



Fig. 14 : Natter morte bleue, gouache, 49 x 64 cm, 1925. Collection Richarme.



Fig. 15 : Natter morte au bouddha, gouache, 48 x 63 cm, 1935. Collection Richarme.

## De l'influence de la Chine dans l'œuvre

Jean-Luc Bourges

Un des éléments constitutifs de l'originalité de Richarme en tant qu'artiste peintre s'explique par la double culture qui fut la sienne : une culture asiatique qui a imprégné sa jeunesse, dans un milieu familial très sensible aux questions artistiques, et une culture occidentale acquise durant le reste de sa vie. La part respective de l'une et de l'autre peut être envisagée de façon très différente aussi bien en ce qui concerne son œuvre que sa manière de travailler. Pour certains, il serait pertinent d'apprécier l'œuvre à l'aune des grands principes chinois et pour d'autres d'invoquer les critères de l'art occidental présents dans nombre de ses travaux.

Le pays de son enfance ne s'invite qu'à de rares moments dans les thèmes travaillés, comme des parenthèses vite refermées ; quelques gouaches, huit toiles et plusieurs dessins inspirés des idéogrammes réalisés à la fin des années quatre-vingt sont les seules références directes à la Chine. Ainsi, durant ses années savoyardes (1925 à 1935), elle réalise plusieurs gouaches mettant en scène des objets ramenés de Chine. Ce sont des compositions très conventionnelles, soigneusement, pour ne pas dire académiquement orchestrées, autour d'un objet central qui donne son titre à l'œuvre : vase chinois, statue de bouddha, Koumine<sup>20</sup>, tentures ou collier de perles... Mais d'après elle, son enfance n'aurait pas eu d'influence consciente sur son travail. Elle affirmait en effet lors d'un entretien en 1985 : « Je n'ai pas cherché à prendre des objets qui évoquent l'Extrême-Orient... Certains prétendent qu'il y a dans mes dessins quelque chose d'un peu oriental, japonaisais si l'on peut dire. Mais, je ne le pense pas<sup>21</sup>. »

Comment délimiter la part consciente et inconsciente de cette Chine qui a nourri ses premières années ?

Il convient tout d'abord de souligner le rôle déterminant de ses parents dans sa vocation artistique. Expatriés, à Canton, loin de toute famille, les liens avec ses parents ne pouvaient être que faibles et c'est tout naturellement qu'elle a épousé les deux univers dans lesquels ils évoluaient : celui des soieries, en ce qui concerne son père, celui de la peinture et du dessin pour sa mère.

Après de son père elle apprend l'art de l'observation, celui d'appréhender les couleurs, les motifs et les formes et cela développe chez elle une aptitude particulière, un art du regard qu'elle conservera toute sa vie et qui fut source d'une grande fierté. Il s'exerce aussi bien dans son approche des êtres et des paysages que dans celle des couleurs, de la lumière ou encore du

20. Probablement une transformation infantile de Guan Yin, déesse asiatique de miséricorde et de compassion. « Celle qui observe tous les souffrances dans le monde. »

21. Entretien avec Christiane Ahoen-Saint-Germain, janvier 1985.

À Annecy, Colette s'installe dans un nouveau cadre de vie, un appartement aménagé avec soin autour d'une grande pièce rectangulaire dédiée aux souvenirs de Chine. De sa fenêtre elle domine les toits de « la Prairie », son quartier, avec un vaste ciel source de nombreuses gouaches.

Une nouvelle vie sociale et culturelle s'organise, rythmée par des rencontres autour d'un club de bridge. Si Jean est un joueur invétéré, Colette, elle, ne joue pas mais elle savoure les conversations qui animent ces réunions. Elle avouera en 1945 : « Je n'aime pas le bridge parce que je suis mauvaise joueuse et que je n'aime pas mal faire et que je fais. J'ai l'impression que je perds mon temps<sup>49</sup>. » Colette lit toujours beaucoup. Le docteur René Richard lui signale les auteurs du moment et, grâce au journaliste Briquet Benoist et à sa femme Mina, elle est au cœur de l'actualité et des réalités de son époque.



Fig. 38 : Le Dieu et le poisson, gouache, 63 x 65,5 cm, 1935. Archiva départementale de la Haute-Savoie, Annecy.

49. Entretien avec Régine Lacroix, 26 février 1945.



Fig. 39 : Rue d'Annecy, gouache, 63,5 x 48,5 cm, 1934. Archiva départementale de la Haute-Savoie, Annecy.



Fig. 162 : La Rive, huile sur toile, 116 x 89 cm, 1970. Collection Richarme.

## Antibes et le fantastique

Régine Monod

En 1966, la fille aînée de Richarme installe son cabinet de pédiatrie à Antibes. L'artiste va s'y rendre régulièrement pour assurer certaines permanences. Mais elle va aussi profiter de son temps libre pour croquer la ville, le port et les environs. Quatre carnets datés de 1966 à 1972 témoignent aujourd'hui de ces escapades.



Fig. 163 : Antibes, huile, 32 x 61,5 cm, 1968. Collection particulière. Photographie : Pierre Schwaner.

Ce sont surtout les arbres de Noël d'Antibes qui vont exercer sur elle une fascination magique. L'intérêt soudain pour cet univers s'explique très certainement par son attrait à cette époque pour la lumière et ses déclinaisons, à moins qu'il ne s'agisse de réminiscences de son enfance et des fameuses fêtes chinoises. Ces velleux souvenirs de la nuit antérieurement en partie les douloureux souvenirs attachés à cette période de Noël qui restait pour elle associée aux décès de sa mère et de sa seconde fille.

En 1966 et 1967, ses carnets et son *Journal* sont particulièrement riches en croquis et en notes pris de jour comme de nuit, avec cependant une préférence pour le soir : il est alors question d'observation et de travail sur le regard pour mieux percevoir les couleurs et les jeux de lumière. Il en va ainsi le 30 décembre 1966 :



Fig. 311 - Femme juive, huile sur canvas, 50,7 x 47,0 cm, 1946.  
Musée Albert Bonin, Bagneux-sur-Seine. Photographie : Pierre Schartz.

Au retour de captivité de son mari, Richarme espère retrouver sa vie de couple. Elle envisage même un quatrième enfant, un fils, pour lequel elle choisit un prénom. En exergue du Journal de l'année 1946, elle note : « Nom pour un fils futur, Marc-Gilles ». Hélas, très affaibli par sa vie dans les camps, Jean ne retrouvera jamais sa vigueur d'antan. Pour cette femme passionnée, gourmande de la vie et de ses plaisirs, ce fut sans doute un manque cruel qu'elle transcendera tout particulièrement dans ses écrits et ses œuvres au cours des années 1946-1947. Plume, stylo et pinceaux vont expirer, souvent avec violence, cette sensualité à fleur de peau.

Nombre de passages de son Journal témoignent de l'état d'esprit dans lequel elle se trouve, notamment en cet été 1946 : « Dans le soir immobilité j'ai vu et mangé des figues au pain ou tisonnant dans le feuillage noir, figues sensuelles comme des seins. » (11 juillet) - « O rêverie du soir embaumé du fenouil froissé que j'aspire de toute ma main ! » (30 juillet) - « Oh le matin parmi les scabieuses surannées... qui placent sous le poids des papillons blancs ocilles de souffrir... ainsi l'espace d'un matin, comme la fleur se laisse prendre aux ponceux. Emoussant l'incubation alourdie d'un rêve mauve et souffrir le fétide sous boire, étreinte brève et virile. » (25 juillet) - « Deux félons accouplés l'un à l'autre passent dans les airs en bondissant... scintillement d'or vert qui chanta - mariage lumineuse - ainsi le mot marié à un autre mot, le Verbe lit au Verbe pose en face de lumière, de contour, de musique ou de sang. » (26 juillet).

Dans ses travaux, qu'il s'agisse d'huiles ou de dessins, on trouve à la fois cette frustration et cette vigueur qui semblent animer les corps. Plusieurs planches de dessins à l'encre, souvent agrémentés de rytho bleu ou rouge, offrent à voir des couples enlacés.



Fig. 312 - Couples, encre, 25 x 20 cm, 1946.  
Collection Richarme.



Fig. 324 - Avec fille en amoureux, encre soluble, 55 x 37,5 cm, 1974.  
Collection Richarme.

Ainsi, pour Richarme, musique, poésie et peinture semblent avoir été indissociables, stimulant continuellement sa pensée et son imagination créatrice.

Après l'éveil à la diversité des sons en classe, la fibre musicale de Colette s'était développée dans son adolescence lyonnaise grâce à l'apprentissage du violon et la découverte, dans une ambiance « festivaïque<sup>118</sup> », de la musique d'Hector Berlioz lors d'été en famille à la Côte-Saint-André, dans la patrie du compositeur.

Mais sa culture en ce domaine s'élargit véritablement auprès de son mari, Jean Boisseau, officier épousé en Savoie, érudit de musique wagnérienne. Lorsque le couple et ses deux petites filles s'installent pour deux années dans le Paris d'avant-guerre, un choix inégalé de spectacles s'offre à eux. La fréquentation du théâtre musical du Châtelet — tout en haut, tous les quatre, tous les dimanches —, où se produisaient les célèbres concerts Colonne, devient une sorte

118. Terme que Berlioz appliquait aux manifestations musicales qu'il organisait autour d'un sujet et d'un lieu rassemblés. Voir son *Mémoires*.

culturelle régulière et assidue. Un carnet toujours en poche, Richarme « croque » furtivement musiciens et chef d'orchestre ou cantatrice et public, geste tellement familier qu'il ne la distrairait en rien de son écoute attentive<sup>119</sup>.

De cette période, une seule huile verra le jour, *Au concert*.



Fig. 295 - Concert Colonne, stylo à bille noir, carnet 34, 11 x 17 cm, 1937.  
Collection Richarme.



Fig. 296 - Au concert, huile, 46 x 64 cm, 1937. Collection Richarme.

119. Elle restera fidèle à ces concerts et à ce lieu l'un de ses nombreux séjours théâtraux.



Fig. 208 - Personnages jaunes (détail), huile, 54 x 81 cm, 1958. Collection Richarme.  
La toile entière est visible p. 244 du second volume.

La Vignette dans son quartier



Fig. 209 - La Vignette, dans les années 1950. Collection Boisseau-Richarme.

À leur arrivée à Montpellier en 1937, Colette et Jean, sur un coup de cœur, louent une maisonnette aux limites de la ville, sur l'ancien chemin de La Valente, au-delà de l'octroi de la route de Mende. La Vignette était à l'origine une maison de « paine<sup>71</sup> » dont le nom évoquait l'activité agricole. C'était une grande bâtisse occre, une maison de mixte flanquée d'une cave à vin et d'un chai. Tout autour, allées d'amandiers, vignes, cyprés et au loin la garrigue.

« Cette Vignette au charme simple et rustique, une sorte de « chaumière » avec le caractère d'une maison provençale avec une gîte, un toit aux vieilles tuiles rondes saumonées et décolorées. Une bâtisse simple de face et un toit, mais flanqué d'énormes toitures à

71. Le paine est entendu ici au sens d'une personne travaillant de son bien pour gagner sa vie.

## Les « petits abstraits » ou « cartons tachistes » Une recherche sur la couleur improvisée puis maîtrisée

Michèle Boisseau-Richarme

*Dans l'inventaire des œuvres de Richarme, les Palettes font l'objet d'une catégorie particulière nommée « cartons tachistes ».*

Dans le rituel quotidien du brassage des pâtes avec les tubes, les chiffons, les petits pots d'essence qui décollent au pied du chevalet, on trouve des cartons légers (des blocs de papier à lettres 21 x 27 cm). Richarme les nommait ses « petits abstraits » ou encore « cartons tachistes » pour servir de canevas à des compositions à l'huile.

Ces petits cartons étaient à l'origine une habitude d'économie prise pendant la guerre. Elle y brassait les couleurs en excès lors du brassage des pâtes. Je revais ma mère en choisir un. Tout en me parlant, elle le posait sur ses genoux, le tenait d'une main, et de l'autre elle étalait sur ce support avec une spatule les excédents de couleurs de sa palette, parfois des raclures effectuées sur la toile ou encore les excès de tons rares fabriqués pour modifier une ligne, créer un « passage ». La « couverture » de ces supports s'élabora de façon irrégulière, lente, plusieurs cartons étant menés de front.

Entre deux toiles, la palette était « nettoyée » souvent plus radicalement, offrant davantage de matière colorée pour composer ces petits cartons qui constituaient des sortes de palettes chromatiques, expliquant l'expression utilisée dans l'inventaire. Progressivement, elle s'est laissée prendre au jeu des accords et des effets obtenus. Quand ces petits formats atteignaient une phase « juste », ils étaient mis en réserve. Souvent, elle notait au dos l'année de ce travail afin de respecter le temps de séchage pour une future utilisation.

Assez rapidement, dès les années soixante, on peut voir qu'ils prennent à ses yeux une dimension nouvelle. Il ne s'agit plus seulement de couvrir un support, mais de créer des accords ou de le laisser transparent. Elle abandonne le geste mécanique dicté par l'économie de la période de la guerre pour celui de la découverte de tons rares et d'effets de matière inattendus. Le long rite du brassage des pâtes se trouve enrichi par un dialogue où se mêlent d'une façon libre et spontanée réflexion et fantasme.

Au fil du temps, ces petits cartons de récupération qui deviendront des outils du métier vont s'accumuler autour du chevalet.

On trouve dans son *Journal* des notes de travail qui évoquent leur rôle dans la création d'une œuvre en cours. Elle y explique l'intensité de cette méthode qui favorise un renouvellement total des recherches colorées et montre la voie vers des passages, des effacements, des transparences poétiques et subtiles.

181



Fig. 224 - Palette n° 0014.  
Collection Richarme.



Fig. 225 - Palette n° 0232.  
Collection Richarme.



Fig. 226 - Palette n° 0147.  
Collection Richarme.



Fig. 227 - Palette n° 0071.  
Collection Richarme.

### 1958-1959 : « Grandes encres bretonnes »

Une recherche autour du corps humain emporté par les éléments avec des titres évocateurs de la magie des lieux : *La Mer aux fées, Acrobates, Entrées, Bretagne enlacements, Ondines...*



Fig. 178 - 'Séjour', encres en bris sépia, 23 x 16 cm, 1947. Musée Paul-Véry, St.



Fig. 179 - 'Baigner enlacements', encres, 50,4 x 65 cm, 1958.  
Musée Fabre, Montpellier.



Fig. 180 - 'Entrée de mer', encres, 48,8 x 64,4 cm, 1959. Collection Richarme.

148



Fig. 57 - 'L'Éclair J. d'après Makhomé', gouache, 65 x 50 cm, 1944. Musée Fabre, Montpellier.  
Photographie: Michel Foucault.



Fig. 58 - 'L'Éclair 2. d'après Makhomé', gouache, 65 x 50 cm, 1944. Musée Fabre, Montpellier.  
Photographie: Michel Foucault.

En 1945, son époux Jean Boisseau, retenu prisonnier durant toute la guerre, revient au foyer. Ce retour se transpose en 1946 par un nu plus expressif que jamais, émancipé du réalisme de Franzenheim. Les volumes et modèles sont vigoureux et puissants. *Le Miroir* corrobore cette volonté de rendre le corps présent, non sans rappeler la notion de « corps exhibé » de Kenneth Clark<sup>42</sup>. Le champ du cadre se resserre, la masse corporelle se développe. Les courbes de torsion se distribuent sur la surface, de sorte à l'occuper entièrement. Elles détachent et rompent la fuite du regard vers l'horizon. Le corps expose de manière frontale et la lumière luisante met en relief ses formes. Le nu exprime désormais sa sexualité. Les touches à la brosse, pour représenter le blé, jaillissent afin de suivre le renversement du corps, participant ainsi à l'intensité de sa contraction. Dans cette palette de couleurs restreinte, l'environnement fusionne avec le sujet, ce que Richarme réfère à une « communion » :

*« Devant des attributs de la féminité un jambes et ses veines avaient, cependant, des clartés de ciel, ses cheveux se voyaient dans le blé et tout son être se laissait couler le long de l'horizon saoud comme entrait vers un ras sauvage, une "hermine" naissant l'expression de Montaigne, le côté brutal d'une entente suprême. Enfin, la communion véritable existait! »*

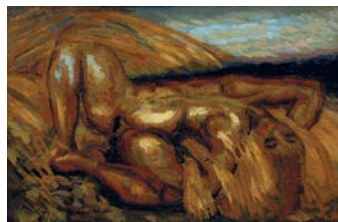


Fig. 59 - 'Le Miroir', huile, 60 x 92 cm, 1946. Collection Richarme. Photographie: Pierre Schwartz.

42. KENNETH CLARK, *Le Nu*, tome I, Hachette, Paris, 1998 (1<sup>er</sup> éd. 1960), p. 54.  
43. RICHARME, *Nouveaux livres*, Éditions S, 18 août 1946.

55

## La construction, des jeux de lignes

Jean-Luc Bourges et Régine Monod



Fig. 212 : Péninsule, fin de l'année<sup>141</sup>, huile sur toile, 130 x 97 cm, 1979. Musée Albert André, Baginboul-Céram. Photographie : Ferns Schwartz.

141. « C'est un paysage de printemps meurt de grands yeux, signe de notre époque, la destruction. En réalité, pour moi, le motif : jeux de lignes, couleurs, harmonies, le tout emporté par un équilibre de diagonales fortes, de sens diversifiés » (Lettre à Junk, 25 novembre 1978.)



Fig. 213 : Niveau mort au bonnet, huile sur toile, 60 x 73 cm, 1989. Collection Richarme.

Ainsi, dans cette toile : « 1° jeu sur la toile. Reflexion... La nature des lignes : longues, courtes, incurvées ou molles, les réserves, des vides – surfaces de repos, les supports des formes ; le cercle, un demi-cercle, les droites, perpendiculaires, obliques ou en escalier. Journée de méditation et de composition<sup>142</sup>. »

142. Journal, 20 novembre 1988.

175



Fig. 204 : Levier de soleil à Paléou<sup>137</sup>, a.o.c. gouaches, 13,5 x 21 cm, 1949. Musée Paul-Véry, Sète.

Ce passé précieux, elle le revivra dans les années quatre-vingt lorsque, à l'atelier, elle travaille sur le thème des marines.



Fig. 205 : Mers impétueuses à Paléou<sup>138</sup>, a.o.c. gouaches, 13,5 x 21 cm, 1949. Musée Paul-Véry, Sète.

L'implosion de 1989 regroupera aussi de nombreuses gouaches presque abstraites<sup>137</sup>, apogée d'une trajectoire.

Une fois cette proximité d'observation acquise, tout, disait-elle, l'enrichissait. Site de 1952 à 1954, la Bretagne en 1958 furent en leur temps des terrains privilégiés, mais tant d'autres suivirent... Les lieux ne sont que des prétextes.

Voici ses propres impressions lors d'une séance sur le motif, notées dans son Journal le 22 février 1960. La scène se passe dans son jardin, son installation y est confortable, elle se sent sécurisée, son tête-à-tête avec le motif est intense : « Temps gris de pluie, sans aucune vibration d'éclairage, les tons, comme lavés de leur puissance, sont chamoisés et fondus à la fois. La poésie est suspendue aux confins indéterminés des vibrations colorées... C'est un étonnement de la couleur qui met sans d'ennui dans ces jours printaniers. Ces existences sont des careaux pour l'œil... Peinture matin et soir sans arrêt devant le motif absolument gris-vert ou noir-brunâtre. Une brume de fleurs roses devient un thème pur, justifié dans le contraste des justes délavés. Le soir à 6 heures, je suis encore devant le chevalet, je suis glorieux. L'espace de vert se lève. Je note crispé les derniers tons : du fond du paysage au-dessus du Ciel des Grèves, les nuages ronds, lourds, fumés et marchent droit sur moi... Le soleil a peur et se cache en criant de l'or vers l'ouest. J'abandonne le travail, satisfait et épuisé. Il me faut plus d'une demi-heure pour retrouver mon équilibre. »

Peut-être cette tension forcée en-elle doublée d'autre chose : La Vignette vient d'être vendue pour construire la faculté des lettres. Jusqu'à son départ en 1963, elle multipliera les gouaches pour capter sa maison comme un regard un village condamné<sup>138</sup>.

137. À voir dans le livre : La quête du "moi mané", pp. 182-189 de ce volume.  
138. Voir dans cet ouvrage l'article « La Vignette », pp. 254-266 du premier volume.

164

### 1975-1978 : Figures

Plusieurs dizaines de croquis et dessins qui sont autant de recherches à partir de la figure humaine « traitée librement et accordée dans une forme, ou une ligne, ou une direction oblique et voulue. Le tout est basé sur la proportion : balancement des vides et des pleins, diversions longueurs de la ligne, son orientation, son épaisseur, sa répétition, le contraste géométrique... les divers noirs, divers gris, divers blancs<sup>139</sup>... »



Fig. 186 : Efiguèbe, encré, 28 x 25 cm, 1975. Collection Richarme.

139. Journal, 9 septembre 1975.

162



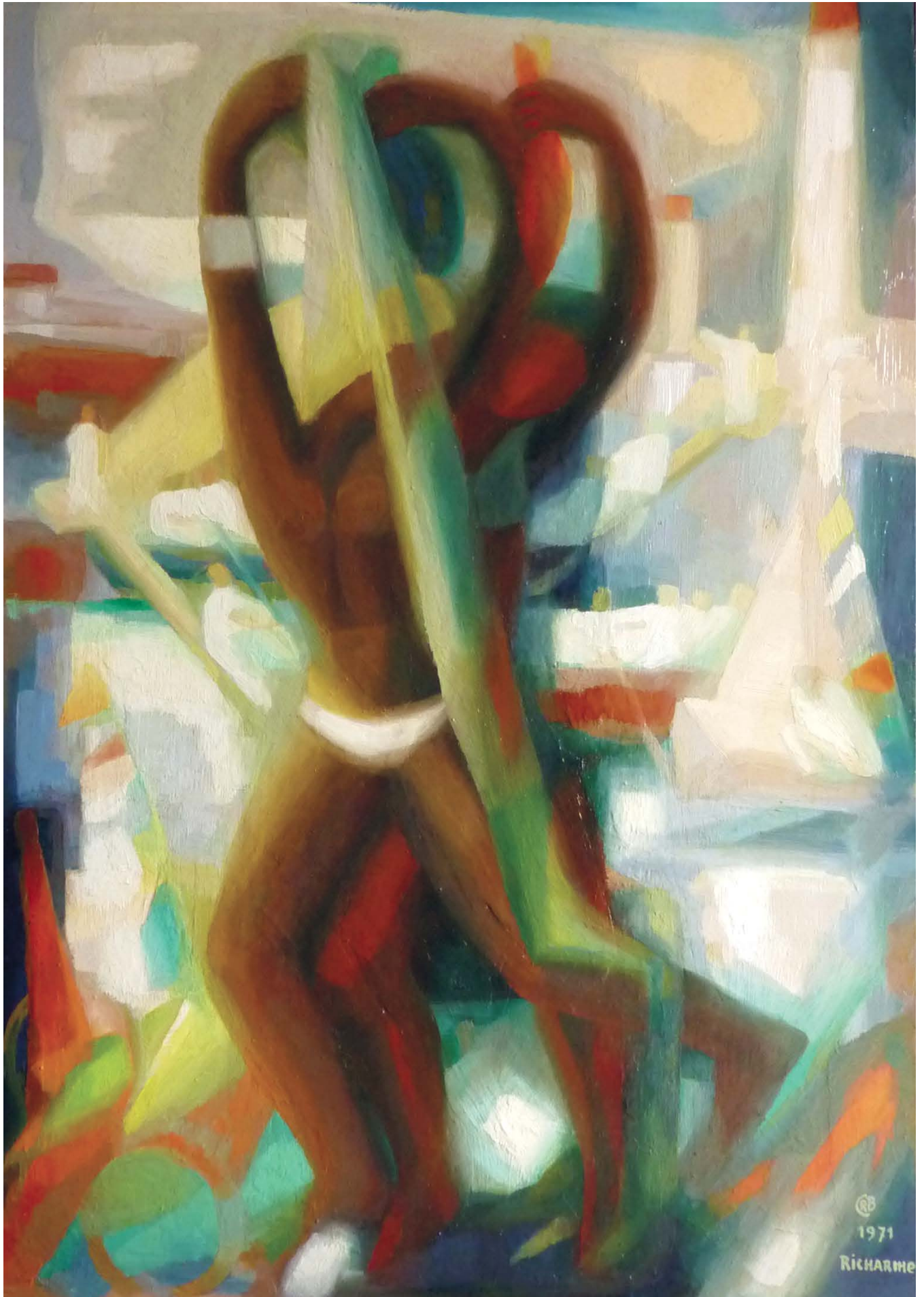
Fig. 187 : Jeu de figures, encré, 32,5 x 50 cm, 1975. Collection Richarme.



Fig. 188 : Jeu sur la plage, encré, 43 x 31 cm, 1978. Collection Richarme.



Fig. 1 : *Brumes roses*, huile, 92 x 73 cm. 1982. Collection particulière. Photographie : Pierre Schwartz.



**Fig. 2 :** *Hommage à la ville de Sète*, huile sur toile, 116 x 89 cm. 1971.  
Musée Paul-Valéry, Sète. Photographie : Pierre Schwartz.