdue par sa fulgurante présence. Œuvre encore inconnue dans ses profondeurs intimes et célébrée de manière parcellaire.

Les premières sculptures de Germaine Richier verront le jour dans le calme relatif d'une œuvre marquée par les recherches infinies sur le modèle, la pose, moments de connivence où la pensée et l'œil conduisent l'aventure de la main et de la matière. Ce monde sera influencé par le fort métier d'Antoine Bourdelle, dont elle fut la seule véritable élève. Elle vérifie sans fin l'élégance des attitudes qui fait encore partie de cet univers de la statuaire, quand la lumière accroche la douceur des courbes, où l'ombre trouve tout naturellement sa place, par contraste avec le modelé guidé par la main, forte, habile, précise. De cette terre animée naîtront des bustes dont la plénitude s'allie pourtant à ce mouvement presque imperceptible que donne l'attitude, l'attention si particulière accordée de façon si juste au visage, au regard.

Les galbes, les pleins et les déliés appartiennent à ce langage qui se forge dans la connaissance intime des modèles. Germaine Richier écarte d'emblée tout effet négligé, bien entendu négligeable, pour concentrer ses efforts à cet art de l'aboutissement. Ainsi se trouve mise en place une statuaire d'un naturel apparemment parfait où le fluide trouve encore sa place. Cet atout annonce cependant le calme qui précède la tempête. La guerre est là, elle tараude les esprits, elle révolutionnera également la façon de s'exprimer de Germaine Richier, étrangère à un qui ne correspond que partiellement à son tempérament.

Des corps abrupts, massifs, différents de ceux inscrits dans notre mémoire, vont surgir à la manière d'un art brut ; corps amplifiés, remodelés, tout simplement nés d'autres certitudes et de dissemblances que nous pensions impossibles à ériger, tant cela paraissait inimaginable, insensé. Nardone qui fut le modèle de Rodin pour son Balzac sera le modèle de Germaine Richier et le détonateur de nombreuses sculptures. Ainsi une imposante morphologie sculptée, paraissant issue de temps plus anciens, deviendra dès lors le symbole d'une époque libérée des contraintes imposées par les canons d'une beauté surannée.

Les œuvres de Germaine Richier seront plus solidement ancrées au sol, comme si leur poids était une garantie définitive à toutes les bourrasques du vent et de la vie, bien que les attitudes et les gestes semblent davantage accompagner sa pensée que la réelle emprise du corps. Solidaire de la

KUNSTMUSEUM BERN
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE
MUSEUM OF FINE ARTS BERNEHODLERSTRASSE 8 – 12 CH-3000 BERN 7
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55
INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH**MEDIEN-SERVICE**
SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE
T +41 31 328 09 19/44
PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

terre dont elle est issue, l'œuvre paraît souvent effrayée par le vide qui la guette, par l'angoisse de prendre la marche, de mettre un pas dans un autre monde. L'inquiétude née de cette vision permet de mieux saisir l'irréalité tissée alentour, comme si des écheveaux gigantesques, toiles aux fils sans fin, libéraient l'œuvre qui brise le silence et prend vie. De cet aplomb requis par la volonté de l'artiste à notre intention, surgissent des représentations inconnues reliées à la nature, mystérieuse et fascinante, qui semble aussi dire la crainte, le retrait, l'élan ou le cri.

Ainsi plantées, figées, vivantes, mouvantes dans leur attitude, mais tendues dans leur maintien, ces sculptures existent à la manière des arbres, autonomes, fragiles et éternelles... La couverture de leur peau est semblable à l'écorce, burinée, ravinée, à l'inverse du trop nécessairement beau que donneraient le doux et le poli. La rugosité de cette couverture en dit long sur cette œuvre intense, lourde et pleine qui semble taillée dans le vif et le fût des arbres et dont on compterait les années en fonction des couches évolutions de cette écorce poussée sans fin vers de nouvelles frontières, afin de trouver l'exacte justesse des volumes et de l'espace.

Désormais l'œuvre appelle ou abrite des formes de vies plus hybrides créées afin de pouvoir revivre et non survivre, le sculpteur ne pouvant plus seulement se contenter de représenter ce qu'il perçoit. Il est dans l'obligation absolue, face à l'inconnu, de faire surgir des formes qui semblent mieux adaptées et plus fortes face à l'étrangeté de la vie.

L'univers de Germaine Richier sera alors empli de recherches pour imprimer de manière décisive sa représentation de l'homme et de sa vie. Dans cette tentative périlleuse, le sculpteur s'emploie, avec une saisissante intuition, à réunir notre monde à celui du règne végétal, souvent du règne animal. De toutes ces discordances qui ne peuvent s'assembler, s'unir ou donner naissance, Germaine Richier permet la réunion, la rencontre, la fusion, leur unification. La possibilité d'une vie puissante, neuve, naît semble-t-il fortuitement mais tient cependant du raisonnement le plus rationnel. Elle nous livre alors des formes vivantes, différentes, absolues, issues non d'un imaginaire mais de sa puissance d'analyse et de sa vision. Germaine Richier soustrait à l'un ou l'autre de ces mondes secrets la substance la plus intime afin de révéler ainsi cette nouvelle présence.

Des êtres hybrides semblent dire sa fascination et établir une liaison indestructible avec l'étrangeté d'un milieu plus agressif où tout est à défendre et doit se défendre. Le sculpteur se retrouve en position d'offensive pour éviter les pièges de la facilité. Des insectes géants, l'œil aux aguets, dans l'inquiétude de l'environnement des sons, de l'agresseur possiblement attendu, traduisent ses difficultés face à la représentation et au doute du créateur. Tout paraît en attente et révèle ce qu'il en est de ce qui nous entoure, tout comme l'animal qui doit sa survie à son éveil constant.

Le temps est désormais l'allié définitif de Germaine Richier. L'âpreté de cette œuvre et son austérité bouleversent l'intuition première que nous avons de la beauté et de la perception extérieure. Tout devient possible, contrôlé au plus près par la métamorphose des formes et des matériaux, trouvailles diverses et denses au hasard des rencontres, et qui aurait dû être sans suite. Ceci n'est plus l'ordinaire de la représentation, mais celui plus étonnant d'un nouvel ordre vivant troublant au point de surgir et engendrer des menaçantes et étonnantes visions.

La lumière sera mise en défaut sous d'autres angles, prise en otage, obligeant le sculpteur à d'autres explorations, à d'autres saillies. Des lignes de force, tendues et coulées dans le bronze, relieront ces corps au sol dans différents espaces, prisonniers d'une toile arachnéenne, délimitant des volumes qui n'avaient jamais été jusqu'alors envisagés.

Beaucoup de peintres ont certes tenté ces amalgames intenses et variés. Ils ont su faire vivre et

KUNSTMUSEUM BERN
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE
MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8 – 12 CH-3000 BERN 7
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55
INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE
SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE
T +41 31 328 09 19/44
PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

assembler des entités étranges et différentes, mais rien encore n'avait été tenté dans la réalité de la sculpture à un tel point du palpable et de la vérité, même si une autre approche essentielle avait été perçue, mais en d'autres termes, par les surréalistes. Germaine Richier, dans ses dernières œuvres, impose sa réflexion, et sa puissante inspiration recrée une perception additive à la matière et à la forme qui aboutit à une synthèse.

L'œuvre de Germaine Richier s'insère dans une recherche exigeante, faite de patience et de ténacité qui la conduit à des moments rares, à ces instants où, fort justement, le point d'équilibre est définitivement acquis et ne peut plus être discuté. Celui-ci ne peut être réduit ou amplifié tant il est comme il doit être, à ce bout ultime de la réflexion, sans aucune concession avec la forme et le matériau ; à ce moment exact où il n'est plus possible d'envisager une ambivalence des recherches et où tout paraît simplement s'expliquer. Il peut exister quelques variations, mais les recherches et le travail incessant ne peuvent amener à leurs contraires. La persévérance et l'analyse conduisent à cette acuité superbe qui donne à l'œuvre sa réalité, son identité, son authenticité. Rien dans ce monde n'est le fait du hasard si ce n'est, comme l'écrit Louis Pasteur, que le « hasard est le fait des esprits préparés ».

Nardone sera de nouveau le modèle privilégié pour exprimer, révéler *La Montagne*. Ce corps issu de la gangue de la terre, abstrait dans la pose et la recomposition, hors du temps, constitue l'élément primordial de cette œuvre prémonitoire. Des souches, des sarments, des ossements s'assemblent, invincibles. Le corps recèle de profondes excavations et appartient à cette montagne qui pourrait être le refuge, l'abri pour l'éternité. Aridité de ce sol tendu et anxieux où les plaies ne sont pas appelées à guérir, mais existent et défient inexorablement le temps. L'usure est là, présente, et se confronte à quelque chose de plus fort, d'irremplaçable, d'irremplacé. Cette nature dévorante, associée en des « noces barbares » à ces pétrifications successives, assemblée en lignes de force, demeure toujours dressée. Tout est issu de la terre, rien ne vacille dans cet art-là.

La sculpture n'est jamais frivole. Germaine Richier s'attache à dire dans son œuvre combien le sculpteur peut et doit être une conscience. Dans pareil monde, il ne peut y avoir de laisser-aller, dans la manière de penser et dans la façon de s'exprimer. Le matériau, impétueux, doit être totalement dominé, sans laisser entrevoir ce qu'il aurait dû imposer ; par là même, il ne peut être traité avec désinvolture. Le sculpteur sait bien qu'il laisse un signe tangible pour le futur et que rien ne lui sera pardonné ; peu de chances existent pour que ce monde-là soit détruit, coulé dans un bronze éternel qui subsistera quoi qu'il advienne. Ce qu'il a déterminé, voulu, laissera à l'évidence des traces.

Les réconciliations imposées par Germaine Richier entre l'homme et la nature sont maintenant définitivement instaurées dans cette œuvre arrimée à un temps séculaire. Elle lui donne, de façon absolue, une place que l'on avait un peu trop oubliée, aiguë, spectaculaire, secrète et universelle.