Note sur l'œuvre d'Edith Borger

À l'attention de Karen Liebreich

Paul Bernard-Nouraud, juin 2025

https://independentresearcher.academia.edu/PaulBernardNouraud

||| Contexte historique & artistique

Bien que Paris ait indéniablement perdu son titre de foyer mondial des arts du fait de l'Occupation, la capitale française conserve un véritable pouvoir d'attraction au sortir de la guerre pour les artistes européens, états-uniens ou issus de l'empire colonial français. Paris demeure une sorte de passage obligé afin d'accéder à la reconnaissance de ses pairs, au circuit des galeries d'art, voire aux institutions muséales elles-mêmes.

Le réseau du monde de l'art reste donc concentré à Paris où il est dense et très structuré, que ce soit en termes d'opportunités de formation (École des beaux-arts, des Arts décoratifs, Académie de la Grande Chaumière, Académie Julian…) ou de possibilités rencontres avec des artistes renommés dans des lieux de sociabilité facilement identifiables, et plus accessibles pour des nouveaux-venus que les salons d'avant-guerre, comme le restaurant La Coupole à Montparnasse et le Café des Deux Magots à Saint-Germain-des-Prés, dont Edith Borger a d'ailleurs photographié la terrasse.

La création artistique trouve par conséquent à Paris un terreau intellectuel favorable, et s'il reste prioritairement axé sur le champ littéraire, celui-ci s'élargit volontiers en direction des autres arts : Jean-Paul Sartre écrit sur Giacometti, Jean Paulhan sur Braque, André Malraux sur Fautrier, etc., et nombreux sont alors les auteurs à recourir au talent d'artistes plus ou moins célèbres pour illustrer leurs livres. Dans un contexte où la scène artistique est traditionnellement patronnée par l'État, ce dynamisme est de surcroît encouragé par les pouvoirs publics autant que par les collectionneurs privés, et il est ouvert de plus en plus à l'international.

Cette ouverture est d'ailleurs favorisée par l'arrivée continue d'intellectuels et d'artistes étrangers, soit qu'ils cherchent à Paris de nouvelles opportunités, soit qu'ils fuient les conditions politiques dans leurs pays d'origine (avènement du nazisme en Allemagne, Coup de Prague en 1948, Révolution hongroise de 1956, domination coloniale et décolonisation, ségrégation aux États-Unis, *apartheid* en Afrique du Sud). Souventes fois, raisons politiques et motivations artistiques vont de pair[1].

Les recherches artistiques qui y sont menées au cours de cette période – de la seconde moitié des années 1940 à la fin des années 1960 – sont donc très diverses en termes d'approches et de styles[2].

Quelques tendances se dégagent néanmoins qui peuvent peut-être éclairer la façon dont l'œuvre d'Edith Borger se situe par rapport à elles.

---

[1] Quelques références bibliographiques potentiellement utiles pour appréhender cette période : MORRIS, Frances (dir.), *Paris Post War: Art and Existentialism 1945-55*, Londres, Tate Gallery, 1993 ; HILAIRE, Michel, LEVY, Sophie (dir.), *United States of Abstraction. Artistes américains en France 1946-1964*, Gand, Snoeck, Nantes, musée d'Arts, Montpellier, musée Fabre, 2021 ; KNOCK, Alicia (dir.), *Paris Noir. Circulations artistiques et luttes anticoloniales. 1950-2000*, Paris, Centre Pompidou, 2025.

[2] Autres références bibliographiques, cette fois davantage orientées sur les enjeux artistiques dans l'ombre de la Seconde Guerre mondiale : CEYSSON, Bernard (dir.), *L'Art en Europe. Les années décisives, 1945-1953*, Saint-Etienne, musée de Saint-Etienne, Genève, Skira, 1987 ; AMELINE, Jean-Paul, BELLET, Harry (dir.), *Face à l'histoire. L'artiste moderne devant l'évènement historique*, Paris, Flammarion, Centre Pompidou, 1996 ; CHASSEY, Éric (de), RAMOND, Sylvie (dir.), *1945-1949. Repartir à zéro. Comme si la peinture n'avait jamais existé*, Paris, Hazan, Lyon, musée des Beaux-Arts de Lyon, 2008 ; BERTRAND-DORLEAC, Laurence (dir.), *L'Art en guerre. France 1938-1947*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris-Musées, 2012.

Compte tenu des œuvres que l'on connaît d'elle, il semble qu'Edith Borger s'affilie à un type de représentation relativement minoritaire, et en tous les cas fortement concurrencé et contesté, de l'art de l'époque, celui de l'art figuratif. Contrairement à la situation contemporaine au Royaume-Uni, avec des artistes comme Graham Sutherland, Francis Bacon, Frank Auerbach ou Lucian Freud, la plupart des artistes français se revendiquant du modernisme pratiquent l'abstraction, que ce soit en sculpture ou en peinture.

Cette dimension s'est progressivement imposée dans le récit de la modernité du second XX^e^ siècle, en grande partie parce qu'elle correspondait bel et bien à la politique d'acquisition des musées français, qui s'est poursuivie en ce sens au moins jusqu'aux années 1980. Elle mérite cependant d'être relativisée : une figuration reconnue comme moderniste a bien perduré en France, même si, comme on peut également le vérifier dans le cas britannique, les figures qu'elle produisait n'apparaissaient plus aussi indemnes qu'avant-guerre.

Une certaine image de la figure humaine apparaît en effet dégradée au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Cette dégradation se lit dès la fin de la guerre dans un courant pictural dit « misérabiliste » porté notamment par Francis Gruber, qui fut proche de Giacometti. Cette tendance évolue un temps vers le réalisme socialiste, chez Boris Taslitzky, par exemple, avant de s'affilier à une veine plus commerciale, notamment sous l'impulsion de Bernard Buffet.

Cette première tendance fut presque aussitôt supplantée par l'art informel de Jean Fautrier, de Wols ou encore de Jean Dubuffet, qui l'articula à sa promotion de l'art brut, puis par l'abstraction lyrique de Hans Hartung ou de Georges Mathieu. Dans tous les cas, néanmoins, quelque chose de ce que l'on a parfois désigné comme un « style griffé » persiste plus ou moins implicitement dans ces compositions, qu'elles soient abstraites ou figuratives.

La sculptrice Germaine Richier, condisciple de Giacometti dans l'atelier d'Antoine Bourdelle dans les années 1920, l'exprime plus explicitement lorsqu'elle écrit dans *Les Lettres françaises* en mai 1950 : « Notre époque, au fond, est pleine de griffes. Les gens sont hérissés comme après les guerres[3]. » L'idée selon laquelle les figures que modèle Richier après-guerre correspondent à l'état d'esprit de l'époque, et par conséquent qu'elles ont traversé la guerre – d'où leur état – est assez communément admise à l'époque.

Elle trouve son pendant dans une *Tête d'otage*, dite aussi *Grande tête tragique*, que sculpte Fautrier pendant la guerre et qu'il décline ensuite dans une série de petites compositions intitulées *Les otages*, que Malraux décrit de la manière suivante lors de leur première exposition publique début 1945 :

> « Des couleurs libres de tout lien rationnel avec la torture se substituent aux premières ; en même temps qu'un trait qui tente d'exprimer le drame sans le représenter, se substitue aux profils ravagés. Il n'y a plus que des lèvres, qui sont presque des nervures ; plus que des yeux qui ne regardent pas. Une hiéroglyphie de la douleur[4]. »

La description de Malraux suggère que la douleur ne s'exprime plus après-guerre de manière illustrative, mais cryptée. Ou, pour le dire autrement, qu'elle se traduit dans les formes mêmes des figures, des formes dégradées, donc, davantage que dans des motifs aisément

[3] Cité *in* COULONDRE, Ariane, « Seul l'humain compte », *in Idem* (dir.), *Germaine Richier*, Paris, musée national d'art moderne, Montpellier, musée Fabre, 2023, p. 20-27, ici p. 24.
[4] MALRAUX, André, « Les Otages », exposition *Les Otages, peintures et sculptures de Fautrier*, exposition galerie René Drouin, Paris, 1945, in *Fautrier*, Paris, Paris Musées et les Amis du Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1989, p. 222.

identifiables provenant du passé récent, du type de la fusillade, des barbelés, ou du thème du martyre, encore prégnant dans l'art de l'époque.

Mais l'œuvre qui représente alors le plus nettement ce changement – et pour longtemps – est indéniablement celle d'Alberto Giacometti. On peut rappeler que le grand public ne découvre qu'assez tard en France ses nouvelles figures qui rompent avec sa pratique surréaliste d'avant-guerre, et qui le placent dans le giron existentialiste. La première exposition monographique de Giacometti depuis le mitan des années 1930 se tient en effet début 1948 à New York, dans la galerie du fils d'Henri Matisse, Pierre, assortie d'un long texte de Sartre publiée simultanément en anglais dans le catalogue et en français dans *Les Temps modernes*[5]. Mais il faut attendre l'année suivante pour que les figures de Giacometti soient présentées en France.

L'intérêt qu'y trouvent de nombreux artistes de cette période (y compris des tenants de l'abstraction aux États-Unis) tient notamment au fait qu'on peut y déceler la « griffure » de l'époque sans que celle-ci surdétermine pour autant leur interprétation, d'autant qu'elles permettent de tenir une ligne de crête entre figuration et abstraction dans un contexte de forte opposition entre les deux options. Les figures de Giacometti sont bien des figures *d'après* guerre, c'est-à-dire qu'elles en proviennent et s'en éloignent simultanément ; elles évoquent par exemple des figures de déportés, mais elles n'en sont pas des illustrations. C'est tout l'intérêt aussi du texte inaugural de Sartre que de balancer entre ceux deux possibilités.

||| Situation de l'œuvre d'Edith Borger dans le paysage artistique des années 1950-1960

Celles-ci demeurent également ouvertes dans les figures d'Edith Borger, à l'égard desquelles Giacometti s'impose manifestement comme une référence majeure, même si d'autres références peuvent naturellement lui être adjointes :

- sa *Large Wooden Sculpture* évoque à la fois le brutalisme de Fritz Wotruba et la délicatesse de Constantin Brancusi ou d'Ossip Zadkine, qu'elle a connu ;
- sa *Terracota Geometric Figure* peut évoquer certaines figures de Jacques Lipchitz (sa *Dancing female Dancer* pouvant renvoyer également à la célèbre *Danseuse* de ce dernier),
- comme ses différents « masques », en particulier son *Metal Mask*, s'inscrit dans la veine des bricolages dada et sa *Face Terracotta Form* dans le sillage d'un primitivisme inspiré des arts précolombiens autant qu'océaniens (ajout de peinture sur la sculpture, visage facetté en forme de proue, forme rhomboïdale et totémique de l'ensemble).

Mais pour la plupart des autres sculptures d'Edith Borger, c'est bien la référence à Giacometti qui s'impose.

Le motif de la tête est à ce sujet particulièrement éloquent. Sa *Clay's Baby Head* de 1970 renoue avec les premières têtes de Giacometti, comme *Tête du père, ronde II* de 1927-1930. Sa

[5] Repris *in* SARTRE, Jean-Paul, « La recherche de l'absolu », 1948, *in Idem*, *Situations, III, lendemains de guerre*, Paris, NRF Gallimard, 1949.

version en bronze de la même année 1970, et plus encore *Girl's Head* et *terracotta Head on a Spike* reprennent par leur disposition autant que par leurs dimensions les minuscules têtes que modela Giacometti à Genève pendant la guerre et de retour à Paris juste après la Libération, comme pour la série autour du colonel Rol-Tanguy. Des têtes dont il augmenta les dimensions à partir de 1946-1947, comme pour la célèbre *Head of a Man on a Rod* (1947). Avec *Chess Jet*, Edith Borger décline ces têtes dans un registre ludique, qui n'était pas complètement étranger non plus à Giacometti lui-même.

Le motif de la main qu'aborde Edith Borger avec *Hand* en mars 1966, soit trois mois après la mort de Giacometti, peut là aussi s'apparenter à celle que ce dernier réalise en 1947, en laquelle on a pu voir une réminiscence des visions de guerre dont l'artiste avait été le témoin le long des routes bombardées à l'été 1940 au cours de la débâcle[6]. Indirectement, c'est-à-dire par l'intermédiaire de Giacometti et à travers lui de Bourdelle qui fut le praticien de Rodin, la main d'Edith Borger peut aussi être regardée comme un avatar des différentes mains rodiniennes.

Ce qui est évidemment frappant dans le cas de Borger, c'est que les doigts de sa main sont moins, comme chez Rodin ou Giacometti, une métonymie du corps tout entier, que des corps en eux-mêmes, d'aspect aussi anthropomorphe que peuvent l'être ses différentes *Foules*. Là encore, ces dernières semblent mêler deux groupes sculptés caractéristiques de l'œuvre de Giacometti : *La Place II* et *La Forêt*, quand ses figures individuelles, telles *Plaster Figure over Wire* et *Female Figure*, renverraient aux différentes *Femmes debout* du sculpteur.

L'une des compositions en foule d'Edith Borger diffère toutefois radicalement du répertoire de figures propre à l'auteur de *L'Homme qui marche* : *Horizontal Group*. Par sa forme empilée et couchée, ce petit groupe sculpté est en effet l'un de ceux qui paraît le plus explicitement référé à certaines visions liées à l'ouverture des camps de la mort nazis, en particulier aux piles de cadavres alors découvertes.

Une fois envisagées sous cet angle, certaines autres *Foules* de Borger peuvent faire songer à des représentations des marches de la mort, même si cette référence historique peut aussi être contrebalancée par des références plus anciennes, quoique thématiquement voisines, qu'il s'agisse de *La Fuite* de Jacques Lipchitz, ou des *Fugitifs* ou *Réfugiés* d'Honoré Daumier de 1848.

Cette ambivalence, ou cette polysémie, comme on voudra, des œuvres d'Edith Borger comme de celle de ses contemporains au regard de la guerre et de la mémoire visuelle qui est en train de se conformer à l'époque, appelle une interprétation duelle.

D'un côté, en effet, il n'est guère possible d'envisager ses figures hors du contexte de la guerre, d'autant que celle-ci l'a directement touchée en tant que ressortissante tchèque d'origine juive, et parce que ce type-là de figures est pour ainsi dire inexistant dans l'art d'avant-guerre. D'un autre côté, comme pour Giacometti, on ne saurait rapporter exclusivement les formes de ces figures à l'expérience et à la mémoire de la guerre. En elles s'entrecroisent d'autres références, on l'a dit, antérieures à cette expérience, bien qu'elles y contractent des formes inédites – des formes d'après-guerre, ou d'après Auschwitz[7].

---

[6] *Cf.* sur ce point AMISHAI-MAISELS, Ziva, *Depiction and Interpretation: The Influence of the Holocaust on Visual Arts*, Londres, Pergamon, 1993, p. 113.

[7] *Cf.* notamment BOHM-DUCHEN, Monica (dir.), *After Auschwitz. Responses to the Holocaust in Contemporary Art*, Sunderland, Northern Centre for Contemporary Art, Sunderland, Londres, Lund Humphries Publishers, 1995 ; et GODFREY, Mark, *Abstraction and the Holocaust*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2007.

||| Positionnement d'Edith Borger dans le paysage artistique des années 1950-1960

Une autre approche, complémentaire, permettant également de situer l'œuvre d'Edith Borger dans son époque, serait de considérer la position sociale qu'elle occupe à Paris le temps où elle y est active en tant qu'artiste. Les archives externes étant pour ainsi dire inexistantes en l'état actuel des connaissances sur l'artiste, ce sont ses archives privées, en l'espèce ses journaux, qui permettent de s'en former une idée ; idée à préciser avec le dépouillement partiel du livre d'or de son exposition monographique de 1963 (reproduit en annexe). Ces données montrent qu'à l'évidence Edith Borger était bien insérée, sinon totalement intégrée, dans le monde de l'art parisien de cette époque.

On trouve en effet dans ses contacts :

- de nombreux **artistes** connus, majoritairement des sculpteurs, qu'ils soient français – son maître Jean Souverbie, Roger Chapelain-Midy, Raymond Charmet, René Collamarini, Henri Goetz, Robert Humblot, Germaine Richier, Pierre Soulages, Ivan Theimer, Nicolas Untersteller, Ossip Zadkine – ou étrangers – comme Alberto et Diego Giacometti, Francis Bacon (UK), Alexander Calder (US), Ivor Davies (UK), George Fullard (UK), Kurt Heinberg (All.), Waldemar Grzimek (All.), Man Ray (US), Antonin Marek Machourek (Tch.), Massarotti, Nelia (It.), Bernard Meadows (UK), Jiří Myszak (Tch.), Ervin Neuhaus (Hongrie), Chana Orlov (Isr.), Moreno Pincas (Fr./Isr.), Bill Scott (UK), Gerasimos Sklavos (Gr.), Alberto tavazzi (It.), Fiamma Vigo (Arg.) ;
- des **écrivains**, comme Fernando Arrabal (Esp.), établi en France en 1955, Jane Dollinger (US), István Keszei (Hongrie), Pascal Payen-Appenzeller (Fr./Suisse), Vladimir Slepian ;
- des **collectionneurs**, comme Pierre Cardin, Salome Estorick, le physicien Andre Lasek, Jacqueline Selz ;
- des **critiques d'art** : Georges Chaffard (*Le Monde*), Denys Chevalier,
- des compositeurs : Gilbert Layani et Jiřina Pokorná ;
- des **prestataires d'artistes**, comme les fonderies Aubert et Susse Frères en région parisienne, et Morris Singer à Londres, le meublier Leleu-Deshays ;
- mais aussi des **compatriotes**, comme les époux Brichta, ou des **survivants**, comme Stella Repper et Elie Wiesel (tous deux d'origine roumaine).

Annexe : Dépouillement partiel du livre d'or 09.03.1963

Artistes

François Imre Kovacs (1915-2005) Sculpteur belge d'origine hongroise ayant émigré en Belgique en 1956, Kovacs est aussi docteur en médecine. Ses recherches sur la structure osseuse influencent ses motifs de sculpteur.

Sonia Steinsapir (1912-1980), artiste peintre née en Russie dans une famille juive. Steinsapir émigre à Paris en 1936, étudie aux BA l'année suivante. Internée pendant l'Occupation, elle réalise de nombreux dessin dans le camp de Baudésert (Mérignac), avant de s'évader de celui de Poitiers où elle a été transférée et d'entrer en clandestinité à Paris où elle retourne. Elle est recrutée cette même année 1963 au musée national des Arts et Traditions populaires. Ses archives sont conservées au mahJ. Son œuvre et son parcours ont été récemment redécouverts par le chercheur Ilsen About.

Mannoni, il pourrait s'agir de Gérard Mannoni (1928-2020), sculpteur actif à Paris dans ces années-là.

Critiques

Edmond-Henri Zeiger-Viallet (1895-1994), architecte, peintre et critique d'art suisse, collectionneur d'estampes et des sculptures.

Monde de l'art

Jean-Pierre Adam (1937-), archéologue (s'il s'agit bien de lui).

André Morain (1938-), photographe qui exposé ses portraits du milieu de l'art en 1977 au Centre Pompidou, qui venait d'ouvrir ; une monographie a paru en 2013 en même temps qu'une exposition se tenait à la Maison européenne de la Photographie ; peut-être intéressant.

Daniel Béresniak (1933-2005), issu d'une famille juive immigrée en France, lui-même enfant caché. Apparenté à René Goscinny, il reprend l'imprimerie familiale après-guerre, puis fonde les éditions Prisme quand celle-ci cesse son activité, et devient écrivain.

Patrick Le Nestour (dates inconnues), professeur de linguistique japonaise ; aurait été proche de Joan Titus-Carmel (dont le mari, Gérard Titus-Carmel, est publié par mon éditeur, je peux me renseigner).