

FRITZ GRIEBEL ET LA QUÊTE DE L'HARMONIE ET DE LA FORME AU SEIN DU MEDIUM DE LA SILHOUETTE

par Antje Buchwald

Le plus beau c'est que l'on pouvait produire des effets magiques et fantasmer avec les ciseaux mieux qu'avec aucune autre technique. Ainsi sont nées, sans doute aussi sous l'impact d'une inclination pour l'abstraction, des feuilles qui perpétuent de manière novatrice les belles et joyeuses figures des siècles passés. (Fritz Griebel)



Dès son enfance, le peintre et dessinateur Fritz Griebel (1899-1976) a trouvé sa forme d'expression artistique, à savoir la silhouette. Ce médium graphique - déterminé par un seul élément de réalisation : le contour - rend possible la réduction à l'essentiel dans la création artistique. Cette étude cherche à révéler, à travers l'art de la silhouette, la recherche des formes de représentation élémentaires qui a préoccupé Fritz Griebel durant toute sa vie. De plus, ses découpages seront envisagés dans le contexte du mouvement international du néoclassicisme. Bien qu'il ait utilisé d'autres moyens d'expression tels l'aquarelle et la peinture à l'huile, il a d'abord formulé ses positions artistiques par le médium de la silhouette. Il a

non seulement insufflé une nouvelle vie à la technique de celle-ci mais aussi à ses thèmes. Il n'est pas surprenant qu'en 2006, quand on a fait l'inventaire du patrimoine appartenant à sa famille, les silhouettes présentaient la plus grande catégorie avec plus de 1000 découpages et seulement 405 aquarelles, 176 peintures à l'huile, 77 lithographies et 80 crayons.¹

Le médium de la silhouette - Un survol

On considère très souvent la Chine, où l'on fabrique du papier dès l'an 105, comme le pays d'origine de la silhouette européenne. Des recherches plus récentes suggèrent plutôt que l'art de la silhouette et du découpage de papier européen dérive du découpage de cuir ornemental des reliures de livres, connu en Orient depuis le 8^{ème} siècle.²

C'est par la Perse que le découpage de papier destiné aux livres est arrivé à la cour byzantine. Puis la technique fonctionnelle a évolué vers un découpage libre ornemental. Le découpage de papier fut apporté en Europe par des voyageurs et surtout par le commerce très actif avec l'Orient de villes comme Venise et plus tard Amsterdam. C'est vers 1600 que s'est

¹ Paru dans *Art & Graphic magazine*, n° 23 (avril 2008): 14-21.

développée en Europe la silhouette blanche et vers 1800 la technique de la silhouette noire. La silhouette blanche est non seulement caractérisée par l'utilisation du blanc mais aussi par la miniaturisation et l'ornementation structurée de la surface. Le répertoire thématique comprenait des portraits de souverains, des paysages et paysages maritimes mais aussi des vases à fleurs ou encore des scènes de chasse et des représentations d'architecture. L'impression de plasticité était obtenue par des coupes sur l'intérieur et des grattages au couteau. Les découpages étaient souvent conservés dans des recueils factices ou des ouvrages à caractère familial (*alba amicorum*). Il faut distinguer le découpage en dentelle de la silhouette blanche, la plupart du temps figurative. Ces images de dévotion et commémoratives ont une miniature peinte au milieu, encadrée d'un cadre découpé de manière ornementale.

Le portrait à silhouette, venu vers 1760 d'Angleterre et de France, fait partie de la technique de la silhouette noire (dite plus généralement « silhouette »), voire du papier découpé. Le portrait à silhouette est uniquement défini par le contour et la surface. Ce n'est qu'avec des silhouettes montrant des scènes de genre et de paysages que, tout comme dans la technique de la silhouette blanche, des coupes sur l'intérieur sont apparues. « Silhouette » tire son origine du nom d'un contrôleur général des finances français, Etienne de Silhouette, et consiste en la fixation de l'ombre, par définition éphémère, d'une tête ou d'un corps par le contour. Plusieurs facteurs contribuaient vers 1770 à ce que la silhouette devienne *le* divertissement de la classe supérieure bien éduquée. Les fouilles à Herculaneum depuis 1738 et celles à Pompéi depuis 1748 ont suscité une nouvelle passion pour l'antiquité et le rapprochement de la silhouette avec la céramique antique à figures noires ou les profils des pièces de monnaie. S'y ajoutait la prise de conscience grandissante d'une bourgeoisie désireuse de se voir représentée par des portraits qui, de cette manière, pouvaient être fabriqués de manière moins coûteuse qu'une miniature. De plus, on peut mentionner l'enthousiasme pour la phrénologie qui soutenait que l'ossature de la tête révèle les capacités intellectuelles ainsi que pour la physiognomonie qui prétendait que la personnalité d'un être humain est reflétée par son physique. De telles idées contribuaient à la diffusion de la silhouette considérée comme véridique, objective. Il faut aussi mentionner un aspect lié à l'histoire de l'art : vers 1770 et vers 1800 le thème de la *découverte de l'art du dessin* d'après la *Naturalis historia* de Pline l'aîné était très populaire.³ Il raconte comment la fille du potier Dibutate dessinait l'ombre de son amant. On justifiait ainsi la supériorité de la ligne telle que maints classiques défendaient avec cette légende héritée de la mythologie. Ce n'est qu'avec l'avènement de la photographie vers 1860 que l'intérêt pour la silhouette a connu son déclin.

Des débuts dans l'enfance et de la formation de l'artiste à Nuremberg et Berlin

Quand on jette un coup d'oeil sur les silhouettes de Fritz Griebel, il devient clair qu'il a utilisé et maîtrisé toutes les techniques de la silhouette blanche et la silhouette noire, la silhouette en dentelle et des types variés tel que le portrait à silhouette et la silhouette *de genre*. Il a

découvert le médium de la silhouette à une époque où il connaissait un regain de succès public. La renaissance de l'art de la silhouette entre 1890 et 1920 est surtout due à l'intérêt des expressionnistes pour la gravure sur linoléum et la gravure sur bois avec lesquels ils arrivaient à obtenir des effets esthétiques similaires à ceux créés par la silhouette.⁴ Ainsi imprimait-on pendant la Première Guerre Mondiale des cartes postales du front ou des séries de cartes postales à des fins caritatives avec des silhouettes.⁵ Pendant son enfance déjà, Griebel avait créé des portraits à silhouette de ses parents et de ses frères et soeurs. Il se souvient: « Durant la Première Guerre Mondiale un petit recueil de l'histoire de la silhouette est paru qui a influencé mes propres essais. »⁶ Ce recueil ne peut être autre que la publication de Martin Knap *Deutsche Schatten- und Scherenbilder aus drei Jahrhunderten* [*Trois siècles de silhouettes allemandes*], parue en 1916. C'est dans cet ouvrage que Griebel a probablement vu pour la première fois les découpages grotesques de Rudolf Wilhelm von Stubenberg (1643-1677).⁷ Ils ont influencé les thèmes et le style du jeune artiste. Ainsi ses silhouettes blanches reprennent l'entrelacement d'animaux et de figures mythologiques avec feuillage, moyen stylistique utilisé par Stubenberg. Chez Griebel ces figures sont assises sur des branches ou semblent émerger du feuillage. Plus de trente ans après, il en développe ses figures et signes flottants.

Au sortir du lycée, Griebel s'inscrit à l'école des arts et métiers à Nuremberg.⁸ A cause de son service militaire dans cette même ville, il ne put reprendre qu'en 1919 ses études en art du livre et arts graphiques chez Rudolf Schiestl (1878-1931) commencées en 1917. C'est d'abord par ses illustrations de livres que Griebel s'est fait connaître auprès d'un plus grand public et qu'il a obtenu des premières critiques élogieuses.⁹ Ainsi ses silhouettes dans le livret *Gottesgarten* [*Le jardin de Dieu*]¹⁰, paru en 1922, dans lequel des textes de chants anciens sont mis en relation avec des papiers découpés, témoignent d'un langage formel novateur. Ses représentations de la Vierge sont situées dans une flore et faune extravagantes, le tracé parfois tarabiscoté rappelle le baroque. Les découpages n'évoquent nullement le Biedermaier qui est souvent associé à la silhouette.

En 1922 Fritz Griebel poursuivit avec son ami Georg Holl des études à l'Académie des Beaux-Arts à Berlin où il fréquenta plus tard la classe spécialisée de Hans Meid (1883-1857). Les deux amis s'exerçaient dans l'art de la silhouette dans la journée et discutaient les résultats de leur travail le soir.¹¹

Griebel commente cette période : « Ce qui nous intéressait de plus en plus, c'était que cette technique pouvait résoudre la question du contour, de la silhouette qui est si importante pour toute création artistique. »¹²

L'intérêt pour l'antiquité gréco-romaine : le contenu et la forme

Dès 1923, les découpages jusque-là marqués par une surface fissurée et, par conséquent, un contour hétérogène, se transforment. Griebel découvre alors le sujet qui destiné à devenir

l'élément caractéristique de ses silhouettes. Les découpages de la première période de son oeuvre reprennent des sujets bibliques telles que la Passion, l'Apocalypse, la Légende dorée ainsi que les mythes et contes populaires souvent placés dans le contexte de la nature dans laquelle les arbres, du pays ou exotiques, sont coupés comme s'ils étaient immobiles ou animés par un mouvement très fort. Les découpages de la seconde période sont inspirées par des formes antiques. La nature devient secondaire.



L'intérêt de Griebel pour l'antiquité est souvent expliqué par les voyages qu'il fait en Italie après 1924 et les visites faites dans les musées à ces occasions.¹³ Ceci est sans doute une des sources d'inspiration de l'artiste. Cependant, des recherches approfondies ont pu prouver que sa perception de l'antiquité doit être resituée dans le contexte du mouvement international de retour du classicisme (vers 1910 à 1930).¹⁴ Les objectifs de ce mouvement d'avant-garde se sont déjà ébauchés durant la Première Guerre Mondiale en France et en Italie et se sont répandus très rapidement après la fin de la guerre de sorte que des mouvements parallèles ont été créés en Allemagne et en Angleterre. Des artistes européens prééminents tels Picasso (1881-1971), Matisse (1869-1954)

ou Maillol (1861-1944) ont découvert l'héritage de l'antiquité comme un moyen formel enrichissant leur art. Le trait essentiel de ce renouveau, à savoir le principe de la synthèse stylistique, prôna l'équilibre entre stylisation et observation de la nature, entre expression et harmonie. De plus, des fouilles archéologiques de la fin du 19^{ème} et du début du 20^{ème} siècle avaient orienté l'intérêt des artistes vers des formes plus anciennes de l'art antique tel que l'art étrusque (8^{ème}/7^{ème} - 1^{er} siècle av. JC). Par le regard rétrospectif sur l'antiquité, les artistes ont créé un fort contraste avec le monde détruit par la guerre. Cet idéal, à savoir le mouvement du „Nouveau Classicisme“, était fondé sur l'imitation de l'antiquité entière. Il aspirait à la contemplation d'une réalité meilleure, plus grande et plus pure que la vie de tous les jours.

Le découpage *Vase à fleurs*¹⁵ de 1923 annonce la perception de l'antiquité de Griebel et deux grands thèmes de son art : le nu et la nature morte. Le couple montré sur le vase est accentué par des coupes sur l'intérieur tandis que le contour n'est pas plus qu'une ébauche. Contrairement aux découpages antérieurs, les fleurs et les feuilles du bouquet ne sont pas découpés l'un par l'autre mais constituent une masse homogène. La surface prend de l'importance, les coupes deviennent l'élément d'expression primordial. Par là, le contour se simplifie, ainsi le tracé est moins vif, montre moins d'interruptions.

Depuis 1929 des découpages avec des sujets suivants apparaissent de plus en plus chez Griebel: des masques de théâtre grecs, des dieux et des déesses, des fragments de sculptures tels que des torsos, des têtes colossales et des têtes d'applique, des vases, des amphores, des pots sous la forme d'une tête, des récipients d'huile sous la forme d'un coq, ainsi que des animaux tels des chevaux, des cerfs, des chiens, des béliers et des oiseaux. Ceci montre que Griebel utilisait un grand éventail de sujets antiques, à commencer par le style prégréométrique (900-825 av. JC), en passant par la période préarchaïque (700-620 av. JC) jusqu'à l'apothéose du style hellénistique (230-150 av. JC) afin de révéler le sens de l'image par association à ces modèles. Pour lui, tout comme pour les représentants du „Nouveau Classicisme“, il n'y avait aucune contradiction entre cet idéal et l'archaïsme grec. Depuis les années 30, Griebel s'intéressait aux nus de Cézanne (1839-1906) qui, à leur tour, ont servi de modèles aux artistes du mouvement avant-gardiste. De plus, Griebel a réalisé durant ce temps une multitude de tableaux et de dessins qui reprenaient également des formes et sujets des papiers découpés influencés par l'antiquité. Il en est ainsi pour la série *Copies d'après l'antiquité* de 1933.

Après avoir terminé ses études à Berlin, Fritz Griebel s'est installé en 1917 à Heroldsberg comme artiste libre. La réaction de la critique de l'art face à la nouvelle phase de son oeuvre fut presque exclusivement négative. Ainsi, à l'occasion de l'exposition dans les locaux de la Société des Amis des Arts d'Erlangen, un critique faisait l'éloge des portraits à silhouette traditionnels de Griebel et des compositions figuratives frêles mais critiquait les papiers découpés se référant à l'antiquité: « Mais que signifient ces têtes avec des trous au lieu des yeux ou les natures mortes grossières avec des fruits et des gobelets, des branches et des masques où le tracé et la surface manquent de vie ?»¹⁶

Le découpage *Masque*¹⁷ de 1936 est représentatif de ce style. Coupée horizontalement en deux espaces de taille variée, il montre dans la partie supérieure une tête d'applique romaine, drapée comme un masque de théâtre. Contrairement à la tradition du portrait à la silhouette, Griebel abandonne le profil stricte et la présente en $\frac{3}{4}$ de profil. La tête, penchée vers le côté, très clairement modelée par des coupes sur l'intérieur, est d'une grande plasticité. Il se peut que cette accentuation originale des coupes était inspirée par la céramique à figures noires attique où le tracé des figures noires est rayé dans l'argile avant la cuisson. Griebel remplace les rayures par les coupes. Les yeux découpés mettent en lumière le support de l'image blanc. On peut penser que Griebel a pris pour modèle des bronzes romaines dont les yeux vides créent une impression similaire. La partie inférieure montre plusieurs cruches de formes variées à peine décorées ainsi qu'un récipient d'huile sous forme d'un coq.

Ce découpage révèle le langage formel radicalement neuf de Fritz Griebel qui reflète de manière associative le répertoire formel de l'antiquité. Rien de comparable n'était créé à cette époque dans l'art de la silhouette en Allemagne. La silhouette devient chez Griebel un moyen d'expression autonome qui n'a plus rien à voir avec le divertissement pour amateurs du 18^{ème} et de la fin du 19^{ème} siècle. Jusqu'à nos jours le destin de maints artistes d'avant-garde est

d'être regardé avec méfiance par la critique de l'art. Ce qui rendit encore plus difficile la carrière de Fritz Griebel, furent les conditions historiques : dès 1933, le national-socialisme supprima tout mouvement avant-gardiste.¹⁸ De plus, l'intérêt public pour la silhouette diminuait avec la fin des années 20.

Pourtant, Griebel n'a jamais abandonné ses objectifs artistiques. Il ne cessa de continuer sa quête de la relation entre la forme et le sens à travers ses silhouettes. Ainsi s'exprimait-il sur ses silhouettes : « La silhouette est, parmi les enfants de l'art, le dernier et le plus méprisé, bien que Runge, Menzel et Schwind se soient occupés de cette pauvre chose qui, quand on la soigne un tout petit peu, paraît pleine de joie et d'imagination et beaucoup moins sentimentale que l'on dit toujours. Elle ne donne pas ce que l'on attend de ses frères et soeurs plus exigeants tels que la peinture, la sculpture et les arts graphiques, mais elle a des traits caractéristiques que les autres n'ont pas, ainsi le noir et blanc rigide, la précision du contour comme seuls les ciseaux peuvent le créer et en même temps le penchant fragile vers la plasticité de l'ombre portée sur le papier blanc comme la neige. »¹⁹

Depuis 1925, il n'exposait ses découpages que rarement. En revanche, il se tournait vers des buts plus commerciaux et créait des silhouettes destinées à l'illustration de livres. Celles-là étaient encore de haute qualité, mais refoulaient ses innovations au sein du médium.

En 1936, une exposition, proposée par le critique d'art Justus Bier (1899-1990) et comprenant des oeuvres de Griebel et du sculpteur Gerhard Marcks (1889-1981), se tint à la Société Kestner à Hanovre dirigée par Bier. En 1928 Marcks, « l'admirateur absolu de la Grèce » avait découvert, comme d'autres sculpteurs, la sculpture archaïque comme moyen stylistique. De même, durant les années 20, les spécialistes de l'Antiquité s'enthousiasmaient pour l'époque archaïque.²⁰ Marcks présenta des bronzes, des dessins et des oeuvres graphiques, Griebel des peintures, quelques aquarelles et plus de 30 silhouettes.²¹ Montrées ensemble avec les sculptures, les silhouettes ont sans doute révélé davantage leur plasticité. Mais encore une fois l'exposition fut perçue avec indifférence ou provoqua le rejet.

L'essence de la forme

La Deuxième Guerre Mondiale devrait encore une fois imposer des limites à la carrière de Griebel qui, mobilisé en 1940, passa la guerre à Bamberg, Boxel (Pays-Bas) et Streitberg. Une exposition collective, programmée pour 1940, fut décommandée juste avant le vernissage pour des raisons politiques.²² En revanche, Griebel put organiser, par l'intermédiaire du sculpteur Gustav Seitz (1906-1969), un ami de ses années d'études à Berlin, une exposition de vente dans le *Kunstdienst Berlin* en 1942 qui fut un succès. Dans une lettre, Seitz écrit à son ami : « Je me réjouis surtout du choix. Quand je suis entré dans les salles, j'étais content que tu n'aies exposé que des silhouettes. Elles sont si riches en idées. » Et à l'égard d'autres expositions de Griebel il constate : « Tu a surtout commis la faute d'avoir présenté tous tes

talents. Ceci n'a pas de sens ici. Une image unique comme tes silhouettes, c'est à cela que l'exposition de tes oeuvres devrait rassembler. »²³

Après avoir été nommé professeur de peinture de paysages et d'arts graphiques libres à l'Académie des Beaux Arts de Nuremberg, il en fut le directeur de 1948 à 1957. Sous sa période d'activités, le nouveau bâtiment de la Bingstraße fut construit. Jusqu'à sa retraite en 1966, il enseigna les arts graphiques à l'Académie.

C'est vers 1945 qu'il a révolutionné une fois encore les découpages de papier selon la méthode de la lithographie manuelle. Le résultat fut un gris finement structuré tendant vers le noir.²⁴ Dans les années 60, il utilisait également du papier rouge et jaune-brunâtre. Vers 1950, il commença à travailler le support d'image. Il réalisa encore un grand nombre de lithographies en tamponnant le papier avec une brosse produisant des taches colorées.

En combinant l'art de la silhouette avec les techniques graphiques Griebel a enrichi le médium ce qui le rapproche de Matisse. Dans les années 30, celui-ci a utilisé des silhouettes comme support technique pour ses compositions à grande taille telles que *La Danse* ou *Rouge et noir* avant d'exécuter ses huiles sur toile. Il a pourtant réfléchi sur la technique de *papiers découpés*²⁵ dès 1913.²⁶ Durant les années 40, il utilisa les papiers découpés comme moyen d'expression autonome. Il couvrait le carton avec de la gouache en laissant les traces de la brosse visibles. Dans ce papier peint, Matisse coupait les formes directement. Il inversait en quelque sorte, comparablement à Griebel, les principes de la peinture : d'abord la couleur, puis le tracé des ciseaux, enfin la composition.



Dans les années 40, la tendance à l'abstraction des silhouettes de Griebel paraît évidente. Elle est avec l'enrichissement technique l'élément constituant de sa troisième période de travail. Celle-ci privilégie deux thèmes : la figure humaine, les signes et les formes.

Dans *Composition de figures avec animaux* de 1940, Griebel garde un arrangement ressemblant à une frise comme dans le découpage *Masque*. On peut y reconnaître un élément de style caractéristique. Il se peut que cet arrangement pictural soit inspiré par des silhouettes blanches de Stubenberg, mais on pourrait également rappeler la céramique géométrique attique et la céramique à

figures noires archaïques dont les figures et ornements sont mis en place l'un en dessous de l'autre comme sur une frise. Si dès le milieu des années 1920 les découpages de Griebel montraient déjà - du moins partiellement - des figures humaines, voire des représentations comparables aux statues, immobiles et en harmonie frôlant l'abstraction, des représentations

de plus en plus non figuratives commencent à dominer son oeuvre dans les années 1940. Elles trouvent leur aboutissement dans des idoles anthropomorphes et des totems des années 1960. Il faut ajouter que l'évolution du langage formel de Griebel n'est pas linéaire car il retourne sans cesse vers des périodes antérieures de son oeuvre.

La recherche de l'essence de la forme qui a préoccupé Griebel pendant des décennies rejoint la quête perpétuelle de Matisse pour tirer une forme de *l'apparence*, ce qui serait à considérer comme *l'essence* du représenté, autrement dit le signe de l'objet. Dans les années 60, Griebel transfère les signes, surfaces pures développées à travers l'art de la silhouette, dans ses peintures à l'huile. Il dit à l'égard de son répertoire formel: « On demandera : Mais pourquoi cette forme ? Elle est le résultat d'un travail sérieux et ne pourrait pas être différente. Comme les images riches de la nature, ces poèmes en couleur et ces tours d'adresse noirs sont l'accompagnement ou le symbole de la joie et du sérieux de l'existence. Ils veulent être accueillis comme une petite mélodie, quelques fleurs ou fruits. »²⁷

Dans les années 50, Fritz Griebel recommence à exposer ses silhouettes. En 1961 paraît la seule petite monographie traitant ses silhouettes.²⁸ Dans son livre *Zeichen der Christenheit* [*Signes de la chrétienté*], paru en 1959, Fritz Griebel, fils de pasteur, a créé de nouveaux signes chrétiens, car « ces signes doivent être recréés pour chaque époque. »²⁹ « C'est ainsi que j'ai essayé de recréer le matériel existant si riche de manière compréhensible et remplie de sens, de le dessiner et de le réaliser dans la technique du découpage de papier que je connais si bien. » Ces formes symboliques se situent dans la lignée des formes de l'Antiquité dont l'univers pictural était déterminé par la mesure, l'harmonie et la sérénité. Ils révèlent encore une fois l'Antiquité comme la source d'inspiration primordiale de l'art de Griebel.

Ainsi, Fritz Griebel fournit l'exemple d'une vie d'artiste qui, malgré les répressions sociales ou politiques et les obstacles imposés par son entreprise, n'a pas abandonné aucun de ses principes. Mais c'est par le médium de la silhouette que Griebel a su trouver l'essence de son expression créatrice.

Traduit par Andrea Grunert

¹ Voir Birgit Rauschert, « Hommage für Fritz Griebel - seine Scherenschnitte bezaubern bis heute », *Frankenland: Zeitschrift für Fränkische Landeskunde und Kulturpflege*, Vol. 59, n° 2 (2007) : 119 (p. 119-128).

² Voir Adolf Spamer, *Das Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert*, München, Bruckmann, 1930, p. 70-84 ainsi que Sigrid Metken, *Geschnittenes Papier: Eine Geschichte des Ausschneidens in Europa von 1500 bis heute*, Munich, Callwey, 1978, p. 11.

³ Voir Robert Rosenblum, « The Origin of Painting : A Problem in the Iconography of Romantic Classicism », *Art Bulletin*, Vol. 39, n° 1 (1957): 280-294 and Hans Wille, « Die Erfindung der Zeichenkunst » dans : *Beiträge zur Kunstgeschichte* (1960):279-300.

⁴ Voir Metken, *op. cit.*, p. 138.

⁵ Voir Stadtgeschichtliche Museen Nürnberg (dir.) *Fritz Griebel: Scherenschnitte (1920-1965)*, catalogue d'exposition, Nuremberg : Hans Carl, 1989, p. 23 seq.

⁶ « Fritz Griebel : Papierschnitte » dans : Akademie der bildenden Künste in Nürnberg (dir.) *Akademie der bildenden Künste in Nürnberg* (brochure), Nuremberg sans date (1954), sans pagination.

⁷ Les silhouettes sont conservées dans le cabinet graphique du Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

⁸ Voir Heinrich Höhn, « Fritz Griebel und seine Scherenschnitte », *Mein Frankenland*, Vol. 2, n° 6 (1929): 239 (236-247).

⁹ Voir par exemple *Dekorative Kunst* (1921), *Deutsches Volkstum* (1922).

¹⁰ Maison d'édition : Der Bund, Nuremberg, 1922 et 1929.

¹¹ Voir Höhn, *op. cit.*, p. 240.

¹² *Fritz Griebel, op. cit.* 1954, sans pagination.

¹³ Voir *Fritz Griebel: Scherenschnitte, op. cit.*, p. 34.

¹⁴ Voir Elizabeth Cowling et Jennifer Mundy (dir.), *On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism (1910-1939)*, catalogue d'exposition, Tate Gallery, Londres, Millbank, 1990.

¹⁵ Silhouette noire sur papier bleu, 33 x 23 cm, collection privée.

¹⁶ *Erlanger Tageblatt*, 12 avril 1933.

¹⁷ Silhouette noire, 23,5 cm x 22 cm, collection privée.

¹⁸ Voir Joachim Petsch, *Kunst im Dritten Reich: Architektur, Plastik, Malerei, Alltagsästhetik*, 3^{ème} édition, Cologne, Vista Point, 1994, p. 15.

¹⁹ Fritz Griebel, « Über Papierschnitt-Machen », manuscrit non publié, sans date, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, succession Fritz Griebel, I A-9.

²⁰ Voir Arie Hartog, « 'Ein unbedingter Griechenlandverehrer' : Zur Griechenlandrezeption bei Gerhard Marcks » dans : Gerhard Marcks-Stiftung (dir.), *Gerhard Marcks und die Antike*, catalogue d'exposition, Heidelberg, Brausdruck, 1999, p. 99 (p. 97-100).

²¹ Voir le livret de l'exposition *Gerhard Marcks - Bronzen und Zeichnungen, Fritz Griebel - Gemälde, Zeichnungen und Scherenschnitte*, Kestner Gesellschaft Hannover, 1936.

²² Voir Zweckverband Fränkische-Schweiz-Museum (dir.), *Fritz Griebel: Bilder aus Franken*, catalogue d'exposition, Tüchersfeld, Druckhaus Pastyirk, 1990, p. 59.

²³ Lettre du 24 octobre 1942 de Gustav Seitz, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, succession Fritz Griebel, I C-197.

²⁴ Voir *Fritz Griebel: Scherenschnitte, op. cit.*, p. 38.

²⁵ Un terme choisi par Matisse pour la silhouette afin de le distinguer des papiers collés des cubistes.

²⁶ Voir Beatrice Lavarini, *Henri Matisse: Jazz (1943-1947). Ein Malerbuch als Selbstbekenntnis*, Munich, Scaneg, 2000, p. 35.

²⁷ Albrecht Dürer-Gesellschaft Nürnberg e.V. (dir.) *Aspekte eines Lebenswerkes*, Nuremberg, Richard Reichbach, 1979, sans pagination.

²⁸ Johanna Müller, *Fritz Griebel: Papierschnitte*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1961.

²⁹ Postface de Fritz Griebel dans : Fritz Griebel : *Zeichen der Christenheit*, Nuremberg, Laetare, 1959, sans pagination.