

Germaine Richier – Sculptrice

1902-1959

La carrière de Germaine Richier a été brève. Ses premières sculptures datent de 1933-34, les dernières de 1959, année de sa mort. Germaine Richier a très tôt mis en place une œuvre personnelle et singulière, remarquée par ses aînés et par les critiques. L'humain est au cœur de sa recherche artistique même lorsqu'elle fait mine de s'en éloigner. Son nom n'est pas familier au grand public comme l'est celui de Camille Claudel ; aussi faut-il rendre hommage à Valérie Da Costa¹ dont l'ouvrage intitulé *Germaine Richier, un art entre deux mondes* permet au lecteur de circuler avec quelques clés d'interprétation au milieu des principales œuvres de Germaine Richier. Mon exposé emprunte beaucoup à ce livre.

Bien accueillie sur la scène internationale, la sculpture (diapo 2) de Germaine Richier peut être vue à Londres (Tate Modern), à Zurich (Kunsthaus), aux musées royaux de Bruxelles, à Venise ! Elle a également été présentée au Musée d'Art Moderne de New York en 1955. En France, l'hommage à l'univers singulier de Germaine Richier s'est exprimé par l'exposition rétrospective du Musée national d'art moderne en 1956, de son vivant ce qui est exceptionnel. Ni Matisse, ni Giacometti n'auront eu le même honneur. Aujourd'hui, on peut la découvrir à Montpellier (Musée Fabre), à Rennes (Musée des Beaux-arts), à Arles (Musée Réattu) à Saint-Etienne (Musée d'Art moderne) à Grenoble, à Antibes (musée Picasso) et à Paris (Centre Georges Pompidou et jardin des Tuileries). La liste des sites d'exposition n'est pas exhaustive. (diapo 3)

1. SA VIE

Née le 16 septembre 1902, Germaine Richier a deux ans lorsque sa famille quitte Grans près de Salon-de-Provence pour s'installer à Castelnau-le-Lez où elle passe son enfance et sa jeunesse dans la propriété familiale du Prado. Elle effectue aussi des séjours dans la maison familiale de Mudaison (diapo 4).

¹ Valérie Da Costa, *Germaine Richier, un art entre deux mondes*, Éditions Norma, 2006

Elle entre à l'École des beaux-arts de Montpellier (**diapo 5**), inscrite en « dessin d'imitation en 1920, à tous les cours en 1923, et enfin en histoire de l'art, décoration, sculpture en 1925. Elle est l'élève du sculpteur montpelliérain Louis-Jacques Guigues à qui l'on doit une *Tête de jeune femme en pierre serpentine verte* (**diapo 6**) et un *Portrait de Frédéric Bazille* en plâtre exposés au musée Fabre. Cet ancien praticien de Rodin lui enseigne la technique de la taille directe, qu'elle utilisera peu dans son œuvre ultérieure. Elle achève sa scolarité en 1926 avec *Jeunesse*, œuvre aujourd'hui détruite, et rejoint Paris dès l'automne.

Les témoignages écrits ou photographiques de l'époque où Germaine Richier découvre la sculpture sont rares. On peut toutefois citer le témoignage de Gaston Poulain dans un texte hommage qu'il publie après la mort de Germaine Richier en 1959 :

« Comme elle était jolie avec ses cheveux courts ! un peu hirsutes, un peu recourbés à la façon du thym de nos garrigues. Comme elle était vive au milieu des autres ! Elle n'était pas habillée comme elles. Elle portait un petit boléro du bleu de sa jupe.[...] Elle était l'enthousiasme même. Elle seule avait une blouse tachée de glaise sèche, sur laquelle elle essuyait ses pinceaux qu'elle était la seule à lécher quand elle faisait de l'aquarelle en tirant la langue. Quel âge avait-elle. Quinze ans, seize ans ou un peu plus ? Il faudrait consulter les registres de cette école des beaux-arts de Montpellier où elle s'appliquait et où les autres ne faisaient pas grand-chose ».²

Devenue la seule élève particulière d'Antoine Bourdelle grâce à la recommandation d'Henri Favier, architecte montpelliérain, G. R. découvre l'art du modelage d'après le modèle vivant qui donne une inflexion décisive à sa pratique. Ainsi, à l'issue de sa formation, elle est l'héritière de Rodin et elle s'inscrit dans le sillage de Bourdelle (**diapo 7 et 8**). On a souvent rapporté l'affection de Bourdelle pour celle qu'il appelait son « numéro » ou son « rossignol » : Germaine chantait en travaillant. L'attachement était réciproque. Germaine Richier admirait Bourdelle comme avant elle Camille Claudel admirait Rodin ou Robert Couturier admirait Aristide Maillol.

Chez Bourdelle, elle croise Alberto Giacometti et rencontre deux praticiens suisses Arnold Geissbuhler et Otto Bänninger qu'elle épouse le 12 décembre 1929.

² Gaston Poulain, « Germaine Richier, mon amie » *Les Lettres françaises*, 6 août 1959. Cité par Valérie Da Costa op. cit p. 21

C'est aussi en 1929 qu'elle s'installe dans son propre atelier avenue du Maine dans le XIV^e arrondissement de Paris, puis à partir de 1933 et jusqu'à la fin de son activité artistique dans celui de **l'avenue de Chatillon** (actuelle avenue Jean-Moulin) (**diapo 9**), elle travaille à partir de cette date en toute indépendance et accueille à son tour des élèves tel César Baldaccini dit César.

Le Loretto I (1934) (**diapo 10**) est certainement l'une des œuvres les plus importantes de la première période dite réaliste du sculpteur. Exposé en 1936 par la galerie Max Kaganovitch avec des bustes aujourd'hui détruits cette œuvre lui vaut le prix Blumenthal. Germaine Richier multiplie les études d'après nature, les bustes et les nus. Si cette partie de l'œuvre appartient pleinement à la statuaire de l'entre-deux-guerres et témoigne d'un métier bien maîtrisé, elle fait cependant déjà entendre une note discordante. La grâce de l'adolescent se trouve contredite par le crâne chauve, le torse maigre, presque rachitique et l'ancrage ferme des pieds dans le sol. Les disproportions du corps sont au service d'une force qui transcende le modèle classique ; l'aplomb rigoureux de la pose rompt avec l'harmonie du *contrapposto* (déhanchement de la sculpture grecque). Ainsi Germaine Richier met au point, dès cette période, un vocabulaire qui lui est propre et se livre à une exploration des possibilités expressives du corps humain, territoire dans lequel se développera toute son œuvre.

La guerre éclate tandis que le couple Richier-Bänninger se trouve à Zurich. Ils y demeurent pendant toute sa durée et Germaine Richier ouvre un atelier qui reçoit de nombreux élèves. Les années de guerre constituent une époque charnière pour elle. Elle reprend **le Loretto** en juin 1940 (**diapo 11**), en allonge le corps et en renforce le déhanchement. La main gauche, dont la taille est augmentée, exprime l'impuissance et le désarroi. On la considère comme une allégorie de l'occupation allemande. La statue porte d'ailleurs le nom **de Juin 1940**.

Ce sont **Les Escrimeuses** (**diapo 12**) réalisées en 1943 qui apparaissent comme le point de bascule entre la période réaliste et le reste de l'œuvre ; à la fois fidèles à l'enseignement reçu, les statues portent la marque des préoccupations du sculpteur sur le mouvement et elles annoncent les postures imitées des animaux et des insectes qui vont suivre. (**diapo 13**)

Dans son grand atelier zurichois, Richier reçoit de nombreux jeunes sculpteurs suisses. Son enseignement a la réputation d'être « difficile », « riche », « impétueux » selon les termes de Valérie Da Costa³. Germaine bouscule ses élèves autant qu'elle les félicite :

³ Valérie Da Costa, op. cit., p. 33

« Aujourd’hui j’étais méchante envers mes élèves et j’en ai fait pleurer quelques-uns, déclare-t-elle à Hermann Hubacher sculpteur suisse. Tu es bien d’accord qu’ils ne sont pas là pour s’amuser. »

L’atelier de Zurich est un lieu de travail mais aussi un lieu de rencontres. L’Italien Marino Marini, l’Autrichien Fritz Wotruba s’y retrouvent. Elle est également proche de l’architecte Bruno Giacometti frère d’Alberto déjà croisé chez Bourdelle et de Diego le troisième frère. D’autres artistes présents en Suisse, comme Hans Arp, contribuent à la fécondité de l’art en exil. D’importantes expositions permettent à Germaine Richier de présenter les évolutions de son œuvre à Bâle en 1944, à Zurich, à la Kunsthalle de Berne en 1945, à Genève en 1946.

L’étude du déséquilibre (**diapo 14**), le travail des surfaces, le répertoire des formes hybrides apparaissent durant les années de guerre ; c’est pendant son séjour en Suisse que « l’artiste met en place une esthétique moins consensuelle, plus singulière et tourmentée. »⁴

L’introduction de l’élément animal et végétal qui caractérise la nouvelle orientation de l’artiste prend peut-être ses racines dans la campagne languedocienne de son enfance. La nouvelle série d’œuvres que la critique nomme les êtres hybrides renvoie aussi bien à la mémoire de l’enfance heureuse, observatrice et étonnée devant les merveilles de la nature qu’à l’inquiétante métamorphose des êtres humains mi-hommes, mi-insectes. Il semble indiscutable que le choix des animaux et des insectes qui composent son bestiaire ait été retenu pour leur intérêt formel. *L’araignée I*, *La mante* (**diapo 15**), *La Sauterelle* (**diapo 16**), trois œuvres majeures terminées en 1946, appartiennent à cette lignée. Cependant des critiques avancent d’autres explications plus psychologiques en rapport avec les blessures infligées à sa sensibilité d’artiste féminine par les atrocités de la guerre.

A la fin de la guerre, Germaine Richier retrouve son atelier de l’avenue de Châtillon probablement en avril 1946. Ses relations avec Otto Bänninger se sont distendues, ils divorceront en 1953 mais elle continuera de correspondre très régulièrement avec lui jusqu’à sa mort. Les lettres à son mari « affirment tout autant son attachement que leurs échanges sur la sculpture et le travail ».⁵

⁴ Valérie Da Costa, op.cit. p. 65

⁵ Valérie Da Costa, op.cit. p. 35

« Au fond, c'est Bänni qui m'a initiée à l'art et c'est à lui que je dois l'émancipation de ma vie bourgeoise. »⁶

La sculpture de Bänninger (diapo 17 et 18) s'inscrit, elle, dans une veine figurative. Il reçoit de nombreuses commandes de personnalités suisses comme Charles-Ferdinand Ramuz. Germaine Richier l'encourage dans la voie qu'il suit, attentive à son travail.

Cependant, en novembre 1946, Germaine Richier a rencontré l'écrivain et poète René de Solier qu'elle épouse en 1954. Admiratif de son œuvre, le poète proche des Surréalistes, parvient à stimuler en elle son effervescence créatrice. Il communique son admiration à son ami Jean Paulhan, ainsi qu'au poète Francis Ponge et à l'écrivain André Pieyre de Mandiargues, languedocien qui ne ménage pas son enthousiasme : « À mon goût, ce sont presque uniquement quelques femmes qui sauvent aujourd'hui la peinture, et c'est Richier qui sauve la sculpture⁸ ». Ce nouveau cercle d'amis fera entrer l'œuvre de Germaine Richier dans ce qu'on peut nommer les œuvres écrites du XXe siècle à l'image des œuvres de Braque, de Calder ou de Giacometti entrées en résonance avec les mots de Jean Paulhan, de Francis Ponge, de Sartre, de Michel Butor, de Michel Leiris ou d'André Breton. Fièbre et émue de voir son œuvre admirée par des intellectuels, Germaine Richier, l'instinctive, fascinait les écrivains qui devaient chercher des mots pour parler d'une œuvre puissante, directe venant du plus profond d'elle-même.

Je cite René de Solier son second mari :

« Si un être ne s'explique pas totalement par son origine, il a partie liée avec les siens, les terres et les errements de la première adolescence, quand elle trahissait une réaction farouche ou craintive. À Mudaison, non loin de Montpellier ou près d'Arles, s'étend une terre minée par le soleil et les vents. Plus bas, en Camargue des marais inexplorés, des réserves et des mas tentent le Provençal, l'être qui vit dans une richesse fertile, mais à conquérir, serait-ce sur des étendues inondées ou désertes. Ce pays, qui baigne et porte toute une vie – celle de l'artiste – est la luxuriance même, mais une luxuriance menacée d'insolation. »⁷

⁶ Mots de Germaine Richier rapportés par le sculpteur Hermann Hubacher dans le texte « Die Zürcher Zit der Bildhauerin *Germaine Richier*, catalogue d'exposition, Kunsthaus, Zurich, 1963, p. 8-10 . Cités par Valérie Da Costa in *Germaine Richier, un art entre deux mondes*, op. cit. note 71

⁷ René de Solier, « L'œuvre est un rendez-vous », *Derrière le miroir*, N° 13, 1948.

En 1950 alors qu'elle est une artiste reconnue, Germaine Richier reçoit une commande pour l'église de Notre-Dame-de-Toute-Grâce, sur le plateau d'Assy, Haute Savoie (diapo 19). Le projet est né de la volonté de deux pères dominicains Marie-Alain Couturier (1897-1954), Pie-Raymond Régamey (1900-1996) et, du chanoine Devémy. Le père Couturier souhaite faire appel à la vitalité de l'art profane pour se démarquer du style saint-sulpicien.

« Notre art religieux, écrit-il en 1937, en dépit de ses fins propres, ne se donnera pas, ne s'inventera pas une vie propre. D'où la nécessité de faire appel à la vitalité de l'art profane pour ranimer l'art chrétien.»⁸

Notre-Dame-de-Toute-Grâce, dont la construction s'achève en 1946 (diapo 20) fait figure d'œuvre pionnière. L'église, œuvre de l'architecte Maurice Novarina⁹ (1907-2002) est un des grands manifestes de l'art religieux de l'Après-guerre. En 1943, le chanoine Devémy s'adresse à Pierre Bonnard, déjà âgé, pour qu'il représente Saint-François de Sales, évêque d'Annecy. En 1945, interviennent Jean Lurçat pour la tapisserie de l'Apocalypse du chœur et Fernand Léger pour la mosaïque de la façade consacrée à la Vierge. Puis ce sont les trois vitraux de la tribune de Jean Bazaine, la porte du tabernacle conçue par Braque, la cuve baptismale de Carlo Signori. En 1948, Matisse accepte de réaliser un Saint-Dominique en céramique jaune (diapo 21). Puis en 1949, Marc Chagall crée le baptistère avec vitraux, mosaïques (diapo 22), bas-reliefs en marbre, et Germaine Richier reçoit la commande du Christ en croix pour le chœur. Pièce centrale de l'église, le Christ doit trouver sa place derrière l'autel et sous l'immense tapisserie de l'Apocalypse de Lurçat. L'abbé Devemy lui propose comme source d'inspiration la prophétie d'Isaïe : « Comme un chirurgien, il a grandi devant nous, comme une racine en terre aride, sans éclat ni beauté nous l'avons vu et sans aimable apparence, objet de mépris et rebut de l'humanité. »¹⁰(*Isaïe*), Ch 53

Germaine Richier avait entendu parler de ce projet et rêvait d'y être associée. Très vite, elle se met au travail en exécutant une esquisse en terre de dimensions restreintes, étape inhabituelle pour elle qui aime à se lancer directement dans l'œuvre définitive. (diapo 23) La pose finale est immédiatement trouvée, le corps légèrement concave est décollé de la poutre verticale, les bras démesurés s'ouvrent sur le monde, confondus avec ceux de la croix. Délaissant tout détail anatomique, elle donne à voir l'image d'un corps esquissé qui porte des traces de

⁸ Valérie Da Costa, op.cit. p. 90

⁹ Novarina a aussi réalisé le village olympique et l'hôtel de ville de Grenoble, de nombreux autres édifices religieux dont l'église Sainte Bernadette à Annecy

¹⁰ Valérie Da Costa, op. cit. p. 92

scarifications. Le père Couturier et le chanoine Devémy acceptent sans hésitation le projet et l'engagent à réaliser l'œuvre définitive.

Elle fait des allers-retours à Assy pour déterminer les proportions finales de l'œuvre. Elle fait aussi appel à un modèle vivant Lyrot, modèle de *Don Quichotte* et du *Griffu* notamment.

Le grand corps maigre du modèle illustre le pathétique qu'elle veut exprimer. En l'attachant par des cordes à une potence, elle lui fait prendre une pose peu conformiste. La haute poutre en bois, élément de construction de l'œuvre est fondue avec le Christ, passant de la fonction de support à celle de croix.

Germaine Richier travaille en continu avec acharnement.

« Tu sais écrit-elle à Otto Bänninger, je ne veux pas une sculpture analysée au demi-centimètre carré, je veux le résultat d'une conception, d'un savoir, d'une audace, le tout si possible très vivant. »¹¹

Elle fait prendre à Lyrot, chaque jour, une pose courte pendant plusieurs semaines et elle réalise un Christ plus petit que nature comme la plupart de ses sculptures. Frêle, le torse et les bras démesurément étirés, ce corps ruiné semble divisé par une fente béante. La matière bouillonne d'aspérités, la surface entière est creusée pour mieux représenter la chair révélée comme une blessure. Le linge à peine perceptible, qui ceint les reins se confond avec le corps au moyen d'un traitement uniforme de la matière. . Les bras immenses se terminent par des mains proportionnellement petites. Le visage est raviné. Du modèle en terre naît le moulage en plâtre, puis la fonte définitive en bronze qui sera laissé à l'état naturel. Germaine Richier atteint ainsi son but : un traitement érodé de la matière en même temps que les proportions d'une figure discrète, humble que l'on aperçoit à peine lorsqu'on entre dans l'église ([diapo 24](#)).

Son ami Claude Mary évoque l'émotion, l'inquiétude, la modestie qui habitaient l'artiste durant toutes les opérations. L'œuvre en place, elle cessa de trembler, « elle vit qu'elle avait fait de son mieux »¹².

Pourtant, l'œuvre, dont André Malraux disait : « ...il est le seul Christ moderne devant lequel quiconque peut prier », déclenche la colère des intégristes qui y voient une offense à l'Art

¹¹ Valérie Da Costa, op. cit. p. 94 et note 270

¹² Valérie Da Silva, op. cit. p. 95 et note 277

sacré. Retiré du maître-autel par l'évêque d'Annecy en 1951, il ne sera remis en place et classé monument historique qu'en 1969, dix ans après la mort du sculpteur. On soupçonne ce qu'a pu ressentir Germaine Richier en butte à tant d'incompréhension.

Lorsqu'elle comprend que son œuvre est définitivement rejetée elle écrit au chanoine :

« Cher monsieur l'abbé et ami, merci de tout cœur de votre lettre, et si notre amitié a été abritée par ce fameux Christ, cédez je vous prie à ma demande. Maintenant que tout paraît avoir atteint le point final, veuillez remettre en caisse le bronze et réexpédiez-le, je vous prie à son sculpteur. Je m'engage de conserver cette caisse sans en faire aucun usage, mais dans mon atelier, il sera à l'abri de toute curiosité, de toutes pensées malveillantes. »¹³

Cet épisode douloureux débouche sur la dernière période esthétique de Germaine Richier qui se tourne vers la sculpture colorée : elle ajoute de la couleur dans ses bronzes et a l'idée d'insérer du verre coloré. *L'Échiquier*, (diapo 25) composé des cinq personnages du jeu d'échecs est l'aboutissement de ses recherches sur la couleur. C'est aussi la dernière sculpture qu'elle réalise. Lors d'une exposition à la Galerie Greuzevault elle apparaît le 26 juin 1959 au côté du peintre Max Ernst auteur lui aussi d'un échiquier ; il lui adresse un émouvant hommage, très faible, elle lui répond en peu de mots. Elle décédera un mois après à Montpellier à l'âge de cinquante-sept ans emportée par un cancer du sein.

Elle repose au cimetière de Mudaison sous la figure tutélaire de *L'Ange* (ou *Génie*) (diapo 26-27) qu'elle avait exécuté pour la tombe de ses parents. Ce qui caractérise *L'Ange* au-delà de son évidente parenté avec *Le Loretto I* et *Juin 40* c'est l'adjonction d'une paire d'ailes d'une facture très particulière évoquant la seconde période de l'art de Germaine Richier, notamment ses recherches sur le traitement de la matière. On note que la statue ne mesure que 96cm.

On peut observer que Germaine Richier travaille par séries, par familles d'œuvres qui dialoguent entre elles ; aussi est-il insatisfaisant de présenter ses œuvres de façon chronologique. C'est pourtant le parti que je vais adopter pour faire sentir la progression, les étapes du langage sculptural sans m'interdire de circuler assez librement dans le temps pour souligner les filiations.

¹³ Valérie Da Costa, op.cit. p. 100 et note 290

J'aborde ainsi la seconde partie de mon exposé qui sera elle-même subdivisée en trois points :

Les œuvres d'avant-guerre

Les évolutions esthétiques

Les œuvres de la maturité

2. ŒUVRES D'AVANT-GUERRE

Le Buste du Christ 1931 (diapo 28), La Regodias 1938 (diapo 29), Lucette ou le cirque 1937 (diapo 30), s'inscrivent dans l'héritage de Rodin et de Bourdelle. Dans l'atelier de Bourdelle, Germaine Richier travaille d'après modèle, utilisant les techniques du modelage et de la taille directe. Elle apprend à penser et à construire la forme pour laquelle, dans le sillage de Bourdelle, elle se réfère à la triangulation c'est-à-dire une division de la forme en triangles par le dessin au bleu de lessive sur le modèle vivant. Le travail du buste (ou de la tête) résume cette organisation de la main et de l'esprit. Il est au centre de l'enseignement de Bourdelle. Elle sait comme le lui dira Maillol « accrocher un nez avec un front ». C'est un exercice qu'elle poursuivra tout au long de sa vie en disant qu'elle « faisait ses gammes » ce qui ne l'empêchait pas d'aborder chaque nouvelle œuvre en fonction des évolutions de son art. En fait, Germaine Richier s'émancipera progressivement ; il est à noter qu'elle a détruit de nombreuses œuvres de jeunesse.

L'Aigle (1948) (diapo 31) une œuvre dont Nardone, qui a posé pour Rodin et pour Bourdelle, est le modèle présente un visage déchiré au niveau des tempes ; la terre est malaxée et aplatie grossièrement avec les doigts, des résidus de matière sont laissés apparents en haut du front. Le vide fait partie intégrante de la forme renforçant ainsi l'énigme du visage qui évoque un masque de tragédie grecque.

La technique de l'évidement est reprise pour la réalisation des *bustes de Franz Hellens¹⁴ et d'André Chamson. (diapo 32-33)*

¹⁴ Franz Hellens (1881-1972) écrivain belge auteur de *Mélusine*, 1920, fondateur de la revue *Le Disque vert* à laquelle collaboreront H. Michaux, A. Malraux, B. Cendrars et René de Solier.

Le Buste de Marguerite Lamy exposé au Musée Fabre est une œuvre assez traditionnelle bien que tardive. (diapo 34)

3. LES ÉVOLUTIONS ESTHÉTIQUES (1940-1950)

- **Les hybrides et métamorphoses**

Avec *Le Crapaud* et *L'Homme-forêt* Germaine Richier inaugure la série des œuvres répertoriées plus tard par René de Solier sous le vocable « **les hybrides** ». En s'engageant dans cette démarche, Germaine Richier s'inscrit dans un mythe séculaire chanté par Ovide mais peut-être a-t-elle aussi connaissance des œuvres d'Odilon Redon (diapo 35) ou de Chagall habités eux aussi par le monde des chimères et des métamorphoses ? (diapo 36)

L'Homme-forêt (1945-46) (diapo 37) avec sa main gauche feuille de chêne et son bras tronqué ainsi que *La Feuille* (1948) (diapo 38) associent l'humain et le végétal, la nature et la sculpture.

Le Crapaud (1940), *L'Araignée* (1946, dont on peut voir un exemplaire au Musée Fabre), *La Mante* (1946) (diapo 39), *La Fourmi* (1953 exposée au musée de Grenoble) *La Sauterelle* (1944) (diapo 40) affirment le mélange de l'humain et de l'animal.

On assiste de surcroît à la construction d'un univers où la femme est l'objet d'une interrogation passionnée mais aussi douloureuse et angoissée.

Certains analystes tiennent pour essentielle la dimension féminine de l'art de Germaine Richier qui exprime une révolte puisée aux sources du combat entre la vie féconde et la mort destructrice. Germaine Richier voit la vie dans toute chose, une pierre, une branche, une feuille. Cette perspective animiste permet de comprendre comment elle associe un homme à une branche, une femme à une feuille, à une amphore (diapo 41) ou à une sauterelle sans craindre de donner naissance à des figures étranges.

« Par le moyen de ses monstres, de ses insectes, reptiles batraciens, oiseaux humanisés, de ses filles-feuilles et de ses hommes-souches, dit Mandiargues, cette œuvre nous induit à d'étranges mouvements de l'âme, elle nous fait apercevoir des fièvres et des peurs qui sont primordiales »¹⁵.

¹⁵ Valérie Da Costa, op. cit., p. 53, note 118

Cependant, au-delà des nombreux commentaires parfois très poétiques qui glosent la recherche esthétique des sculptures il faut accepter que les insectes, rangés nombreux sur les étagères de son atelier, aient aussi été retenus pour leur intérêt formel. Ce qui n'enlève rien à l'impression de fantastique qui surgit des statues. Certains commentateurs, immergés dans leur époque, emploieront le terme « surréaliste ».

Après 1950, Germaine Richier poursuit ce langage sculptural mis en place durant la guerre en élargissant la stratégie de l'hybride. L'hybride peut procéder d'une association d'identités mais aussi d'un assemblage d'objets trouvés par l'artiste. Ainsi un morceau de brique et de ciment poli par la mer, ramassé sur la plage de Varengueville devient la tête du *Berger des Landes* 1951 (diapo 42) et un trident de gardian devient la tête du matador dans *La Tauromachie* (1953) (diapo 43). La sculpture est magnifique et cruelle. Pour exprimer la cruauté : la pointe prolongeant la main droite, le ventre ouvert, la chair mise à nu jusqu'aux entrailles avec une fourche plantée au milieu du ventre et un trident de Gardian en guise de tête.

Le travail d'une matière exacerbée, déchirée, trouée va contribuer à confirmer cette esthétique de la cruauté, de la violence, de la souffrance mais aussi de l'insolite ou de l'inattendu. Il s'agit de rompre avec le lisse qui attire la caresse de la main. Elle greffe dans le plâtre des branches d'arbre et des feuilles (*L'Homme-forêt*, 1945). Elle trempe de la filasse dans le plâtre puis la secoue pour obtenir la transparence et l'effet-dentelle des ailes de *La Chauve-souris* (1946) (diapo 44). Ce sont bien les ailes qui retiennent l'attention ; telle une sorte de résille ajourée, elles expriment la fragilité de la membrane qui couvre les ailes du petit animal. Richier décide pour la première fois de ne pas recouvrir la sculpture d'une patine, mais de conserver le bronze dans son état naturel qui une fois nettoyé est doré.

- **Des représentations contrastées du corps humain**

Conçus séparément, *L'Orage* (1947-48) et *L'Ouragane* (1948-49) (diapo 45) incarnent les forces d'une nature cataclysmique. Les critiques les analysent ensemble même s'ils ont été créés à deux ans d'intervalle. La pose est identique, le torse large et, comme souvent supporté par des jambes frêles. Les bras sont détachés du corps et les paumes des mains tournées vers le sol comme pour y puiser des forces telluriques.

Plus grandes que nature, les statues partent de l'étude de deux modèles, Nardone (ancien modèle de Rodin) et Thérèse, une ancienne danseuse de cabaret.

La nature est source d'inspiration pour Germaine Richier mais elle demeure aussi terrifiante : « j'ai peur de la nature, dit-elle, elle est méchante ». ¹⁶ Germaine Richier avait peur de l'orage, du vide et de la solitude rapporte son ami Claude Mary.

L'Orage et *L'Ouragane* peuvent être regardés comme une tentative d'exorcisme des peurs ancestrales de l'homme.

La littérature sur *L'Orage* et *L'Ouragane* (néologisme) est abondante. Cédons la parole à Francis Ponge par exemple :

*«Je dirai qu'il est formidable, cet homme, - qu'il n'a jamais été plus sauvage, foudroyé, réveillé, par son propre orage ; sortant tout abruti de quel sommeil dans les fourrés de la métaphysique, le crâne fendu, l'œil éclairé, sorte de King-Kong, de champion de catch catégorie poids lourds mis knock out debout par notre sculpteur, les deux mains en avant pour tâter un décor qu'il croit, qu'il dit, qu'il veut inexistant (il l'étranglerait au besoin);»*¹⁷

L'Ouragane serait-elle une incarnation de l'artiste elle-même qui éblouissait par sa vitalité et qui tel un Titan a été foudroyée par Zeus au sommet de son art ? Alain Jouffroy, à qui l'on doit ce rapprochement, raconte le trouble qui s'est emparé de lui lorsque Germaine Richier, lui faisant visiter son atelier lui désigne deux stèles de granit, composées d'éléments géométriques, sur des socles.

« Ce sont les tombeaux de *L'Ouragane* et de *L'Orage*. Je veux les mettre à quelque distance, pour leur barrer le chemin. C'est leur mort... encore dix ans devant eux... »¹⁸

Les statues, ont été achetées par le Musée National d'Art Moderne de Paris (centre Pompidou) – *L'Orage* en 1949 – *L'Ouragane* en 1957. (diapo 46 Tour Saint Jacques en arrière-plan)

L'esthétique de la maigreur qui a souvent fait comparer Germaine Richier à Giacometti, à l'opposé de la famille de *L'Orage*, exprime une autre volonté de l'artiste : détruire la forme. Inlassablement, elle déforme, étire, perce et déchire. La maigreur de Lyrot, le modèle de *Don Quichotte* (212cm, l'œuvre la plus haute) (diapo 47), peut-être le souvenir des corps calcinés de Pompéi découvert lors d'un voyage effectué en 1935, la guerre et son cortège d'atrocités

¹⁶ Valérie Da Costa, op. cit. p. 39 et note 83

¹⁷ Francis Ponge 11 octobre 1948, in *Derrière le miroir* n° 13 1948.

¹⁸ Valérie Da Costa, op.cit. p. 79

tel le bombardement d'Hiroshima, la bouleversent, l'inspirent et répondent à son besoin d'exploration des corps et d'expression des contrastes.

Cependant ce sont les sculptures à fils qui retiennent plus particulièrement l'attention du public. Introduits pour la première fois en 1940 avec *L'Araignée*, les fils permettent de prolonger les lignes directrices de la sculpture et de la projeter dans le vide. Ils évoquent un travail de construction où le triangle domine. (diapo 48)

Parmi les œuvres à fil *Le Griffu* (1952) (diapo 49) est le plus célèbre. L'œuvre a été popularisée par l'émission d'un timbre en 1993. Le corps de l'animal fabuleux que Germaine Richier appelait *Le Diable* mais qui sera rebaptisé *Le Griffu* par René de Solier est d'une maigreur pathétique. Archétype du fantastique si présent dans l'œuvre, il est un mélange singulier entre le modèle Lyrot et l'univers des fables et légendes dont le sculpteur s'inspire, notamment celle de la Tarasque, dont elle possède une effigie qui provient du musée Arlaten.¹⁹

4. ŒUVRES DE LA MATURITE

- **Le mouvement**, étudié par l'artiste depuis 1943, notamment avec *Les Escrimeuses*, est une préoccupation forte de l'artiste.

« Je ne cherche pas à reproduire un mouvement, dit-elle, 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. » (diapo 50)

Ses personnages sont pour la plupart en déséquilibre, certains penchent vers l'avant d'autres vers l'arrière. D'autres sont prêts à bondir comme *La Sauterelle*.

Le Cheval à six têtes (1954-56) (diapo 51) introduit une nouvelle stratégie qui s'apparente à une étude chronophotographique : le mouvement de la tête de l'animal est démultiplié. *Le Cheval* souligne aussi la multiplicité des points de vue d'où il faut observer la complexité des sculptures de Germaine Richier.

Enfin on remarque qu'à l'instar de *La Chauve-souris*, c'est un bronze doré, une pratique qui annonce le recours à la couleur.

¹⁹Valérie Da Costa, op.cit. Voir notes 235 et 236

- **Le fantastique**

L'une des dernières œuvres de Germaine Richier, *La Montagne (1955-1956)* (diapo 52) a récemment rejoint le Musée Fabre grâce à un dépôt du Musée national d'Art Moderne. Conçue pour une exposition, en 1956, dans ce même musée d'art moderne et somme des recherches du sculpteur, l'œuvre est une des plus fantastiques de son répertoire. Le corps obèse, dont le vieux Nardone est le modèle, est évidé ; des souches et des branches d'arbres semblables à des os ont été directement coulées en bronze. Organisée sur le vide comme les structures à fils et inscrite dans un triangle, la composition évoque la lutte de deux êtres, l'un né de *L'orage* et le second apparenté aux hybrides, une sorte d'oiseau. On retrouve également le pied massif qui ancre la sculpture au sol comme *Le Loretto* des débuts. Ainsi *La Montagne* est une rencontre entre les techniques de modelage, d'assemblage et un condensé des recherches sur les lignes de construction, les notions de déséquilibre et de mouvement. Elle est immense : plus de trois mètres de long.

Le titre ne convenait vraiment ni à Germaine Richier ni à son mari René de Solier. Pour en parler Germaine Richier, Maine, selon le diminutif donné par de Solier disait :

« Ce sont des créatures fantastiques d'un âge que nous sommes incapables de reconnaître, mais qui est le nôtre, puisque le monde des formes survient incessamment pendant notre recherche et notre observation »²⁰

- **La couleur**

On doit peut-être chercher l'origine de ce tournant dans les préoccupations esthétiques contemporaines de la création du Christ d'Assy. Dans une lettre à Hermann Hubacher, Germaine Richier écrit :

« Dans une rencontre à Royaumont, rencontre d'intellectuels et d'artistes, on a insisté sur le mot Beauté, et brutalement on m'a demandé, Francis Ponge m'a demandé, ce que je pensais de la Beauté et, instinctivement, j'ai répondu que c'était maintenant une question qui me préoccupait. En effet, la veille, j'étais rentrée dans mon atelier, l'heure était matinale, le Christ en plâtre étendait ses bras sur tout un monde de plâtre et de bronze, qui ne demandait qu'à croire. Et ce matin-là, je sentais qu'une page [se] tournait ; mais ce qui était là, il fallait le faire. »²¹

²⁰ Valérie Da Costa, op.cit. p. 64 et note 153

²¹ Valérie Da Costa, op. cit. p. 96 voir note 278

Quelques années plus tard, en 1959, Georges Limbour restitue les préoccupations de l'artiste :

« [...] en 1952-1953, elle s'empare du plomb, le fond, le refroidit selon ses propres procédés. Elle crée des objets baroques, à l'aspect hérissé. Et ce plomb, gris mat, demande un éclairage coloré. Elle imagine d'y sertir des morceaux de verre Saint-Gobain, bleus, rouges ou jaunes qui font vivre le métal un peu inerte et en modifient même les formes. »²² (diapo 53)

Ses sculptures peintes ou émaillées peuvent être vues comme un travail d'expérimentation. De petites dimensions, toutes uniques, elles constituent l'essentiel de son travail lorsque la maladie affaiblit ses forces. Entre 1955 et 1959 (année de sa mort) les bronzes peints sont nombreux comme *La Parade*, 1959.

On finira par *l'Échiquier* déjà évoqué précédemment dont il existe plusieurs versions :

L'Échiquier petit, 1955 et *L'Échiquier grand*, 1959 (Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris ou jardin des Tuileries). *L'Échiquier grand* dont le plâtre est conservé à la Tate Gallery (diapo 54), à Londres, est la dernière des œuvres majeures de l'artiste. Composée des cinq personnages du jeu d'échec : Roi, Reine, Fou, Cavalier et Tour, on y retrouve cette esthétique fantastique unique où se mêlent formes animales et formes humaines. L'artiste disait avoir mis le compas du sculpteur dans les mains du Roi.

« Avant de fondre son Échiquier, grand, Germaine Richier en peindra le plâtre original. Elle l'exposera pour la première fois en juin 1959 à Paris à la galerie Henri Creuzevault, puis en juillet au musée Grimaldi-château d'Antibes, maintenant musée Picasso. »²³

La version bronze de *L'Échiquier grand* est actuellement au Jardin des Tuileries. (diapo 55-56)

Conclusion (diapo 57)

Il n'est pas facile de définir l'œuvre de Germaine Richier. Merveilleux et fantastique sont peut-être les termes les plus appropriés pour rendre compte de la part de mystère qui l'habite.

²² Valérie Da Costa, op. cit. p. 115 et note 330

²³ F. Guiter, extrait du catalogue d'exposition Richier, Venice: Peggy Guggenheim Collection, 2006, p. 52

Angoisse, douleur et cruauté viennent tout aussi vite à l'esprit pour traduire le choc ressenti face aux corps déchirés, déformés, dépecés. Ceux qui commentent ce langage sculptural – ils sont nombreux - ne privilégient pas tous le même axe. Certains retiennent le travail de la matière, d'autres s'attachent à la famille des hybrides, d'autres encore interrogent la couleur. Aujourd'hui des commentateurs de l'œuvre s'interrogent à propos de l'éclipse dont a été victime Germaine Richier en constatant qu'il n'était pas plus facile dans la France d'après la seconde guerre mondiale que dans la France d'avant la Grande Guerre de braver les codes sociaux, de s'imposer comme femme-sculpteur, de pénétrer dans les fonderies et de prétendre s'approprier le feu. Il était tout autant périlleux d'exprimer les déchirements d'une conscience catholique confrontée à la fureur du monde. Perçu comme une transgression, une subversion, le langage sculptural de Germaine Richier a dérouté. De surcroît sa mort prématurée a privé l'œuvre des aboutissements de la vieillesse. Le témoignage de son mari René de Solier, un an après le décès de l'artiste exprime l'ampleur de la perte :

« L'impossibilité d'être, de dire, d'écrire... L'atroce n'a pas de nom. Le nom reste, l'œuvre demeure. Mais d'abord et encore la présence irradiante. Qui comprendra le secret de cette générosité ? »

Avant son décès survenu le 31 juillet 1959, l'œuvre de Germaine Richier a été largement exposée en France : rétrospective au Musée d'art moderne, à Paris en 1956, et au château Grimaldi à Antibes. À l'étranger, les hommages ne manquent pas (New York, Berne...)

Une rétrospective s'impose aujourd'hui en France pour rendre hommage à celle dont André Chamson disait :

« Elle est le visage du génie et de la simplicité. »