

Germaine Richier *Rétrospective*

Sous la direction de

Matthias Frehner
Daniel Spanke
Ulrike Lorenz
Stefanie Patruno

WIENAND

Table des matières

- 6 *Avant-propos et remerciements*
Matthias Frehner et Ulrike Lorenz
- 9 *Les réconciliations de Germaine Richier*
Jean-Louis Prat
- 13 *Classique sans classicisme, mythe sans mythologie. Métamorphose de la sculpture française d'Auguste Rodin à Germaine Richier en passant par Antoine Bourdelle*
Daniel Spanke
- 27 *« Commencement, tout commencement » – Germaine Richier et l'art suisse*
Matthias Frehner
- 39 *Entre humanité et animalité – aspects de la métamorphose dans l'œuvre plastique de Germaine Richier*
Corinne Linda Sotzek
- 47 *« La sculpture est grave, la couleur est gaie. » Les sculptures polychromes de Germaine Richier*
Stefanie Patruno
- 59 *« [...] seul l'humain compte. » Germaine Richier, la philosophie existentialiste et le féminisme*
Jonas Jecker
- 65 *Œuvres*
- 175 *Biographie*
- 177 *Liste des œuvres*
- 181 *Bibliographie*

Avant-propos et remerciements

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 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 admirèrent 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 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.

Matthias Frehner
Directeur
Musée des Beaux-Arts de Berne

Ulrike Lorenz
Directrice
Kunsthalle Mannheim



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

Daniel Spanke

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 1648 avait été fondée l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui se poursuivit 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 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



« La sculpture est grave, la couleur est gaie. »
Les sculptures polychromes de Germaine Richier

Stefanie Patruno

« Qu'est-ce que la sculpture ? Qu'est-ce que la peinture ?
On se cramponne toujours à des idées vieillottes,
à des définitions périmées, comme si le rôle de l'artiste
n'était pas précisément d'en donner de nouvelles...¹ »

Pablo Picasso, 1943

*Des corrélations tendues entre la plasticité
et la couleur*

Le mythe de Pygmalion est sans doute l'allégorie qui correspond le plus justement à la sculpture. À travers le récit antique d'Ovide, où la sculpture en ivoire créée par l'artiste est éveillée à la vie par la déesse Vénus, l'art exprime son désir de devenir un jour une création vivante. L'une des rares représentations dans la sculpture du mythe de Pygmalion et Galatée est l'œuvre du sculpteur français Jean-Léon Gérôme, qui a d'ailleurs traité le sujet de plusieurs manières, à la fois en sculpture et en peinture. Son ensemble de marbre de 1892 saisit le sculpteur Pygmalion livré à une étroite passionnée avec sa création Galatée, qui vient de s'éveiller². S'écartant des interprétations que la sculpture donnait jusque-là du mythe de l'artiste, Gérôme rend visible le processus d'animation de la statue de la femme par le recours au motif, bien connu en peinture, d'un changement de carnation. Car on sait peu que le haut du corps de cette blanche figure de marbre était au départ coloré – et ce, malgré le rejet apodictique de la polychromie par le classicisme – et que les métamorphoses de Gérôme avaient suscité de violentes polémiques.

Il fallut attendre les avant-gardes du début de la modernité pour que l'art connaisse un changement complet de paradigmes, rendant obsolètes tant les canons classiques que les frontières traditionnelles entre formes d'expression artistique. Le spectre de l'utilisation de la couleur en sculpture, lui aussi, s'élargit considérablement à la faveur des expérimentations artistiques du XX^e siècle. Ces « écarts de conduite », qui consistaient à poser des couleurs sur la peau d'une sculpture, caractérisent de très nombreuses sculptures autour de 1900, comme l'apparition de nouvelles conceptions formelles et de nouveaux moyens stylistiques, et aussi la généralisation des expérimentations de toutes sortes sur les matériaux et les combinaisons de matériaux. En 1928, le critique d'art Adolphe Basler écrivait à ce sujet « Toutes ces nouveautés bizarres (dans le domaine de la

sculpture) ont été amenées par les peintres beaucoup plus que par les sculpteurs³. » En l'occurrence, les impulsions pour cette soudaine résurgence d'une statuaire colorée venaient tout particulièrement de France, et de peintres qui utilisaient de la couleur, de façon épisodique ou continue, sur des supports tridimensionnels⁴. Ce mouvement, lancé par Théodore Géricault, s'était poursuivi avec Honoré Daumier avant de prendre, avec les assemblages d'éléments d'Edgar Degas et la passion de Paul Gauguin pour la sculpture de bois coloré, une dimension nouvelle, totalement inattendue. Dans les années qui précédèrent et suivirent la Première Guerre mondiale, toute une pléiade d'autres artistes – notamment chez les cubistes et les surréalistes – explorait les possibilités ouvertes par l'utilisation de la couleur sur les sculptures et autres supports : « Comme ils sont ennuyeux et stupides, la plupart des sculpteurs allemands. Rien que le fait qu'ils soient si peu nombreux à travailler avec la couleur⁵ ! », ironisait Paul Klee à l'intention des *peintres-sculpteurs* français. Outre Pablo Picasso, dont l'œuvre sculptée aura, comme l'œuvre peinte, anticipé presque toutes les innovations esthétiques du XX^e siècle, Henri Matisse, Alexander Archipenko et Henri Laurens étaient les principaux artistes à s'intéresser de près au rapport entre forme sculptée et couleur – rapport caractérisé depuis l'Antiquité jusqu'à la modernité classique, en passant par le Moyen Âge et la Renaissance, par un état de tension permanente et par les formes les plus diverses. Car par-delà le cas des peintres-sculpteurs, il y eut aussi un grand nombre de peintures qui furent réalisées par des sculpteurs. Au nombre de ces saute-frontière, on mentionnera Adolf von Hildebrand, Jean-Baptiste Carpeaux, Auguste Rodin et Aristide Maillol, ce dernier s'étant d'ailleurs élevé à plusieurs reprises contre le coloriage des statues, car il considérait que la coloration devait passer seulement par les moyens propres de la sculpture et résulter d'abord de la relation entre la sculpture et la lumière⁶. Le phénomène des sculpteurs qui utilisent la couleur pour leurs œuvres plastiques, par contre, n'a quasiment jamais été étudié dans tous ses tenants et aboutissants⁷, et ce alors même que la polychromie connut après 1945 une véritable renaissance. De nombreux sculpteurs, depuis Marino Marini, Alberto Giacometti, Max Ernst, Joan Miró et Niki de Saint Phalle, puis Otto Herbert Hajek, Barbara Hepworth, David Smith et Anthony Caro, et jusqu'à l'époque présente, ont testé la couleur en relation avec de

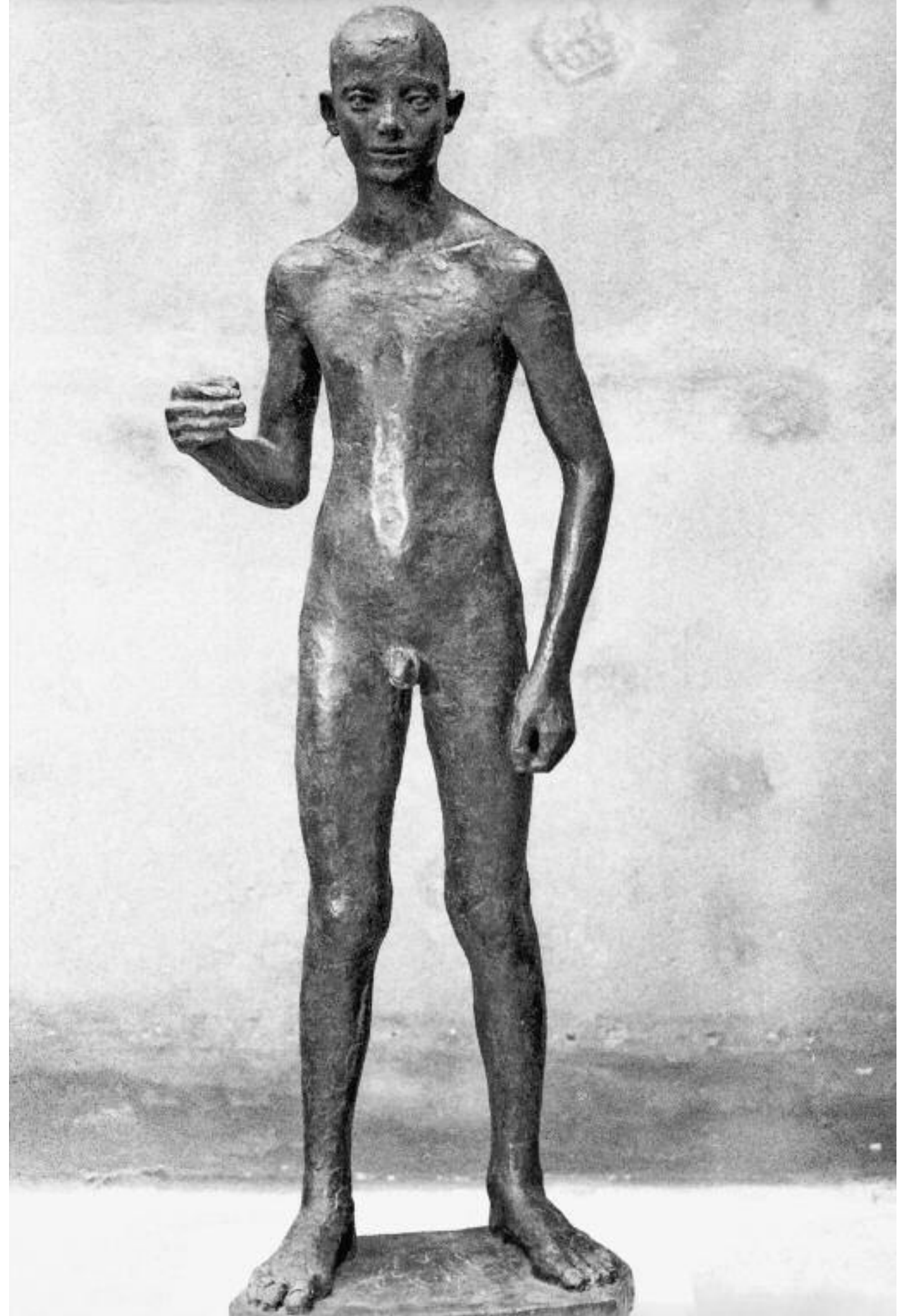


Germaine Richier
et la tradition de la figure

De 1920 à 1926, Germaine Richier a suivi les cours de Louis-Jacques Guigues à Montpellier, puis, de 1926 à 1929, ceux d'Antoine Bourdelle à Paris. Ces professeurs avaient tous deux été élèves d'Auguste Rodin, auprès duquel Henri Matisse avait aussi étudié. C'est surtout Bourdelle qui marqua fortement les premières œuvres de Germaine Richier, qui reprit de celui-ci la technique classique de construction de la figure au moyen d'un réseau de triangles. On peut encore reconnaître ce réseau sur quelques plâtres dont on put par la suite couler les bronzes.

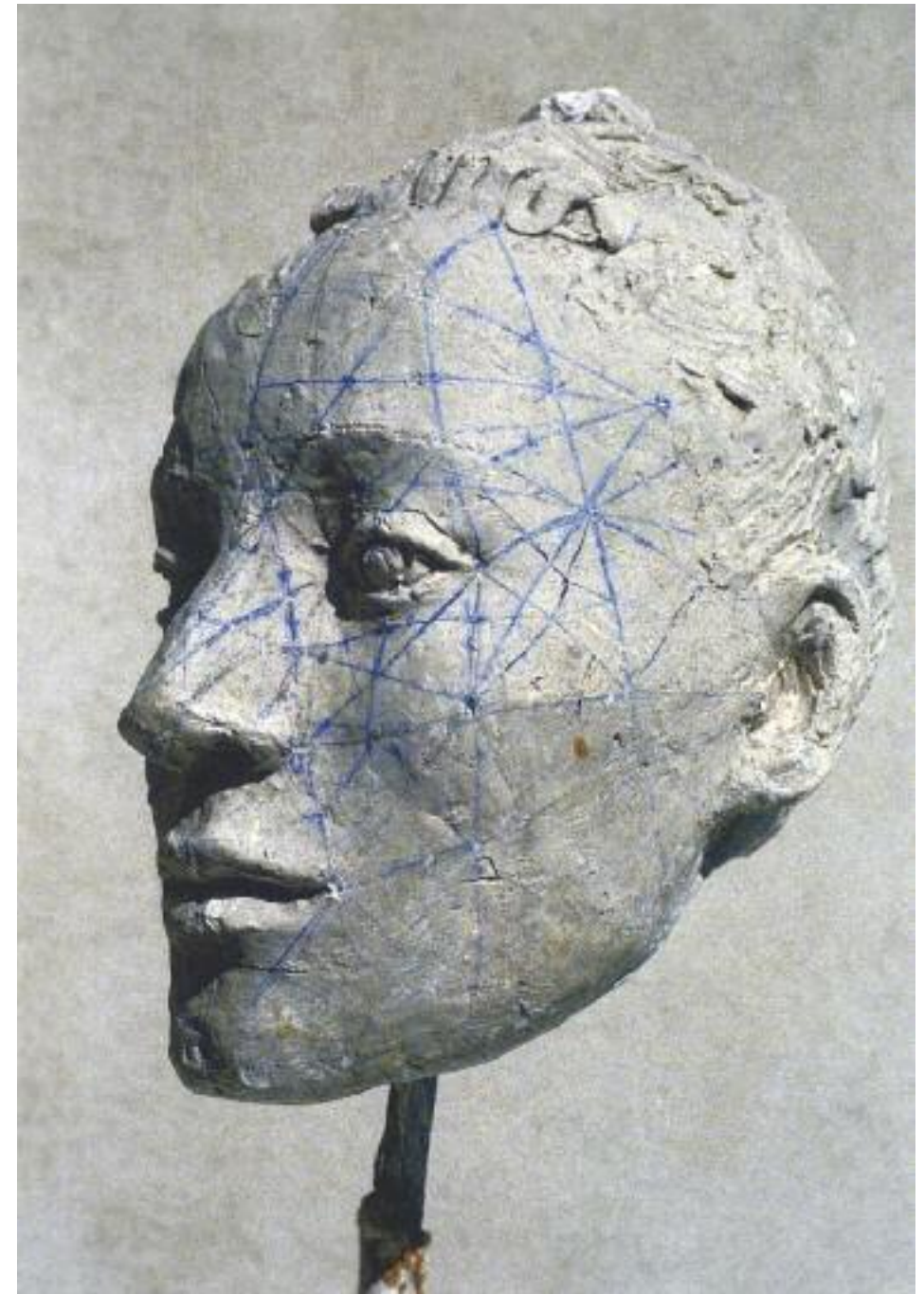
La figure humaine est au cœur de tous les arts plastiques depuis l'Antiquité. Et comme – contrairement à la peinture – de nombreuses sculptures antiques ont été conservées et ont ainsi servi de modèles aux créateurs, le canon antique a exercé une influence notoire sur la sculpture. Germaine Richier restera fidèle à la figure humaine dans toute son œuvre.

Loretta, 1934





La Regodias, 1938



La Regodias, 1938-1939



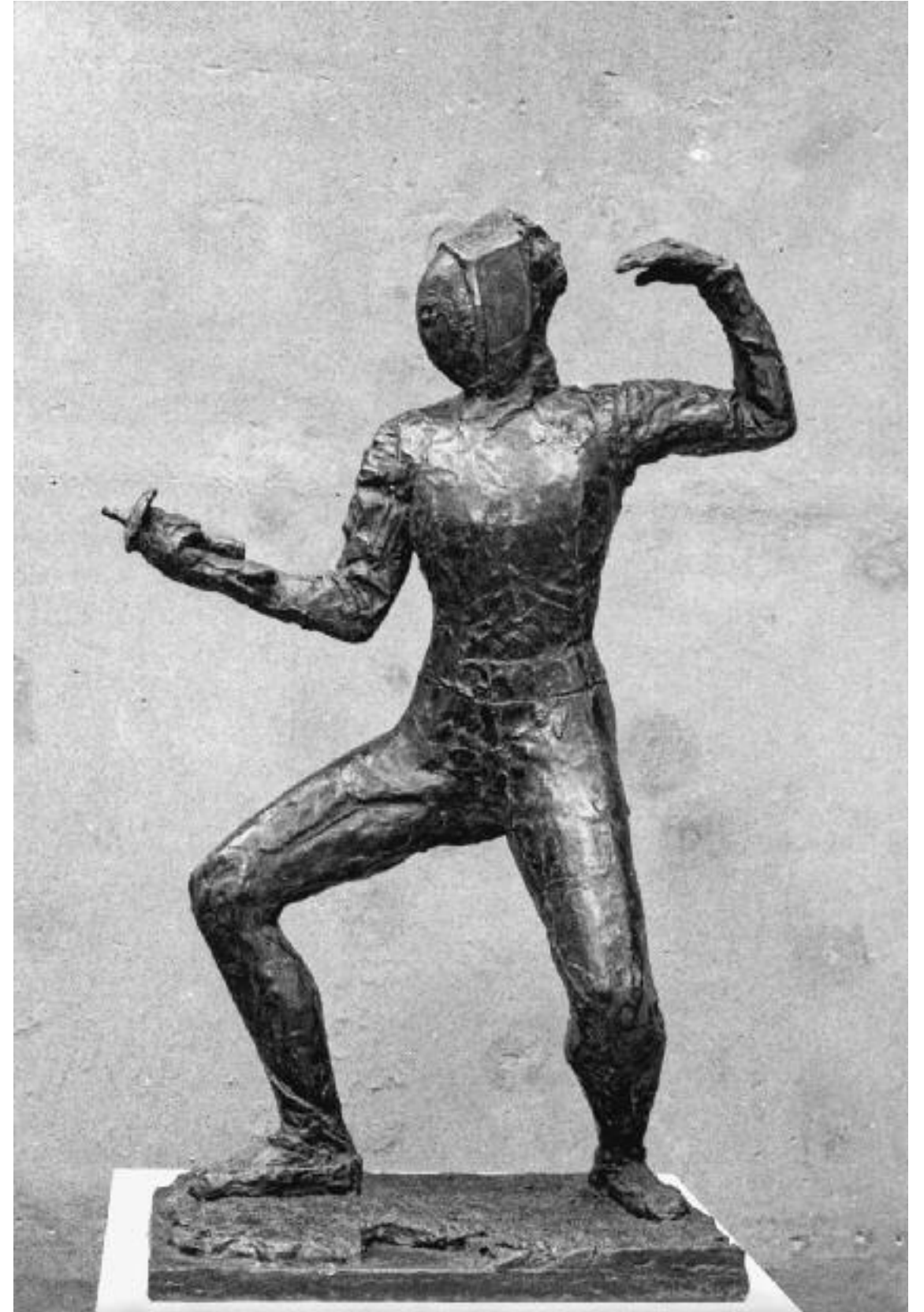
Cornelia I, 1944



Pablo Picasso
Femme assise, les mains croisées, 1922



Buste n° 12, 1933



L'Écrimeuse avec masque, 1945-1964

*Germaine Richier
et la nature*

Enfant déjà, Germaine Richier se sentit très proche de la nature. Sa nièce Françoise Guiter raconte à ce propos : « Dans son atelier, des insectes, des bois, des cailloux, des herbes, toutes sortes de choses en attente et amoncelées les unes sur les autres remplissaient peu à peu les étagères. Beaucoup provenaient de sa Provence natale et des plages qui entourent les Saintes-Maries-de-la-Mer où elle aimait aller et “chasser les cailloux”, source d’inspiration et d’apport pour sa sculpture. »

Dans les œuvres de Germaine Richier, la nature n’est plus tout simplement belle, comme l’avait longtemps voulu la règle en art. La vérité de la nature chez Germaine Richier englobe tous les aspects de la vie, et même ce qui rebutant, laid, insaisissable. Pour une femme artiste, notamment, rompre ainsi avec les conventions est un tour de force particulier, dans la mesure où les attentes envers les femmes et leur art allaient surtout dans le sens de l’esthétique.



Le Cheval à six têtes, grand, 1954-1956



La Mante, grande, 1946



Mante et hibou, 1948-1951