



Jeune fille tenant des fleurs jaunes dans un verre. 1902, détrempe sur carton sur bois, 52 x 53 cm. Kunsthalle Bremen, Brême.

LA VIE BRÈVE ET INTENSE DE PAULA MODERSOHN-BECKER

Comment un génie météorique comme Paula Modersohn-Becker, qui ouvre le XX^e siècle entre Brême et Paris en en pressentant tous les «ismes» peut-elle demeurer aussi méconnue un siècle après sa mort ? Grâce à l'opiniâtreté de la romancière Marie Darrieussecq, qui lui consacre sa première biographie écrite en français, et à la notoriété de l'artiste Maria Lassnig, qui prolonge son œuvre jusqu'aux portes du XXI^e siècle, celle qui a inventé l'autoportrait féminin nu peut enfin accrocher ses icônes hiératiques et barbares sur les murs du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Sainte Paula, un messie sauvage, avec une aptitude à la joie.

PAR EMMANUEL DAYDÉ

Paula Modersohn-Becker. L'intensité d'un regard
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Du 8 avril au 21 août 2016
Commissariat : Julia Garimorth

Maria Lassnig. Tate Liverpool.
Du 18 mai au 18 septembre 2016

« Je sais que je ne vais pas vivre très longtemps. Mais est-ce si triste ? Une fête est-elle plus belle parce qu'elle est plus longue ? Et ma vie est une fête, une fête brève et intense. » Ainsi parlait Paula Modersohn-Becker alors qu'altérée et malade, la jeune femme rédigeait fiévreusement son *Journal* dans sa petite chambre parisienne, au cinquième étage du Grand Hôtel de la Haute-Loire, située au-dessus de la cohue du carrefour Vavin. On aurait tort cependant de prendre au pied de la lettre cette vision prémonitoire car, à peine remise, la jeune fille ajoute avec soulagement : « Et que cela dure longtemps ! » Sa vie n'aura hélas pas duré longtemps. Quant à sa reconnaissance, il aura fallu attendre 2016 – soit près de 110 ans après sa mort – pour que Paula Modersohn-Becker ait droit à une rétrospective en France, où elle demeure inconnue. Dans son édition 2015, le Guide du Routard de l'Allemagne ne consacre pas une ligne au musée qui lui est consacré à Brême, et encore moins au très touristique village d'artistes de Worpswede, où elle a vécu – entre deux trains pour Paris. Comment a-t-on pu ignorer une telle artiste en deçà du Rhin, alors même que son *Journal* est

depuis longtemps un best-seller en terre germanique, et qu'elle-même n'a cessé de célébrer son attachement à la France, en revendiquant Paris comme la ville de ses illuminations ? Est-ce parce qu'elle est morte très jeune, au tout début du XX^e siècle, à l'âge de 31 ans ? Mais entre 1900 et 1906, elle a réalisé près de 700 peintures, soit presque autant que Van Gogh. Ce faisant, elle a réussi à établir une œuvre cohérente et forte, dont l'expressionnisme éminemment personnel anticipe sur les fauvisme, primitivisme et cubisme à venir. Serait-ce alors parce qu'il s'agit d'une femme ? Mais Berthe Morisot, Sonia Delaunay, Frida Kahlo ou Louise Bourgeois n'ont pas attendu un siècle avant d'être reconnues en tant qu'artistes à part entière. Faut-il incriminer l'exposition d'« Art dégénéré » organisée par les nazis en 1937, où figuraient plusieurs de ses toiles (soit plus de 30 ans après leur réalisation) ? La reconnaissance envers ces artistes vilipendés par les forces du Mal n'en a pourtant été que plus forte après-guerre, assurant un triomphe mondial à Picasso, Munch, Klee, Kandinsky ou Kirchner. Alors pourquoi pas elle, pourquoi pas Paula, la sorcière venue des marais ?

Je veux avancer, mais dans ma tête, dans ma peau et selon mes convictions

« *Schade!* » (Quel dommage !), aurait-elle conclu elle-même en essayant de se redresser sur son lit de mort, frappée comme par la foudre par une embolie pulmonaire, dix-huit jours seulement après avoir accouché d'une petite fille tant attendue. Dommage qu'elle soit peintre, effectivement, car il semble que le rendez-vous ait été manqué dès le départ. Bien qu'elle n'ait exposé que cinq fois, caché nombre de ses œuvres – même, et surtout, à son mari (qui jugeait son art « grossier, hideux, bizarre, lourd, avec des mains comme des cuillères, des nez comme des pistons, des bouches comme des plaies, des expressions de crétins... ») – et vendu en tout et pour tout trois tableaux de son vivant (dont deux à des intimes), Paula Modersohn-Becker s'est inévitablement attirée les

foudres de la critique. Un certain Artur Firger parla de « nausée » et de « grossière mascarade » à propos de ses premières œuvres, montrées à Brême en 1899. Un autre fit l'âne en traitant les toiles ultimes de « fanfare » en 1906, tout juste bonnes à illustrer le conte pour enfants *Les musiciens de Brême* des frères Grimm... Certes, Gustav Pauli, l'avant-gardiste directeur du musée des Beaux-Arts de Brême, avait décelé en elle une nature « d'artiste extrêmement douée, dotée d'un sens inouï de la couleur » (il organisera la première rétrospective posthume de son œuvre dès 1908) et Bernhard Hoetger, sculpteur expressionniste rencontré dans l'atelier de Rodin à Paris, l'avait soutenue. Mais ses amis les plus proches, tels le poète de la pauvreté et de la mort Rainer Maria Rilke, l'artiste militant Heinrich Vogeler ou le mécène brémois Ludwig Roselius, ont paru totalement ignorer ce « talent sérieux et puissant » qui s'épanouissait juste à côté d'eux. Vogeler, qui anime la petite société utopique de Worpswede depuis sa *Ferme des bouleaux* Art Nouveau, au cœur du *Teufelsmoor* (les marécages du diable), n'a longtemps considéré Paula que comme l'épouse de son ami peintre Otto Modersohn. S'il la représente dans son tableau *Le Concert* au premier plan, il la rend silencieuse et lui ferme les yeux. Roselius, qui fit fortune en inventant le café décaféiné, n'ouvre un musée entièrement dédié à son nom que 20 ans après la disparition de Paula, en 1927 (soit, curieusement, quatre ans après avoir rencontré Hitler). Quant à Rilke, l'amitié amoureuse qu'il entretenait avec la jeune fille ne l'empêcha pas de passer sous silence sa peinture lorsqu'il écrivit en 1903 sur Worpswede, le Barbizon allemand qu'ils aimaient et fréquentaient tous les deux comme « une terre biblique ».

Je sens naître en moi un nouveau monde

« Je travaille avec une passion qui exclut tout le reste », affirmait Paula Modersohn-Becker. Aussi ses tableaux ne sont-ils pas que des tableaux : leur expérience intérieure sacralise le printemps de l'art moderne. On a presque envie de mettre des bougies devant eux, d'exécuter quelque

LES LETTRES À UNE JEUNE PEINTRE DE RILKE

Homme n'appréciant que les femmes, Rainer Maria Rilke a mis fin aux « merveilleuses soirées sous la lune » du trio de Worpswede constitué à l'été 1900, avec la blonde Paula Becker et la brune Clara Westhoff, sa meilleure amie (qui est aussi sculptrice). Apprenant brutalement que Paula s'est fiancée avec le peintre Otto Modersohn, il décide, par défi autant que par dépit, d'épouser Clara (le couple se séparera un an plus tard, après la naissance d'une petite fille). S'il continue pourtant de fréquenter assidûment Paula, lors des séjours de celle-ci à Paris ou à Berlin, il ne peut s'empêcher, en 1903, de la présenter à Rodin – dont il est le secrétaire et qu'il appelle Mon cher Grand Maître – comme « l'épouse d'un peintre allemand très distingué ». Il finit certes en 1906 par acheter à son amie Paula, désargentée et en rupture avec son mari, un étrange petit tableau représentant un *Nourrisson avec la main de sa mère* (que ce père dénaturé promènera partout en Europe – en même temps qu'un tapis turc, un samovar russe et une couverture des Abruzzes). Mais il ne prend véritablement conscience de l'amour rétrospectif qu'il lui portait, en même temps que du génie magnétique de « cette femme vaillante et combattive », qu'après sa mort « non résolue, douloureusement et confusément enchevêtrée ». Très ému, il lui reconnaît enfin un « extraordinaire style personnel, qui rejoint étrangement Van Gogh et son orientation ». En écrivant, à la Toussaint 1908, durant trois nuits hantées, son poignant *Requiem pour une amie*, c'est comme si la mort lui avait dessillé les yeux et lui avait révélé en quoi ils ne sont pas tous deux, comme il le croyait, *apparentés dans l'éternel* : « Hélas, toi qui fus loin de toute gloire, toi qui fus de peu d'apparence ; qui avais sans bruit replié ta beauté en toi-même, comme on baisse un drapeau au matin gris d'un jour ouvrable, et ne voulais rien d'autre qu'un long travail, travail qui n'est pas accompli : non, hélas, pas accompli. » **ED**

Rainer-Maria Rilke, *Journal de Worpswede* (in *Journaux de Jeunesse*) et *Requiem pour une amie*

À lire aussi : Marie Darrieussecq, *Être ici est une splendeur, vie de Paula M. Becker*, P.O.L.

Portrait de jeune fille, les doigts écartés devant la poitrine.
Vers 1905, détrempe sur toile, 41 x 33 cm.
Von der Heydt-Museum, Wuppertal.





Mère nue en buste, avec un enfant sur son bras II. Automne 1906, détrempe sur toile, 80 x 59 cm. Museum Ostwall im Dortmunder U, Dortmund.

danse sacrée en forme de prière universelle. La peinture totémique, presque chamanique, de Paula Modersohn-Becker appelle la prière, l'inquiétude, la plénitude et la foi. Si, comme l'écrit Rilke, «le cygne avance sur l'eau tout entouré de lui-même, comme un glissant tableau ; ainsi, à certains instants, un être que l'on aime est tout un espace mouvant». L'espace spongieux de Paula Modersohn-Becker transforme la toile en une «tremblante image de bonheur et de doute». À peine a-t-elle rejoint en 1898 la colonie artistique de Worpswede, au nord de Brême, qu'elle marche à perdre haleine dans la lande à la recherche de non-motifs, aimant à se coucher dans la bruyère pour lire *Pan*, l'hymne à la nature sauvage écrit par le Norvégien Knut Hamsun. C'est les pieds dans la tourbe qu'elle imagine ses paysages les plus radicaux, antiromantiques, à mille lieues des sages enseignements que lui procure le naturaliste Mackensen, en cherchant à rendre «les couleurs fortes qui persistent sans soleil, quand il n'y a plus nulle part de

lumière rayonnante» (Rilke). Paula, déjà – comme le regrettera plus tard son mari, qui la juge orgueilleuse et égocentrique –, n'écoute qu'elle-même. «Je crois qu'il ne faudrait pas trop penser à la nature quand on peint» écrit-elle dans son *Journal*. Trop à l'étroit dans une province allemande qui ne la comprend guère, c'est à Paris que cette jeune femme éprise de liberté sent «naître en elle un nouveau monde». Et l'on comprend alors «l'effet de tempête» que fait sur elle en 1900, lors de son premier séjour parisien, la simplicité nouvelle prônée par Cézanne, «l'un des trois ou quatre géants de la peinture», lorsqu'elle retourne ses tableaux, posés contre le mur dans la galerie d'Ambroise Vollard.

En moi brûle le désir de devenir grande dans la simplicité

Adoptant cette vision fragmentée en cercles, ellipses et trapèzes pour ses portraits, elle pousse ce genre conventionnel jusqu'à des limites insoupçonnées, en ramenant les visages à des masques, avec des yeux dépourvus de pupilles, et les corps à des torsos monumentaux mal dégrossis – façon Baselitz (qui naît 30 ans plus tard). Il est troublant de confronter le célèbre *Portrait de Gertrude Stein*, abandonné au bout de trois mois de pose puis finalement réalisé par Picasso au printemps 1906, avec le mystérieux *Portrait de ma sœur Herma avec une fleur d'artichaut* ou le portrait, figé et sans expression, de *Lee Hoetger avec fleur*, peints tous deux par la jeune Allemande entre avril et mai 1906. Mais à Worpswede, déjà, Paula notait que «la façon dont Mackensen saisit les gens ici» ne lui semblait pas assez ample, et que, si on le pouvait, «il faudrait les écrire en caractères runiques». Sans renier l'âpre rudesse, dépouillée de toute anecdote, de ses premières effigies de paysannes sales et hirsutes, souvent rencontrées à l'hospice (Frau Meyer, qui a fait de la prison pour avoir maltraité ses enfants, la Grosse Lisa, sexuelle comme un Rubens, ou la vieille Frau Schmidt, qui a perdu cinq enfants et trois cochons), elle a poursuivi son écriture solennelle et barbare, comme obtenue à coups de serpe, en modelant par couches de couleurs successives. Elle ponce ensuite la pâte très épaisse, jusqu'à obtenir des «sculptures de marbre et de grès exposées aux intempéries». La nouvelle Mme



Portrait de Werner Sombart. Printemps 1906, détrempe sur toile, 50 x 46 cm. Kunsthalle Bremen, Brême.

Modersohn est en passe d'atteindre le but qu'elle s'est fixée : « Devenir grande dans la simplicité ». Réduisant les têtes à l'essentiel, en les cadrant au plus près comme si elles sortaient du cadre, elle conjugue

cette simplification avec le synthétisme des Nabis et de Maurice Denis – qu'elle rencontre – ou à la déréalisation opérée par Rodin – qui s'entretient avec elle à Paris et à Meudon – dans ses dessins aquarel-



lés de corps saisis dans leur élan vital (« la manifestation la plus originale de son art », dit-elle). Elle emprunte également au primitivisme de Gauguin – qu'elle admire dans des collections privées et au Salon d'automne – et du Douanier Rousseau – dont elle visite l'atelier. À cette efficacité moderniste, elle ajoute la massivité ronde de l'art roman allemand et la planéité, la frontalité et l'intensité rituelles des portraits funéraires romains du Fayoum – qu'elle découvre, éblouie, au Louvre. Ces portraits de momies égyptiennes aux grands yeux lui apprennent « la délicate vibration des choses, le frémissement en soi ». Elle écrit : « Front, yeux, bouche, nez, joues, menton, c'est tout. Cela paraît si simple, et pourtant c'est énorme. »

Je t'apprends que tu es bonne et sainte

Après les vieilles femmes, elle « modèle de l'intérieur » les enfants, en les représentant seuls, tenant une flûte, un chat ou coupe de fruits, avec un geste en tulipe des mains qui paraissent accueillir une offrande. Sa propre mère, pourtant disposée à encourager les efforts de sa fille pour devenir peintre, ne supportait pas le regard bleu, « impossible à immobiliser » (selon Marie Darrieusecq), de la *Petite fille coiffée d'un chapeau de paille*. Profondément attachée à Elsbeth, la fillette que Modersohn a eue d'un précédent mariage, elle figure les yeux dans les yeux le visage grave, hiératique et plein de l'enfant, rendant monumental et insondable le caractère éphémère de l'enfance. Lors de ses deux derniers séjours parisiens, dans la solitude inouïe qui est la sienne (selon les mots de sa sœur Herma), loin des regards, elle s'adonne à l'autoportrait. Étendant ce plaisir solitaire à son corps tout entier, elle se représente nue, avançant le pied comme une *Vénus* de Cranach, le ventre gonflé comme si elle était enceinte, ou allongée sur le sol en compagnie d'un enfant qu'elle allaite. Jamais aucune artiste femme n'a figuré de



Maria Lassnig. *Autoportrait expressif*. 1945, peinture à l'huile et charbon de bois sur carton, 60 x 48 cm.

Paula Modersohn-Becker.
Autoportrait au sixième anniversaire de mariage.
15 mai 1906, détrempe sur planche de contreplaqué,
101,8 x 70,2 cm. Museen Böttcherstraße,
Paula Modersohn-Becker Museum, Brême.

telles scènes intimes (qui, par ailleurs, ne correspondent pas à la réalité : momentanément séparée de son ennuyeux mari, elle n'est pas encore enceinte). Jamais personne, avant elle, n'avait réussi à concilier le corps reproductif et le corps érotique, la maman et la putain. À Worpsswede, Paula n'hésitait pas à pratiquer le naturisme, en se livrant tous les matins à des « bains d'air » dans le plus simple appareil, ou en participant, à l'été 1904, à des parties de nudisme avec sa jeune sœur Milly, le mari de celle-ci, et Heinrich Vogeler. À Paris, elle se fait photographier par sa petite sœur Herma, vêtue de son seul collier d'ambre. Mais en peinture, le naturalisme désexualisé n'existe pas. Le primitivisme idéalisé de Gauguin iconise le magique et le lointain. Paula au contraire s'efforce, dans ses rudes nudités de chair et de bois, d'archaïser le quotidien, en jetant sur lui ce que Rilke appelait un regard pauvre : « Si dénué de curiosité à la fin, ton regard, si détaché de tout, d'une si véritable pauvreté, que tu n'étais même plus pour lui objet de désir : saintement. »

J'ai beaucoup trouvé et pensé la forme

Au final, ce n'est pas tant comme si Modersohn-Becker avait assimilé à toute vitesse Gauguin, Cézanne et Rousseau, c'est plutôt comme si Matisse, Picasso et les artistes de Die Brücke avaient prolongé sa leçon – sans même la connaître. Désirant « se défaire délibérément de la nuit noire conventionnelle », PMB – comme elle signe – envisage « uniquement ce qui adviendra ». Ce qu'elle avait envisagé est advenu. À l'instar d'autres œuvres pionnières oubliées, comme celles de la Finlandaise Helene Schjerfbeck ou de la Suédoise Hilma af Klint, sa peinture météorique et secrète n'aura pas pu connaître de descendance. À moins qu'il ne faille voir ressurgir sa manière forte, insolite et butée dans la violente figuration de l'Autrichienne Maria Lassnig. Explorant violemment « les sensations internes du corps » – en commençant par le sien –, la féministe enragée des années 1950 et 60 a pu paraître tout aussi provocante en torturant les fragiles formes féminines et en les soumettant au choc de couleurs explosives. Après avoir côtoyé le surréalisme de Paul Celan et de Benjamin Péret à Paris, mordu dans la chair de l'expressionnisme au sein du



Maria Lassnig. *Autoportrait avec bâton*.
1971, peinture à l'huile et charbon de bois sur toile, 193 x 1290 cm.

« *Hundsgruppe* » (« Le Groupe des chiens »), Maria poursuit la geste héroïque de Paula. À ses dévastateurs autoportraits frontaux et brutaux, répondent ses figurations de femmes âgées, qui ne portent plus de fruits mais pointent des armes sur elles-mêmes et sur le spectateur. Plus sans doute que Mathilde Modersohn, la triste enfant de Paula qui coûta la vie à sa mère et traversa dans son ombre tout le siècle, la lionne d'or de Venise, disparue à Vienne à l'âge canonique de 94 ans en 2014, aura peut-être été la véritable fille de la fille des marais, en inspirant à son tour McCarthy et Kippenberger. Même brisé, l'éloge de la vérité que Paula Modersohn-Becker s'était promis d'entreprendre a été accompli et, par elle, tout a été fait. ■