



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

ANIMALI D'ARTISTA. TRA FIGURAZIONE,
ASTRAZIONE ED IBRIDAZIONE
DAL SECONDO NOVECENTO AD OGGI

a cura di Elio Grazioli (Università degli Studi di Bergamo)
Maria Elena Minuto (Université de Liège; KU Leuven)

novembre 2022

rivista elettronica

<https://elephantandcastle.unibg.it/>

ORANE STALPERS (Université Paris I Panthéon-Sorbonne)
“Cet animal qui est plus qu’un animal, dans et après la forme...”: l’hybridité dans l’œuvre de Germaine Richier

Peu proluxe sur son propre travail et laissant volontiers à d’autres le soin de le commenter, la sculptrice française Germaine Richier se livre dans le catalogue de l’exposition *The New Decade* à une rare introduction à son œuvre. Organisée en 1955 au Museum of Modern Art de New York, l’exposition est consacrée à la scène européenne émergente d’après-guerre. Les trois œuvres de Richier envoyées pour l’occasion – le *Diabolo* (1950), l’*Eau* (1953-1954) et la *Tauromachie* (1953) –, y sont présentées aux côtés de celles de Francis Bacon, Reg Butler, Jean Dubuffet, Lynn Chadwick et de quelques peintres abstraits parmi lesquels Pierre Soulages, Maria Helena Vieira da Silva et Jean Bazaine [Fig. 1]. Dans le catalogue de l’exposition, l’artiste introduit son travail de la manière suivante:

Bien que de manière non préméditée, mes ‘sujets’ appartiennent au monde de la métamorphose (*L’Orage*, *L’Homme forêt*) –, à cet animal qui est plus qu’un animal, dans et après la forme (*La Mante*) – ces créatures fantastiques d’un âge que nous sommes incapables de reconnaître, mais qui est nôtre, depuis que le monde des formes intervient incessamment durant nos recherches et nos observations. Tout dépend du drame perçu. [...] Si l’on devait parler d’une fonction superlative de la sculpture, on dirait qu’elle redécouvre le sens du monde et de l’hybride (Richier 1955: 35-37).

Dans ce texte, l’artiste insiste sur trois idées. D’une part, la sculpture repose sur des principes anciens et inchangés. D’autre part, elle s’appuie à part égale sur l’observation de la nature et sur la création. Enfin, la part créative ou imaginative de la sculpture se traduit dans

son œuvre sous la forme d'hybrides. Hybrides, les œuvres de Germaine Richier le sont en effet. Puisant dans le répertoire animal et végétal, les œuvres de l'artiste jouent de l'ambiguïté entre les règnes et sont volontairement maintenues dans cette zone intermédiaire du ni tout à fait humain, ni tout à fait animal ou végétal.

Le terme d'"hybride" est régulièrement employé pour décrire l'œuvre de Richier. Le fait que l'un des rares écrits que l'on conserve d'elle reprenne ce terme lui donne une charge particulièrement forte. L'artiste n'est cependant pas à son origine. Sa première occurrence est à aller trouver deux ans plus tôt, dans un article écrit par l'écrivain et critique René de Solier (De Solier 1953). La notion est ensuite réutilisée par plusieurs critiques, mais tous ne s'accordent pas sur le sens exact à donner au terme. Tandis que certains voient dans les hybrides de Richier des créatures "sorties du limon" (Ponge 1948: 4) qui s'extraieraient de leur bestialité originelle pour s'humaniser au contact des mains de la sculptrice, d'autres proposent une lecture inverse: celle de l'homme qui retournerait à son état animal. Les sculptures de Richier exprimeraient alors la cruauté humaine à la manière de "gants retournés" (Jouffroy 1956). Si la récurrence du terme a été relevée dans l'essai monographique que lui consacre Valérie Da Costa (Da Costa 2006) ainsi que dans l'étude de la réception critique de son œuvre proposée par Ivanne Rialland (Rialland 2012), le terme d'"hybride" relève d'une fausse évidence qui n'a jamais fait l'objet d'une étude approfondie.

C'est donc à l'analyse de cette notion que nous nous attacherons ici. L'artiste elle-même ayant peu écrit sur son propre travail, c'est par la confrontation de la réception critique de son œuvre et l'analyse de son processus créatif que nous procéderons dans le cadre de cette étude. En nous attachant tout d'abord à revenir à l'origine de son emploi par René de Solier, nous verrons quelle coloration prennent ces hybrides dans l'analyse qui en est faite par la critique, pour finalement tenter de comprendre le sens qu'a pu lui donner l'artiste elle-même au sein de son processus créatif.

Un art "des peurs qui s'épanouissent dans la nuit": l'hybride définit par René de Solier

Il faut remonter à 1953 pour trouver la première occurrence du terme "hybride" au sujet des sculptures de Germaine Richier. On doit l'origine du terme à René de Solier, écrivain et critique d'art, il est aussi le mari de l'artiste à partir de 1954. Ami de Jean Paulhan et de Georges Limbour, de Solier cultive un intérêt étroit pour l'histoire de l'art médiéval, la tradition hermétique et l'alchimie qu'il partage avec son ami André Pieyre de Mandiargues et Mircea Eliade avec qui il échange une correspondance. Co-directeur avec Franz Hellens de la revue *Les Heures* puis de *Disque vert*, contributeur pour la *N.R.F.* et pour *Cahiers d'art*, de Solier a notamment écrit sur Jean Dubuffet, Hans Bellmer, Ladislav Kijno, et collaboré avec plusieurs artistes dont Wols, Zoran Mušič et Richier pour illustrer certains de ses recueils de poèmes.

Dans l'article qu'il écrit pour *Cahiers d'art* (De Solier 1953) où le terme d'"hybride" est pour la première fois employé au sujet de la sculpture de Richier, l'écrivain décrit les sculptures de l'artiste comme des créatures à la croisée des règnes animaux, végétaux et humains. Le terme d'"hybride" y est employé pour traduire l'idée d'un mouvement, d'une dynamique dont témoigne la sculpture. Cette dynamique est plurielle: c'est à la fois celle qui unit l'humain à l'animal et au végétal, celle à l'œuvre dans la création par assemblage¹ et celle qui semble faire surgir ces créatures du passé et ainsi inverser la courbe du temps.² Ces différents aspects sont explicités par de Solier dans ce passage:

Allant de la liberté aux sources, Germaine Richier découvre les densités originelles; le sculpteur confère à la genèse une durée – et l'ap-

1 Plusieurs des œuvres de Germaine Richier sont obtenues par assemblage de matériaux naturels divers. Ce procédé s'apparente à une forme d'hybridation pour René de Solier.

2 Dans cet article René de Solier insiste sur l'idée selon laquelle les sculptures de Germaine Richier évoqueraient un passé lointain et qu'elles constitueraient des formes de réactivation du récit des origines et du passé préhistorique dans le temps présent.

pel des formes, – naissantes, massives, trouées, graineuses, – indique la nostalgie d'un autre élément. La main palmée de *l'Homme-Forêt*, cette main amphibie, est comme une greffe de l'envers; une preuve de l'évolution inattendue de toute forme, dès que la sculpture prend possession de l'espace (ivi: 123).

Tandis que la notion de "greffe" renvoie au principe d'assemblage, les termes de "densité originelle", de "genèse" et d'"évolution" nous renvoient à l'idée d'une création qui est non seulement artistique mais qui a aussi trait aux récits des origines. L'auteur ajoute un peu plus loin: "Toute la bête, vivante, requiert son attention, avant de devenir objet et forme: c'est à partir de l'animalité, de ses métamorphoses, que nous est livré, depuis *le Crapaud*, un monde que 'l'homme' contesterait. De la forme au geste – de la forme 'en état de surgissement' aux gestes de prise –, le passage n'est aisé, car les éléments à déceler appartiennent à des règnes différents. La difficulté vaincue, après quelques explorations aventureuses, nous surprenons l'"hybride", et le pouvoir d'oublier 'les origines'" (ibidem). La matière est comparée par de Solier à une créature vivante que l'artiste appréhenderait tel un animal rebelle. Cette animation particulière de la créature, permise par cette triple hybridation décrite précédemment, ferait ainsi oublier l'artifice qui en est à l'origine à la manière d'une monstrueuse Galatée.

Le terme d'hybride revêt une certaine importance dans le vocabulaire de René de Solier. L'écrivain donne plus tard une ampleur particulière à cette notion dans un ouvrage qu'il consacre à *L'Art fantastique* (De Solier 1961). Bien que Germaine Richier soit évoquée dans les dernières pages aux côtés d'autres artistes partageant les mêmes affinités, dans un spectre allant de Leonor Fini à Henry Moore, elle n'y occupe pas une place centrale et l'ouvrage n'est pour l'essentiel pas consacré à la création contemporaine. L'essai s'attache plutôt à définir ce qu'est l'art fantastique en tentant d'en dégager les origines dans les croyances ésotériques et la pensée médiévales. À l'image des œuvres de Jérôme Bosch qui occupent une place centrale dans cet ouvrage, l'art fantastique serait un art "des peurs qui s'épanouissent dans la nuit" et des "terreurs fondamentales" (ivi: 8) qui structurent les mentalités d'une époque dont

les images sont les témoins. Semblable aux créatures monstrueuses du peintre flamand, l'hybride se tient à la frontière de l'animal et de l'humain, du jour et de la nuit, de la raison et des émotions. Pour de Solier, l'hybride fonctionne comme un symbole magique et cristallise les croyances d'un temps antérieur au rationalisme des Lumières, où la pensée analogique règne sur le monde des images.³

De l'art fantastique de René de Solier à l'art magique d'André Breton

Renouant avec la pensée analogique, puisant dans l'imagier onirique, l'art fantastique de René de Solier n'est pas sans rappeler les recherches parallèles menées dans les mêmes années par André Breton, Roger Caillois ou Pierre Mabilie: le premier écrit *L'art magique* en 1957 (Breton, Legrand 1957/1991), le second dirige une *Anthologie du fantastique* en 1966 (Caillois 1966) et le dernier publie l'anthologie de textes le *Miroir du merveilleux* en 1940 (Mabilie 1940/1977).⁴ Si René de Solier n'est pas du cercle de Breton ou de Caillois, il est de fait lecteur de ces deux auteurs. Breton avait par ailleurs connaissance de ses écrits puisqu'on retrouve un exemplaire de *L'Art fantastique* dans la bibliothèque de l'écrivain (Oterelo, Calmels, Cohen 2003). Dans un compte-rendu critique de *L'Art fantastique* adressé par André Pieyre de Mandiargues à de Solier sur la demande de ce dernier, l'écrivain souligne d'ailleurs la parenté entre les deux approches théoriques: "[...] on pourrait sans trop d'exagération confondre cet art fantastique dont il nous parle avec l'art magique" (Pieyre De Mandiargues s.d.: 2).

L'art magique de Breton et l'art fantastique de René de Solier partagent en effet des points communs. L'un et l'autre promeuvent un

3 La pensée analogique repose sur un principe d'explication du monde à partir de rapprochements subjectifs où la partie vaut pour le tout et où l'image fait signe. Elle est à ce titre comparable à la pensée mythique définie par Claude Lévi-Strauss dans *La Pensée Sauvage* (1962).

4 Si selon Todorov le fantastique renverrait à la survenue dans un monde qui est le nôtre d'un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde tandis que le merveilleux inscrirait d'emblée le lecteur dans un monde étranger au nôtre, la distinction n'est pas si tranchée dans l'emploi qu'en font les auteurs ici cités.

retour à la magie, au merveilleux ou au fantastique en réaction aux désillusions de l'époque, ce que Breton exprime en ces termes:

Les progrès de la science, sur quoi certains comptaient pour dissiper les illusions d'époques révolues, ont eu pour résultat paradoxal, sur une vaste échelle, d'aviver la nostalgie des premiers âges de l'humanité et des moyens d'agir sur le monde dont l'homme d'alors, à tâtons, s'ingéniait à démêler le secret (Breton, Legrand 1957/1991: 50).

Dans le sens que les deux écrivains donnent aux notions de magie et de fantastique, l'un et l'autre jouent de la frontière entre le monde réel où les objets trouvent leur point d'ancrage et le fait surprenant et irrationnel. Enfin, l'un et l'autre puisent dans un corpus d'œuvres en de nombreux points similaires, à la différence près des arts extra-occidentaux qui n'intègrent pas l'étude de René de Solier.⁵ S'il fallait faire une distinction – qui traduirait moins un désaccord fondamental qu'une différence de sensibilité – elle reposerait sur le constat suivant: là où Breton utilise indifféremment le terme d'"art magique" pour parler d'œuvres joyeuses ou plus sombres, René de Solier emploie exclusivement le terme d'"art fantastique" pour parler du caractère terrifiant des œuvres qu'il analyse.

La place centrale conférée à la nuit, associée par de Solier aux cauchemars, au surnaturel, au monde souterrain et aux créatures infernales, est également soulignée par André Pieyre de Mandiargues:

beaucoup plus singulièrement, René de Solier choisit de partir de la peur. [...] Il me semble que nous sommes un peu dans le voisinage du bouleversement aperçu de Georges Bataille, quand il lie la naissance de l'art à la découverte par les hommes préhistoriques de la mort et de la sexualité ténébreuse (Pieyre De Mandiargues s.d.: 1).

5 Pieyre de Mandiargues s'en étonne d'ailleurs: "[...] il a choisi de le limiter, et c'est volontairement, j'en suis sûr, qu'il omet ou néglige la plupart des civilisations extra-européennes, celles d'Afrique, d'Asie, d'Amérique et d'Océanie, qui ont fourni pourtant les plus riches apports en matière de formes fantastiques, les plus étranges et les plus complexes de ces 'hybrides', objets de son étude" (Pieyre De Mandiargues s.d.: 2).

Les êtres "nullement sortis de la nuit ni de la tempête" de Germaine Richier

Les chouettes, chauve-souris et autres oiseaux nocturnes occupent une place importante dans le bestiaire de Germaine Richier. On retrouve le thème de la nuit évoqué au travers d'animaux nocturnes dont l'artiste accentue les caractéristiques anthropomorphes, à l'image de la *Chauve-souris* qu'elle réalise en 1946 [Fig. 2]. L'œuvre, constituée d'un réseau de tiges et d'amas de plâtre conglomérés autour des principales articulations de la créature, joue de l'ambiguïté entre le corps de l'animal, le buste humain, et le végétal. Le corps de la chauve-souris, présenté de face les ailes déployées et dont Richier accentue l'élongation des pattes, rappelle le buste humain. Le traitement accidenté du plâtre et la surface trouée des ailes évoquent par ailleurs les stratifications du tronc d'un arbre et les ramifications de ses branches.

La chauve-souris est un animal hautement symbolique dans la culture médiévale et populaire. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, on la retrouve ainsi clouée, les ailes déployées sur les portes des maisons pour éloigner le mauvais sort. L'animal, comme d'autres créatures qu'on retrouve plus tard dans le bestiaire de Richier, renvoie à un monde anté-moderne. C'est d'ailleurs ce que souligne Francis Ponge dans le catalogue de la première exposition française de l'artiste, où la *Chauve-souris* est pour la première fois présentée au public aux côtés d'autres de ses hybrides. Ponge décrit ainsi l'univers de Richier comme un monde dont les êtres ne seraient "nullement sortis de la nuit ni de la tempête" qui court "depuis des millions d'années" et remonte à la préhistoire (Ponge 1948: 4).

On pourrait imaginer que le motif de la chauve-souris ait été inspiré par ces croyances populaires précitées, dont on trouve également la trace dans la peinture de Jérôme Bosch, abondamment commenté par René de Solier tout comme André Breton qui y voit un précurseur du surréalisme. Dans *Le Concert dans un œuf* (1453-1516) longtemps attribuée au peintre, la chauve-souris est représentée à côté d'une autre créature de la nuit, la chouette. Cette dernière surmonte la tête d'une religieuse qui prend à partie le spectateur et symbolise

la folie et l'impiété qui le guette. Le motif de la chauve-souris connaît une discrète popularité après-guerre. Jean Painlevé lui consacre ainsi un documentaire en 1945 qu'il intitule *Le Vampire*, renforçant ainsi l'aura fantastique entourant l'animal. Comme l'a souligné Carol Jacobi, Isabel Rawsthorne s'intéresse également au motif suivant une interprétation proche de celle de Richier, laissant penser à une possible influence de la seconde sur la première (Jacobi 2021). On retrouve également ce motif chez Leonora Carrington (*Untitled*, 1949-50) et Remedios Varo (*Personaje*, 1958), où il est associé à l'imaginaire de la sorcière (Chadwick 1985).

La chauve-souris sous sa forme hybridée renvoie d'abord à l'idée d'un passage, d'un mouvement dynamique entre la nuit et le jour, la terreur et la raison. En souscrivant à la lecture proposée par de Solier, on pourrait ainsi voir dans les animaux nocturnes qui peuplent les œuvres de Richier le souvenir de ces créatures issues du bestiaire médiéval. Ils s'apparenteraient ainsi à de véritables talismans contre "l'aveuglement humain" et la folie (De Solier 1961: 108). Lorsque René de Solier emploie le terme d'"hybride" en 1953 au lendemain de la guerre, on comprend donc que c'est à cette iconographie là qu'il fait référence. En procédant par hybridation, Richier animerait ainsi ses créatures d'une puissance presque magique qui agirait comme un repoussoir contre les parts les plus sombres de l'homme.

“Des boîtes d’insectes fabuleux”

Nous l'avons vu, le bestiaire nocturne occupe une place à part dans les premières théorisations de l'hybride par René de Solier. À certains égards, la place conférée par Richier aux créatures de la nuit et le traitement qu'elle leur réserve semblent aller dans le sens de l'analyse qu'en propose de Solier.

Dans la réception critique plus large qui est faite de l'œuvre de l'artiste, les insectes occupent une place prédominante. Dans l'un des portraits que Brassai réalise de l'artiste dans son atelier, cette dernière est présentée entourée de ses créations [Fig. 3]. Le visage de l'artiste se reflète dans un miroir au pied duquel est disposée un

élément qui servira à former la tête du *Berger des Landes* (1951) et dans la partie centrale, la *Mandoline* (1954-1955) encore en cours de réalisation. Aussi appelée "la cigale", cette œuvre prend pour modèle un insecte caractéristique du sud de la France, où Germaine Richier passe son enfance. Très attachée à ses origines provençales, c'est notamment au travers des insectes qu'elle collectionne et fait envoyer par son frère (Da Costa 2006: 44), que ce lien avec la culture populaire de sa région se traduit. L'importance de cette collection d'insectes dans le processus créatif de l'artiste a d'ailleurs été relevé très tôt par la critique. Dans le texte que Georges Limbour consacre en 1948 à sa visite de l'atelier de Richier, l'écrivain lui consacre ainsi ses premières lignes:

Comme en tout atelier régnait un grand désordre éblouissant ou saupoudré de plâtre, et de la glaise collait au plancher. En des vitres noires, mais poussiéreuses, au long des murs, des boîtes d'insectes fabuleux dont on verra qu'ils jouent un rôle dans la sculpture de Germaine Richier (Limbour 1948: 2).

Dès les premières analyses qui vont être proposées des hybrides de Germaine Richier dans le catalogue de cette même exposition, tous ne s'accordent pas sur la dynamique du lien qui unit insectes et humains dans son œuvre. S'agit-il d'un "cosmos en formation" (Ponge 1948: 4), ou bien au contraire d'un monde postapocalyptique où la séparation entre des règnes aussi éloignés que l'homme et l'insecte n'aurait plus sens? Une seconde question se pose alors: celle du sens de la relation qui unit l'animal à l'homme dans ces hybrides.

L'animal humanisé: le thème de l'origine et de la genèse

Dans la réception critique de Germaine Richier, l'insecte-humain est fréquemment associé au champ lexical de l'origine – qu'elle soit biblique, historique ou biologique. Dans un texte qu'il consacre à l'œuvre de Richier en 1950, René de Solier dit ainsi qu'autour de l'*Orage* (1947-1948) "tout un monde s'éveille. Mantès, araignées ou fourmis sont appelées à une autre vie, combien énigmatique" (De Solier 1950). Dans ce "monde (qui) s'éveille", les insectes de Richier

sont des êtres primitifs, sortis du fond des âges. Par leur étrangeté, leur opposition radicale à l'homme sur le plan évolutif, ils renvoient à un temps lointain où l'humanité n'en serait qu'à son commencement. Ces figures d'insectes vont ainsi être lues comme des témoignages du moment où l'homme se sépare de sa propre animalité. Ce même rapprochement se retrouve développé plus tard, dans les textes d'autres critiques. P. Chatard déclare ainsi dans la revue *Nouvelle Gauche* en 1956: "si son œuvre rappelle parfois certains styles de civilisations lointaines, c'est que sa sensibilité moderne se trouve en accord avec sa sensibilité primitive et que les menaces d'un monde atomique ne sont pas d'un ordre tellement différent dans l'esprit humain que celles de l'âge de pierre" (Chatard 1956). Ici le discours sur les origines est par ailleurs étroitement associé au sentiment de menace d'une fin imminente. Parce qu'il est associé à un imaginaire des origines, l'insecte va donc aussi être fondu dans cette recherche d'une "nouvelle image de l'homme" après 1945. Le passage précédemment cité en témoigne, tout comme la participation de l'artiste à l'exposition *New Images of Man* au MoMA en 1959 où elle présente entre autres *La Sauterelle* (1946) [Fig. 4]. Si l'anatomie du personnage, dont on devine la poitrine, la précision des doigts et l'appui des pieds, suggèrent une figure humaine; le titre et la posture bondissante du personnage rappellent l'animal. L'introduction à l'œuvre de Richier proposée par Peter Seltz dans le catalogue de l'exposition rend bien compte de cette association. Il compare ainsi l'univers de Richier à "une sorte de panthéisme dans lequel l'homme est l'esprit qui habite toute chose" (Seltz 1959: 131). Associé à un imaginaire de l'origine, l'insecte y est pris pour témoin de ce monde qui s'éveille mais dont l'homme demeure le centre. L'association entre créatures hybrides et monde des origines semble par ailleurs se vérifier dans les carnets de dessins de l'artiste. Conservés au Musée National d'Art Moderne, ces derniers ont jusqu'ici été peu analysés. Lorsqu'on parcourt ces carnets, on remarque l'étroite proximité qui associe des dessins visiblement inspirés des insectes que Richier avait dans sa collection, et dessins de cervidés et des chevaux qui pourraient évoquer, de par leur style, les peintures rupestres de Lascaux [Fig. 5]. Alors que les passages que

nous venons de citer témoignent d'un humanisme certain, d'autres vont souligner une dynamique qui semble, en tout cas à première vue, suivre un chemin inverse: celui de l'humain animalisé.

L'humain animalisé: images de l'apocalypse

En parallèle de ce monde des origines que nous évoquions, les critiques s'intéressent également à l'expressivité des figures de Germaine Richier. On va ainsi régulièrement souligner la manière dont l'humain y est "mis à nu". Dans un article de 1956, Alain Jouffroy déclare par exemple que l'artiste "sculpte la colère, la peur, la violence intérieure, la stupéfaction, l'horreur. Elle plonge dans l'être humain, et ses personnages sont comme des gants retournés: tous leurs sentiments sont apparents. Leurs formes ne cachent rien. Nous sommes en présence de personnalités morales mises à nu" (Jouffroy 1956). Pour Jouffroy, Richier révèle ainsi l'humain dans sa vérité presque biologique, animale. Un humain en prise avec ses sentiments et ses pulsions: la colère, la peur, la violence intérieure... Cette "humanité des origines" dont il était question précédemment n'est donc pas une humanité qui ressemble à la nôtre, mais une humanité qui serait à nouveau en prise avec sa propre animalité. Elle est à ce titre associée par certains critiques à la guerre qui venait de déchirer l'Europe. Claude Roger-Marx dit ainsi que ses bronzes "semblent sortir d'un camp de concentration" (Roger-Marx 1956). Associées par la critique à un imaginaire des origines, les hybrides de Richier sont donc pris dans une dynamique à deux sens: l'une associant les sculptures de l'artiste au moment où l'humain se séparerait de sa propre animalité, l'autre, à une humanité qui se trouverait à nouveau en prise avec celle-ci. Autrement dit, ces insectes-humains nous reviendraient à la fois d'un passé lointain et du futur. C'est là un des principaux points de la critique qui va s'opposer au travail de Richier. L'artiste donnerait à voir un monde postapocalyptique où l'humanité, à nouveau en proie à ses pulsions, nous reviendrait d'entre les morts. Ses sculptures sont ainsi régulièrement comparées à des êtres en décomposition. Dans un article écrit en réaction à la rétrospective que le Musée d'Art Moderne consacre à la sculp-

trice en 1956, Georges Hilaire écrit ainsi que la sculpture de Richier ne donnerait pas à voir une renaissance, mais au contraire des êtres en putréfactions, des sculptures “piquées de vers” (Hilaire 1956) qui rendraient compte d'un monde humain arrivé à sa fin.

L'exemple de la *Mante* (1946) [Fig. 6] est à cet égard particulièrement parlant. Dans cette œuvre la ressemblance entre l'homme et l'insecte ne fait guère de doute. On reconnaît son profil longiligne et ses grandes pinces avant qui lui valent son nom de “religieuse”. L'élongation du cou et le dessin d'une poitrine viennent accentuer les caractéristiques anthropomorphes de l'animal et nous placent du côté de l'hybride. Bien qu'on ne sache pas si Richier a lu les articles que l'écrivain Roger Caillois consacre à la mante religieuse (Caillois 1934; 1935), il est fort probable que Solier en ait eu connaissance. D'autre part, le sujet de la mante religieuse intéressait bien au-delà de l'article de Caillois: dans le cercle des surréalistes différents spécimens étaient collectionnés par Paul Eluard, André Breton, Roger Caillois lui-même. Salvador Dalí vouait une véritable fascination pour l'animal dont il avait fait une figure clef de sa lecture de *l'Angelus* de Jean-François Millet (Dalí 1963/2011). Ce dernier, tout comme Max Ernst, Felix Labisse et André Masson, représente enfin régulièrement la mante dans son œuvre.

Si le lien amour-mort a particulièrement été souligné par Dalí, l'insecte est aussi vu comme une espèce qui se placerait à l'autre bout du spectre évolutif, totalement opposé à l'homme et en même temps très proche de lui par sa physiologie. C'est cette ressemblance entre deux espèces tout à fait opposées qui constitue la base de l'article de Caillois. La mante religieuse y est ainsi associée à un temps archaïque, tout comme la sculpture de Richier qui est vue comme une créature sortie du fond des âges et qui semblerait en même temps revenir d'un futur apocalyptique. L'insecte vient ainsi cristalliser un second aspect de l'hybridité telle qu'elle se joue dans la sculpture de Richier: celui du rapport au temps. L'idée que ces sculptures renvoient à une humanité nouvelle, ou au contraire à un retour à l'animalité originelle, est au cœur des crispations qui entourent la réception de son œuvre. Hybrides au sens où elles matérialiseraient un pont entre le monde réel et celui du cauchemar;

les sculptures de Germaine Richier le sont aussi par le carrefour entre passé, présent et futur qu'elles figurent. Reste à aborder un troisième aspect de l'hybridité chez Germaine Richier: celui qui se joue dans le rapport à la matière.

Les monstres aquatiques de Germaine Richier

Le traitement que Germaine Richier réserve à ses créatures aquatiques témoigne du sens mystérieux, si ce n'est occulte, qu'elle donne au traitement de la matière. Au sein du bestiaire de l'artiste, les hybrides aquatiques sont sensiblement ceux qui s'éloignent le plus d'espèces et de spécimens réels simplement assemblés. À l'exception du *Crapaud* (1940) dont l'hybridité s'appuie essentiellement sur l'association entre une figure bien humaine accroupie comme le batracien et un titre, *L'hydre* (1954), *Le Berger des Landes* (1951) et *Le Griffu* (1952) sont des figures monstrueuses qui renvoient à des sujets mythologiques, populaires ou folkloriques.

L'intérêt de l'artiste pour l'univers aquatique et son imaginaire fantastique est partagé par nombre d'artistes dans les années 1950. Le bestiaire sous-marin avait déjà suscité l'intérêt de Man Ray, Jean Painlevé et Eli Lotar dans les années 1930 qui photographient et filment hippocampes, pieuvres, étoiles de mer et oursins. Il se porte aussi sur des créatures fantastiques issues de la mythologie celtique, telles que la fée Mélusine dont les jambes peuvent se transformer en queue de serpent. Tout comme cette dernière, le bestiaire aquatique de Richier renvoie à la métamorphose. Il témoigne d'un principe dynamique de transformation du corps humain ou animal en créature monstrueuse où l'artiste tisse l'analogie entre métamorphose naturelle et métamorphose artistique.

Pour *L'hydre* (1954) [Fig. 7], Richier prend ainsi pour point de départ un corps féminin dont le traitement, des pieds vers la tête, devient de plus en plus grossier. La forme de la poitrine, le cou et les épaules sont à peine esquissés, laissant encore deviner le geste de l'artiste, tandis que la tête de la figure se sépare en trois excroissances pareilles à des serpents ou des coraux. Le titre de l'œuvre renvoie au serpent des marais de Lerne à plusieurs têtes qu'Héraclès a pour

mission de tuer dans ses douze travaux, sans pour autant laisser supposer une illustration du mythe: l'hydre prend ici forme humaine, et il ne reste que de ces multiples têtes menaçantes que trois tentacules atrophiés. C'est sensiblement davantage la capacité de régénération infinie de la créature mythologie (dont les têtes peuvent repousser à peine sectionnées) qui a intéressé Richier ici puisqu'elle est en elle-même un symbole de création. Vivant dans les marais comme les autres créatures aquatiques auxquelles Richier donne forme, l'hydre évolue à la lisière de l'élément aquatique et de la terre, dans à un univers rapidement changeant et fréquemment associé au rêve (Bachelard 1942/1993).

L'artiste en alchimiste

Chez Richier, cette matérialisation du principe de création passe par l'intermédiaire du bronze. L'artiste elle-même insiste sur l'importance qu'elle prête au traitement de la matière dans l'un des rares textes que l'on conserve d'elle:

Selon moi, ce qui caractérise une sculpture, c'est la manière dont on renonce à la forme solide et pleine. Les trous, les perforations éclairent la matière qui devient organique et ouverte, ils sont partout présents, et c'est par là que la lumière passe. Une forme ne peut exister sans une absence d'expression. Et l'on ne peut nier l'expression humaine comme faisant partie du drame de notre époque (Seltz 1959: 131).

L'image de l'artiste, maître de la matière qu'elle transforme et dont elle révèle le potentiel expressif, a parfois conduit à la comparer à une figure de "femme et sage-femme à la fois" (Ponge 1977). Si Richier puise effectivement dans le répertoire de la femme nourricière (*La Pomone*), il semble que ce soit moins dans ce registre qu'il faille aller chercher l'illustration de son rapport à la matière que dans celui de l'alchimiste. Science traditionnelle et mystique expérimentale, l'alchimie traduit l'idée d'une connaissance secrète des propriétés des matériaux qu'on a parfois confondu avec l'occultisme ou la magie. Objet de fascination pour les surréalistes, elle est aussi sujet d'intérêt pour René de Solier qui y fait appel dans *L'Art fantastique*.

Figure de la maîtrise des éléments, capable de reproduire le mouvement de la nature, l'alchimiste pourrait ainsi constituer l'un des alter-ego de Richier dans son rapport à l'hybride.

L'artiste en folkloriste?

L'hybride chez Richier est également étroitement ancré dans l'imaginaire du folklore. Pour cristalliser l'image d'une humanité confrontée à sa propre animalité, Richier fait appel à un répertoire de figures qu'elle puise dans différentes traditions populaires. Certaines cultures traditionnelles sont encore vues au milieu du XX^e siècle comme des survivances du passé au sein de l'époque moderne (Gallais, Calafat 2020). Considérées plus proches de la nature, les sociétés paysannes intriguent dès la fin du XVIII^e siècle les premiers folkloristes qui commencent à collecter chants, costumes, objets portant le témoignage de ces cultures. Par leur archaïsme supposé, elles suscitent ainsi la curiosité des artistes qui, fuyant la modernité industrielle de la ville, partent chercher "le sauvage, le primitif" (Gauguin 1984: 172).

Richier s'est elle-même beaucoup intéressé à ces formes d'expressions. Dans *Le Berger des Landes* (1951) [Fig. 8] l'artiste joue de l'analogie entre sa créature tripode et les échasses portées traditionnellement par les bergers landais pour se déplacer rapidement sur les terrains humides. La façon dont ces échasses et l'épais manteau de laine transformaient la silhouette humaine a particulièrement fasciné les premiers graveurs qui se sont attachés à documenter ces costumes traditionnels. L'apparence pittoresque de ce sujet qui véhicule l'idée d'une société rurale plus proche de la nature connaît une large diffusion par l'intermédiaire de gravures, photographies et cartes postales [Fig. 9]. La section française du Musée ethnographique du Trocadéro comprenait également un sujet en cire vêtu à la manière d'un berger landais [Fig. 10]. Dans l'interprétation qu'elle en propose, Richier accentue l'animalisation de la figure humaine. La tête réalisée à l'aide d'un conglomerat de brique et de ciment ramassé sur la plage (Prat 1996: 100) n'évoque un visage que par l'intermédiaire de deux orbites et d'une large béance rappelant une bouche. Le corps est résumé à un frêle buste ouvert telle une car-

casse animale. Les jambes enfin ont fusionné avec les échasses et la canne du berger. Sans pour autant se faire folkloriste, l'artiste puise dans les particularités physiques de ces hommes des marais bien réels pour générer ses créatures hybrides qui témoignent, sur le mode onirique, d'une recherche de régénération et de métamorphose.

L'artiste en dompteuse

Si dans le *Berger des Landes*, Richier prend pour point de départ un folklore qui lui est à peu près aussi étranger qu'à tout autre, avec *Le Griffu* (1952) [Fig. 11] c'est à la culture occitane dans laquelle elle a baigné dans son enfance qu'elle fait référence. Représenté les jambes et les bras repliés à la façon d'un animal qui se redresse, maintenu par des tiges métalliques qui semblent en même temps le contraindre, *Le Griffu* est l'une des rares créatures dont l'artiste travaille le visage, habituellement à peine esquissé. La gueule de la créature est cependant transformée en une large bouche qui rappelle, comme le soulignait déjà Jean-Maurice Rouquette (ivi: 106), les gargouilles du musée d'Arles. L'artiste se serait ici inspirée de la figure de la tarasque. Présente dans *La Légende dorée* de Jacques de Voragine, ce monstre aux allures de dragon aurait hanté les marais des alentours de Tarascon, dévorant les hommes qui s'y aventureraient, jusqu'à ce que Sainte Marthe ne vienne dompter l'animal.

Si le sujet de la tarasque a intéressé Richier, c'est semble-t-il moins pour ses particularités formelles – qu'elle ne reproduit pas dans le traitement qu'elle réserve au *Griffu*, – que pour ce qu'elle symbolise. Si dans le traitement que lui réserve Richier la tarasque prend une forme humaine, dans les processions populaires, elle est figurée sous la forme d'une créature imposante à la peau écaillée et au dos surmonté de piques. Ces processions populaires inscrivent la figure de la tarasque dans un folklore vivant qui fait également partie de la jeunesse de l'artiste. À cet égard, la tarasque traduit un double archaïsme en étant à la fois la créature de folklore, témoin de survivances modernes de croyances anciennes, et le monstre de l'enfance. C'est cependant moins à la figure de l'enfant effrayé qu'à celle de la dompteuse que semble s'identifier ici Richier. *Le Griffu* de Richier semble en effet à la fois maintenu et contraint par les tiges

métalliques qui rappellent la ceinture avec laquelle Sainte Marthe retient la tarasque. Domptant la matière comme elle maîtrise la tarasque, Richier semble signaler ici, dans le traitement qu'elle réserve au *Griffu*, une relation à l'élément naturel qui tient plus de l'appivoisement et de la maîtrise que de la lutte.

Nous l'avons vu, le terme d'hybride renvoie à une mise en relation complexe et loin d'être évidente entre homme et animal dans les sculptures de Richier. Le terme trouve son origine chez René de Solier qui lui donne toute sa densité conceptuelle dans ses écrits sur l'art fantastique: l'hybride renvoie au monde du crépuscule et de l'aube où s'agitent des créatures de cauchemar à la croisée de plusieurs règnes. Pour de Solier, l'"hybride" cristallise ainsi les terreurs d'une époque. Il renvoie aux créatures des bestiaires médiévaux, des légendes populaires et des folklores vernaculaires. Les formules expressives de l'hybride dont Richier fait usage dans son œuvre placent l'animalité de l'homme à la fois comme une origine aux lendemains de la guerre et comme horizon possible. Derrière la question du rapport entre homme et animal se joue ainsi une série d'autres dualités (onirique, temporelle et matérielle) dont l'hybride est le symbole. Pour autant l'hybridité de Richier reste un humanisme qui oppose à la bestialité différentes stratégies d'appivoisement. Nous avons tenté de mettre en évidence plusieurs de ces formes: celle de l'artiste en alchimiste, en folkloriste et en dompteuse.

Au terme de cette analyse, il nous faut reconnaître les limites et les prolongements possibles des différents éléments soulevés ici. Le premier point concerne le terme d'"hybride" en lui-même, indéfectiblement lié au développement initial qu'en propose René de Solier. Si nous avons vu que Richier faisait sienne le terme et que son œuvre, tout comme son processus créatif, trouvait des accointances avec le développement proposé par de Solier, le manque d'écrits de sa main nous rend dépendent de l'interprétation des œuvres et de leurs commentaires contemporains. La densité théorique du terme s'avère pour autant particulièrement riche et invite à en étudier les prolongements possibles dans l'œuvre d'artistes s'étant prêtés à des hybridations voisines, à l'instar de Lynn Chadwick ou Elisabeth Frink (Wilson dans Andral, Da Costa, Hoekstra 2020 : 71-83).

BIBLIOGRAPHIE

- ANDRAL J.-L., DA COSTA V., HOEKSTRA F. (2020), *Germaine Richier: la Magicienne*, musée Picasso d'Antibes: musée Beelden aan Zee, Paris: La Haye.
- BRETON A., LEGRAND G. (1957/1991), *L'art magique*, Club Français du Livre, Phebus A. Biro, Paris.
- CAILLOIS R. (1934), "La mante religieuse: de la biologie à la psychanalyse", in *Minotaure*, 5, pp. 23-26.
- Id. (1935), "Mimétisme et psychasthénie légendaire", in *Minotaure*, 7, pp. 5-9.
- Id. (1966), *Anthologie du fantastique*, t.1 et t.2, Gallimard, Paris.
- CHADWICK W. (1985), *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Thames & Hudson, Londres-New York.
- CHATARD P. (1956), "Germaine Richier", in *Nouvelle Gauche*, 18 novembre.
- DA COSTA V. (2006), *Germaine Richier: un art entre deux mondes*, Norma, Paris.
- BACHELARD G. (1942/1993), *L'eau et les rêves*, José Corti, Le Livre de Poche, Paris.
- DALI S. (1963/2011), *Le Mythe tragique de l'Angélu de Millet*, J.-J. Pauvert, Allia, Paris.
- DESCHAMPS P.-O., LBOVICI E. (1989), "L'atelier de Germaine Richier", in *Beaux-Arts magazine*, 73.
- DE SOLIER R. (1950), "Germaine Richier", in *Les Cahiers de la pléiade*, printemps.
- Id. (1953), "Germaine Richier", in *Cahiers d'art*, 1, pp. 123-125.
- DE SOLIER R. (1961), *L'art fantastique*, J.-J. Pauvert, Paris.
- GALLAIS J.-M., CALAFAT M.-C. (2020), *Folklore*, La Découverte, Paris.
- GAUGUIN P. (1984), *Correspondance de Paul Gauguin, 1873-1888*, Fondation Singer-Polignac, Paris.
- HILAIRE G. (1956), "Sculpture piquée de vers", in *Dimanche matin*, 11 novembre.
- JACOBI C. (2021), *Out of the Cage: The Art of Isabel Rawsthorne*,

- Thames & Hudson, Londres-New York.
- JOUFFROY A. (1956), "Portrait d'un artiste. Germaine Richier", in *Arts*, 8 août 1956.
- LIMBOUR G. (1948), "Visite à un sculpteur", in *Derrière le miroir*, numéro spécial *Germaine Richier*, galerie Maeght, Paris, p. 2.
- MABILLE P. (1940/1977), *Miroir du merveilleux*, Sagittaire, Editions de Minuit, Paris.
- OTERELLO C., CALMELS L., COHEN C. (2003), *André Breton, 42 rue Fontaine*, vente à Drouot-Richelieu, CalmelsCohen, Paris, lot 392, <https://www.andrebretton.fr/work/56600100109611> (lien consulté le 10 juin 2022).
- PIEYRE DE MANDIARGUES A. (s. d.), "L'art fantastique", 3 feuillets, Archives René de Solier, ML 04443/0461, Archive et Musée de la Littérature, Bruxelles.
- PONGE F. (1948), "Sculpture", in *Derrière le miroir*, numéro spécial *Germaine Richier*, galerie Maeght, Paris, p. 4.
- Id. (1977), "Germaine Richier", in *L'Atelier contemporain*, Gallimard, Paris.
- PRAT J.-L. (1996), *Germaine Richier: rétrospective*, Fondation Maeght, Paris.
- RIALLAND I. (2012), "Germaine Richier, ah! oui, les mantes religieuses", in *Ecrire la sculpture (XIXe-XXe siècles)*, Classiques Garnier, Paris, pp. 219-234.
- RICHER G. (1955), "Richier", in *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors*, Museum of Modern Art, New York, pp. 35-38.
- ROGER-MARX C. (1956), "De Barye, le dompteur, aux insectes de Germaine Richier", in *Le Figaro littéraire*, 20 octobre.
- SELTZ P. (1959), "Germaine Richier", in *New Images of Man*, MoMA, New York.