Ricard Guinó et Joaquim Claret : le destin de deux sculpteurs catalans en France face à la Grande Guerre

Christina Rodriguez Samaniego

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/5755>

DOI : 10.4000/cdlm.5755

ISSN : 1773-0201

Éditeur

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2011

Pagination : 383-398

ISBN : 2-914561-54-9

ISSN : 0395-9317

Référence électronique

Christina Rodriguez Samaniego, « Ricard Guinó et Joaquim Claret : le destin de deux sculpteurs catalans en France face à la Grande Guerre », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 82 | 2011, mis en ligne le 15 décembre 2011, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/5755> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cdlm.5755>

Ricard Guinó et Joaquim Claret : le destin de deux sculpteurs catalans en France face à la Grande Guerre¹

Christina RODRIGUEZ SAMANIEGO

Il est commun d'entendre qu'un même événement peut avoir des répercussions tout à fait dissemblables sur la vie de deux personnes. Cependant, cette évidence ne devrait pas nous faire oublier la réalité qui se cache derrière ce lieu commun. Cet article entend montrer comment la Grande Guerre marqua définitivement le parcours de deux artistes méditerranéens qui avaient eu, jusqu'alors, des chemins très similaires. Nous souhaiterions donc analyser l'importance stratégique de la première guerre mondiale à l'égard de la vie privée ainsi que du développement professionnel de deux sculpteurs d'origine catalane travaillant en France, Ricard Guinó et Joaquim Claret.

Nés dans la région de Gérone pendant le dernier quart du XIX^e siècle, Guinó et Claret émigrèrent en France entre 1905 et 1910. Ils travaillèrent tous les deux, à quelques années près, comme praticiens pour Aristide Maillol dans son atelier de Marly-le-Roi, partageant un style figuratif et une orientation iconographique proches de l'héritage classique gréco-latin.

La guerre venue, leurs chemins se séparèrent brusquement. Se trouvant en voyage de noces en Catalogne à ce moment-là, Claret ne put rentrer en France qu'à la fin du conflit, malgré ses essais constants et la collaboration de ses amis français, dont Maillol et Maurice Denis. Contraint de rester en Catalogne, il sombra dans le désarroi, conscient du fait que l'impossibilité de continuer son développement artistique en France pouvait rendre difficile son évolution comme sculpteur. Pendant la guerre, il dut se consacrer à une production très humble, fondée sur l'imagerie religieuse et les monuments funéraires. Guinó, quant à lui, fit face à une situation bien différente. Auguste Renoir, auquel il fut présenté en 1913, l'emmena dans le Midi où ils commencèrent une relation professionnelle très fructueuse. Du fait du rapprochement des combats de la ville de Paris, Renoir

1. Cet article a été réalisé avec le soutien du Groupe de recherche GRACMON, de l'Université de Barcelone en Espagne. L'intérêt que nous portons à la figure de Joaquim Claret vient de très loin. Notre thèse de doctorat est une monographie consacrée précisément au sculpteur. Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à ce texte inédit, *Joaquim Claret, escultor de la Mediterrània*, thèse soutenue à l'Université de Barcelone en 2006. La plupart des informations concernant Claret proviennent de notre recherche pré-doctorale. Notre découverte de la figure de Guinó est par contre beaucoup plus récente.

décida de rester à Cagnes où il finit sa carrière artistique grâce à sa célèbre œuvre sculptée avec l'aide de Guinó. Après le décès de Renoir, Guinó poursuivit sa production artistique et connut le succès en France, succès qui connut son apogée en 1973, lorsqu'il fut reconnu coauteur des statues réalisées avec Renoir précisément pendant la Grande Guerre. Claret, de son côté, connut un succès modéré en France et en Catalogne pendant les années 1920, pour tomber finalement dans l'oubli peu après.

Claret et Guinó représentent les deux faces d'une même monnaie. La trajectoire de ces deux sculpteurs méditerranéens étant marquée par la première guerre mondiale, ils expérimentèrent des évolutions bien contrastées. L'année 1914 sépara leur destin et conditionna leur création artistique, donnant lieu à une histoire humaine et culturelle particulièrement intéressante, toujours dans l'ombre de la guerre, qui n'a pas encore fait l'objet d'une étude comparative. Cet article entend donc rapprocher pour la première fois deux sculpteurs essentiels à la compréhension des relations artistiques et culturelles franco-catalanes pendant le premier tiers du ^{xx}e siècle. L'article entre d'ailleurs en résonance avec la première grande exposition rétrospective de l'œuvre de Joaquim Claret en Catalogne, une exposition visant à sortir son œuvre de l'oubli dans lequel elle était plongée à la suite de la Grande Guerre².

De Gérone à Paris. Les premières années de Claret et de Guinó

Grâce à l'analyse des événements relatifs aux premières années de vie de Joaquim Claret i Vallès et de Ricard Guinó i Boix³, nous nous rendons compte que celles-ci présentent de nombreuses similitudes, mais aussi quelques différences. Issus tous deux de familles de classe moyenne de la région de Gérone, leurs parents étaient commerçants. Ils se formèrent dans des écoles d'art catalanes : tout d'abord dans des centres régionaux proches de leur lieu d'origine, pour compléter ensuite leur éducation à Barcelone. Afin de pouvoir se dédier complètement à la sculpture, ils effectuèrent à quatre années d'intervalle le saut à Paris et finirent par travailler comme praticiens pour Aristide Maillol. La décennie 1910 témoigna du bourgeoinement des deux Catalans dans l'univers artistique français, mais ce fut aussi le moment où leurs chemins commencèrent timidement à prendre des directions différentes, qui se sont séparées définitivement à cause de la Grande Guerre.

Joaquim Claret naquit dans le petit bourg pyrénéen de Camprodon, dans le Ripollès, le 21 novembre 1879. Son père était le propriétaire de l'un des cafés les plus populaires du village. Il fit montre dès son très jeune âge d'une disposition pour les arts et fut envoyé dans la ville voisine d'Olot dans le but d'y poursuivre

2. Cette exposition se tint au Museu dels Sants d'Olot entre février et juillet 2010.

3. Les Espagnols utilisent normalement leurs deux noms, patronyme et matronyme. En Catalogne, ces deux noms sont habituellement séparés par la conjonction « i », c'est-à-dire, « et ». En prenant la nationalité française en 1925, Guinó adapta orthographiquement son prénom et son nom patronymique, tout en perdant son nom matronymique. Désormais, il signera tout simplement « Richard Guino ».

des études artistiques. Joaquim se forma à l'École de dessin d'Olot, sous la tutelle des célèbres peintres paysagistes Josep Berga i Boix et Joaquim Vayreda, et il se fit remarquer tout spécialement dans la pratique du dessin sur motif. Ricard Guinó, quant à lui, naquit dans la ville de Gérone, le 26 mai 1890. Fait curieux, le père de Guinó était originaire de Tortellà, petite localité proche d'Olot. La famille paternelle de Guinó tenait un commerce d'ébénisterie fabriquant principalement des meubles et des objets en rapport avec l'imagerie religieuse. De fait, Ricard commença son activité créatrice en aidant son père à l'atelier, ce qui fut pour lui un apprentissage bien utile pour l'avenir immédiat. En outre, il assistait aux cours que Prudenci Bertrana, peintre et écrivain réputé de Gérone, donnait à l'École municipale des Arts et Métiers.

Le départ pour la capitale catalane se présentait aux deux étudiants d'art comme l'évolution naturelle de leur carrière naissante. Claret s'y installa en 1896 et y demeura jusqu'en 1898. Guinó, pour sa part, y résida de 1906 à 1910. À Barcelone, les deux étudiants suivirent des cours à l'Académie des beaux-arts, populairement connue sous le nom d'Escola de Llotja, afin de terminer leur éducation plastique⁴. Au cours de ces années passées dans la capitale catalane, Claret lutta pour concilier études et travail. Il assista plusieurs sculpteurs dans leurs ateliers ainsi que d'importants metteurs en scène. Pendant ce temps, Guinó commençait ses premières expositions à Barcelone et à Gérone, expositions collectives dans lesquelles il se fit remarquer par la presse spécialisée⁵. À quelques années d'intervalle, les deux jeunes sculpteurs commençaient leur aventure professionnelle dans le monde de la création sculptée, dans une Catalogne qui ne tarderait pas à leur paraître trop petite.

Comme l'ont démontré de récentes études, des peintres du XIX^e siècle tels que Ramon Martí i Alsina ou Marià Fortuny furent précurseurs d'une idée très intéressante par rapport à la production artistique catalane contemporaine : celle de la nécessité de séjourner ou d'exposer dans la capitale française comme seule voie pour faire aboutir la formation artistique et, en même temps, obtenir le succès tant au niveau international que local⁶. Le voyage à Paris devint donc une étape

4. L'information relative à l'Escola de Llotja de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle n'est malheureusement pas disponible de façon complète. Son fonds documentaire est actuellement divisé entre plusieurs institutions et il est seulement consultable dans l'une d'entre elles. À cause de cette situation, il est impossible de suivre correctement le passage des étudiants dans le centre. Nous disposons de preuves documentaires, plus concrètement des certificats d'inscription, situant Claret à l'école aux dates mentionnées. Par contre, nous n'avons pas pu localiser les certificats d'inscription de Guinó, à l'exception de ceux correspondant au cours 1909-1910. Toutefois, son nom apparaît dans des publications répertoriant les listes d'élèves ayant obtenu des prix à l'école lors des cours 1907-1908 et 1908-1909. Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à : Escuela Superior de Artes Industriales y Bellas artes de Barcelona, *Memoria del curso de 1907-1908*, Barcelone, Imprenta de Henrich y Cia, 1908 ; *id.*, *Memoria del curso de 1908-1909*, Barcelone, Imprenta de Henrich y Cia, 1909. Cette documentation se trouve à l'Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (RACBASJ), à Barcelone.

5. L'historien Francesc Fontbona compila des informations concernant la réception critique des premières expositions de Guinó dans son article « Ricard Guinó, retorn a casa », dans *Ricard Guinó. Escultures i dibuixos*, Gérone, Ajuntament de Girona, 1992, p. 11-17.

6. Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à Francesc Fontbona, « The Catalan Painters

indispensable à toute carrière artistique débutant en Espagne et fut la destination rêvée par beaucoup de jeunes créateurs catalans en formation. Nombre d'entre eux, en effet, décidèrent de s'y établir de façon définitive, contribuant ainsi à consolider les liens culturels entre les deux villes et augmentant la présence des influences françaises sur la pratique artistique espagnole et plus particulièrement catalane de l'époque⁷. Joaquim Claret et Ricard Guinó firent partie du contingent de créateurs catalans s'installant à Paris au tout début du xx^e siècle, Claret à la fin de l'année 1906 et Guinó au cours de l'année 1910⁸. Leur voyage en train vers la capitale française dut vraiment être bouleversant : ils abandonnèrent le confort et la sécurité de leur Gérone natale pour s'embarquer dans une aventure excitante et longuement convoitée, mais pour laquelle ils n'avaient malheureusement pas de garantie de succès.

Les premiers temps à Paris furent résolument plus durs pour Claret que pour Guinó. Il dut en effet réaliser les tâches les plus diverses pendant quelques mois : retoucheur de photographies, tailleur de pierres, applicateur de moulures... Cependant, à la fin du printemps 1907, Claret avait réorienté sa carrière professionnelle et il collaborait à l'atelier du sculpteur roussillonnais Aristide Maillol. Né à Banyuls-sur-Mer (Roussillon) en 1861, Maillol avait décidé de se consacrer à la sculpture assez tardivement mais avait obtenu un franc succès. Il divisait son temps entre Banyuls et Marly-le-Roi (Yvelines), où il avait installé un atelier annexe à sa résidence ; un bâtiment en rez-de-chaussée entouré d'un jardin qui a d'ailleurs survécu jusqu'à nos jours⁹. Le bon fonctionnement de l'atelier dépendait du travail des praticiens collaborant à l'exécution, en matière définitive, des modèles signés par le maître. En conséquence, nombreux étaient les sculpteurs qui y étaient embauchés, tout spécialement dans les périodes à fort volume de commandes.

C'est dans ce contexte que les parcours des deux jeunes sculpteurs convergèrent à nouveau. Ce fut, en effet, grâce à l'atelier de Maillol et au développement de leurs tâches de praticiens que les destinées des deux Catalans coïncidèrent une nouvelle fois, dans l'espace sinon dans le temps. Nous avons des preuves documentaires du séjour de Joaquim Claret à l'atelier de Maillol du mois de juin 1907 jusqu'au mois de mai 1908. En ce qui concerne Guinó, la documentation le situe à l'atelier entre mai 1911 et mars 1912¹⁰. Aucun des deux n'y fit son entrée

and Paris», dans *Catalani a Parigi*, catalogue d'exposition, Palazzo Martinengo, Brescia, Brescia Mostre-Barcelone, Mediterrània-Turin, Art's Events & Exhibitions International Service, 2002, p. 18-26.

7. Voir notamment Eliseo Trenc, «París, infern o paradís dels Modernistes», dans *Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, p. 7-21.
8. La famille de Joaquim Claret conserve le passeport de l'artiste. En ce qui concerne la date du déménagement de Guinó, voir Carles Rahola, «Ricard Guinó», *El Autonomista*, n° 709, année XIII, 2 avril 1910, p. 1-2.
9. Nous tenons à remercier cordialement M^{me} Claire Denis de nous avoir montré cet espace.
10. Les journaux, photographies et carnets personnels du comte allemand Harry Kessler sont très intéressants en ce qui concerne l'activité quotidienne dans l'atelier d'Aristide Maillol à Marly. Les notes de Kessler, collectionneur d'art et mécène de Maillol, nous permettent de situer Claret

par hasard, bien au contraire. Tout semble indiquer que ce fut Gaspard Maillol – neveu du grand Maillol – qui aurait introduit Claret au cercle de Marly¹¹. Quant à Guinó, son ancien professeur, Prudenci Bertrana, aurait pu le recommander à Maillol lors de l'une des fréquentes visites du Roussillonnais à Gérone¹².

À l'atelier, les deux hommes devaient vivre un épisode bref mais très intense de leur parcours en tant que créateurs plastiques professionnels. Ils y développèrent et consolidèrent leurs styles personnels. Si l'on compare leurs œuvres d'avant et d'après leur installation à Paris, on peut apprécier le changement qui s'est opéré dans leurs préférences esthétiques. Les deux abandonnèrent le réalisme proche de l'anecdote typique de la sculpture du XIX^e siècle, pour s'adonner à la figuration synthétique et méditerranéenne, une voie entamée par Maillol et d'autres sculpteurs proches quelques années auparavant¹³. Le goût pour le méditerranéen dans l'art étant l'une des tendances les plus remarquables de l'Europe méridionale des deux premières décennies du XX^e siècle, les créations de Claret et de Guinó révèlent l'enracinement d'une grande partie des sculpteurs du moment dans cette lignée stylistique. Durant les années précédant la Grande Guerre, Claret et Guinó continuèrent à développer leurs carrières en parallèle. Tous les deux assistèrent à l'Académie Ranson, un centre de formation projeté en 1908 par le peintre Paul-Élie Ranson, dans lequel enseignèrent Aristide Maillol et Maurice Denis¹⁴. L'amitié et la collaboration avec Denis fut aussi un élément les rapprochant. En 1912, et grâce à l'intervention de Denis, Guinó obtint la commande de deux bas-reliefs destinés au Théâtre des Champs-Élysées. Malgré une amitié remontant à beaucoup plus tôt, Claret et Denis ne collaborèrent intensément qu'après la guerre.

La ressemblance entre les deux sculpteurs catalans allait, paraît-il, jusqu'à leurs apparences physiques et leurs tempéraments respectifs. L'historien de l'art Francesc Fontbona, ayant connu personnellement Guinó, le définit comme un « homme menu cachant une personnalité inquiète, critique et subtilement

et Guinó à l'atelier et de connaître leurs tâches respectives. Ces documents sont conservés au *Schiller-Nationalmuseum Deutsches Literaturarchiv* de Marbach-am-Neckar, en Allemagne. Les informations relatives aux deux sculpteurs y figurant nous ont été gracieusement facilitées par M^{mes} Sabine Fischer et Angela Reinthal ainsi que par M. Christoph Hilse.

11. D'après plusieurs auteurs ; voir notamment Feliu Elias, *L'Escultura catalana moderna*, vol. I, Barcelone, Barcino, 1926, p. 59 ; Maria Carme Verdaguer i Illa, *L'escultura a Olot*, Olot, Editorial El Bassegodà, 1987, p. 130 ; A. de Rocacorba, « Crónica de arte », *Ampurdán*, 22 février 1950, p. 4. D'autre part, M^{me} Gil López affirma dans sa thèse de doctorat sur le fameux sculpteur catalan Josep Clarà, que ce fut Josep Berga i Boix qui pria Aristide Maillol d'accueillir ses deux anciens élèves, Clarà et Claret, à Paris. Voir J. M. A. Gil López, *La vida y la obra del escultor José Clarà*, thèse de doctorat soutenue à l'Université d'Oviedo en 1990, p. 176.
12. Josep Clara, « El retorn de Ricard Guinó, gironí universal », *Revista de Girona*, n° 155, novembre-décembre 1992, p. 39.
13. La *Méditerranée* de Maillol, présentée au Salon d'Automne de 1905 et réalisée précisément grâce au mécénat de Kessler, avait reçu un accueil très positif de la part de la critique spécialisée. Voir notamment André Gide, « Promenade au Salon d'Automne », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. II, 1905, p. 478-479. Il est important d'ajouter que Maillol n'était pas le seul à suivre cette tendance, les sculpteurs de la dénommée « Bande à Schnegg » en font preuve. Voir *La bande à Schnegg*, Paris, Les Presses Artistiques, 1974.
14. Nous avons eu l'occasion de consulter la documentation de l'institution, actuellement dans les archives de la famille Ranson, à Paris.

ironique derrière une apparente placidité». En outre, il souligna sa facette d'« infatigable travailleur » et le décrivit comme quelqu'un de silencieux et de sceptique¹⁵. Joaquim Claret était un homme de petite taille plutôt timide et réservé, affable mais aussi marqué par une humilité et une modestie parfois exagérées. Très peu de membres de son entourage le connaissant en profondeur, les portraits de lui faits par Maurice Denis et par l'érudit ampurdanais Josep Pla sont à remarquer¹⁶. Or, malgré ces coïncidences significatives, l'information que nous possédons montre que les deux hommes n'établirent aucune relation d'amitié. Nous avons eu accès à la correspondance de Claret, dans laquelle il n'est fait aucune mention de Ricard Guinó. De même, son carnet d'adresses n'inclut pas les coordonnées de son compatriote. Curieusement, les catalogues des salons auxquels ils participèrent vers 1911 révèlent qu'à ce moment Claret et Guinó vivaient à à peine huit cents mètres l'un de l'autre¹⁷. La possibilité qu'ils se fussent connus à l'atelier de Marly ou bien dans les cercles de Catalans résidant à Paris ne pouvant être rejetée, nous pouvons au moins affirmer qu'ils n'entretenaient pas une relation approfondie.

Le déclenchement de la guerre : deux hommes, deux chemins

Les parcours des sculpteurs Joaquim Claret et Ricard Guinó furent notablement similaires jusqu'à peu avant le déclenchement de la première guerre mondiale, pour commencer ensuite à diverger vers 1913. La guerre constitua un point d'inflexion net dans leurs carrières. Dans les années qui suivirent, leurs chemins prirent des voies séparées dont le tracé ne se rapprocherait jamais plus.

Ambroise Vollard, collectionneur et marchand d'art, fut l'un des acteurs de cette divergence des chemins. Ayant promu l'œuvre d'une grande quantité de créateurs français dès l'inauguration de sa galerie en 1894, il nourrissait dès 1910 l'espoir de distribuer une œuvre sculptée de l'un de ses protégés les plus célèbres : Auguste Renoir. Cependant, Renoir était déjà un homme d'un âge avancé et il souffrait d'assez graves problèmes de santé. Dès 1912, en effet, il avait été condamné au fauteuil roulant, et un processus arthritique réduisait gravement ses possibilités de modeler avec les mains¹⁸. Vollard pensa tout d'abord à Maillol, son collaborateur de longue date, pour exécuter des sculptures conçues par Renoir.

15. Francesc Fontbona, « Ricard Guinó, el silenciós col·laborador de Renoir », *Serra d'Or*, n° 158, année XIV, 15 novembre 1972, p. 31-32.

16. Josep Pla, *Obra completa*, vol. XLIII et XLIV, Barcelone, Destino, 1988, p. 172-176, 435, 417-422, 423-429 ; Maurice Denis, « Soixante Nus », dans *Exposition Claret chez Bernheim-Jeune 1921*, Paris, MM. Bernheim-Jeune Éditeurs d'art, 1921.

17. Voir *Société Nationale des Beaux-Arts. Salon de 1911. Catalogue des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Art décoratif exposés au Grand Palais*, Évreux, Ch. Hérissé et fils, 1911, p. 271 ; *Société Nationale des Beaux-Arts. Salon de 1912. Catalogue des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Art décoratif exposés au Grand Palais*, Évreux, Ch. Hérissé et fils, 1912, p. 233. Concrètement, le catalogue de 1911 situe Claret au 6, rue Bézout ; celui de 1912, situe Guinó au 7, rue Daguerre. Les deux adresses se trouvent dans le 14^e arrondissement de Paris, tout près de la place Denfert-Rochereau.

18. Pour plus d'informations de première main sur Renoir au début de la décennie de 1910, voir Jean Renoir, *Renoir, mon père*, Paris, Gallimard, 1999.

Peu intéressé par le projet, Maillol recommanda à Vollard son ancien praticien, Ricard Guinó. Michel Guinó, le fils du sculpteur, manifesta à ce sujet :

Il [Vollard] alla voir son ami Maillol, que Renoir considérait comme le plus remarquable sculpteur de son époque et lui parlant du désir inassouvi du grand peintre, lui dit : « je cherche des mains... ne pouvez-vous pas les prêter vous, Maillol ? ». Le sculpteur s'y essaya mais il était déjà tout Maillol et il n'en résulta qu'une sculpture. « Je crois que je connais les mains que vous cherchez ! Elles existent : ce sont celles de Guino, mon élève le plus doué »¹⁹.

La collaboration entre Renoir et Guinó dura cinq années environ, jusqu'en 1918, et ce fut une période extrêmement fertile et productive pour les deux créateurs. Tout d'abord, ils s'installèrent dans la propriété que Renoir avait acquise à Essoyes (Aube), ville natale de son épouse, Aline Charigot. Toutefois, la guerre commencée, Renoir décida de se déplacer dans le Midi, dans sa résidence du domaine des Colettes, superbe maison à proximité de Cagnes-sur-Mer (Alpes-Maritimes). Aux Colettes, tout près de la Méditerranée, Ricard Guinó vécut un retour à ses origines méridionales et entreprit l'étape la plus fructueuse et décisive de sa production.

L'éclatement de la première guerre mondiale toucha Joaquim Claret d'une façon tout à fait différente. Au début de 1914, Claret épousa Anita Aymerich, jeune femme de Camprodon qui résidait à Paris. Les jeunes mariés décidant ensuite de retourner en Catalogne pour y passer leur lune de miel, le conflit armé les surprit de l'autre côté de la frontière. Dans l'impossibilité de rentrer dans la capitale française, les Claret furent forcés de rester en Espagne. Les premiers mois furent incertains, le couple suivait avec avidité les nouvelles arrivant de France, tout en espérant une fin rapide du conflit. Néanmoins, la réalité fut bien différente. Leur séjour en Catalogne se prolongea pendant plus de cinq années, longue période pendant laquelle Claret dut se consacrer à un genre de production artistique fort éloigné de ce qu'il avait fait auparavant. Fini le séjour dans l'atelier de l'un des sculpteurs les plus célèbres du moment : désormais, Claret dut se dédier à la production d'imagerie religieuse à niveau local. Les expositions dans les salons parisiens prirent fin : dès lors, il montra son travail dans des foires régionales à l'occasion de fêtes patronales. De plus, son quotidien changea drastiquement : disparue l'effervescence culturelle du Montparnasse de 1910, Claret plongea dans la quiétude et les traditions de la Catalogne intérieure, peu développée et condamnée à l'ostracisme.

Le changement fut très significatif et altéra à jamais le cours de la carrière du sculpteur. Tout au long de la Grande Guerre, Joaquim Claret vécut au Nord de la Catalogne, partageant son temps entre Vic (chef-lieu de la région d'Osona) et son bourg natal, Camprodon. Avec une population d'environ dix mille habitants, Vic était à l'époque une ville de province assez prospère notamment grâce à la réputation de son marché. Les manufactures d'imagerie religieuse y étaient nombreuses

19. Michel Guino, « A mi padre », dans *L'impressionismo nella Scultura di P-A Renoir e Richard Guino*, catalogue réalisé par Jean-Pierre Seurat, en collaboration avec Michel Guino, Catherine Seurat, Castellanza, Museo de Arte Palazzo Bandera, 1997, p. 23.

– il s’agit d’une particularité de la municipalité qui peut expliquer le fait que les Claret s’y installèrent à la fin de 1914, après quelques mois passés à Camprodon²⁰. En effet, le sculpteur travailla dans l’un des ateliers les plus récents du secteur, *El Arte Selecto*, où il sculpta des figures de Jésus-Christ, des pierres tombales ainsi que quelques panthéons. À la fin de 1918, Claret s’installa à nouveau à Camprodon avec sa famille qui s’accroissait. Il jouit du difficile mérite d’être prophète chez lui, la presse locale le suivant avec assiduité pendant la guerre. De même, il disposa de commandes à Camprodon qui lui permirent de gagner sa vie honnêtement. Il y réalisa des décorations funéraires, mais aussi des bas-reliefs sur des façades d’édifices ainsi qu’une sculpture de grande dimension pour couronner le portail d’accès au nouveau cimetière du bourg.

Au niveau personnel, le séjour de Joaquim au Nord de la Catalogne fut aigredoux. Ces années témoignèrent de ses premières années de mariage, de la naissance de ses deux premiers enfants et de la reprise de contact avec sa famille et ses amis qu’il avait laissés derrière lui lors de son déménagement à Paris. Cependant, ce fut aussi le moment du décès de son fils aîné, Eduard (1915 - †1917), un événement terrible dont il souffrira énormément. Bien entendu, les limitations et la monotonie de son travail au quotidien affectèrent aussi son développement personnel. De fait, les mentions faites aux tribulations qu’il vécut pendant cette période apparaissent fréquemment dans sa correspondance, les lettres envoyées à Maurice Denis entre 1914 et 1919 nous permettant d’en connaître davantage sur ses états d’âme²¹. Dans l’une de ses missives, Claret s’exclamait :

[...] par ici M. Denis c’est très triste les travaux ne marchent pas et je passe la triste vie en faisant un peu la peinture, car j’espère viendra [*sic*] des temps meilleures.

Et, plus tard :

[...] je suis bien fatigué de rester en España, car ici il n’y a rien à faire d’intéressant dans l’art, car j’espère bientôt rentrer à Paris et pouvoir me mettre à mon travail habituel, je vous serais très reconnaissant M. Denis de savoir quelle est votre pensée, si est que je peux rentrer à Paris et pouvoir travailler dans le chemin de l’art [*sic*]²².

Les mots de Claret sont clairs et précis, ils dévoilent son malheur et sa frustration. Le sculpteur se sentait pris dans une ambiance artistique très éloignée de celle qu’il avait à sa portée à Paris. La guerre et ses effets l’avaient poussé dans une situation précaire qui avait fini par tronquer ses attentes de carrière. Les références directes au conflit apparurent également dans ses lettres. Nettement francophile, Claret y laissa transparaître ses préférences, très proches du sentiment général des Français du moment, telles que nous pouvons les apprécier dans une lettre datant de 1918 :

20. Comme le démontrent la correspondance du sculpteur ainsi que le Registre civil de Vic en 1916, Arxiu Històric Comarcal de Vic (AHCV).

21. Centre de Documentation du Musée départemental Maurice Denis « Le Prieuré » de Saint-Germain-en-Laye (PMD). Manuscrits 2235, 2236, 2237 et 2238. Nous avons choisi de respecter l’orthographe et la ponctuation du document original. Nous tenons à remercier à nouveau M^{me} Claire Denis de nous avoir permis de consulter ces documents.

22. Ms 2237, PMD.

[...] à la fin nous avons obtenu la victoire grâce à la noble et héroïque France, miroir du monde entier, vous ne pouvez pas vous imaginer la gaîtée [*sic*] que nous avons d'avoir les boches abattus pour ne jamais retourner à faire une si grande betise [*sic*] et crime de déclairer [*sic*] la guerre au monde, oui, de tout cœur, mille fois Vive la France, Vive la Victoire, et vive les Nations aliées [*sic*] pour avoir si héroïquement remporté la liberté du monde à bien de l'humanité [*sic*]²³.

Ricard Guinó, pour sa part, se trouvait dans une position diamétralement opposée. Aux Colettes, la magnifique propriété méditerranéenne de Renoir, le sculpteur de Gérone vécut une période de prospérité et de travail fructueux. Des photographies montrant les deux créateurs dans leur quotidien ont été largement diffusées²⁴, alors que les témoins directs de leur labeur conjoint ne sont guère nombreux, et ce à cause notamment de la considération tardive de Guinó comme coauteur des sculptures faites pendant la guerre. Cependant, un témoignage fort intéressant a survécu jusqu'à nos jours. Il s'agit de celui de Madeleine Bruno, le dernier modèle ayant travaillé avec Renoir. À propos des journées de pose en compagnie de Guinó et de Renoir, M^{me} Bruno affirma :

J'ai tant posé de ces nus ! Mais je dois dire que j'étais toujours surprise de ne pas me reconnaître, toute menue que j'étais, mesurant un mètre cinquante-cinq ! Je voyais Guino tous les jours dans l'atelier pendant le temps qu'il modelait les Vénus en présence de Renoir²⁵.

Elle révélait ainsi leur méthode de travail et le rôle prépondérant de Guinó dans ce qui concernait la réalisation matérielle des sculptures. Ils créèrent en tout 21 pièces, dont huit se trouvent au musée Renoir de Cagnes-sur-Mer, et sept au musée d'Orsay de Paris.

Tout au long de la Grande Guerre, Renoir et Guinó donnèrent naissance à un type d'œuvres en rapport avec la sphère de la mythologie, mais aussi avec le monde de l'intimité et de la famille. Des portraits de l'épouse de Renoir et de leur fils alternent avec des sculptures représentant des laveuses et d'autres figures féminines. Elles sont proches de l'iconographie des Vénus, généralement de petite dimension à l'exception de la *Vénus vitrix* du musée du Petit Palais de Paris. À part la production née d'une collaboration avec le maître impressionniste, Guinó entreprit à Cagnes une œuvre individuelle très intéressante faite de lignes précises et méditerranéennes. En définitive, son séjour dans le Midi, provoqué et prolongé par le conflit armé, fit éclore son style personnel en lui permettant d'expérimenter et de perfectionner sa technique de la sculpture.

La fin de la guerre. Postérité

En 1918, la collaboration avec Renoir ayant pris fin, Ricard Guinó rentra à Paris. Il n'était plus un créateur inconnu : l'œuvre produite auprès du peintre fut une

23. Ms 2238, PMD.

24. Voir, entre autres, *Ricard Guinó. Escultures i dibuixos*, op. cit., p. 46.

25. *L'impressionismo nella Scultura di P-A Renoir...*, op. cit., p. 137.

lettre de présentation bien utile. La guerre terminée, la capitale redevint un endroit sûr. Pour lui, une nouvelle étape commença, pleine de bonnes perspectives et de promesses de succès professionnel. En ayant commencé une production personnelle indépendante, Guinó signa en 1919 – année du décès de Renoir – un contrat avec la prestigieuse galerie d'A. A. Hébrard. L'heure de la consécration était arrivée, les trois expositions individuelles qu'Hébrard lui consacra en 1919, 1920 et 1921 en furent la preuve.

Au cours de la décennie de 1920, Guinó participa à de nombreuses expositions en France tout comme en Catalogne ainsi que dans une destination exotique, le Japon. Il signa également des contrats avec la Manufacture nationale de Sèvres pour la reproduction de ses œuvres, qui reçut un accueil favorable de la part du public. C'était aussi le moment de la réussite personnelle : il obtint la nationalité française qu'il désirait depuis longtemps, il se maria avec sa compagne Gabrielle Borzeix et il vit naître ses premiers enfants. Ses expositions à Paris pendant les années 1930 furent fréquentes. Il continua à exposer jusqu'à sa disparition de la sphère publique en 1942, date de sa retraite²⁶. L'avenir lui avait réservé une carrière constante et durable ainsi que la reconnaissance officielle de sa contribution dans la production sculptée avec Renoir. Le Tribunal de Paris devant se prononcer sur le degré de participation de Guinó dans ladite production fonda sa décision sur le rapport de l'expert qu'il avait commis pour l'éclairer sur le rôle de Guinó dans l'exécution des sculptures. L'expert constata l'empreinte d'une création personnelle de Guinó dans certaines expressions et attitudes, en ajoutant qu'elles auraient été acceptées plutôt que dictées par Renoir²⁷. Cette reconnaissance lui arriva à la fin de sa vie et fut le fruit d'une longue action en justice mais aura contribué sans le moindre doute à la diffusion et à la projection postérieure de l'œuvre du sculpteur.

Nous avons laissé Joaquim Claret dans le contexte de la Catalogne intérieure pendant la Grande Guerre, condamné à un travail monotone et à peine créatif mais près de sa famille et profitant de la reconnaissance de ses voisins. Nous avons vu à quel point l'envie de rentrer en France était évidente dans ses lettres, malgré l'impossibilité d'effectuer le voyage à cause de l'intensité du conflit. Dès la fin des hostilités, Claret commença la préparation de son voyage de retour à Paris. Pendant 1919 – année qui vit le triomphe de Guinó dans la capitale française – Claret entreprit les démarches bureaucratiques qui devaient lui permettre de traverser la frontière avec sa famille ; ces pénibles tâches l'occupèrent pendant plusieurs mois. La correspondance avec Aristide Maillol reprit et s'intensifia²⁸. Maillol, son ancien protecteur, comprenant la situation si délicate de Claret, s'occupa personnellement des démarches nécessaires afin d'accélérer son déménagement, lui chercha

26. Pour plus d'informations concernant son activité professionnelle pendant les décennies de 1920 et 1930, voir *Ricard Guinó. Escultures i dibuixos, op. cit.*, p. 48.

27. Voir notamment « Annexe 4 », dans *Principes d'analyse scientifique. La Sculpture. Méthode et vocabulaire*, Paris, Ministère de la Culture, de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire, Inventaire général des Monuments et des Richesses artistiques de la France, 1990, p. 49.

28. Lettres conservées dans le fonds documentaire de la famille Claret.

un logement près de Marly-le-Roi et l'accueillit à Banyuls-sur-Mer à Noël de l'année 1919²⁹.

Son retour dans la ville qui l'avait vu éclore comme créateur se produisit finalement au début de 1920. À ce moment-là, Claret ferma une étape de quasiment six années de difficultés et de débats internes, six années pendant lesquelles il avait été éloigné de l'entourage professionnel qu'il considérait comme approprié pour le développement ultérieur de sa carrière. Il s'avéra en effet que l'exil forcé par la guerre eut pour conséquences de déstabiliser la trajectoire qu'il s'était efforcé de construire avant 1914. Les activités de Claret pendant la décennie de 1920 révèlent que ses contacts et ses références se trouvaient principalement en Catalogne et qu'il se sentait plus à l'aise dans le circuit artistique espagnol. En dépit du fait qu'il vivait à nouveau à Paris, ce fut précisément à ce moment-là que le sculpteur exposa le plus à Barcelone. Entre autres, il participa à la décoration de plusieurs espaces pour l'Exposition internationale de la ville en 1929. Pendant la guerre, Claret avait intensifié son réseau de contacts en Catalogne. Une fois rentré à Paris, il essaya d'en profiter tout en cherchant à récupérer le nom qu'il s'était fait sur le marché français dont il s'était longtemps absenté. En 1921, il réalisa sa première exposition individuelle aux galeries parisiennes Bernheim-Jeune. Le catalogue de l'exposition incluait un avant-propos signé par son ami Maurice Denis, intitulé « Soixante Nus »³⁰. Il s'agit d'un événement intéressant qui parut dans la presse spécialisée mais malheureusement n'arriva pas à conférer au sculpteur la projection désirée. Le rythme de la carrière de Claret diminua dans la décennie de 1930, notamment, et arriva pratiquement à sa fin en 1940 lorsque, à cause d'une autre guerre – la deuxième guerre mondiale –, sa famille et lui-même abandonnèrent définitivement la France pour s'installer en Catalogne.

Ricard Guinó, quant à lui, finit ses jours dans sa propriété d'Antony (Hauts-de-Seine) fort d'une carrière ferme et en progression constante derrière lui. Le jugement lui accordant la reconnaissance de coauteur des pièces élaborées aux côtés de Renoir pendant la guerre fut ratifié seulement quelques mois après son décès en 1973. Cette reconnaissance renforça à jamais l'influence que ces années de guerre passées à Cagnes entraîna sur sa carrière. Contrairement à Guinó, Joaquim Claret ne finit pas son chemin en France, sinon dans la localité pyrénéenne d'Olot, où il s'était formé plus de soixante-dix ans auparavant. Avant de prendre sa retraite, il retourna à la création d'imagerie religieuse dans le plus célèbre atelier de la ville, *L'Art Cristià*, se consacrant à un genre de travail très similaire à ce qu'il avait réalisé pendant la guerre quand le retour en France lui paraissait un but encore inaccessible.

L'œuvre de Guinó est présente aujourd'hui dans les collections des musées les plus réputés de France ; celle de Claret est toujours à découvrir³¹. Deux fins très

29. Comme le démontre une carte postale envoyée par Claret le 28 décembre 1919, depuis le domicile de la belle-sœur de Maillol, M^{me} d'Espie, à Banyuls. Fonds documentaire de la famille Claret.

30. *Exposition Claret chez Bernheim-Jeune, op. cit.*

31. L'œuvre de Claret se trouve principalement dans des collections particulières en France et en Catalogne. Cependant, elle n'est exposée qu'en Catalogne. Le Museu Comarcal de la Garrotxa à

différentes pour deux sculpteurs méditerranéens partant du même point d'origine. De la région catalane de Gérone à Paris tout en passant par Barcelone, les deux hommes ouvrirent leur trajectoire de façon parallèle. L'atelier d'Aristide Maillol à Marly-le-Roi et l'amitié avec Maurice Denis furent les témoins de la proximité de leurs vies jusqu'en 1914. Cependant, la Grande Guerre se chargea de séparer leurs chemins ainsi que de les enchaîner à un destin qui les marqua tant au niveau personnel que professionnel. Nous avons vu comment le travail effectué par Ricard Guinó pendant le conflit représenta un tremplin le menant à la consécration en tant que sculpteur. Par contre, l'expérience de Joaquim Claret pendant la même période fut bien différente : il s'est agi – comme nous l'avons exposé – d'une période sombre qui a entraîné une interruption de sa trajectoire créative ; les difficultés qu'il vécut pour faire redécoller sa carrière après le conflit l'ont bien montré. Leur histoire constitue le parfait exemple de la possibilité qu'un même événement – la Grande Guerre – soit vécu par deux personnes de façons diamétralement opposées et qu'il soit à l'origine de répercussions totalement différentes. Claret et Guinó, Guinó et Claret : deux destins tragiquement séparés, réunis à nouveau au travers des pages de cet article.

Olot possède des pièces exécutées par Claret dans sa période de formation (numéros d'inventaire 645, 646, 647, 648 et 649 pour les sculptures, et 1429 et 1446 pour les aquarelles). Le Museu Nacional d'Art de Catalunya à Barcelone possède trois œuvres de Claret dans son fonds (non exposées), des modèles en plâtre pour le Concours municipal pour la décoration de la Place de Catalogne de Barcelone en 1927 (numéros d'inventaire 153296, 153297 et 153298). Le Musée départemental Maurice Denis de Saint-Germain-en-Laye conserve les œuvres projetées par Denis et exécutées par Claret (numéros d'inventaire 976.1.472, 976.1.473, 976.1.474 et 976.1.475). D'autre part, la figure de Guinó a fait l'objet de la parution de plusieurs monographies auxquelles nous avons fait allusion au cours de cet article. La première monographie dédiée à Claret est parue à l'occasion de l'exposition qui lui a été consacrée en 2010 à Olot : *Joaquim Claret, escultor de la Mediterrània (1879-1964)*, Olot, Museu dels Sants d'Olot, 2010.