

Richier et les abstractionnistes

●●● **Geneviève Nevejan**, Paris
Historienne de l'art

Germaine Richier (1902-1959). Rétrospective

Kunstmuseum, Berne, jusqu'au 6 avril 2014

Germaine Richier travaillant sur « L'Eau »

C'était une femme dans un monde dominé par les hommes, sculpteur de surcroît. A cela et à la singularité de son art, elle doit peut-être, sinon l'oubli tout du moins la méconnaissance de son œuvre. En la célébrant, le Kunstmuseum de Berne renoue les relations privilégiées que Germaine Richier a entretenues avec la Suisse.

Rencontré à Paris dans l'atelier de Bourdelle, le sculpteur zurichois Otto Charles Bänninger - qui deviendra son mari - lui fait découvrir la Suisse. En

1939, à la déclaration de guerre, le couple s'installe à Zurich, où Germaine Richier retrouve Giacometti, Marino Marini et Hans Arp, qui tous pratiquent la sculpture. L'artiste se lie à ce cercle d'art et d'amitié, qui l'associe à de nombreuses expositions. Le Kunstmuseum de Bâle en 1944 et la Kunsthalle de Berne l'année suivante exposent Germaine Richier, qui suscite l'intérêt de nombreux collectionneurs. Si elle retourne en France en 1946, elle ne renonce pas pour autant à sa seconde patrie, manifestant son attachement aux institutions helvétiques, les premières à avoir reconnu ses talents.

Le lieu de l'exil ne représente pas simplement la faveur des affinités électives, il est aussi le théâtre de son épanouissement. C'est durant les années de guerre que l'originalité de son esthétique émerge. Germaine Richier a été, comme tant d'autres sculpteurs de l'atelier de Bourdelle, lente à se dégager de l'aura du maître et d'un certain classicisme.

En Suisse, cette terrienne, dont l'enfance s'était doucement écoulée dans les vignes et les champs d'oliviers du Midi de la France, retourne à la nature. Elle dialogue avec le végétal dans *L'Homme-forêt* de 1945. « Toutes mes sculptures, même les plus imaginées, disait-elle, parlent toujours de quelque chose de vrai, d'une vérité organique. »



Pour mieux souligner la violence des hommes en temps de guerre, elle observe la faune animale, les insectes surtout, auxquels elle assimile le comportement humain. Témoin en 1940, la femme accroupie qu'elle intitule *Le Crapaud*, sans que rien ne renvoie formellement à un batracien. Sa version en plâtre visible à Berne est le point de départ de ses hybridations des années 40, jusqu'à *L'Araignée* de 1956, trois ans avant sa disparition.

Nature redoutable

De ses figures zoomorphes date également son goût d'une esthétique du fragment. César, qui aimait à la citer, disait : « Ça éclate et ça craque de partout comme une grenade. » Le contour se hérissé, se troue. « Les formes déchiquetées, confiait Germaine Richier, 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. » Dans son atelier s'entassaient des cailloux, des écorces de bois, des herbes qu'elle rapporte de sa Provence et des plages des Saintes-Maries-de-la-Mer, en Camargue. Elle en vient à bouleverser les techniques traditionnelles en amalgamant ces matériaux à la terre. Elle en renforce du même coup la charge inquiétante, exacerbée par les titres, en particulier de *L'orage* et de son pendant féminin, la monumentale et effrayante *Ouragane*. *La Fourmi* (1953) qui tient le « trident cruel » sera le dernier être hybride à renvoyer à une nature redoutable.

La couleur apporte une accalmie à son étrange bestiaire, lorsqu'en 1956 elle s'initie à la technique de l'émail sur cui-

vre et pratique deux ans plus tard la céramique. Son évolution technique la ramène à la polychromie. « La sculpture est grave, la couleur est gaie. J'ai envie que mes statues soient gaies, actives. » La dégradation de son état de santé lui inspirait, comme un exutoire, cette explosion de tonalités. Elle incruste d'abord « des verres colorés où la lumière joue par transparence ». Elle exprimait peut-être ainsi son irréductible désir de vivre.

La mort la surprit le 31 juillet 1959, débordante d'activités, et alors qu'elle renouvelait son esthétique et préparait son exposition du musée d'Antibes. Elle la fauchait avec indifférence dans l'allégresse de la création.

Ode à la spiritualité

Piet Mondrian, Barnett Newman, Dan Flavin. Ils rythment les trois temps de l'exposition du Kunstmuseum de Bâle. Au pionnier Mondrian (1872-1944), succèdent deux grands maîtres de l'abstraction géométrique, Newman (1905-1970) et Flavin (1933-1996). Mondrian pourrait à lui seul justifier le déplacement en ville rhénane, par la rareté de ses peintures peu montrées en dehors de la Hollande.

Tous semblables, tous différents, pourrait-on dire en voyant ces trois adeptes de la géométrie. Le rapprochement ne saurait mieux faire comprendre la dette de Barnett Newman et de Dan Flavin à l'égard de leur aîné. Si la peinture abstraite ne semble renvoyer qu'à elle-même, et s'il s'agit là d'une ambition commune revendiquée par ses défenseurs, Mondrian allègue perpétuellement ses liens avec le réel.

Le peintre néerlandais prétendait avoir « trouvé son sujet en transformant des troncs d'arbres en lignes et en plans,

Piet Mondrian, Barnett Newman, Dan Flavin

Kunstmuseum de Bâle, jusqu'au 19 janvier 2014

puis en exprimant spontanément l'horizontale - à peinte visible dans la nature - pour créer un équilibre ». La *Composition n°1 avec rouge noir* (1929), exposée à Bâle, n'est pas qu'une simple surface plane faite d'un aplat rouge. Mondrian la conçoit comme un monde hautement symbolique. Même s'il n'y a que trois couleurs dans cette autre *Composition avec jaune, bleu, rouge* (1937-1942), toutes les autres sont induites. Elles sont « les formes et les couleurs symboliques du monde, dit-il, l'actif et le passif, le masculin et le féminin, l'esprit et la matière, qui ne font qu'un dans l'universel ». Le nihilisme pourrait être le fil rouge de cette suite d'expositions monographiques, si chacune ne bâtissait un univers guidé par une très grande spiritualité.

Le peintre new-yorkais Barnett Newman apparaît à cet égard comme un héritier de Mondrian, par sa volonté de réaliser une allégorie du monde, une « œuvre absolue » représentative de l'*Idee vraie*. Nourri d'une vaste culture, son art est imprégné de religiosité, ainsi que l'explicitent les titres *Eve* et *Chartres*, œuvres présentées à Bâle, et plus encore la célèbre série *Stations de la croix, Lema Sabachthani*. Son projet de synagogue demeuré inachevé constitue l'ultime témoignage de ses préoccupations.

Vers le non-art

Aux yeux de Flavin, Mondrian n'était pas la seule icône de ce nouveau mode de représentation. L'Américain n'ignorait rien de Casimir Malevitch (1878-1935), autre figure tutélaire de l'abstraction géométrique. Le nihilisme de son *Carré noir sur fond blanc* (vers 1910) ne pouvait aller plus loin dans le

degré zéro de la peinture. Ce radicalisme rejoignait, à un siècle de distance, le minimalisme dont Flavin fut l'un des promoteurs. De son propre aveu, ce dernier cherchait à atteindre le degré zéro de la représentation et de la signification : « Nous descendons vers le non-art, le plaisir neutre de voir, connu de tous. »

Dan Flavin ajoutait à cette prodigieuse histoire de l'abstraction, la luminosité des tubes fluorescents qui devinrent, à partir de 1963, son mode d'expression quasi exclusif. Le choix peut paraître paradoxal tant la lumière est en soi chargée de signification, religieuse notamment, alors qu'il ne cachait pas vouloir effacer de sa vie son enfance catholique insatisfaisante. Il force encore la contradiction quand il dédie l'une de ses pièces, exposée à Bâle, au moine franciscain de la fin du XIII^e siècle Guillaume d'Ockham (*The Nominal three (to William of Ockham)*, 1963). La critique Kim Levin soulignait le « paradoxe intrigant d'un art d'hédoniste austère, de prêtre défroqué revendiquant une sévérité de jésuite, tout en donnant secrètement libre cours à tous les excès sentimentaux ». Flavin dédie nombre de pièces à des artistes disparus, mais aussi à des amis. Celles-ci révèlent le visage double de l'artiste, qui oppose la dureté froide des propositions à la sentimentalité *humanisante* et affective de l'attachement. Avec une pointe de provocation, il se targuait d'avoir « réussi à évacuer tout souci de travail dans l'art. La tâche est terminée pour moi. Maintenant c'est au tour des électriciens et des ingénieurs ». L'exposition laisse songeur. Heureusement.

G. N.