



HAL
open science

Être femme artiste en Allemagne au début du XXe siècle : obstacles et stratégies de contournement

Susanne Böhmisch

► **To cite this version:**

Susanne Böhmisch. Être femme artiste en Allemagne au début du XXe siècle : obstacles et stratégies de contournement. Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain. Cahiers du MIMMOC, 2021, Figures de femmes dans les cultures européennes., 24-2021, 10.4000/mimmoc.6393 . hal-03243120

HAL Id: hal-03243120

<https://univ-poitiers.hal.science/hal-03243120>

Submitted on 3 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain

Cahiers du MIMMOC

24 | 2021

Figures de femmes dans les cultures européennes

Être femme artiste en Allemagne au début du XX^e siècle : obstacles et stratégies de contournement

Susanne Böhmisch



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/mimmoc/6393>

DOI : 10.4000/mimmoc.6393

ISSN : 1951-6789

Éditeur

Université de Poitiers

Ce document vous est offert par Aix-Marseille Université (AMU)



Référence électronique

Susanne Böhmisch, « Être femme artiste en Allemagne au début du XX^e siècle : obstacles et stratégies de contournement », *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain* [En ligne], 24 | 2021, mis en ligne le 10 mars 2021, consulté le 03 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/mimmoc/6393> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/mimmoc.6393>

Ce document a été généré automatiquement le 3 juin 2021.



Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain – Cahiers du MIMMOC est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Être femme artiste en Allemagne au début du XX^e siècle : obstacles et stratégies de contournement

Susanne Böhmisch

Introduction

- 1 Si en Russie les Écoles des Beaux-Arts ouvrirent leurs portes aux femmes dès 1871, en France dès 1897, il fallut en Allemagne attendre l'année 1919 et la République de Weimar pour qu'une femme soit autorisée à s'y inscrire. Avant 1919, lorsqu'une femme y visait une formation artistique, elle n'avait comme choix que des alternatives souvent très onéreuses : 1) prendre des cours privés auprès d'artistes masculins. 2) suivre une formation au sein d'associations privées, pour la plupart fondées par des femmes¹. 3) rejoindre une colonie d'artistes, avec un apprentissage sur le mode communautaire du vivre et travailler ensemble². 4) effectuer des séjours à l'étranger, surtout Paris, haut-lieu de l'avant-garde artistique permettant l'accès des femmes à une formation de qualité. Outre l'École des Beaux-Arts et les ateliers, comme par exemple l'atelier de Rodin, les écoles privées *Académie Julian*, fondée en 1868, et *Académie Colarossi*, fondée en 1870, étaient particulièrement prisées par les étrangères : les femmes y étaient autorisées à étudier les nus sur modèle vivant, ce qui leur était strictement interdit dans de nombreux autres pays pour des raisons de "morale" et de "convenance"³. 5) s'inscrire dans une école d'arts décoratifs ou d'arts appliqués – voie qui offrait le plus de garanties de pouvoir se professionnaliser dans le domaine artistique. Tout était donc fait pour maintenir les femmes à l'écart d'une formation artistique qui aurait pu prétendre à l'excellence. On les cantonnait à des domaines considérés comme mineurs, art du côté de l'exécution et de la transmission plutôt que du côté de l'originalité et de la créativité⁴.
- 2 Cette petite synthèse de la situation autour de 1900 en Allemagne confirme nettement les thèses que défendit l'historienne d'art américaine Linda Nochlin dans son essai de

1971, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? »⁵, lequel est considéré aujourd'hui comme point de départ d'une histoire de l'art féministe. Selon Nochlin, l'absence de grands artistes femmes est due non pas à un manque de talent mais à une définition de ce que serait la grandeur ainsi qu'à des facteurs sociaux, institutionnels et idéologiques⁶. En leur interdisant, par exemple, l'étude du nu durant la période allant de la Renaissance au milieu du XIX^e siècle, c'est-à-dire à une époque où les connaissances solides en anatomie étaient essentielles pour la reconnaissance artistique, on les privait de facto « de la possibilité de créer des œuvres d'art majeures » et on les obligeait « à se cantonner aux catégories 'mineures' du portrait, de la peinture de genre, du paysage ou de la nature morte »⁷. En situant le génie artistique et la création du côté masculin, on instaure un clivage selon lequel l'activité artistique féminine ne peut être qu'une activité secondaire et dilettante⁸.

- 3 Malgré les premiers mouvements féministes dans le dernier tiers du XIX^e siècle, ou précisément en réaction à eux, ce clivage fut même renforcé au tournant du XIX^e et du XX^e siècle. Le constat suivant que dresse l'historienne Charlotte Foucher Zarmanian pour la France vaut tout autant pour l'Allemagne :

« En effet, au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, la création artistique est envisagée selon un puissant clivage : la création serait du côté des hommes tandis que les femmes sont reléguées à la procréation, en vertu d'une théorie de la complémentarité, ou des « vases communicants » : aux hommes les grands genres, la grande technique, les grands sujets, et aux femmes les petites dimensions, les petits sujets. On observe à cette époque chez les critiques d'art, mais aussi chez les médecins, les prêtres, de nombreux discours misogynes, biologisants, essentialistes qui relèguent la femme du côté de sa vocation maternelle et conjugale. Selon ces discours, les femmes ne peuvent prétendre à l'originalité, elles sont condamnées à l'imitation, à la copie. Une femme belle qui peut procréer ne peut donc pas créer. Et pour celles qui toutefois parviendraient à créer, elles ne peuvent alors qu'en venir à se déféminiser, à se masculiniser, à avoir 'un cerveau d'homme' comme on le disait des écrivaines. »⁹

- 4 Dans une étude sur l'invisibilisation des femmes artistes dans les milieux symbolistes, Foucher Zarmanian identifie plusieurs stratégies élaborées par les femmes pour lutter contre leur propre marginalisation et s'affirmer comme femme artiste malgré tout : la stratégie de la convenance, de la délégation, de la pluridisciplinarité, du camouflage, de la légitimation, ou bien celui du couple d'artistes¹⁰. Elle désigne par stratégies « un système d'actions, un modèle de comportements ou un mode de conduites pratiques éventuellement détaché d'une intention délibérée ». Ce concept lui permet d'éviter des discours trop « victimisants » et de souligner davantage les moyens trouvés par les femmes « pour parer, battre en brèche et transgresser leur supposée incapacité créative »¹¹. La présente contribution s'inspire de ces catégories pour présenter trois femmes artistes du début du XX^e siècle en Allemagne, en se concentrant sur les obstacles rencontrés, les stratégies trouvées pour y faire face, et l'impact (souvent minimisé, voire oblitéré) de leur œuvre et de leurs actions sur l'histoire de l'art : Paula Modersohn-Becker (1876-1907), Marianne von Werefkin (1860-1938) et Gabriele Münter (1877-1962). Envisager leurs parcours sous la perspective de la stratégie est un moyen de sortir ces femmes artistes d'un rôle conçu comme trop passif, d'identifier dans leurs actions des pratiques à la fois subjectives et culturelles qui parfois rusent, parfois s'arrangent avec l'ordre, mais toujours dans le but d'acquérir une place comme femme artiste. Il s'agit donc d'accorder une valeur positive aux « stratégies de contournement », par lesquelles une minorité modifie son rapport à la domination¹².

Paula Modersohn-Becker

- 5 Le parcours de Paula Modersohn-Becker est emblématique de la lutte d'une femme en Allemagne autour de 1900 pour devenir artiste. Comme dans la plupart des familles bourgeoises de l'époque, on lui accorda certes des cours de dessin afin de lui procurer une éducation artistique et la préparer à sa vie sociale d'épouse cultivée. Mais lorsqu'elle déclare à l'âge de 17 ans son désir de devenir peintre, son père s'y oppose et l'oblige à suivre une formation pour devenir institutrice (*Lehrerinnen-Seminar*). Deux ans après, elle s'inscrit pourtant dans l'école de peinture pour femmes de Berlin (*Malschule des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in Berlin*). Lorsqu'elle déclare avec enthousiasme à ses parents que la peinture est le sens de sa vie, son père lui répond qu'elle n'a certainement pas le talent pour devenir une grande artiste, mais qu'elle aura peut-être un « joli petit talent » grâce auquel elle pourrait réussir, et seulement en travaillant beaucoup, à légèrement dépasser le dilettantisme¹³. Paula, solidement déterminée, poursuit son chemin et rejoint en 1898 la colonie d'artistes de Worpswede où elle travaille avec Fritz Mackensen, Heinrich Vogeler, Otto Modersohn, Fritz Overbeck.
- 6 Elle peint de préférence les paysages et les gens de Worpswede : femmes et enfants du village, paysans et paysannes dans leur environnement. Elle s'affranchit rapidement de l'idéalisation de la campagne, pratiquée par les peintres de Worpswede, refuse de simplement reproduire ou idéaliser la nature, s'intéresse à la subjectivité, à l'émotion suscitée. Elle s'engage dans une voie esthétique de la simplification, réduit les formes à l'essentiel, qui deviennent parfois tranchantes. Sa façon insolite de peindre, sans fard ni idylle, provoque l'indignation de quelques collègues artistes et du public qui fait connaissance de ses œuvres lors d'une exposition à la *Kunsthalle* de Brême en 1899. Le jugement incendiaire du critique d'art très en vogue à l'époque, Arthur Fitger, sur l'aspect « répugnant » de son œuvre la blesse profondément. Elle quitte Worpswede et l'impasse artistique dans laquelle elle se trouve et s'en va vers d'autres horizons plus prometteurs : Paris. Dans la nuit du 31 décembre 1899, elle rejoint la grande capitale de l'avant-garde artistique. Ce sera le premier de quatre séjours qu'elle effectuera à Paris, entre 1900 et 1906. Il est intéressant de rappeler ici le conseil que son père lui donne dans une lettre du 8 janvier 1900 : il parle avec un certain mépris de ses « ventres pendus de Worpswede » et recommande à sa fille de s'inspirer du sens de la beauté et de la forme qu'auraient les Français, pour produire quelque chose de plus « délicat » et « gracieux »¹⁴. Il cherche donc aussi à lui rappeler ce qu'il convient à son genre.
- 7 De nombreux travaux ont souligné l'impact considérable des séjours parisiens sur l'évolution de son esthétique vers une grande maîtrise et la spécificité extrêmement productrice de l'année 1906. Ils soulignent l'importance de Cézanne, Van Gogh, Munch, Matisse, Seurat, Gauguin, dont Paula Modersohn-Becker découvre alors l'œuvre et admire l'audace¹⁵. Retenons ici (dans la perspective du volume sur les femmes européennes et la circulation des savoirs artistiques), qu'autour de 1900 c'est de toute l'Europe que les femmes viennent étudier et pratiquer l'art à Paris, beaucoup provenant des pays de l'Est (Pologne et Russie), des pays scandinaves, ainsi que des pays germaniques¹⁶. En plus de la poussée émancipatrice due au voyage, à la mobilité et à la modernité incontournable de Paris à cette époque, les moyens de formation artistique, de construction d'un réseau socio-professionnel et les possibilités d'exposer ses propres

œuvres dans des galeries et salons y sont attrayantes pour les femmes. Certains parcours de femmes étrangères qui ont réussi à s'imposer dans le milieu artistique à Paris font modèle, comme celui de l'artiste russe Marie Bashkirtseff. Ses journaux intimes, rédigés entre 1873 et 1884 à Paris, racontent les cours suivis à l'Académie Julian, ses propres ambitions artistiques, son désir de se libérer des entraves familiales et de se vouer entièrement à sa passion : la peinture. Ce livre est devenu un bestseller à l'époque, une nouvelle "bible" pour les femmes rêvant de faire de l'art leur métier. L'ouvrage fut traduit en allemand en 1897, et Paula Modersohn-Becker l'emporta dans ses valises quand elle partit à Paris pour la première fois¹⁷. Ses propres journaux intimes et correspondances empruntent parfois l'enthousiasme idéalisant de Bashkirtseff : un hymne à la liberté éprouvée à Paris. L'historienne d'art Renate Berger l'interprète comme une sorte d'appropriation du mythe nietzschéen du devenir, de l'affranchissement des liens symboliques et moraux. Le voyage à Paris est vécu par Paula Modersohn-Becker et beaucoup d'autres femmes artistes de l'époque comme un vecteur du *devenir soi*¹⁸. Le gain de mobilité est considérable : À Paris, une femme seule pouvait fréquenter les bars et les bals, un carnet d'esquisses à la main, alors qu'en Allemagne, autour de 1900, il était encore inconcevable de sortir non accompagnée aux heures nocturnes, sans risquer de perdre sa réputation.

- 8 En 1901, Paula Becker épousa Otto Modersohn, lui-même peintre à Worpswede. Cependant ce mariage ne constitua pas un retour aux structures traditionnelles pour Paula. Il ne clôtura pas une période de "caprices" qu'aurait été, après-coup, sa passion pour l'art. Elle cherche d'abord à concilier art et famille, elle veut les deux, puis elle est de plus en plus déçue par sa vie d'épouse, ressentie assez rapidement comme ennuyeuse¹⁹. Elle assume sa quête artistique et oscille fréquemment entre Paris et Worpswede. Lorsqu'elle retourne à Paris en 1903 et 1905, pour quelques mois à chaque fois, elle y va seule. Lorsqu'elle y retourne en 1906, c'est pour quitter son mari. Puis elle finira par retourner avec lui et décédera suite à l'accouchement de son premier enfant en 1907.
- 9 Si elle faisait preuve de persévérance dans le combat pour son art, la démarche de Paula Modersohn-Becker n'a pourtant rien de féministe. Elle abhorrait même les féministes de son époque, se distançait fréquemment de leurs revendications politiques et parlait de « laideur » et de « déplaisir » en évoquant les rassemblements de militantes²⁰. Sa propre quête était de peindre pour peindre, non pour changer la place de la femme dans la société. Sur ce point-là, elle était extrêmement conservatrice et semblait ne pas avoir conscience de la lutte d'autres femmes avant elle, qui leur avait permis d'accéder aux Écoles des Beaux-Arts en France. Quant aux inégalités réelles encore persistantes, y compris à Paris, elle ne s'en offusqua guère.
- 10 De son vivant, elle ne vendit que quatre tableaux, les œuvres exposées furent vivement critiquées en raison de leur « laideur » et de leur « dilettantisme féminin ». Aujourd'hui, on reconnaît à Paula Modersohn-Becker un rôle pionnier dans l'avant-garde, voire dans la naissance de l'expressionnisme en Allemagne²¹.
- 11 Ce sont notamment ses autoportraits et ses nus féminins qui ont marqué l'histoire de l'art d'un point de vue du genre. Il existe plus de 50 autoportraits de Paula Modersohn-Becker dont les célèbres *Autoportrait au collier d'ambre* (1906) ou *l'Autoportrait du sixième anniversaire de mariage* (1906). Dans ce dernier elle se présente nue jusqu'au ventre et enceinte, alors qu'elle ne l'est pas. Cette œuvre est le premier autoportrait nu féminin de l'histoire et marque le début d'un XX^e siècle riche en représentations, par les

femmes artistes, de leur corps nu²². Par ailleurs, la représentation de la nudité féminine chez Paula Modersohn-Becker rompt clairement avec le modèle du nu féminin érotisé qui avait marqué l'iconographie des siècles précédents. Ce n'est plus une « nudité désirable, lisse, aguicheuse ou au moins arrangée pour plaire »²³. Toute trace d'érotisme et toute volonté de séduction semblent avoir disparu de la toile. L'artiste expose davantage un « ceci est mon corps » et sonde avec simplicité, rigueur et détachement son identité de femme et d'artiste. Quant aux nombreuses représentations de la *Mère à l'Enfant* dans son œuvre, là aussi la rupture avec le modèle iconographique de la *Vierge à l'Enfant* est très sensible : pas d'idéalisation, pas de sacralisation de la mère, pas de sentimentalisme : « ces mères et leur petit sont représentés dans la crudité d'une relation autarcique, dénuée de tout contexte religieux, mystique, social ou psychologique »²⁴.

- 12 Linda Nochlin évoque Paula Modersohn-Becker dans son essai « Erotisme et images du féminin dans l'art du XIX^e siècle » ; elle y montre que « toutes les images de délectation ou de provocation sexuelles ont toujours été créées à propos des femmes, pour le plaisir des hommes et par des hommes » et qu'il n'y a jamais eu de « territoire érotique propre aux femmes sur la carte de la réalité du XIX^e siècle »²⁵. Évidemment, nous dit Nochlin, les nus chez Paula Modersohn-Becker ne peuvent absolument pas être rangés du côté d'un art érotique, ni d'un supposé art érotique au féminin. En revanche, l'artiste s'affranchirait des équivalences jusque-là implicites de ses confrères masculins et accomplit en cela un acte iconoclaste. Si l'influence de Gauguin et de Cézanne sur Paula Modersohn-Becker est attestée, personne n'aurait encore souligné le fait qu'elle quitte néanmoins l'imaginaire érotique masculin de ces mêmes artistes, lequel associe, par exemple, la pomme au sein²⁶. Ses nus féminins impliquent donc un changement radical de perspective dont il ne faudrait pas sous-estimer la dimension transgressive à l'époque, dans la mesure où les femmes dérobaient aux hommes leur privilège scopique.
- 13 En 1908, un an après sa mort, la *Kunsthalle* de Brême organise une exposition avec des œuvres de Paula Modersohn-Becker. Elle est présentée à Berlin dans le *Salon Paul Cassirer* en 1909, à côté de tableaux de Manet, Renoir et Van Gogh. Bien qu'elle soit toujours largement critiquée, voire diffamée dans la presse pour son manque de « féminité » et de « grâce », on reconnaît soudainement la grande modernité de cette artiste qui avait dépassé l'art paysagiste de Worpswede. En 1927, un lieu de mémoire lui est entièrement dédié : la *Maison Paula Becker-Modersohn* à Brême (*Paula-Becker-Modersohn-Haus*). Elle est ainsi la toute première femme artiste à qui un musée a été consacré. Mais ce n'est qu'après 1945 que l'artiste fut véritablement redécouverte, avec, depuis les années 1970, un nouveau regard sur son œuvre, inspiré du féminisme. Les travaux récents à l'occasion du centenaire de sa mort (2007) ont renouvelé et consolidé cette reconnaissance²⁷.

Marianne von Werefkin et Gabriele Münter

- 14 Marianne von Werefkin et Gabriele Münter sont mentionnées dans la plupart des histoires de l'art comme appartenant au groupe du *Cavalier Bleu*, où elles figurent généralement comme compagnes des deux grands artistes russes révolutionnant l'art du début du XX^e siècle en Allemagne : Alexej von Jawlensky et Vassily Kandinsky. Que l'une et l'autre femme artiste aient joué un rôle capital dans cette mouvance, fut longtemps occulté. Or c'est sous la direction intellectuelle et artistique de Marianne

von Werefkin, femme extrêmement déterminée et assoiffée de modernité, que les artistes masculins du Sud de l'Allemagne accomplissent le saut vers l'expressionnisme et l'abstraction. Quant à Gabriele Münter, outre ses talents artistiques, son travail de médiation et de communication, nous lui devons la conservation d'un patrimoine exceptionnel d'une période-clef de l'histoire de la peinture allemande, puisque pendant toute la période nazie, elle cacha dans sa cave sa collection privée, dont elle fit don au musée *Lenbachhaus* de Munich après la guerre.

- 15 La baronne Marianne von Werefkin, née en Russie dans une famille noble proche du tsar, grandit à Saint-Petersbourg dans un milieu extrêmement aisé, tourné vers la culture occidentale, où elle jouit d'une éducation artistique raffinée. Elle s'intéresse tôt au programme des *Peredwishniki*, artistes qui s'affranchissent de l'académisme en Russie, plaident la dimension sociale et la cause humanitaire dans l'art, pratiquent des expositions « itinérantes » pour s'approcher du peuple. Leurs représentations d'ouvriers marqueront Marianne von Werefkin. Même lorsqu'elle s'inspirera plus tard des modèles français, une thématique sociale reste perceptible dans son travail, y compris dans la dernière période de sa vie en Suisse. En 1891, l'artiste extrêmement douée, que l'on nomme déjà la « Rembrandt russe », fait connaissance de Jawlensky, un jeune et talentueux lieutenant de quatre ans son cadet, qui étudie à l'École des beaux-arts de Saint Petersburg. Elle en tombe passionnément amoureuse et veut lui apprendre ce qu'elle-même cherche à réaliser dans l'art. Après le décès de son père, en 1896, Marianne von Werefkin reçoit une pension importante du tsar, coupe tous les ponts avec la Russie et part avec son « élève » en Europe pour se consacrer à la formation de celui-ci. Elle-même cesse de peindre pendant dix ans. Elle s'identifie entièrement à son rôle de mentor et de mécène. Pourtant, l'amour qu'elle éprouve pour Jawlensky ne connaît pas de réciprocité. Celui-ci aime une autre, Hélène Neznakomoff, leur femme de chambre dont il aura un enfant en 1902. Marianne von Werefkin tolère de vivre le ménage à trois pendant vingt ans. Quand, après la période glorieuse à Munich durant la première décennie du XX^e siècle, puis l'époque du *Cavalier Bleu*, éclate la Première guerre mondiale, ils fuient en Suisse : le couple Werefkin-Jawlensky, la femme de chambre Neznakomoff, et le fils de ces derniers. Après la révolution russe de 1917, Werefkin perd sa rente du tsar et se retrouve soudainement pauvre. Jawlensky finit par la quitter en 1921 et épouse Neznakomoff. Avec une force inébranlable, Werefkin poursuit son chemin et se consacre avec toujours autant de passion à l'art. Elle passe les dernières années de sa vie près d'Ascona en Suisse. Tout au long de sa vie, elle a soutenu et promu d'autres artistes. Lorsqu'elle meurt en 1938, sa propre œuvre est déjà presque oubliée. Elle ne sera redécouverte et honorée qu'à partir des années 1980²⁸.
- 16 Comment peut-on comprendre, sous l'éclairage du genre dans l'art, cette attitude quasi sacrificielle d'une femme que tout le monde décrit comme une personnalité forte, brillante et absolument moderne ? Elle semble choisir un homme à qui transmettre ses idéaux, son savoir, son savoir-faire, pour que *lui* réalise le nouvel art moderne dont elle rêve. Elle ne s'autorise donc pas à incarner le génie artistique. C'est comme si elle avait elle-même intériorisé les représentations normatives qui situent le génie artistique du côté masculin, et la femme du côté de l'amour et du souci de l'autre. C'est comme si cette posture était aussi un moyen d'éviter le conflit avec Jawlensky, jaloux face à ses capacités artistique et intellectuelle. C'est comme si, afin de ne pas faire de l'ombre à celui qu'elle aimait tant, elle renonça à sa propre gloire.

- 17 Quant à leur vie à Munich, l'appartement de Werefkin dans la *Giselastraße* devient rapidement un salon fréquenté par les nobles, les hommes politiques, les galeristes et la bohème internationale vivant à Munich autour de 1900. La ville est alors un centre artistique rayonnant, s'affichant plus libéral, voire anarchiste, que le reste de l'Allemagne. C'est ici que la première Sécession des pays allemands eut lieu, autour de Franz von Stuck, Lovis Corinth et Max Slevogt. C'est ici que l'art nouveau importé de la Grande-Bretagne connaît le premier grand succès, et que sont publiées les revues les plus révolutionnaires, comme *Simplicissimus*, une revue satirique, ou *Jugend (Jeunesse)*, une revue artistique et littéraire. De nombreux artistes internationaux sont attirés par l'aura libérale de Munich²⁹.
- 18 À Munich, Werefkin est reconnue par ses pairs comme femme d'esprit, grande intellectuelle, passionnée d'art et de théorie. Dans ses écrits composés entre 1901 et 1905, *Lettres à un Inconnu*, à la fois journal intime et essai esthétique, elle fait l'éloge de l'art moderne³⁰. Par le biais d'une correspondance imaginaire avec l'« inconnu », Werefkin développe sa conception d'un art libéré du réel et du visible, basé entièrement sur la subjectivité et porteur d'émotions. Elle y identifie le romantisme comme première étape vers la modernité et veut transformer Jawlensky en pionnier de cette modernité. Elle l'amène une première fois à Paris en 1903, puis une seconde fois en 1905. Bien que Jawlensky change radicalement sa façon de peindre, en utilisant par exemple davantage de couleurs vives, il semble la décevoir.
- 19 Elle-même se remet à peindre en 1906. Dès ses premières œuvres, Werefkin affiche une grande maîtrise. Elle avait assimilé le cloisonnisme de Gauguin : son traitement de la couleur, avec une grande autonomie accordée à celle-ci, est souverain. Elle devient l'une des protagonistes principaux de l'expressionnisme symboliste qui émerge au sein des avant-gardes munichoises. En 1908, le couple Werefkin-Jawlensky s'installe avec le couple Münter-Kandinsky à Murnau en Bavière pour travailler ensemble. Jusqu'en 1908, la peinture de Kandinsky était plutôt impressionniste. Dans la plupart des histoires de l'art, le changement radical qui se produit chez lui à partir de 1908 n'est pas mis en relation avec sa rencontre avec Werefkin. Or celle-ci, dans la « maison des Russes » à Murnau, comme l'appelaient les villageois, continue de conceptualiser et de pratiquer l'art moderne, et elle semble avoir trouvé en Kandinsky, lui aussi attiré par la théorie, un interlocuteur à son niveau et un « élève » qui réalisera vite ce à quoi elle aspire.
- 20 Quant à l'histoire de la fondation de la *Nouvelle Association des peintres de Munich (Neue Künstlervereinigung München)* en 1909, elle est emblématique des tendances à effacer ou à minimiser le rôle des femmes dans l'histoire de l'art. C'est Werefkin qui eut l'idée d'une association pour exposer, se faire connaître et gagner en légitimité. Elle pensa d'abord à Jawlensky pour la direction, mais lorsque celui-ci refusa, sollicita Kandinsky. Cette association joua un rôle essentiel dans la diffusion des idées artistiques nouvelles à Munich. Lorsque des conflits éclatent en 1911, notamment en raison du cheminement de Kandinsky vers l'abstraction, la scission donne lieu à la naissance du *Cavalier Bleu*³¹. Werefkin est alors l'une des rares personnes, avec Franz Marc, à soutenir Kandinsky. Celui-ci devient chef de file du *Cavalier Bleu*.
- 21 Gabriele Münter, après avoir suivi des cours privés auprès d'artistes hommes et des cours à l'école de peinture pour femmes à Düsseldorf, entame en 1898 un long voyage de deux ans, accompagnée de sa sœur Emmy. Les deux femmes parcourent le continent nord-américain, un voyage explorateur peu ordinaire pour des femmes seules. De

retour en Allemagne, elle aussi est attirée par la réputation libérale et moderne de Munich, s'y installe et suit des cours à l'école de peinture pour femmes. Elle écoute des conférences du mouvement des femmes (de l'aile bourgeoise plutôt que socialiste), fréquente les cabarets et théâtres avant-gardistes, visite les expositions d'art nouveau. Elle est convaincue que l'art doit dépasser la simple reproduction de la réalité et simplifier ses formes. En 1901 elle fait connaissance de Kandinsky à l'école *Phalanx*, fondé par celui-ci. Les deux artistes se reconnaissent et se rapprochent rapidement. Ils entament une liaison gardée secrète durant plusieurs années – Kandinsky étant marié –, voyagent à travers l'Europe, séjournent à Paris. La période jusqu'en 1908 n'est pas sans conflits. Münter, séduite par les nouvelles esthétiques de Gauguin, Cézanne, van Gogh, Matisse, qu'elle découvre notamment à Paris, applique elle-même les couleurs vives et lumineuses dans sa peinture, délimite les surfaces de couleurs par des contours sombres, abolit la perspective. Elle a du succès. En automne 1906 elle part vivre et étudier à Paris, au printemps 1907 elle y participe au *Salon des Artistes Indépendants*. Quant à Kandinsky, il n'arrive pas à travailler comme il veut, semble se chercher encore³².

- 22 L'année 1908 constitue un tournant : Münter achète une maison à Murnau dans le Sud de l'Allemagne, qui deviendra la future colonie d'artistes. Münter et Kandinsky y passent un premier été avec le couple Werefkin/Jawlensky. La technique développée par Jawlensky, suite à ses années d'apprentissage avec Werefkin, confirme Münter dans ses choix esthétiques : simplification des formes, aplats de couleur, cloisonnisme, dissolution de la perspective. Dans ses journaux, elle parle d'un saut vers l'abstraction, au-delà de tout impressionnisme, qu'elle-même accomplit pendant ces années à Murnau³³.
- 23 Lors de la première exposition de la *Nouvelle Association des peintres de Munich* en 1909, Münter est l'artiste qui compte le plus d'œuvres représentées : 21 sur 128. Toutes les expositions de la *Nouvelle Association des peintres de Munich* suscitent néanmoins de vives polémiques, voire des campagnes de diffamation. Gabriele Münter, imperturbable, déploie beaucoup d'énergie durant tout l'été 1911 pour défendre leur art moderne auprès des galeristes, directeurs de musée et collectionneurs à Berlin et dans le nord de l'Allemagne. Sans son travail de médiation et de promotion – pas toujours facile pour elle, souvent sous la pression de Kandinsky et parfois négligeant la diffusion de son propre travail artistique³⁴ –, le groupe d'artistes aurait peut-être peiné à se faire connaître davantage. Puis, bien que Münter ait travaillé pendant neuf mois pour trouver des contributions pour le premier numéro de l'almanach *Cavalier Bleu* en 1912, son nom ne figure pas dans les mentions obligatoires.
- 24 L'année 1913 fut l'année du grand succès pour Münter. La galerie *Sturm* à Berlin organisa avec 84 tableaux une rétrospective de son œuvre de 1904 à 1913. Le directeur du *Sturm* et éditeur Herwarth Walden l'aida à se faire connaître au Danemark et en Suède. Elle fut invitée à exposer six œuvres à la première grande exposition de l'avant-garde internationale en 1913 à Berlin (*Erster deutscher Herbstsalon*), dans laquelle Kandinsky et Marc exposèrent sept œuvres chacun. Kandinsky ne se gêna pas de rappeler à Münter qu'étant une femme, elle devait baisser le prix de ses œuvres pour profiter de cette chance unique d'être exposée dans « une bonne galerie à Berlin »³⁵. Cependant, il la soutint dans son art et rendit hommage au « son » audible dans son œuvre. Pour Kandinsky, Münter représente l'artiste de l'émotion, de la nature et de l'intuition. Münter s'identifie à cette image et se démarque elle-même de Kandinsky,

l'intellectuel. En connaissant l'intérêt de Münter pour l'expérimentation et l'avant-garde, on peut s'étonner d'un tel clivage stéréotypé qui réserve l'intellectualité au masculin, et l'émotion au féminin. Kandinsky, en appliquant ce clivage à son propre couple, ne fait que reproduire une norme culturelle qui situe la femme du côté de la nature, du corps et de l'émotion, et l'homme du côté de l'esprit, de la raison et de la force. Quant à la question de savoir pourquoi Münter n'est pas allée plus loin dans l'abstraction – ce qui est parfois interprété comme preuve de ses compétences limitées –, elle explique rétrospectivement que l'abstraction lui semblait être devenue l'univers propre de Kandinsky³⁶.

- 25 La Première guerre mondiale constitua une césure violente dans la vie et l'œuvre de Münter. S'enfuyant d'abord avec Kandinsky en Suisse, celui-ci rejoint la Russie, tandis que Münter s'installe en Suède à partir de 1915. Ils se voient une seule et dernière fois à Stockholm en 1916, mais Kandinsky ne tiendra pas ses promesses de mariage (il avait divorcé de sa première épouse en 1911). Il se remarie à une Russe en 1917 et rompt alors totalement sa relation avec Münter. Même quelques années plus tard, quand durant la République de Weimar il revient en Allemagne pour enseigner au sein du Bauhaus, Kandinsky refuse de la revoir³⁷.
- 26 Durant son exil en Suède, Münter s'affranchit alors de l'esthétique du *Cavalier Bleu* et de son mysticisme. Elle peint davantage des portraits et des scènes de vie urbaine. La critique apprécie la composition, l'expression lyrique, l'ancrage dans le réel. Elle retourna vivre en Allemagne en 1920, s'installa définitivement à Murnau en 1931 et renoua avec son style d'avant la guerre. Elle peint des paysages et des natures mortes.
- 27 Certes, elle fut une première fois « redécouverte » – ce sont ses propres termes – en 1949 lors d'une exposition mémorielle en Allemagne en hommage au *Cavalier Bleu*³⁸. Mais lorsqu'elle disparut, en 1962, elle était demeurée aux yeux de tous la muse et la compagne de Kandinsky, rattachée à l'époque du *Cavalier Bleu*. Il fallut attendre une époque plus contemporaine avant que la singularité et le caractère indépendant de son œuvre soient pleinement reconnus, ainsi que le rôle essentiel qu'elle joua pour la diffusion et la promotion des idées de la *Nouvelle Association des peintres de Munich*, puis du *Cavalier Bleu*.

Conclusion

- 28 Si on reprend ici les stratégies définies par Foucher Zarmanian, on peut reconnaître dans le parcours de Paula Modersohn-Becker une forme de stratégie de légitimation : Elle se bat pour son art et sa conception de la modernité, elle crée une cinquantaine d'autoportraits où elle affirme son identité de femme artiste, elle part seule à Paris pour y affiner sa quête artistique, elle finit par couper tous les liens familiaux et à quitter son mari (même si elle retourna vers lui plus tard), afin de se consacrer entièrement à son art. En revanche, son combat n'a rien de féministe. Elle ne cessa tout au long de ses séjours parisiens de vouloir rassurer les siens, surtout ses parents, du fait que sa passion pour la peinture et sa vie parisienne n'enlèveraient rien à sa morale, sa pudeur, sa réputation (en témoigne ses nombreuses lettres écrites à son père et son mari). Elle non plus n'était donc pas à l'abri du schéma selon lequel l'activité artistique d'une femme la « dévierait » de son destin d'épouse et de mère. Elle utilisait donc à la fois une stratégie de légitimation et, avec sa famille, de convenance qui, elle, consiste à « surjouer une féminité pour mieux détourner de possibles soupçons de masculinité »

- ³⁹. Rappelons ici que Foucher Zarmanian s'inspire, dans cette définition de la stratégie de la convenance, très nettement des thèses de la psychanalyste Joan Rivière sur la féminité comme mascarade (« Womanliness as a Masquerade », 1929), à savoir le fait de sur-jouer le "sexe castré" afin de ne pas paraître comme "sexe castrateur", surtout quand, en tant que femme, on a du succès dans un domaine connoté 'masculin'⁴⁰.
- 29 Quant au modèle du couple d'artistes, Foucher Zarmanian affirme que, certes, la femme artiste s'efface souvent au profit de la gloire de l'homme, mais que c'est aussi un moyen de pratiquer une activité artistique, de bénéficier des réseaux artistiques et sociaux et de gagner en visibilité. Cela ferait bouger les lignes de frontières, mélanger l'intime et le professionnel, l'exclusion et l'intégration⁴¹. Une telle affirmation vaut seulement partiellement pour Paula Modersohn-Becker, d'autant plus que le couple bénéficia d'un réseau artistique important, qu'Otto Modersohn soutint l'activité artistique de son épouse, qu'il finança ses séjours parisiens. Bien qu'on ne puisse pas dire de Paula Modersohn-Becker qu'elle restât dans l'ombre de son mari, celui-ci ne semble pas avoir compris la dimension pionnière de son œuvre dont il découvrit toute la richesse seulement après son décès (750 toiles et un millier de dessins en moins de dix ans).
- 30 Quant à Marianne von Werefkin, elle pratiqua clairement une stratégie de délégation avec son élève Jawlensky. Ayant arrêté de peindre elle-même durant dix ans (entre 1896 et 1906), alors qu'elle avait déjà atteint en amont une renommée d'artiste à Saint-Petersbourg, se vouant entièrement à la formation de son élève dont elle était follement amoureuse, sacrifiant sa propre carrière d'artiste, elle s'est clairement mise en retrait elle-même durant une longue période pour laisser la place à l'homme. Le même mécanisme est à l'œuvre dans la fondation de la *Nouvelle Association des peintres de Munich* qui a précédé la naissance du *Cavalier Bleu* : c'est elle qui en fut le moteur, mais elle en délégua aux hommes la direction. Cependant, ce fut aussi pour elle un moyen de créer et de s'affirmer comme artiste de la modernité par la suite.
- 31 Au sein du couple Münter-Kandinsky, on constate également une forme de délégation : quand Münter, qui avait du succès bien avant Kandinsky, s'auto-définit comme artiste de l'émotion et de l'intuition, et dit rétrospectivement qu'elle n'a pas voulu expérimenter davantage l'abstraction puisque ce principe lui semblait être devenu l'univers propre de Kandinsky⁴² – on ne peut s'empêcher d'y voir un retrait de soi pour laisser la place à l'autre.
- 32 Autant Münter que Werefkin furent marginalisées dans l'histoire de l'art du XX^e siècle, leur rôle souvent réduit à celui de muses et compagnes de Kandinsky et Jawlensky. Or les activités autant artistiques qu'intellectuelles des deux femmes, et même leurs actions de médiation et de mises en relations ont été capitales pour le saut vers la modernité et l'abstraction accompli dans le sud de l'Allemagne avant la première guerre mondiale. S'il est possible de reconnaître dans leurs parcours des formes de sacrifice de soi, on peut également y identifier des stratégies, au sens d'un arrangement avec l'ordre symbolique et genré, qui leur permettaient de poursuivre leur mission artistique et d'acquérir ultérieurement une place majeure dans l'histoire de l'art. C'est seulement à partir des années 1980 et 1990 qu'on a redécouvert la richesse et singularité de l'intégralité de leur œuvre.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

- Berger, Renate. *Paula Modersohn-Becker. Paris – Leben wie im Rausch*, Bergisch Gladbach, Lübbe, 2007.
- Berger, Renate et Herrmann, Anja (dir.). *Paris ! Paris ! – Paula Modersohn-Becker und die Künstlerinnen um 1900*, Kohlhammer, Stuttgart, 2009.
- Böhmisch, Susanne. « Paris entre mythe, mode et réalité. L'expérience de Paula Modersohn-Becker et Meret Oppenheim », in Wolfgang Fink, Ingrid Haag, Katja Wimmer (dir.), *Frankreich-Deutschland : Transkulturelle Perspektiven. Festschrift für Karl Heinz Götze / France-Allemagne : Perspectives transculturelles. Mélanges en l'honneur de Karl Heinz Götze*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 2013, p. 211-233.
- Borgmann, Verena et Laukötter, Frank (éds.). *Sie. Selbst. Nackt. Paula Modersohn-Becker und andere Künstlerinnen im Selbstakt*, Ostfildern, Hatje, 2013.
- Busch, Günter et Reinken, Liselotte von (éds.). *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, Frankfurt a. M., Fischer, 1979.
- Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien*, tome I, Arts de faire, Paris, Gallimard, 1990.
- Foucher Zarmanian, Charlotte. *Créatrices en 1900. Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris, Éditions mare & martin, 2015.
- Gonnard, Catherine et Lebovici, Elisabeth. *Femmes artistes. Artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.
- Hamon, Marie-Christine (dir.), *Féminité mascarade*, Paris, Seuil, 1994.
- Jürgs, Britta (dir.). *EigenSinn. Bedeutende Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts*, Reclam, Leipzig, 2004.
- Kleine, Gisela. *Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Biographie eines Paares*, Frankfurt a. M., Insel, 1990.
- Lauterwein, Andrea. « Le thème de la Mère à l'Enfant dans l'art des années 1970 », *Allemagne d'aujourd'hui*, 2014/3, p. 189-204.
- Lopes-Curval, Catherine. *femmes d'artistes, femmes artistes*, Paris, Éditions des femmes, 2016.
- Mader, Rachel. *Beruf Künstlerin. Strategien, Konstruktionen und Kategorien am Beispiel Paris 1870-1900*, Berlin, Frank & Timme, 2009,
- Nochlin, Linda. *Arts et Pouvoir et autres essais*, Paris, Jacqueline Chambon, 1993.
- Stamm, Rainer. « Ein kurzes intensives Fest ». *Paula Modersohn-Becker. Eine Biographie*, Stuttgart, Reclam, 2008.
- Darrieussecq, Marie. *Être ici est une splendeur. Vie de Paula Modersohn-Becker*, Paris, P.O.L., 2016.
- Feldhaus, Reinhild. « Die (Re-)Produktion des Weiblichen », *kritische berichte* 4/93, p. 10-26.
- Werefkin, Marianne von. *Lettres à un Inconnu. Aux sources de l'expressionnisme*, avec une présentation par Gabrielle Dufour-Kowalska, Paris, Klincksieck, 1999.

NOTES

1. Parmi les écoles de peintures les plus renommées, réservées aux femmes, il y avait celle de l'association des femmes artistes de Berlin, fondée en 1867 (*Malschule des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in Berlin*), et celle de l'association des femmes artistes de Munich, fondée en 1882 (*Damenmalakademie des Münchner Künstlerinnen-Vereins*). Une association fort active et appréciée fut aussi *Lette*, fondée par Wilhelm Adolf Lette à Berlin en 1865, à l'origine une école technique pour filles qui finit par offrir, autour de 1900, un grand choix de disciplines artistiques aux femmes, y compris la photographie et la mode.
2. Citons d'abord les deux colonies d'artistes dont il sera question ici : Worpswede près de Brême où travaillèrent Paula Modersohn-Becker et Clara Westhoff-Rilke, et Murnau en Bavière, berceau du futur *Cavalier Bleu* (*Blauer Reiter*) où travaillèrent Gabriele Münter, Marianne von Werefkin, Vassily Kandinsky et Alexej von Jawlensky. Parmi les nombreuses autres colonies d'artistes dans les pays allemands mentionnons également Fischerhude, Hiddensee, Nidden, Mathildenhöhe, Willingshausen et Dachau.
3. Cf. Catherine Gonnard, Elisabeth Lebovici, *Femmes artistes. Artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007, p. 42-49 ; Rachel Mader, *Beruf Künstlerin. Strategien, Konstruktionen und Kategorien am Beispiel Paris 1870-1900*, Berlin, Frank & Timme, 2009, p. 21-36.
4. Même l'École des Beaux-Arts à Weimar (jusqu'en 1910 *Großherzoglich-Sächsische Kunstschule Weimar*, depuis 1910 *Großherzoglich Sächsische Hochschule für Bildende Kunst in Weimar*) que l'on cite souvent comme contre-exemple et exception puisqu'elle ouvrit ses portes aux femmes en 1902, limita la durée d'études autorisées pour les femmes, ce qui les privait de la possibilité d'obtenir un diplôme. Là aussi tout était donc fait pour qu'elles ne puissent pas être considérées comme des artistes professionnelles. C'est cette École à Weimar qui fusionna en 1919 avec l'École des arts appliqués de la même ville pour fonder le nouveau Bauhaus, qui s'afficha sous le signe de la modernité, de la fonctionnalité et de l'égalité des sexes.
5. Linda Nochlin, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? (Why have there been no great women artists? 1971)*, in Nochlin, *Arts et Pouvoir et autres essais*, Paris, Jacqueline Chambon, 1993 (*Women, Art, and Power and Other Essays*, 1989, traduit de l'anglais par Oristelle Bonis), p. 201-244.
6. *Ibid.*, p. 208.
7. *Ibid.*, p. 221-222.
8. *Ibid.*, p. 228.
9. Charlotte Foucher-Zarmanian, dans « Femmes artistes », émission « La Fabrique de l'Histoire », *France Culture*, du 11 au 14 février 2019, ici l'émission du 12 février : « Femmes artistes (2/4) : Peintres, sculptrices, copistes : qui sont les femmes artistes au XVIII^e siècle ? » [<https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/femmes-artistes-24-femmes-artistes-2e-volet>] dernière consultation 5 janvier 2020.
10. Charlotte Foucher Zarmanian, *Créatrices en 1900. Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris, Éditions mare & martin, 2015.
11. *Ibid.*, p. 28.
12. Voir Michel de Certeau qui met en lumière la part active et créative des sujets supposés passifs dans les pratiques culturelles, quotidiennes, notamment dans les pratiques de consommation. Il accorde une valeur positive aux « stratégies de contournement », réhabilite des pratiques invisibles et donne à voir un savoir de l'action. Cf. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, tome I : *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
13. « niedliches Talent », cité par Cornelia Saxe, « Paula Modersohn-Becker », in Britta Jürgs (dir.), *EigenSinn. Bedeutende Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts*, Leipzig, Reclam, 2004, p. 119-141, ici p. 122.

14. Lettre du père à Paula, Brême, 8 janvier 1900, dans Günter Busch, Liselotte von Reinken (éds.), *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, Fischer, Frankfurt a. M., 1979, p. 187.
15. Cf. Renate Berger, *Paula Modersohn-Becker. Paris - Leben wie im Rausch*, Lübbecke, Bergisch Gladbach, 2007 ; Rainer Stamm, « Ein kurzes intensives Fest ». *Paula Modersohn-Becker. Eine Biographie*, Stuttgart, Reclam, 2008 ; Renate Berger, Anja Herrmann (dir.), *Paris! Paris! - Paula Modersohn-Becker und die Künstlerinnen um 1900*, Stuttgart, Kohlhammer, 2009. Voir également Susanne Böhmisch, « Paris entre mythe, mode et réalité. L'expérience de Paula Modersohn-Becker et Meret Oppenheim », in Wolfgang Fink, Ingrid Haag, Katja Wimmer (dir.), *Frankreich-Deutschland : Transkulturelle Perspektiven. Festschrift für Karl Heinz Götze / France-Allemagne : Perspectives transculturelles. Mélanges en l'honneur de Karl Heinz Götze*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 2013, p. 211-233.
16. Par exemple la Polonaise Olga Boznanska, la Russe Marie Vassilieff, la Norvégienne Asta Nörregaard, ainsi que les trois femmes artistes ici présentées : Paula Modersohn-Becker, Gabriele Münter, Marianne von Werefkin.
17. Berger, *Paris - Leben wie im Rausch*, p. 12, 22. Le tableau peint par Bashkirtseff, représentant une classe de femmes dans l'atelier de l'Académie Julian (*L'atelier Julian*, Paris, 1881) participe également à la renommée de cette institution auprès des femmes, notamment étrangères. Commandé par le patron lui-même, Rodolphe Julian, il ne faut pas non plus sous-estimer le calcul commercial de cet homme qui chercha à attirer une clientèle riche dans son établissement privé. *Ibid.*, p. 23.
18. *Ibid.*, p. 119.
19. « Si Otto semble satisfait, elle s'ennuie. Il recherche la solitude, elle a besoin de contact avec le monde. » « Paula Modersohn-Becker », in Catherine Lopes-Curval, *femmes d'artistes, femmes artistes*, Paris, Éditions des femmes, 2016, p. 80.
20. Lettre de Paula à son mari, Berlin, 31 janvier 1901, in Busch, Reinken, *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, p. 278.
21. Cornelia Saxe, « Paula Modersohn-Becker », p. 120.
22. Une exposition eut lieu récemment au musée Paula Modersohn-Becker à Brême sur l'impact de l'autoportrait nu féminin de Paula Modersohn-Becker sur d'autres femmes artistes tout au long du XX^e siècle et au niveau international. Cf. Verena Borgmann et Frank Laukötter (éds.), *Sie. Selbst. Nackt. Paula Modersohn-Becker und andere Künstlerinnen im Selbstakt*, Ostfildern, Hatje, 2013. Sur l'aspect énigmatique de l'Autoportrait du sixième anniversaire de mariage (en termes de « réalité », il ne s'agit pas de son 6^e mais de son 5^e année de mariage ; elle n'est pas enceinte à ce moment-là ; elle écrivit une lettre à son mari un mois et demi plus tôt dans laquelle elle affirma son non-désir de maternité) et sur l'auto-représentation de la créatrice comme procréatrice, voir *ibid.*, p. 36-41.
23. Gonnard, Lebovici, *Femmes artistes. Artistes femmes*, p. 61.
24. *Ibid.*, p. 62. Selon Andrea Lauterwein les représentations de maternité chez Paula Modersohn-Becker et Käthe Kollwitz auraient « profondément marqué l'iconographie profane de la Mère à l'Enfant dans les pays germaniques ». Cf. Andrea Lauterwein, « Le thème de la Mère à l'Enfant dans l'art des années 1970 », *Allemagne d'aujourd'hui*, 2014/3, p. 189-204, ici p. 192.
25. Linda Nochlin, « Érotisme et images du féminin dans l'art du XIX^e siècle », in Nochlin, *Femmes, Art et Pouvoir*, p. 190-200, ici p. 191 et 192.
26. *Ibid.*, p. 192-195.
27. Voir note 13. La biographie récente par Marie Darrieussecq (*Être ici est une splendeur. Vie de Paula Modersohn-Becker*, Paris, P.O.L., 2016), ainsi qu'une rétrospective au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (*Paula Modersohn-Becker. L'intensité d'un regard*, 8 avril - 21 août 2016) ont contribué à faire connaître cette artiste à un large public en France. Sur l'histoire de la réception de Paula Modersohn-Becker, voir Reinhild Feldhaus, « Die (Re-)Produktion des Weiblichen », *kritische berichte* 4/93, p. 10-26.

28. Sur ces éléments biographiques voir Bernd Fäthke, « Marianne Werefkin », in Britta Jürgs (dir.), *EigenSinn. Bedeutende Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts*, Leipzig, Reclam, 2004, p. 12-29.
29. Cf. Rainer Metzger, *Munich 1900. La Sécession, Kandinsky et le Blaue Reiter*, Paris, Hazan, 2009 [Wien, Christian Brandstätter Verlag, 2008].
30. Marianne von Werefkin, *Lettres à un Inconnu. Aux sources de l'expressionnisme*, avec une présentation par Gabrielle Dufour-Kowalska, Paris, Klincksieck, 1999. Cet écrit témoigne du rôle précurseur de la grande artiste russe dans l'avènement de l'expressionnisme allemand et de son saut vers l'abstraction. Il éclaire aussi les rapports complexes du couple Werefkin-Jawlensky.
31. Le *Cavalier Bleu (Der Blaue Reiter)* est le titre d'un tableau de Franz Marc et d'un almanach publié à partir de 1912. Les artistes y exposent leurs conceptions esthétiques, leurs propres œuvres, celles des artistes français contemporains admirés, mais aussi de l'art antique, médiéval, "primitif".
32. Sur les éléments biographiques voir Daniela Büchten, « Gabriele Münter » in Jürgs, *Eigen Sinn*, p. 142-165, ainsi que l'excellent ouvrage de Gisela Kleine sur le couple Münter-Kandinsky : Gisela Kleine, *Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Biographie eines Paares*, Frankfurt a. M., Insel, 1990.
33. Daniela Büchten, « Gabriele Münter », p. 149.
34. *Ibid.*, p. 151-152.
35. *Ibid.*, p. 152.
36. *Ibid.*, p. 157.
37. Sur la séparation du couple et les tentatives échouées de Münter de renouer contact avec Kandinsky, voir Kleine, *Gabriele Münter und Wassily Kandinsky*, p. 453-503 (« Entzweiung ») et p. 504-545 (« Ausweglose Gebundenheit »).
38. *Ibid.*, p. 644-665, ici p. 644.
39. Foucher Zarmanian, *Créatrices en 1900*, p. 98.
40. Les thèses de Joan Rivière ressurgissent dans le débat féministe depuis les années 1980 et 1990, et soulignent soit le recours au masque de la féminité comme stratégie, soit la dimension performative de la mascarade qui finit par produire l'identité qu'elle joue. Cf. Marie-Christine Hamon (dir.), *Féminité mascarade*, Paris, Seuil, 1994 ; Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005 [*Gender Trouble*, Routledge, 1990]. Sur la discussion du concept de la féminité comme mascarade, voir également Böhmisch, « Maskerade und Weiblichkeit bei Birgit Jürgenssen », in *Cahiers d'études germaniques*, n° 61 (*Jeux de rôles, jeux de masques*), études réunies par Christina Stange-Fayos et Katja Wimmer, 2011, p. 207-236.
41. Foucher Zarmanian, *Créatrices en 1900*, p. 92-93.
42. Daniela Büchten, « Gabriele Münter », p. 157.

RÉSUMÉS

Partant des difficultés de formation et de reconnaissance rencontrées par les femmes qui souhaitaient devenir artiste au début du XXe siècle dans les pays germaniques, et tenant compte des normes esthétiques, culturelles et genrées auxquelles elles se trouvaient confrontées, cette contribution analyse le parcours de Paula Modersohn-Becker, Gabriele Münter et Marianne von Werefkin. Il s'agit de mettre en lumière les stratégies trouvées par chacune pour contourner les

obstacles et s'affirmer femme artiste, et de souligner l'impact (souvent minimisé, voire oblitéré) de leur œuvre et de leurs actions sur l'histoire de l'art.

INDEX

Index géographique : Allemagne

Thèmes : Femmes artistes, art et genre

Index chronologique : Début du XXe siècle

Mots-clés : Femmes artistes, genre, Modersohn-Becker (Paula), Münter (Gabriele), Werefkin (Marianne von)