



HAL
open science

Maria Lassnig (1919-2014) et Paris : vers une singularité artistique

Jacqueline Feldmann

► **To cite this version:**

Jacqueline Feldmann. Maria Lassnig (1919-2014) et Paris : vers une singularité artistique. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01690884

HAL Id: dumas-01690884

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01690884v1>

Submitted on 23 Jan 2018

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 - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Jacqueline FELDMANN

Maria Lassnig (1919-2014) et Paris :
vers une singularité artistique

Tome I

Mémoire de recherche

(2^e année de 2^e cycle)

en histoire de l'art appliquée aux collections

présenté sous la direction

de M^{me} Camille Morando et de M. Didier Schulmann

Septembre 2016

Remerciements

Je souhaite tout d'abord adresser mes remerciements les plus sincères à mes directeurs de recherche, Camille Morando et Didier Schulmann, pour avoir accepté d'encadrer ce travail de recherche qu'ils ont su agrémente de leurs conseils avisés tout au long de cette dernière année.

Je remercie par ailleurs Peter Pakesch, Hans Werner Poschauko et, plus particulièrement, Johanna Ortner de la Maria Lassnig Foundation à Vienne [Maria Lassnig Stiftung Wien] d'avoir mis à ma disposition avec générosité les précieuses archives de Maria Lassnig ainsi qu'un nombre considérable de reproductions d'œuvres de très haute qualité, de m'avoir consacré beaucoup de temps et d'avoir toujours répondu à mes questions dans le cadre d'un échange agréable et fructueux.

Merci également à Wolfgang Drechsler, directeur du département de recherche sur les collections au Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Mumok) pour avoir accepté de me rencontrer à Vienne, et partagé des informations et documents avec beaucoup de bienveillance.

Je remercie en outre l'équipe de la Galerie nächst St. Stephan à Vienne pour m'avoir accueillie dans leurs archives, ainsi que Brigitte Kogler, conservatrice au Museum Moderner Kunst Kärnten, Susanne Neuburger, responsable en chef des collections du Mumok, et l'équipe de l'Atelier Gerhard Walde à Vienne, en charge de la restauration des œuvres de Maria Lassnig, pour m'avoir apporté leur aide et d'importants éléments d'information.

Enfin, un grand merci à mon maître de stage, Mathias Viallet, pour m'avoir aimablement accordé le temps qu'il fallait pour finaliser ce travail, ainsi qu'à mes amis et proches pour leurs relectures, conseils, soutien et tout l'intérêt qu'ils ont porté à cette recherche.

Table des matières

Avant-propos	4
Introduction	6
<i>Une artiste hors du commun, une recherche singulière</i>	6
<i>Maria Lassnig et Paris</i>	10
<i>Etat de la recherche</i>	11
<i>Méthodologie</i>	14
Chapitre I - Premières expériences parisiennes : vers l'avant-garde.....	18
1. Les antécédents	19
1.1. « Tâter le cercle artistique français »	19
1.2. Formation d'un projet de voyage	26
2. A Paris : du surréalisme à l'informel	30
2.1. Le(s) séjour(s)	30
2.2. Les rencontres	34
3. Assimilation et dépassement de la leçon parisienne	46
3.1. Application de la leçon : expositions et activités.....	46
3.2. Des « expériences introspectives » aux <i>Méditations statiques</i>	50
3.3. De la découverte de la sensation corporelle.....	59
Chapitre II - 1961 à 1968: archéologie d'une période charnière	64
1. Entre Vienne et New York: pourquoi Paris?.....	65
1.1. Le contexte artistique en Autriche	65
1.2. Paris, un environnement artistique propice.....	73
1.3. 1968 : les motifs du départ.....	79
1.4. Hypothèses sur l'installation.....	83
2. Entre intégration et exclusion, succès et échecs : relations, projets et activités à Paris	87
2.1. Des amitiés ? De la relation ambivalente avec les artistes.....	87

2.2. Vie professionnelle : succès ou échecs ?	92
2.3. Maria Lassnig, journaliste et ambassadrice des arts	111
Chapitre III - Un cheminement déterminant vers une singularité artistique	114
1. L'affranchissement des « -ismes » et le passage à la Nouvelle Figuration, aboutissement d'une recherche.....	115
1.1. Les <i>Strichbilder</i> , entre continuité et transition.....	115
1.2. Une figuration bien singulière	123
1.3. Sensation corporelle et mise en scène du regard.....	137
2. Paris, vecteur d'une conscience artistique accrue	142
2.1. Une artiste s'affirme.....	142
2.2. La menace et la solitude.....	147
2.3. Le voyant	151
3. Ebauche d'une ouverture: postérité et réception	157
3.1. La postérité des fondements parisiens (1951/1952 et 1961-1968)	157
3.2. La réception des années 1960	164
Conclusion.....	171
Bibliographie.....	176
Annexes (tome II)	

Avant-propos

Maria Lassnig – pourquoi et comment ? L'idée de faire un travail de recherche sur cette étonnante artiste autrichienne répondait à l'origine à une intuition purement esthétique. Son parcours nous était alors totalement inconnu mais les œuvres, ces intensités colorées, rencontrées au fil des années dans certains musées¹, nous étaient restées en tête dans tout ce qu'elles ont d'interpellant, de perturbant même. Il apparaît en effet difficile de ne pas se poser de questions lorsqu'on est confronté à une telle originalité. Ce choix intuitif semble étrangement en adéquation avec un objet d'étude reposant lui-même pour une part essentielle sur une démarche intuitive².

Quelle n'était alors notre surprise d'apprendre que Maria Lassnig avait vécu presque une décennie de sa vie à Paris, terre extrêmement fertile pour sa créativité ! Il n'en fallait pas beaucoup plus pour qu'une Autrichienne à Paris entame pour de bon des recherches sur une Autrichienne à Paris. Cette décision a été confortée par un constat : les connaissances des historiens de l'art au sujet des expériences, de la vie et de l'œuvre de Maria Lassnig dans la capitale se sont rapidement avérées pour le moins lacunaires. Le présent travail cherche donc à reconstituer une première « biographie parisienne » de Maria Lassnig, et en même temps d'en démontrer le poids qui oblige à s'intéresser à cet aspect de la vie et de l'œuvre de notre artiste. Pour cela, outre les ouvrages sur Maria Lassnig qui se limitent à ce jour essentiellement à des catalogues d'exposition, un bon nombre de sources archivistiques indispensables – lettres, journaux intimes, articles de presse, documentation sur les expositions – ont servi de fondements à cette enquête. Il convenait également de replacer la recherche sur Maria Lassnig et Paris dans un contexte artistique, voire parfois même historique, en Autriche et à Paris³.

Enfin, pour le confort du lecteur, nous tenons à préciser que la plupart des citations qui agrémentent notre propos apparaissent dans la traduction de l'auteur (le plus souvent de l'allemand). Elles sont accompagnées en notes de bas de page de la mention « Tda »

¹ Il s'agit dans le cas de l'auteur notamment du Musée d'art moderne de Vienne [Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien] et de la Pinakothek der Moderne à Munich.

² Nous verrons quelle importance joue l'aperception dans la recherche artistique de Maria Lassnig.

³ La méthodologie qui sous-tend ce travail à la fois descriptif et analytique sera détaillée dans l'introduction.

(traduction de l'auteur) suivie de la version originale⁴. Certaines citations de Maria Lassnig, en particulier des inscriptions dans ses journaux intimes, apparaissent en français dans la formulation originale : elles ont été préservées telles quelles⁵. Tous les titres des œuvres ont par ailleurs été traduits en français. A chaque première occurrence, ils sont complétés par les appellations originales en allemand.

⁴ L'entretien avec Wolfgang Drechsler a cependant été directement retranscrit et traduit en langue française (voir tome II, annexe 76). Les citations extraites de cet entretien ne sont donc pas accompagnées de leur version originale en allemand.

⁵ Les erreurs d'orthographe, de grammaire et d'expression seront signalées par la mention « [sic] ».

Introduction

« Je voulais être la Statue de la Liberté de l'Autriche mais là je pris froid – Atchoum ! Il était trop tôt. »⁶

Une artiste hors du commun, une recherche singulière

Etranges êtres hybrides. Troublantes genèses de formes. Autoportraits tourmentés. Surprenante maîtrise et harmonie des couleurs. Ces premières impressions, ébauches de réflexion, surgissent dans la pensée de celui qui se voit confronté à l'œuvre de l'artiste autrichienne Maria Lassnig (1919-2014). Le personnage interpelle tout autant que la production artistique. Lassnig est une peintre d'une vivacité et énergie impressionnantes, qui a su sans cesse se renouveler, jusqu'à la fin de sa vie. Courageuse, elle n'a jamais reculé devant l'inconnu : à 42 ans, elle s'installe à Paris à la recherche d'une nouvelle avant-garde, capable de porter son œuvre dont elle devine alors tout le potentiel; à presque 50 ans, elle se jette la tête en avant dans l'aventure new-yorkaise. Cette artiste, devenue tardivement grande dame de l'art, et qui n'a pourtant jamais oublié la coquetterie, serait-elle une Louise Bourgeois « à l'autrichienne »⁷ ?

Au-delà du rapprochement avec le personnage de Bourgeois, icône française naturalisée américaine au sourire narquois, Lassnig a été souvent comparée, pour ce qui est de l'apparence tourmentée de son œuvre, ses formations et déformations corporelles, au peintre irlandais Francis Bacon⁸. Si ces analogies paraissent lucides, elles ne sont que vaines tentatives de la part de la critique et de l'histoire de l'art de « catégoriser », de « ranger dans des cases » une création artistique pourtant inclassable. Elles cherchent sans doute *a*

⁶ Maria Lassnig, *Selfportrait*, dessin animé, 16 mm, couleur, son, 5 min., 1971, [visionné] in Maria Lassnig en coopération avec Jaime Caro et Roger Martin, *Maria Lassnig. Impulse 5. Selbstporträt*, documentaire, ORF, Vienne, 30 min., 1972 [dvd en provenance de Vienne, Archive Österreichischer Rundfunk]. Tda : « *I wanted to be the Liberty of Austria, but there I got a cold – Hachi ! It was too early.* »

⁷ Tout comme l'œuvre de l'artiste française naturalisée américaine Louise Bourgeois, dont Lassnig fera d'ailleurs la connaissance à New York, celle de la peintre autrichienne a toujours été inclassable et reconnue très tardivement. Voir Agnes Husslein-Arco et Edelbert Köb, in Sepp Dreissinger (éd.), *Maria Lassnig. Gespräche & Fotos*, Vienne, Album Verlag, 2015, p. 51, 168.

⁸ Il n'est pas anodin que dans le cadre de l'actuelle rétrospective de Maria Lassnig à la Tate Liverpool (18 mai – 18 septembre 2016), se tienne en parallèle l'exposition *Francis Bacon : Invisible Rooms*. Voir <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/maria-lassnig>> [consulté le 13 mai 2016].

posteriori à rendre plus accessible une œuvre qui, malgré les maintes explications de Lassnig⁹, demeure énigmatique. Quant au parallèle avec Bacon, Lassnig, qui appréciait pourtant son confrère¹⁰, l'a d'ailleurs elle-même rejeté. Dans une interview en 1997, elle s'explique :

D'une certaine manière, j'ai aussi été comparée à lui [Bacon] ...et je trouvais cela totalement injuste. [...] Dans mon cas, la déformation [formelle] provient du fait que j'oublie le plus possible à quoi ressemblent les choses d'un point de vue optique [...] tandis que lui déduit ses déformations de la photo.¹¹

Maria Lassnig est tout simplement une artiste hors du commun. Comme le constate l'historien de l'art autrichien Wolfgang Drechsler, « stylistiquement, elle est effectivement incomparable. [...] Tout comme Bacon est unique »¹². Nous avons souhaité souligner le caractère unique de notre peintre, afin d'inciter le lecteur à la considérer d'emblée dans toute son originalité.

Ainsi, Lassnig se verra-t-elle toujours à contre-courant, sa création artistique ne se confondant jamais avec les tendances à la mode que cela soit à Vienne, à Paris dans les années 1960 ou à New York dans les années 1970. Son attachement inlassable, confirmé encore davantage dès le début des années 1960, à la technique de la peinture et à une figuration onirique, mêlant réalisme et abstraction, lui vaudra pendant longtemps d'être décriée comme une artiste désuète, démodée. Tout en remettant en cause dans son art le primat de la vision extérieure, optique, elle affirme son amour profond pour la technique de la vision par excellence, la peinture. C'est bien « comme si elle partageait le rejet de la peinture rétinale de Duchamp, sans en tirer les conséquences, à savoir l'abandon du médium de la peinture »¹³.

⁹ Le chapitre III élucide le désir que Lassnig manifeste dès la fin des années 1960 d'expliquer son œuvre et sa démarche artistique. Voir chapitre III, 2.2., p.145-147.

¹⁰ Kristian Sottriffer, « KünstlerInnenporträts 40. Gespräch mit Maria Lassnig », Vienne, mars 1997, in *museum in progress*, [en ligne], <<http://www.mip.at/attachments/191>> [consulté le 3 mars 2016].

¹¹ *Ibid.*

¹² Entretien avec Wolfgang Drechsler, Vienne, 9 mars 2016. Voir annexe 76 (tome II, p.88).

¹³ Ulrich Loock, « Malen mit geschlossenen Augen », in *Maria Lassnig. Be-Ziehungen und Malflüsse*, Ulrich Loock, Friedrich Meschede, Alexander Tolay (dir.), cat.expo., Berlin, Neuer Berliner Kunstverein, 31 mai – 20 juillet 1997, Berlin, DAAD-Galerie, 31 mai – 20 juillet 1997, Berne, Kunsthalle, 13 septembre – 23 novembre 1997, Klagenfurt, Ritter, 1997, p.15. Tda : « als teile sie Duchamps Ablehnung der retinalen Malerei, ohne seine Konsequenz zu ziehen, das Medium der Malerei aufzugeben ».

Ce n'est que dans les années 1980, durant la septième décennie de vie¹⁴ de Lassnig, que le public et la critique prennent véritablement conscience de sa singularité. Elle-même sait, au plus tard depuis les années 1960, qu'elle est à l'avant-garde, en avance sur son temps, comme le montre la citation en tête d'introduction extraite de son dessin animé *Selfportrait* [*Autoportrait*]¹⁵ réalisé en 1971 à New York. Cette certitude, mêlée à l'incompréhension du public, entrave sa bonne santé. Elle prend froid – « Atchoum ! »¹⁶ – et se sentira, malgré son succès tardif, éternellement rejetée.

Afin de saisir tout l'aspect visionnaire de son art, il convient d'exposer en quelques paroles l'objet de sa recherche artistique, une recherche obsessionnelle, qui l'a poursuivra jusqu'à la fin de ses jours. Dès la fin des années 1940, Lassnig manifeste dans son travail une volonté d'introspection. Mais ce serait commettre un contre-sens fatal que d'y voir un moyen artistique pour pratiquer une sorte d'auto-psychoanalyse. Tel n'est pas l'objet d'étude ni la démarche de Lassnig. Car ce qui l'obsède, et elle en prend véritablement conscience dès le début des années 1950, c'est son propre corps, et ce qu'elle ressent en son sein. Il ne s'agit alors guère de ressentis sentimentaux ou émotionnels, mais de sensations physiques – de picotements, de tensions, d'extensions, d'enfléments, de brûlures. Toute sa création se fonde ainsi sur un désir de détecter, de décrypter ses sensations corporelles – quel type de sensation se manifeste-t-il à quel endroit du corps à tel ou tel moment ? – afin de les transposer sur un support tangible, le plus fréquemment la toile ou le papier. Ce défi implique non seulement le développement d'une technique de travail adéquate pour réussir à capter ces sensations dans toute leur futilité, mais également le choix de la meilleure façon de les représenter au moment précis de la création. Maria Lassnig est bien la première, si ce n'est la seule artiste du XX^e (et XXI^e) siècle(s) à s'être penchée avec autant d'ardeur sur cette recherche d'une complexité absolue. Consciente du caractère inédit de sa découverte, elle l'élabore méticuleusement, presque scientifiquement. Nous ne saurons tarder d'y revenir et de l'étayer.

Avant d'aborder notre sujet d'étude à proprement parler – l'évolution artistique traversée par Lassnig grâce à ses expériences parisiennes –, il s'agit de s'attarder un instant sur la biographie de notre artiste¹⁷. Maria Lassnig naît le 8 septembre 1919 à Kappel am

¹⁴ L'expression fait référence à l'une des dernières expositions de Lassnig de son vivant, organisée par Wolfgang Drechsler: *Das neunte Jahrzehnt* [*La neuvième décennie*] qui se tient du 17 mai au 13 février 2009 au Musée d'art moderne de Vienne [Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien].

¹⁵ Maria Lassnig, *Selfportrait*, dessin animé, 16 mm, couleur, son, 5 min., 1971.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Nous développons ici avant tout les aspects de son parcours non traité par la suite, en nous fondant essentiellement sur les enseignements succincts apportés par les catalogues d'exposition *Maria Lassnig*.

Krappfeld en Carinthie en tant que fille illégitime. En 1926, elle déménage avec sa mère, Mathilde Wiking-Lassnig, et son beau-père, Jakob Lassnig à Klagenfurt, capitale carinthienne. Après l'obtention de son baccalauréat en 1939, elle entame une carrière d'institutrice à l'école primaire. S'adonnant davantage à la réalisation de portraits de ses élèves qu'à l'enseignement, elle se rend, sur les conseils d'une amie, à vélo à Vienne pour présenter ses dessins à l'Académie, où elle est promptement admise en tant qu'étudiante. Entre 1941 et 1944, elle y suit les cours de Wilhelm Dachauer et Ferdinand Andri¹⁸, ainsi que le cours du soir du peintre carinthien Herbert Boeckl sur le dessin du nu.

Diplômée en 1945, Lassnig retourne à Klagenfurt, où son atelier devient un point de rencontre important pour divers artistes et poètes. En 1951, elle déménage à Vienne et effectue la même année son premier voyage à Paris avec son compagnon, le jeune artiste Arnulf Rainer. Un second voyage dans la capitale artistique s'en suit en 1952¹⁹. En 1954, Lassnig retourne temporairement à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne afin de suivre les cours du peintre Albert Paris Gütersloh. Ayant fréquenté en marge le cercle artistique autour du prêtre Monsignore Otto Mauer et de sa Galerie nächst St. Stephan fondée en 1954 à Vienne, elle décide de quitter l'Autriche pour Paris où elle s'installe en 1961 dans un atelier rue de Bagnole dans le 20^{ème} arrondissement. Le séjour s'étendra sur sept années décisives.

En 1968, Lassnig part s'installer à New York. Elle s'y adonne pour la première fois à la technique de la sérigraphie et développe ses premiers dessins animés suite à une formation entreprise à la *School of Visual Arts*. En 1978, elle obtient une bourse pour s'installer pendant un an à Berlin. Après un bref retour à New York, Lassnig, nommée professeure à la Haute école des arts appliqués de Vienne [Hochschule für angewandte Kunst] en 1980, décide de

Körperbilder / Body awareness painting, Andrea Madesta (dir.), cat.expo., Klagenfurt, Museum Moderner Kunst Kärnten, 16 février – 11 juin 2006, Cologne, Snoeck, 2006, p.115, 117 et *Maria Lassnig. Werke, Tagebücher & Schriften / Works, Diaries & Writings*, Silvia Eiblmayer, Laurence Rassel (dir.), cat.expo., Barcelone, Fundacio Antoni Tapies, 27 février – 31 mai 2015, Cologne, Walther König, 2015, p. 177.

¹⁸ Sur une feuille manuscrite non datée intitulée « Maria Lassnig Les débuts » [« Maria Lassnig Die Anfänge »] en provenance des archives de l'artiste à Vienne, celle-ci relate avoir été exclue de la classe de son professeur Wilhelm Dachauer en 1943 « pour façon de peindre révolutionnaire » [« wegen revolutionärer Malweise ausgeschlossen »]. A la suite de cette occurrence, elle aurait intégré jusqu'à sa diplomation en 1945 la classe de Ferdinand Andri. Voir « Maria Lassnig Die Anfänge », feuille manuscrite non datée, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation [non paginé]. La plupart des catalogues d'exposition et ouvrages publiés sur Lassnig rapportent cet événement en précisant que Dachauer aurait considéré le travail de Lassnig comme « dégénéré ». Une étude récente réalisée sur l'Académie des Beaux-Arts de Vienne sous le régime nazi n'a pu apporter de preuve à ce sujet. Elle fait cependant apparaître clairement que Lassnig avait obtenu de façon répétée le soutien de l'Académie qui lui décerne plusieurs bourses jusqu'à l'obtention de son diplôme en 1945. Voir Verena Pawlowsky, *Die Akademie der bildenden Künste Wien im Nationalsozialismus. Lehrende, Studierende und Verwaltungspersonal*, t.1, Vienne, Böhlau, 2015, p.39.

¹⁹ La question d'un troisième séjour en 1953 demeure ouverte et sera abordée essentiellement au cours d'un premier chapitre. Voir chapitre I, 2.1., p.32-33.

revenir définitivement dans la capitale de son pays natal. Elle figurera parmi les premières femmes à exercer une telle fonction dans la sphère académique germanophone. Pendant les dix-sept années de sa période d'enseignement, Lassnig initie l'ouverture d'un studio de réalisation de dessins animés à l'école des arts appliqués. En 1980 également, la peintre représente l'Autriche à la Biennale de Venise aux côtés de la plus jeune Valie Export. Cet événement marque une première apogée de sa carrière artistique. Deux années plus tard, elle participe à la documenta 7 à Cassel, ainsi qu'en 1997 à la documenta X. Les expositions et prix se multiplient au cours des deux dernières décennies de sa vie avec notamment le Lion d'Or de la Biennale de Venise décerné en 2013 à Lassnig pour son œuvre de vie. L'ultime consécration de son art, une exposition particulière au MoMA PS1 de New York en 2014, se tient peu avant sa mort à Vienne, le 6 mai 2014.

Maria Lassnig et Paris

Au cours de sa vie, Maria Lassnig se retrouve donc à deux reprises à Paris. D'abord, rappelons-le, autour de 1951 et 1952 à l'occasion de séjours plus ou moins succincts, donnant lieu à une confrontation avec l'avant-garde française. Puis, entre 1961 et 1968, pendant ces sept années cruciales où Lassnig s'installe dans la capitale française. Affirmer qu'il s'agit là de deux moments-clé, de deux expériences-jalons tant dans sa vie que dans son œuvre, est une chose. Les historiens de l'art s'accordent d'ailleurs largement sur ce point. Otto Breicha constate déjà en 1965 que Lassnig a désormais atteint «une avantgarde à proprement parler»²⁰. Si toutefois certains chercheurs ne le soulignent pas particulièrement, aucun ne contredit cette assertion. Au regard des changements formels radicaux qui s'opèrent dans les œuvres de Lassnig au début des années 1950, puis au cours des années 1960, c'est-à-dire consécutivement ou pendant les séjours de l'artiste à Paris, il serait en effet difficile de ne pas accorder de l'importance à ces deux expériences.

Mais dans quelle mesure exactement la période 1961 à 1968, préparée par l'expérience 1951/1952, constitue-t-elle une étape charnière dans le parcours de l'artiste ? Autrement dit, en quoi la scène artistique parisienne se présente-t-elle comme un environnement tout à fait propice au développement artistique de Lassnig ? Quels facteurs, quelles rencontres, quelles ambiances entrent en jeu pour encourager sa recherche formelle et théorique ? Et quels sont précisément les caractéristiques de ces changements survenus dans le contexte parisien ?

²⁰ Otto Breicha, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Paris, Galerie La Case d'Art, 30 mars – 12 avril 1965 [non paginé].

Voici les questions que l'histoire de l'art ne s'est à ce jour à peine, ou du moins pas suffisamment posées. Nous nous attacherons donc à « décortiquer » ces moments parisiens afin de *démontrer*, de rendre *tangible* ce qui semble communément accepté et pas suffisamment questionné : l'importance de ces deux épisodes de vie. L'hypothèse soumise à l'épreuve de cette recherche est qu'au cours de ses expériences parisiennes, en particulier celle des années 1960, Lassnig parvient à une véritable singularité et originalité dans son expression artistique. Ainsi, Paris représente un premier aboutissement de sa recherche d'elle-même et de son propre langage formel – celui qui se veut le plus à la hauteur de son éternel objet d'étude, les sensations corporelles.

En octobre 1961, quelques mois après avoir emménagé dans son atelier rue de Bagnolet, Lassnig note dans son journal : « Ma vie provisoire (préalable) ! »²¹ Replacée dans le contexte de sa nouvelle vie à Paris, cette exclamation peut faire référence de façon tout à fait prosaïque aux conditions de vie précaires, à une installation provisoire de l'artiste. Au-delà, elle nous semble révélatrice par rapport au rôle pivot que joue l'expérience des années 1960 à l'échelle de la vie de l'artiste. Paris est certes synonyme d'une vie en ce sens « provisoire », qu'elle constitue un moment délimité chronologiquement dans le parcours de l'artiste. Lassnig sent rapidement qu'elle ne pourra demeurer à perpétuité dans cette ville. Mais, cette vie à Paris est également une condition « préalable », *sine qua non* à son évolution artistique future. En effet, nous verrons que dans les années 1960 se confirment tous les éléments artistiques qui serviront de fondements à toute une vie placée sous le signe d'une création sans cesse renouvelée.

Etat de la recherche

Que sait-on à l'heure actuelle sur les expériences de Maria Lassnig dans la capitale française? La réponse de Wolfgang Drechsler est sans équivoque: « Il n'y a rien, pas d'informations. »²² En effet, au-delà de la datation de ces moments – et encore, nous verrons que la chronologie manque souvent de clarté et de précision –, peu de choses sont connues. Il semble toutefois y avoir davantage d'éléments sur les séjours de Lassnig au début des années 1950. D'une part sans doute, parce qu'il s'agit d'une expérience partagée avec un autre artiste, Arnulf Rainer : les témoignages de ce dernier ont pu compléter – et dans le pire des cas

²¹ Maria Lassnig, note manuscrite dans « Journal 1961 », [Paris], 2 octobre 1961, [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Texte original en français.

²² Entretien avec Wolfgang Drechsler, Vienne, 9 mars 2016. Voir annexe 76 (tome II, p.87).

contredire – les quelques indications fournies par Lassnig à ce sujet. D'autre part, c'est surtout grâce à l'historien de l'art Otto Breicha, et à l'exposition *les Débuts de l'informel en Autriche [Anfänge des Informel in Österreich]*²³ qu'il organise en 1971 au Musée du XX^e siècle [Museum des 20. Jahrhunderts] à Vienne, que certains aspects des voyages à Paris effectués vingt ans auparavant par Lassnig et Rainer ont pu être élucidés. Concernant la période des années 1960, outre les analyses et interprétations des œuvres datant de cette époque, la plupart des ouvrages et catalogues mentionnent essentiellement la liste des expositions de Lassnig à Paris et son activité journalistique sans toutefois en présenter le contenu. Par conséquent, à notre connaissance, aucun ouvrage publié à ce jour ne se penche de façon approfondie sur notre question. Mais comment expliquer ce manque, ces lacunes ?

D'une part, la responsabilité doit en être imputée à Lassnig même. Car, comme le souligne Wolfgang Drechsler surtout en référence aux années 1960, la peintre n'a jamais réellement voulu reparler de cette période autrement que d'une façon bien vague²⁴. Du point de vue de la scène artistique autrichienne des années 1960, Lassnig se mouvait tel un électron libre, faisant apparition temporairement, et essentiellement par le biais d'articles de presse publiés à l'occasion de ses expositions dans son pays natal, pour disparaître tout aussi rapidement. Cela explique pourquoi les relations qu'elle entretenait avec l'Autriche se limitaient essentiellement à des échanges avec certains galeristes voire avec des acteurs-clé tel Otto Breicha, qui publie dans sa revue littéraire *Protokolle* quelques articles de l'artiste. Mais ces correspondances n'ont à ce jour pas fait l'objet de recherches²⁵. En somme, on ne savait quasiment rien de la vie qu'elle menait à Paris.

D'autre part, le manque d'intérêt de la part de l'histoire de l'art pour chercher à replacer dans son contexte l'œuvre des années 1960 de Lassnig, peut s'expliquer par le fait qu'à cette époque, l'avant-garde artistique se déplace fatalement. Quittant Paris, elle se dirige vers New York, siège du Pop Art, devenue nouvelle capitale du monde de l'art. Ironie du sort pour Lassnig, comme le remarque Otto Breicha en 1968 : « Elle a [...] esquivé [Vienne] pour Paris

²³ Voir *Anfänge des Informel in Österreich.1949-1953.Maria Lassnig, Oswald Oberhuber, Arnulf Rainer. Vorläufer und Zeitgenossen*, texte de Otto Breicha, cat.expo., Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 20 janvier – 21 mars 1971, Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 1971

²⁴ Wolfgang Drechsler, « Lassnig Paris 1951 », projet de texte non publié pour communication [non réalisée] dans le cadre d'un symposium sur l'année 1951 à Vienne, [années 2000], dactyl. [p.5].

²⁵ L'accès des chercheurs à certaines correspondances dans les archives de Maria Lassnig à Vienne a dû être limité, sinon impossible de son vivant, d'autant plus que la fondation en charge de son héritage, la Maria Lassnig Foundation à Vienne, n'a ouvert ses portes qu'en 2015.

(et cela tout justement au moment, où Paris avait cessé d'être le nombril et le La Mecque du monde de l'art). »²⁶

Qu'en est-il de l'état de la recherche sur la vie et l'oeuvre de Lassnig de manière générale? Dans le monde germanophone et anglo-saxon, la littérature se constitue essentiellement de catalogues d'exposition. Concernant les travaux universitaires, il existe à notre connaissance deux thèses²⁷, celle de Christa Murken publiée sous forme d'ouvrage en 1990 portant sur la vie et l'oeuvre de l'artiste ainsi que sur la place que celle-ci occupe dans l'histoire de l'art du XX^e siècle²⁸, et celle de Silke Andrea Schuemmer datant de 2002 sur la question du Moi et de l'expression des sentiments et sensations dans le travail de Lassnig²⁹. Quelques mémoires de recherche inédits viennent s'y ajouter comme celui de Birgit Thiemann en 1970 sur la fortune critique de Lassnig³⁰, ou encore celui de Johanna Bolkart en 1987 qui tente d'appréhender de manière globale l'oeuvre de la peintre³¹. Mais, au-delà aucun ouvrage monographique n'a été publié sur Maria Lassnig. Actuellement, la Maria Lassnig Foundation à Vienne se consacre à l'élaboration du catalogue raisonné de son oeuvre³².

En France, les publications sont bien plus rares et éparées. Dans les années 1990, l'attention des historiens de l'art français se tourne pour la première fois depuis la fin des années 1960 vers Lassnig. Deux expositions particulières sont organisées, l'une en 1995 au Musée national d'art contemporain, Centre Georges Pompidou à Paris avec une sélection

²⁶ Otto Breicha, « Angelegenheitliches über Maria Lassnig », *Protokolle '68*, Vienne, 1968, dactyl., Vienne, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek [non paginé]. Tda: « Sie ist [...] ausgewichen, nach Paris (und auch just in dem Augenblick, da Paris aufgehört hatte, Nabel und Mekka der Kunstwelt zu sein). »

²⁷ Dans le cadre de nos recherches, en ce qui concerne les travaux universitaires effectués au sujet de Maria Lassnig, nous avons pu avoir uniquement accès à ces deux thèses doctorales.

²⁸ Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk. Ihre kunstgeschichtliche Stellung in der Malerei des 20. Jahrhunderts*, [thèse doctorale en histoire de l'art publiée], Herzogenrath, Murken-Altrogge, 1990.

²⁹ Silke Andrea Schuemmer, « einmal von aussen, dann von innen ». *Die Konstituierung des Ichs in den Selbstportraits Maria Lassnigs, ihre bildnerische Umsetzung von Gefühlen und Empfindungen und die Frage nach der Übertragbarkeit des literarischen Begriffs des 'Inneren Monologs' auf Selbstbildnisse*, thèse doctorale en philosophie, dirigée par apl. Prof. Dr. phil. Peter Gerlach et Hon.- Prof. Dr. phil. Ulrich Schneider, Philosophische Fakultät der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen [Aix-la-Chapelle], 2002, 311 p. [en ligne], <http://publications.rwth-aachen.de/record/57256/files/03_048.pdf> [téléchargée le 22 février 2016].

³⁰ Birgit Thiemann, « Von Anfang an mit dabei gewesen...und doch gerne übersehen ! ». *Zur Rezeption von Maria Lassnig*, mémoire non publié en histoire de l'art, Marburg, Philipps-Universität, 1970, cité dans Silke Andrea Schuemmer, « einmal von aussen, dann von innen », *op.cit.*, p.294.

³¹ Johanna Bolkart, *Bei Leibe und von Sinnen. Körper und Körpererfahrung. Versuch einer Annäherung an das Schaffen der Künstlerin Maria Lassnig*, mémoire non publié en pédagogie de la culture [Kulturpädagogik], Hildesheim, Universität, 1987, cité dans Silke Andrea Schuemmer, « einmal von aussen, dann von innen », *op.cit.*, p.286.

³² Maria Lassnig Stiftung, *Werkverzeichnis* [catalogue raisonné en cours d'élaboration], [en ligne], <<http://www.marialassnig.org/werkverzeichnis/>> [consulté le 3 septembre 2016].

d'œuvres graphiques³³, l'autre en 1999 avec une rétrospective au Musée des Beaux Arts de Nantes et au Fonds régional d'art contemporain des Pays de la Loire³⁴. L'artiste participe également à l'exposition *Féminin-Masculin. Le sexe de l'art* qui se tient au Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou entre 1995 et 1996³⁵. Les publications d'ouvrages se limitent donc aux trois catalogues accompagnant ces expositions.

Méthodologie

Notre ambition est double : d'une part, établir une micro-biographie de Lassnig à travers une reconstitution de ses moments de vie parisiens, et de l'autre, analyser comment évolue sa personnalité et sa production artistique dans ce contexte spécifique. L'idée sous-jacente est bien de montrer que sans ces expériences à Paris au début des années 1950 et surtout dans les années 1960, l'œuvre de Lassnig n'aurait pu atteindre une telle originalité. Cela dit, il ne s'agit pas d'être réducteur et de se laisser aller à des schémas de réflexion faciles et court-circuités. Paris n'est évidemment pas le facteur explicateur de toute son œuvre. Lassnig sent le potentiel de sa découverte des sensations corporelles comme objet d'étude artistique déjà quelques années avant son premier voyage à Paris en 1951. De même, le retour vers une peinture figurative dans les années 1960, certes encouragé par un environnement artistique propice à Paris, n'aurait sans doute pu s'opérer sans la formation académique de Lassnig et sans ses débuts en Autriche marqués par une figuration expressionniste, souvent placée par la critique dans une tradition viennoise³⁶. Nous nous attachons plutôt à montrer que l'expérience

³³ Voir *Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle / Dessins et aquarelles 1946-1995*, Hanne Weskott (dir.), cat.expo., Berne, Kunstmuseum, 13 septembre – 26 novembre 1995, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 6 décembre 1995 – 18 février 1996, Leverkusen, Städtisches Museum, Schloss Morsbroich, 25 mars – 2 juin 1996, Ulm, Kunstmuseum, 30 juin – 25 août 1996, Graz, Kulturhaus, fin septembre – mi-novembre 1996, Munich, Prestel, 1995.

³⁴ Voir *Maria Lassnig*, textes de Wolfgang Drechsler, Maria Lassnig et Oswald Wiener, cat.expo., Vienne, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, 20er Haus, 26 mars – 6 juin 1999, Nantes, Musée des Beaux-Arts, Fonds Régional d'Art Contemporain des Pays de la Loire, 6 juillet- 27 septembre 1999, Vienne, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1999.

³⁵ Voir *Féminin-Masculin. Le sexe de l'art*, Marie-Laure Bernadac, Bernard Marcadé (dir.), cat.expo., Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 24 octobre 1995 – 12 février 1996, Paris, Gallimard-Electa, Centre Georges Pompidou, 1995.

³⁶ Ainsi les articles de presse parus à l'occasion de la première exposition de Lassnig à la Galerie Kleinmayer à Klagenfurt en 1949 soulignent-ils de façon unanime l'influence des peintres expressionnistes autrichiens Oskar Kokoschka, Herbert Boeckl, voire Egon Schiele sur le travail de la jeune peintre. Voir, par exemple, Dr. H.R., « Kärntner Malerin stellt aus », *Kleine Zeitung*, 23 mars 194[9], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation, [extrait découpé, non paginé]. A ce stade, il convient d'emblée de préciser que Lassnig a systématiquement corrigé les dates de parution des articles, notées par elle-même sur ces extraits de journaux, en transformant le « 1949 » en un « 1948 ». Par la suite, de nombreuses sources historiographiques ont repris et perpétué cette erreur, antdatant l'exposition à la Galerie Kleinmayer de 1948, alors que celle-ci a lieu en 1949, comme le montre d'ailleurs clairement la brochure qui figurait comme catalogue d'exposition. Voir *Maria Lassnig. Malerei und*

parisienne est essentielle pour notre artiste dans la mesure où elle *confirme* un certain nombre d'intuitions et l'*encourage* à trouver un langage formel propre et à même de subvenir à son désir d'exploration de son propre corps. Il nous semble alors que cette confirmation, cet encouragement « parisiens » renforcent à leur tour la croyance de l'artiste en sa singularité, et la poussent à poursuivre inlassablement sa propre voie, malgré les obstacles.

Un effort de synthèse et de confrontation des sources historiographiques déjà publiées – essentiellement des catalogues d'exposition et les deux thèses doctorales sus-citées, complétés par des ouvrages plus généraux sur le contexte autrichien et parisien – sous-tend d'une part cette recherche. D'autre part, l'apport de ce travail consiste en un examen et une analyse d'archives inédites et, pour certaines d'entre elles, accessibles depuis peu aux chercheurs³⁷. Ainsi, pour la première fois, la correspondance entre Maria Lassnig et les galeristes carinthiens Ernst et Heide Hildebrand³⁸ initiée au tout début des années 1960, a-t-elle pu servir de fondement précieux à une recherche. A l'exception d'un certain nombre de dossiers documentaires et de fonds en provenance des réserves de la Bibliothèque Kandinsky à Paris, les sources archivistiques proviennent essentiellement de divers lieux de conservation à Vienne : avant tout, du fonds de la Maria Lassnig Foundation, mais également de celui de la Galerie nächst St. Stephan et des archives littéraires de la Bibliothèque nationale d'Autriche [Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek].

Revenons donc à notre sujet. Dans quelle mesure les expériences parisiennes de Lassnig constituent-elles un jalon essentiel dans sa vie et son œuvre ? L'intitulé et la problématique posent d'emblée le cadre spatio-temporel de notre recherche. Il s'agit essentiellement de la période de la fin des années 1940 à la fin des années 1960, l'accent fort étant placé sur les deux fourchettes chronologiques 1951/1952 et surtout la quasi-décennie 1961-1968. Si nous tentons de clarifier systématiquement le contexte et certains moments forts à Vienne et en Autriche, nous insisterons plus particulièrement sur les événements, les expositions, la réception à Paris.

Ainsi, un premier chapitre tente de clarifier la question des voyages à Paris de Maria Lassnig et Arnulf Rainer au début des années 1950, à travers une confrontation des différentes hypothèses fournies par l'historiographie et des indications historiques dont nous disposons.

Graphik, [brochure], texte de Heimo Kuchling, Klagenfurt, Galerie Kleinmayer, 19 mars – 9 avril 1949, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

³⁷ La Maria Lassnig Foundation, fondation de l'artiste à Vienne, n'a ouvert ses portes qu'en 2015.

³⁸ Conservée à Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

En même temps, il s'agit de retracer l'évolution artistique parcourue par Lassnig dans le laps de temps entre la fin des années 1940 et le début des années 1950, tant d'un point de vue formel avec le passage d'un expressionnisme coloré au surréalisme puis à l'art informel, que d'un point de vue théorique avec l'élaboration d'une réflexion sur les sensations corporelles et les premières tentatives de les représenter. Nous verrons que les premiers voyages à Paris jouent un rôle pivot dans ce parcours. Un second chapitre constitue une explication à la question « pourquoi Paris ? » ainsi qu'un effort de contextualisation assez descriptif de la vie, des relations et projets de Lassnig à Paris entre 1961 et 1968. Cette reconstitution sert de fondement à un ultime chapitre consacré d'abord à une analyse de son œuvre des années 1960. Sa création atteint alors un véritable stade d'autonomie par rapport aux influences extérieures, et aboutit à une première expression artistique originale, en adéquation avec le caractère exigeant de son étude sur les sensations corporelles. Nous tenterons de démontrer que l'atteinte d'une singularité va également de pair avec une conscience accrue de l'artiste de sa valeur artistique et par conséquent de la responsabilité que cette prise de conscience implique. Enfin, un examen de la postérité des fondements parisiens permettra d'en confirmer le rôle charnière. Mais la fortune critique des années 1960 saura-t-elle d'ores et déjà en reconnaître la portée ?

Pour ce qui est de l'analyse de l'œuvre de Lassnig, nous éviterons le plus possible l'écueil d'une interprétation trop « poussée », à la fois trop facile et trop complexe, qui serait fondée sur des explications d'ordre psychanalytique liées par exemple à l'enfance de l'artiste³⁹. De la même façon, si certains titres présentent des pistes de décryptage du contenu des tableaux, nous nous attacherons à user de ces « indices » avec prudence. En effet, il nous paraît primordial de suivre la démarche de Lassnig afin d'esquiver tout contre-sens. Cette démarche est à la fois intellectuelle, voire scientifique, et surtout *intuitive* : l'artiste cherche avant tout à analyser ce qu'elle ressent *physiquement* à l'intérieur de son corps, sans aucune préméditation sur la forme que prendra cette analyse une fois transposée sur le papier ou la toile. Si cela n'exclut évidemment pas que ses œuvres soient empreintes d'une certaine manière de « sa vie » et de certaines préoccupations « sentimentales », ces éléments

³⁹ A la question posée en 1965 par une étudiante en histoire de l'art sur le rôle joué par son enfance dans son évolution artistique, Lassnig répond : « *Mon enfance fut tragique [...], dans quelle mesure cela transparait dans mes œuvres, c'est aux autres d'en juger, pour ma part, je ne vois aucune influence [de ce passé dans mon travail].* » Tda : « *Meine Kindheit war tragisch [...], wieviel das aus den Werken zu sehen ist, muss ich anderen überlassen, ich seh nichts davon.* ». Voir Lettre de Maria Lassnig à Maria Mayelle, Paris, 1^{er} juillet 1965 [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Nous n'avons pas la prétention de juger de cette influence dans notre travail de recherche et avons consciemment pris le parti d'éviter les dangers de la surinterprétation psychologique ou psychanalytique.

n'apparaissent jamais de façon intentionnée sur le support artistique. Nous nous attachons donc à appréhender de même les œuvres d'un regard « vierge », sans trop nous perdre dans les méandres d'une exégèse ommettant l'objet d'étude *physiologique* de Lassnig.

Outre notre volonté de combler une connaissance lacunaire au sujet d'une période artistique charnière, nous poursuivons un dernier objectif. Il s'agit, en toute modestie, d'éveiller un peu plus l'intérêt des chercheurs pour une artiste qui n'occupe à ce jour pas la place qu'elle mériterait dans le domaine de l'histoire de l'art et dans les collections publiques en France⁴⁰.

⁴⁰ La présence plus importante des œuvres de Lassnig dans les collections du MoMA à New York par rapport à celles du MNAM à Paris est à ce titre symptomatique.

Chapitre I - Premières expériences parisiennes : vers l'avant-garde

1. Les antécédents

1.1. « Tâter le cercle artistique français »⁴¹

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, un phénomène étrange se produit en Autriche. Les impulsions progressistes des milieux artistiques autrichiens, créatrices de liens avec la scène internationale de l'avant-garde, ne proviennent pas en premier lieu de la capitale, mais de la province autrichienne, des länder bien éloignés de Vienne comme le Tyrol et la Carinthie. Vienne est le siège de l'Académie des Beaux-Arts, ancien bastion de l'autarcie culturelle prônée par le national-socialisme dans son combat contre « l'art dégénéré ». De ce fait, la capitale a mis bien plus longtemps à s'affranchir de ce joug idéologique qui continuait à peser sur ses institutions. Ainsi, nombre de professeurs ayant adhéré au parti nazi—que ce soit par conviction, par simple opportunisme ou encore par volonté d'autoprotection—continuaient à occuper des postes à l'Académie encore bien longtemps après la guerre. On pense alors au peintre Herbert Boeckl, qui enseigne de 1939 à 1966 les cours du soir sur la peinture du nu, devenus légendaires et également suivis par Maria Lassnig pendant la guerre.

Son cas quelque peu exceptionnel mérite d'être examiné un instant. Selon la doctrine nazie, l'œuvre expressionniste de Boeckl aurait « dû » être considérée comme dégénérée. Afin d'éviter une telle stigmatisation, il profite, grâce à sa réputation, de la possibilité de se faire « dégrader » volontairement afin de poursuivre l'enseignement à l'Académie. Concrètement il devait renoncer à l'école des maîtres [Meisterschule] qu'il dirigeait et qui lui permettait d'enseigner à quelques élèves en exclusivité, et dorénavant se limiter aux cours du soir. En 1941, il adhère au NSDAP, sans doute pour des raisons économiques, aucun indice dans sa création artistique n'attestant d'une véritable appartenance morale à l'idéologie nazie. Cloîtré dans son propre « exil interne », Boeckl comme d'autres artistes dotés du « statut de l'artiste toléré », préfère éviter toute provocation en se focalisant sur la peinture inoffensive de paysages et de portraits. La présence de telles personnalités plus ou moins ambivalentes à l'Académie de Vienne après la guerre montre bien que « dans le domaine culturel, la fin de la guerre [y] avait apporté peu de libération »⁴².

⁴¹ Heimo Kuchling, in *Maria Lassnig. Malerei und Graphik*, [brochure], Klagenfurt, Galerie Kleinmayer, 1949, *op.cit.* [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Vortasten in den französischen Kunstkreis* ».

⁴² Robert Fleck, *Avantgarde in Wien : Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan, 1954-1982, Kunst und Kunstbetrieb in Österreich*, Vienne, Löcker, 1982, p.19. Tda : « *denn auf kulturellem Gebiet hatte das Kriegsende wenig Befreiung gebracht* ».

Evidemment que le national-socialisme avait également sévi dans les länder autrichiens, et cela non sans séquelles. Ainsi, l'association artistique de Carinthie [Kärntner Kunstverein] avait propagé avec force et conviction « l'art et la culture allemande dans sa responsabilité devant le peuple et le Reich » à travers l'organisation d'expositions et d'événements culturels. Néanmoins, au lendemain de la guerre s'y forment plus aisément des enclaves d'artistes en avance sur leur temps⁴³ – ou plutôt, moins en retard sur leur temps, puisque nous sommes ici confrontés au cas d'un pays s'ouvrant soudainement au monde après des années de guerre vécues dans la réclusion culturelle la plus totale.

Le cercle des *Surréalistes tardifs* [Spätsurrealisten] est à ce titre exemplaire. Ce groupement de jeunes poètes et intellectuels à Klagenfurt, capitale de la Carinthie, au lendemain de la guerre se donne comme objectif de promouvoir les mouvements de l'avant-garde française et en l'occurrence le surréalisme, jusqu'alors inconnu en Autriche. Deux de ses membres les plus importants sont Max Hölzer, un juge qui publie quelques recueils de poèmes⁴⁴, et le poète et écrivain Michael Guttenbrunner dont l'artiste Arnulf Rainer dira qu'il s'agissait de l'une des rares personnes qui s'intéressaient alors à la jeune production artistique⁴⁵. Hölzer est l'éditeur avec le peintre Edgar Jené de la revue *Publications surréalistes* [Surrealistische Publikationen]⁴⁶ qui présente essentiellement des traductions en allemand d'essais et de poèmes français.

De retour à Klagenfurt en 1945 à la suite de sa diplomation à l'Académie, la jeune Maria Lassnig commence rapidement à fréquenter ces cercles de littéraires. Son atelier sur la Heiligengeistplatz à Klagenfurt devient ainsi un point de rencontre important pour des peintres comme Arnold Wande, dont elle réalise le portrait en 1948⁴⁷, et Arnold Clementschitsch, et les poètes Michael Guttenbrunner⁴⁸, Max Hölzer et Wolf in der Maur⁴⁹.

⁴³ Otto Breicha, in *Anfänge des Informel in Österreich, 1949-1953*, cat.expo., Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 1971, *op.cit.*, p.7.

⁴⁴ Voir Michael Guttenbrunner, « Kärntner Kunst nach 1945. Erinnerungen eines Freundes », in *Eremiten-Kosmopoliten. Moderne Malerei in Kärnten 1900-1955*, Matthias Boeckl, Agnes Husslein-Arco (dir.), cat.expo., Klagenfurt, Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt, Stadtgalerie, Bleiburg, Werner Berg-Galerie, Nötscher Kreis, 16 mai - 17 octobre 2004 [dans les trois lieux], Vienne, Springer, 2004, p.331 : « *Le surréalisme authentique [...] date de sa présence dans la ville* ». Tda : « *von seiner Präsenz in der Stadt datiert [...] authentischer Surrealismus* ».

⁴⁵ Arnulf Rainer, in Sepp Dreissinger (éd.), *Maria Lassnig. Gespräche und Fotos*, *op.cit.*, p.21.

⁴⁶ La jeune Maria Lassnig en possédait un exemplaire au minimum, trouvé dans ses archives par le poète Paul Celan. Il s'agit là de trois noms qui, comme nous le verrons, auront un impact considérable sur le parcours de notre artiste. Voir Max Hölzer, Edgar Jené (éd.), *Surrealistische Publikationen*, revue, Klagenfurt, Josef Haid [non daté], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁴⁷ Voir annexe 1 (tome II, p.5).

⁴⁸ Voir annexe 2 (tome II, p.6).

Guttenbrunner souligne toute l'importance de ce regroupement et la place primordiale qu'y occupait la jeune Lassnig: « Je n'appartenais à aucun [cercle] ; mais s'il y en a eu un, alors Maria Lassnig en était *le* centre, et son atelier précaire *l'endroit*. »⁵⁰ Les premières confrontations de la jeune Autrichienne avec la scène artistique parisienne s'effectuent donc essentiellement à travers la littérature et la poésie. Elle manifeste ainsi rapidement une volonté d'apprendre, de se former aux principes de la pensée surréaliste en autodidacte par le moyen de la lecture. A cet égard, l'artiste s'inscrit dans une problématique tout à fait générationnelle. Retraçant le début du parcours artistique de Maria Lassnig, son contemporain, l'historien de l'art Otto Breicha, relate les temps d' « 'un monde désertique', lorsque les petits-enfants sans pères devaient trouver leur chemin en franchissant les obstacles accumulés par [...] des temps sombres »⁵¹. L'ouverture autonome des jeunes esprits aux exploits de l'avant-garde artistique apparaît donc comme une nécessité, un devoir – l'emploi du verbe modal « devaient » n'est pas anodin dans la citation de Breicha – pour toute une génération de jeunes artistes ayant vécu une autarcie culturelle et intellectuelle totale pendant la période nazie en Autriche.

La jeune Lassnig s'acharne donc sans s'attarder sur les publications des surréalistes. Le choix d'un apprentissage par le biais des livres s'explique également pour des raisons pratiques : en Carinthie, ni musées ni galeries ne pouvaient offrir des sources d'inspiration visuelles aux jeunes artistes. En effet, Lassnig constatera rétrospectivement que « [son] première [sic] contact avec le surréalisme [sic] se faisait d'abord seulement avec des reproductions dans des livres »⁵². Ses liens noués avec les *Surréalistes tardifs* ont alors dû lui faciliter l'accès à un certain nombre de revues dont la présence dans ces coins quelque peu reculés de l'Autriche n'allait pas de soi. Rainer précise que par ailleurs, de telles sources d'informations pouvaient être consultées grâce aux centres d'informations présents dans la province autrichienne : « On y trouvait des revues d'art et des livres d'art, il y avait Francis Bacon, Graham Sutherland et bien d'autres, du côté des Français on découvrait l'Ecole de

⁴⁹ Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, op.cit., p.93.

⁵⁰ Michael Guttenbrunner, in *Eremiten-Kosmopoliten. Moderne Malerei in Kärnten 1900-1955*, cat.expo., Klagenfurt, Bleiburg, 2004, op.cit., p.331. Tda : « *Ich habe keinem [Kreis] angehört ; aber wenn es so was gegeben hat, dann war Maria Lassnig der Mittelpunkt und ihr armes Atelier der Ort.* »

⁵¹ Otto Breicha, « Angelegenheitliches über Maria Lassnig », art. cité [dactyl., non paginé]. Tda : « *der recht "wüsten Welt", als die väterlosen Enkeln über die von [...] den bösen Zeiten aufgehäuften Hindernissen ihren Weg finden mussten* ».

⁵² Maria Lassnig, *Die Schwester ist die Feder des Pinsels, Tagebücher 1943-1997*, [extraits des journaux intimes de Lassnig], Hans-Ulrich Obrist (éd.), Cologne, Dumont, 2000, p.158. Texte original en français. Il s'agit d'une ébauche non datée pour un discours préparé par Lassnig, à l'occasion d'une exposition au Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, probablement l'exposition *Maria Lassnig. Dessins et aquarelles 1946-1995* en 1995.

Paris. »⁵³ L'institut culturel français à Innsbruck, capitale du Tyrol, aurait, selon l'historien de l'art Matthias Boeckl, également joué un rôle primordial dans la diffusion des nouvelles tendances picturales dans les länder de la province autrichienne⁵⁴.

Lassnig lit d'abord les *Manifestes du surréalisme* d'André Breton⁵⁵. Avidée de connaissances, elle s'applique à relever méticuleusement des citations de ses lectures⁵⁶. L'historien de l'art Gottfried Boehm voit surtout dans le *Premier manifeste du surréalisme* une source d'inspiration forte pour Lassnig. Il est en effet difficile de nier que certains termes employés ou du moins repris par Breton – Boehm cite l'exemple de l'expression nietzschéenne « le corps est un grand système de raison » [« die grosse Vernunft des Leibes »]⁵⁷ dans *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883) – aient eu un effet considérable sur Lassnig⁵⁸ et sa découverte imminente du phénomène des sensations corporelles⁵⁹. Il est intéressant de remarquer que le terme « sens », racine du mot « sensation », est toujours habité par une double signification, qui d'une part s'apparente au champ physiologique et sensoriel, et qui, de l'autre, a trait à ce qui *fait sens*, autrement dit à l'entendement et à la raison. Tout l'intérêt de l'analyse des sensations corporelles de Lassnig reposera en effet sur l'idée nietzschéenne du corps-raison.

En outre, une série de textes en provenance de ses archives à Vienne offre autant d'indices précieux sur les lectures de Lassnig dans les années 1950 et révèlent toujours sa même volonté d'apprendre, de s'approprier de façon autonome des connaissances sur l'avant-garde française et, en particulier, sur le surréalisme. A nos yeux, aucun de ces textes, sans doute tous lus et étudiés par Lassnig, ne doit être négligé dans sa portée, son influence sur sa manière de penser et, par extension, de créer. Il n'est ainsi point étonnant d'y trouver de nombreux ouvrages et revues des surréalistes, parmi lesquels un certain nombre de catalogues

⁵³ « Man musste irgendwie weg, das Denken war zu kleinkariert ». Arnulf Rainer über Kärnten. Aus einem Gespräch mit Matthias Boeckl », in *Eremiten-Kosmopoliten. Moderne Malerei in Kärnten 1900-1955*, cat.expo., Klagenfurt, Bleiburg, 2004, *op.cit.*, p.347. Tda : « Da gab es Kunstzeitschriften- und bücher, da waren Francis Bacon, Graham Sutherland und andere, bei den Franzosen gab es die Klassiker der Ecole de Paris zu sehen. »

⁵⁴ Wolfgang Drechsler, « Lassnig Paris 1951 », projet de texte non publié pour communication [non réalisée] dans le cadre d'un symposium sur l'année 1951 à Vienne, [années 2000], dactyl. [p.5].

⁵⁵ Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, *op.cit.*, p.99.

⁵⁶ Les citations recopiées à la main sur des feuilles volantes sont malheureusement quasiment illisibles ; seuls quelques noms des surréalistes sont reconnaissables. Voir notes manuscrites en provenance de Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁵⁷ Gottfried Boehm, « Leib und Leben. Die Bilder der Maria Lassnig », in *Maria Lassnig. Der Ort der Bilder*, Günther Holler-Schuster, Dirk Luckow, Peter Pakesch (dir.), cat.expo., Graz, Neue Galerie Universalmuseum Joanneum, 17 novembre 2012 - 28 avril 2013, Hambourg, Deichtorhallen, 21 juin - 8 septembre, Cologne, Walther König, 2013, p.17.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Voir chapitre I, 3.3.

d'expositions tels que *Le Surréalisme en 1947. Exposition internationale du surréalisme présentée par André Breton et Marcel Duchamp*⁶⁰ ou *Max Ernst 1950*⁶¹. Par ailleurs, son intérêt pour la poésie surréaliste est attesté par la possession d'un numéro des *Publications surréalistes*⁶² de Max Hölzer, ainsi que d'une retranscription de l'article « La parole est aux artistes. La poésie surréaliste » [« Künstler haben das Wort. Surrealistische Lyrik »] publié dans le *La France spirituelle. Rapport hebdomadaire du service d'information français* [*Geistiges Frankreich. Wochenbericht des französischen Informationsdienstes*] datant du 10 juillet 1950⁶³.

Outre les cercles des *Surréalistes tardifs*, ce sont les forces de l'occupation – avant tout françaises et américaines – qui au lendemain de la guerre tentent de rétablir le lien de l'Autriche avec la scène artistique internationale. En effet, ils tolèrent et initient même un certain nombre d'expositions d'art moderne, ayant pour but de présenter à un public longtemps condamné à l'ignorance, l'art moderne français. Ainsi se tiennent successivement à Vienne l'exposition d'œuvres graphiques *D'Ingres à Picasso* [*Von Ingres bis Picasso*] en 1945 à l'Albertina et *Arts graphiques français contemporains* [*Zeitgenössische französische Graphik*] sur l'Ecole de Paris en 1946 à l'Académie⁶⁴. Des revues scientifiques et artistiques deviennent également accessibles en Autriche, telles que la revue *Plan* qui présente les travaux des surréalistes français et allemands, ainsi que de Picasso, Juan Gris et Käthe Kollwitz.⁶⁵ Lassnig baigne donc dans cette ambiance d'ouverture culturelle progressive qui l'incite davantage à se tourner vers les mouvements de l'avant-garde artistique française.

Peut-on alors s'étonner que Lassnig revendique l'héritage de Cézanne et Van Gogh comme ses premiers modèles artistiques ? Revenant sur ses dernières années passées à l'Académie, elle relate :

Ma première relation dans l'art, c'était l'art français, ça sont étaient [sic] les surréalistes mais tout d'abord Van Gogh, et Cézanne surtout avec ses sensations du

⁶⁰ Voir *Le Surréalisme en 1947. Exposition internationale du surréalisme présentée par André Breton et Marcel Duchamp*, cat.expo., Paris, Galerie Maeght, 1947, Paris, Editions Pierre à Feu, Maeght Editeur, 1947, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁶¹ *Max Ernst 1950*, textes de Joe Bousquet et Michel Tapié, Paris, René Drouin Editeur, 1950, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁶² Voir Max Hölzer, Edgar Jené (éd.), *Surrealistische Publikationen*, op.cit., Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁶³ Voir Hannes Winter, « Künstler haben das Wort. Surrealistische Lyrik », *Geistiges Frankreich. Wochenbericht des französischen Informationsdienstes*, n°162, 10 juillet 1950, [tapuscrit], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁶⁴ Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, op.cit., p.94.

⁶⁵ *Ibid.*, p.95.

couleurs [sic], je me sentais tellement d'accord avec lui, avec sa plus grande sensualité et sensibilité des couleurs qui est en même temps l'apparition première du [sic] l'abstrait.⁶⁶

Le lien avec Cézanne et Van Gogh, première occurrence donc de l'art français dans le discours et la production de Lassnig, s'établit par l'intermédiaire du colorisme carinthien [Kärntner Kolorismus] qui décrit un expressionisme aux couleurs radiantes incarné par les œuvres d'artistes comme Herbert Boeckl – la référence pour les artistes carinthiens dans les années 1940 et l'immédiat après-guerre⁶⁷ –, Anton Kolig et Franz Wiegele, qui formaient un groupement libre et relâché au sein du « cercle de Nötsch » [« Nötscher Kreis »]. En tant que carinthienne et élève de Boeckl à l'Académie, il n'est donc pas surprenant que Lassnig s'inscrive à la fin des années 1940 dans l'héritage de ces artistes. « Les figures humaines, leur aspect psychologique et les couleurs, ces trois choses représentaient tout pour moi. J'étais donc une descendante du colorisme carinthien »⁶⁸, affirme-t-elle. Lassnig voit alors dans ces peintres les héritiers de ses grands modèles, Cézanne et Van Gogh :

J'avais rencontré Kolig environ en 1946. J'aurais décrit Kolig comme le Van Gogh, Wiegele comme le Cézanne de la Carinthie. [...] J'étais surtout touchée par l'art de Wiegele [...]. Dans ma peinture, on pouvait ainsi voir la somme de tous ces peintres, j'étais encore complètement en devenir [unfertig].⁶⁹

Sa dernière phrase suggère cependant que cette première période expressionniste de sa peinture, étape indispensable dans son processus d'apprentissage et premier lien avec l'art français, n'est en aucun cas un point d'aboutissement. Elle ne peut s'attarder, sa spécificité artistique ne peut s'accomplir qu'au prix d'une évolution rapide. Ainsi s'émerveille le poète Guttenbrunner devant ce nouveau talent :

⁶⁶ Maria Lassnig, *Die Schwester ist die Feder des Pinsels, Tagebücher 1943-1997*, op.cit., p.158. Texte original en français.

⁶⁷ Voir Michael Guttenbrunner, in *Eremiten-Kosmopoliten. Moderne Malerei in Kärnten 1900-1955*, cat.expo., Klagenfurt, Bleiburg, 2004, op.cit., p.329 : « Le souverain lointain [de l'art carinthien] était Boeckl à Vienne. Entre artistes, on entendait tous les deux mots "Boeckl" ». Tda : « Das entfernte Haupt [der Kärntner Kunst] war Boeckl in Wien. [...] Unter Künstlern war jedes zweite Wort "Boeckl". »

⁶⁸ Maria Lassnig, note manuscrite dans un carnet, [s.l.n.d.] [non paginé], Vienne, Archives, Maria Lassnig Foundation. Tda : « Menschliche Figuren, ihre psychologische Seite u. die Farben, das war mein Ein u. Alles, so war ich ein wahrer Nachkommen des Kärntner Kolorismus. »

⁶⁹ Lettre de Maria Lassnig à Christa Murken, Vienne, 25 mars 1988, cité dans Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, op.cit., p.92. Tda : « Kolig hatte ich ungefähr 1946 kennengelernt. Kolig hätte ich als den Van Gogh, Wiegele als den Cézanne von Kärnten charakterisiert. [...] Ich war eher von Wiegele angetan [...]. In meiner Malerei von damals war wohl die Summe aller dieser Maler zu sehen, ich war völlig unfertig. »

Une nouvelle expérience sensationnelle [...] était Maria Lassnig. Elle avait laissé derrière elle l'Académie viennoise, et à présent elle était libre! – mais « hors la loi »⁷⁰, comme elle le ressentait bientôt, car dans cette ville « étroite » [Klagenfurt], le caractère à plusieurs égards non conventionnels et scandaleux de ses tableaux et peintures, n'était plus un secret. Elle se mouvait par-delà de la légalité dont les limites étaient alors tracées de manière étroite, surtout pour les femmes. Elle avait fait l'expérience de l'influence de Kokoschka, Wiegele et Boeckl [...]. Cela gonflait puis rétrécissait, puis se perdait bientôt totalement dans une autre manière – et par l'influence du surréalisme.⁷¹

La première exposition personnelle de l'artiste à la Galerie Kleinmayer à Klagenfurt de mars à avril 1949⁷², met en exergue ce stade intermédiaire entre l'influence du colorisme carinthien, héritier de l'impressionnisme français, et un dépassement vers de nouveaux horizons artistiques. Dans la brochure pour l'exposition, Heimo Kuchling, critique d'art, personne de confiance et l'un des premiers en Autriche à chercher à bâtir un pont entre la scène artistique autrichienne et l'art international, en particulier français, note la présence d'influences françaises dans ces créations de jeunesse⁷³. Il remarque en outre que contrairement à d'autres jeunes artistes de sa génération, Lassnig sait exactement ce qu'elle veut, son évolution stylistique n'est point due au hasard. S'annonce également déjà la dichotomie, l'arbitrage de l'artiste entre la couleur et la forme, qui jouera un rôle dans son œuvre, en particulier celle des années 1950 et 1960⁷⁴ : après une première concentration sur la couleur, Kuchling constate qu'elle se penche davantage sur un travail sur la forme. Enfin,

⁷⁰ Tda : « *vogelfrei* ». Guttenbrunner fait ici un jeu de mots à partir d'un terme qui, traduit littéralement, signifie « libre comme un oiseau », mais qui, au sens figuré, évoque l'idée d'être hors la loi, et donc de jouir d'une liberté très relative.

⁷¹ Michael Guttenbrunner, in *Eremiten-Kosmopoliten. Moderne Malerei in Kärnten 1900-1955*, cat.expo., Klagenfurt, Bleiburg, 2004, *op.cit.*, p.330-331. Tda : « *Ein sensationnelles Neuerlebnis [...] war Maria Lassnig. Sie hatte die Wiener Akademie hinter sich, und jetzt war sie frei ! – "Vogelfrei", wie sie alsbald fühlte, denn es blieb in der "engen" Stadt nicht verborgen, dass sie in mehrfacher Hinsicht einen unkonventionellen und auch skandalösen Charakter in ihren Bildern und Zeichnungen zum Ausdruck brachte. Sie bewegte sich jenseits der Legalität, deren Grenzen damals, vor allem für ihr Geschlecht, sehr eng gezogen waren. Sie hatte den Einfluss Kokoschkas, Wiegeles und Boeckls erfahren [...]. Das schwoll und schwand, und verlor sich bald in einer ganz anderen Manier- und durch den Einfluss des Surrealismus. »*

⁷² Voir annexe 3 (tome II, p.7).

⁷³ Heimo Kuchling, in *Maria Lassnig. Malerei und Graphik*, [brochure], Klagenfurt, Galerie Kleinmayer, 1949, *op.cit.* [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Ihre neueren Arbeiten lassen ein Vortasten in den französischen Kunstkreis erkennen. »*

⁷⁴ Voir chapitre III, 1.1., p.119-120.

Kuchling remarque que le regard de l'artiste commence d'emblée à se détourner d'une appréhension optique du monde pour se diriger vers un intérieur plus spirituel⁷⁵.

En effet, Lassnig ne tarde à se tourner vers le surréalisme. La création de la « Hundsgroupe »⁷⁶ en 1951, que Murken situe avant le premier voyage de Lassnig à Paris, à laquelle Lassnig adhère notamment aux côtés des artistes Arnulf Rainer, Arik Brauer et Ernst Fuchs⁷⁷, marque un pas important vers le surréalisme. Ce groupement dont émanera quelque temps plus tard l'« Ecole viennoise du réalisme fantastique » [Wiener Schule des Phantastischen Realismus] a pour objectif premier de s'opposer aux tendances de l'abstraction géométrique alors prônées par le « Art Club »⁷⁸. Lassnig adhère donc pleinement – bien que brièvement- à la mouvance surréaliste, se tournant d'abord presque ironiquement contre l'abstraction, qui – à peine un an plus tard- marquera pourtant un prochain pas décisif dans son évolution stylistique. Cela dit, dès le départ, Lassnig et Arnulf Rainer se distinguent du reste du groupement par une radicalité accrue⁷⁹, Lassnig se focalisant sur des « formes naturelles [...] qu'elle laissait foisonner jusqu'à ce qu'elles deviennent de véritables architectures en ossements »⁸⁰.

1.2. Formation d'un projet de voyage

Maria Lassnig rencontre Arnulf Rainer⁸¹ en 1948 en Carinthie. « Il était alors étudiant en architecture et ne peignait pas encore. Je l'ai encouragé à devenir peintre »⁸², rapporte notre artiste. Une liaison amoureuse se développe rapidement entre Lassnig, qui a alors presque trente ans, et Rainer, de dix ans son cadet. Cette différence d'âge n'empêche néanmoins en rien l'influence mutuelle des deux jeunes artistes. Ainsi, est-ce tout d'abord Rainer qui attire l'attention de sa compagne sur le surréalisme. En outre, la confrontation qu'ils entameront bientôt avec l'avant-garde parisienne devient, du fait d'un partage de cette

⁷⁵ Heimo Kuchling, in *Maria Lassnig. Malerei und Graphik*, [brochure], Klagenfurt, Galerie Kleinmayer, 1949, *op.cit.* [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁷⁶ Littéralement le « Groupe du Chien ». Il pourrait y avoir une allusion au jeu de mots employés par les alliés français après la guerre qui consistait à traiter les Autrichiens d'« autres chiens ». Lassnig raconte avoir été plusieurs fois sujettes à de telles injures, et en fera aussi le sujet d'un de ses tableaux dans les années 1960. Voir chapitre III, 1.2., p.135-136.

⁷⁷ Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, *op.cit.*, p. 104.

⁷⁸ Robert Fleck, *Avantgarde in Wien*, *op.cit.*, p.24.

⁷⁹ Otto Breicha, in *Anfänge des Informel in Österreich, 1949-1953.*, cat.expo., Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 1971, *op.cit.*, p.3.

⁸⁰ *Ibid.* Tda : « Lassnig war auf Naturformen spezialisiert, die sie zu regelrechten Knochenarchitekturen auswuchern liess. » Voir annexe 5 (tome II, p.9).

⁸¹ Voir annexe 1 (tome II, p.5).

⁸² Lettre de Maria Lassnig à Maria Mayelle, Paris, 1er juillet 1965 [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « Er war ein Architekturschüler und hat noch nicht gemalt. Ich redete ihm zu Maler zu werden. »

expérience, d'autant plus fructueuse⁸³. Nous verrons qu'après le retour de Paris, Lassnig et Rainer mèneront à bout des projets d'expositions communs qui attestent de l'impact qu'ont eu ces voyages sur leur réflexion et leur création artistiques. Le fait d'avoir vécu et affronté cette aventure à deux a évidemment aussi donné une force de résistance contre les critiques à ces deux jeunes prodigieux. Car, comme le souligne Rainer rétrospectivement, « mon amitié avec Maria Lassnig [...] nous immunisait, elle et moi, contre toutes les polémiques »⁸⁴.

Nous avons déjà vu que Lassnig et Rainer étaient fortement intégrés au sein des cercles des poètes du surréalisme tardif à Klagenfurt. Rien d'étonnant donc que le contact avec la scène parisienne a pu être établi grâce à ces littéraires avant-gardistes⁸⁵. En effet, Max Hölzer – « il entretenait une relation personnelle avec Breton ; l'amitié le liait à Paul Celan »⁸⁶ – connaît bien le poète Paul Celan, installé depuis 1948 à Paris, qui traduit pour ses *Publications surréalistes* de nombreux essais et poèmes des surréalistes français en allemand. Le lien de Lassnig et Rainer avec Paul Celan et sa femme Gisèle a ainsi dû être aisément établi lors de leur premier voyage à Paris en 1951, d'autant plus que les deux voyageurs étaient munis de recommandations, l'une de la part d'Edgar Jené adressée à Paul Celan, l'autre de la part du directeur du centre d'information français à Klagenfurt⁸⁷. Celan deviendra alors leur point de référence à Paris et les mettra directement en contact avec les surréalistes, comme le relate une courte biographie de Lassnig vraisemblablement rédigée par ses propres soins pour un catalogue d'exposition en 1971 : « A travers Paul Celan, connaissance faite avec André Breton et Benjamin Péret. »⁸⁸

Les circonstances dans lesquelles se forme la décision de partir en voyage demeurent en partie inconnues. Sans doute, après autant de confrontations avec la réflexion surréaliste uniquement par le biais d'écrits et de reproductions d'œuvres, l'envie de rencontrer en personne ses représentants depuis longtemps établis dans la capitale artistique mondiale autour d'André Breton, devait venir assez naturellement aux deux jeunes curieux. Une autre

⁸³ Lettre de Maria Lassnig à Maria Mayelle, Paris, 1^{er} juillet 1965 [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁸⁴ Arnulf Rainer, in *Eremiten-Kosmopoliten. Moderne Malerei in Kärnten 1900-1955*, cat.expo., Klagenfurt, Bleiburg, 2004, *op.cit.*, p.352. Tda : « *Meine Freundschaft mit Maria Lassnig [...] immunisierte mich und sie gegen alle Polemiken.* »

⁸⁵ Entretien avec Wolfgang Drechsler, Vienne, 9 mars 2016. Voir annexe 76 (tome II, p.85).

⁸⁶ Michael Guttenbrunner, in *Eremiten-Kosmopoliten. Moderne Malerei in Kärnten 1900-1955*, cat.expo., Klagenfurt, Bleiburg, 2004, *op.cit.*, p.332. Tda : « *Mit Breton stand er in persönlicher Beziehung ; mit Paul Celan war er befreundet.* »

⁸⁷ Arnulf Rainer, in *ibid.*, p.349

⁸⁸ Maria Lassnig, in *Anfänge des Informel in Österreich, 1949-1953.*, cat.expo., Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 1971, *op.cit.*, p.10. Tda : « *Durch Paul Celan mit André Breton und Benjamin Péret bekannt gemacht.* »

occurrence peut également expliquer la décision de Lassnig de partir. L'exposition estivale de l'association artistique de Carinthie [Sommerausstellung des Kunstvereins Kärnten]⁸⁹ qui se tient autour de 1946⁹⁰ à Klagenfurt, où certaines œuvres de Lassnig sont accrochées, devient la scène d'un véritable scandale. Le public s'émeut devant *Le portrait nu de Michael Guttenbrunner* [Aktstudie Michael Guttenbrunnens], peint en 1946⁹¹, qu'il traite d'œuvre pornographique selon les mots de Lassnig⁹². Cet excès de conservatisme, de pudeur de la part du public, blesse Lassnig dont les intentions n'étaient autres qu'innocentes...et la pousse sans doute davantage à vouloir quitter sa patrie, à la recherche d'ouverture et de liberté artistique. Rainer le confirme bien lorsqu'il décrit l'ambiance générale à Klagenfurt : « Il y avait une grande résistance. Evidemment qu'on ne pouvait supporter de rester là-bas plus longtemps. La pensée était beaucoup trop étroite et régionaliste. »⁹³ Et alors, où trouver cette liberté, si ce n'est à Paris, foyer de l'avant-garde moderne depuis le début du siècle ?

Enfin, il est important de mentionner la personnalité de Heimo Kuchling, l'un des premiers à tenter d'ouvrir le regard artistique autrichien sur la scène internationale. Comme Maria Lassnig, Kuchling apprend en autodidacte la leçon de l'avant-garde grâce à la lecture de revues. Il décide de partir sur place, à Paris, puis à Londres et New York⁹⁴. On peut donc supposer qu'il incite Lassnig, dont il a toujours été un mentor, à entamer le voyage pour Paris.

Peu avant le départ en 1951, Lassnig s'installe à Vienne dans un atelier dans la Bräuhausgasse 49 où elle vit dans des conditions précaires. En effet, ses moyens sont si limités qu'elle se voit obligée de « détruire » certains tableaux afin de pouvoir repeindre par-dessus⁹⁵. Cette précarité a-t-elle également pu être un moteur dans la décision de partir pour

⁸⁹ Arnulf Rainer, in Sepp Dreissinger (éd.), *Maria Lassnig. Gespräche und Fotos, op.cit.*, p.21

⁹⁰ La datation de l'exposition a été déduite de l'année de réalisation du *Portrait nu de Michael Guttenbrunner*, réalisé en 1946 et présenté au public à cette occasion.

⁹¹ Voir annexe 2 (tome II, p.6).

⁹² Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk, op.cit.*, p.96. L'historienne de l'art Christa Murken replace à tort cet événement dans le cadre de la première exposition particulière de Lassnig à la Galerie Kleinmayer de Klagenfurt en 1949. En effet, l'étude du catalogue d'exposition ne fait figurer à aucun moment le nom de Guttenbrunner sur la liste des œuvres exposées. Un *Nu allongé* [*Liegender Akt*], un tableau peint à l'huile en 1948 et proposé à la vente pour 600 Schilling ne peut, du fait de la datation, pas correspondre au portrait de Guttenbrunner que Murken date elle-même à juste titre de 1946. Voir *Maria Lassnig. Malerei und Graphik*, [brochure], Klagenfurt, Galerie Kleinmayer, 1949, op.cit. [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁹³ Arnulf Rainer, in *Eremiten-Kosmopoliten. Moderne Malerei in Kärnten 1900-1955*, cat.expo., Klagenfurt, Bleiburg, 2004, op.cit., p.352. Tda: « *Es war ein grosser Widerstand da. Man hat es natürlich dort nicht länger aushalten können. Das Denken war zu kleinkariert und regionalistisch.* »

⁹⁴ Heimo Kuchling, in Sepp Dreissinger (éd.), *Maria Lassnig. Gespräche und Fotos, op.cit.*, p.26. La date de ces voyages n'est pas précisée.

⁹⁵ Lettre de Maria Lassnig à Maria Mayelle, Paris, 1^{er} juillet 1965 [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

Paris ? Rainer et Lassnig s'attendaient-ils véritablement à trouver mieux là-bas ? Si cette réflexion a pu leur traverser l'esprit en amont du séjour, cela paraît presque ironique au vue de leurs conditions de vie somme toute déplorables à Paris, que nous étayerons dans un instant.

Ce qui est sûr, c'est que Lassnig a pu obtenir une bourse de financement pour ce voyage. A ce sujet, elle demeure cependant très vague. Dans une courte biographie pour un catalogue d'exposition, elle écrit non sans une pointe d'humour en 1971: « Premier voyage à Paris rendu possible grâce à une bourse. Apporté Arnulf Rainer et un grand salami. »⁹⁶ De quelle institution, de quel voire quels pays – la France ou l'Autriche – provenait la fameuse bourse pour le voyage ? Lassnig, décrivant le processus de candidature à la bourse, demeure, comme bien souvent, approximative dans ses réponses : « Les Français m'ont évidemment aidée. J'avais indiqué au moment de postuler que j'avais été amie avec un Français, Louis, pendant la guerre. Il vivait alors chez nous à Klagenfurt. »⁹⁷ Mais qui sont au juste ces « Français » ? S'agit-il du gouvernement français ? De délégations ou d'instituts culturels français installés après la guerre en Autriche ?

Selon Christa Murken, c'est la société franco-autrichienne [österreichisch-französische Gesellschaft] qui lui accorde une bourse pour deux mois de voyage à Paris⁹⁸. On peut supposer que cette société était liée au service d'information français à Klagenfurt, celui dont Lassnig et Rainer reçoivent une lettre de recommandation pour leur voyage. Un autre indice sur l'origine de la bourse peut provenir de la comparaison avec d'autres cas similaires. En effet, Lassnig et Rainer n'ont pas été les seuls à bénéficier d'un tel « bénévolat culturel et intellectuel » de la part des forces alliées⁹⁹. D'autres artistes, ainsi que certains historiens de l'art autrichiens, avaient eu l'opportunité d'approfondir leurs connaissances et recherches à Paris¹⁰⁰. Ainsi, Oswald Oberhuber, selon Wolfgang Drechsler le premier peintre de l'art informel en Autriche¹⁰¹, évoque-t-il des « séjours à Cologne et Paris avec l'aide d'une bourse

⁹⁶ Maria Lassnig, in *Anfänge des Informel in Österreich, 1949-1953.*, cat.expo., Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 1971, *op.cit.*, p.10. Tda : « *Erste durch ein Stipendium ermöglichte Parisreise. Arnulf Rainer und eine grosse Salami mitgenommen.* »

⁹⁷ Maria Lassnig, in Sepp Dreissinger (éd.), *Maria Lassnig. Gespräche und Fotos*, *op.cit.*, p.191. Tda : « *Die Franzosen haben natürlich schon mitgeholfen. Ich habe bei der Bewerbung angegeben, dass ich während des Krieges mit einem Franzosen, dem Louis befreundet war. Er hat damals bei uns in Klagenfurt gelebt.* »

⁹⁸ Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, *op.cit.*, p.102.

⁹⁹ Entretien avec Wolfgang Drechsler, Vienne, 9 mars 2016. Voir annexe 76 (tome II, p.85).

¹⁰⁰ *Ibid.* Voir annexe 76 (tome II, p.85).

¹⁰¹ *Ibid.* Voir annexe 76 (tome II, p.85).

de l'Etat français »¹⁰² en 1951. A aucun moment, on ne trouve des indications sur une éventuelle rencontre de nos deux voyageurs avec Oberhuber à Paris. Il n'en reste pas moins qu'une information précieuse peut être déduite du témoignage d'Oberhuber au sujet de la provenance de la bourse obtenue par Lassnig et Rainer : l'Etat français¹⁰³. La société franco-autrichienne évoquée par Christa Murken aurait-elle été subventionnée par le gouvernement français ? Drechsler souligne en tout cas à plusieurs reprises l'importance des forces alliées en tant que vecteurs d'une « aide au développement intellectuel »¹⁰⁴, que nous avons déjà pu constater¹⁰⁵ :

Il semblerait donc que la France comme l'un des vainqueurs de l'Autriche s'était donnée comme mission d'éduquer les jeunes, tout comme le faisaient les Américains avec l'organisation [du Forum d'] Alpbach¹⁰⁶, qui fut [pour de nombreux Autrichiens] l'occasion de rencontrer [des personnalités du monde de l'art comme] Clement Greenberg six ans après la guerre. Hofmann¹⁰⁷ y avait par exemple participé à plusieurs reprises.

Cet engagement des vainqueurs de la guerre s'inscrivait dans un projet de paix mais peut également être interprété comme une forme d'affirmation de la supériorité intellectuelle des alliés sur les vaincus, tel que le relate le poète Guttenbrunner : « La France et l'Angleterre exerçaient alors [...] le droit des nations bien en avance sur notre pays sur le plan intellectuel, [notre pays] totalement dérobé de ses forces par le nationalbestialisme. »¹⁰⁸

2. A Paris : du surréalisme à l'informel

2.1. Le(s) séjour(s)

¹⁰² Oswald Oberhuber, in *Anfänge des Informel in Österreich, 1949-1953.*, cat.expo., Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 1971, *op.cit.*, p.16. Tda : « *Aufenthalte in Köln und Paris (mit Hilfe eines französischen Staatsstipendiums)*. »

¹⁰³ Wolfgang Drechsler, « Lassnig Paris 1951 », projet de texte non publié pour communication [non réalisée] dans le cadre d'un symposium sur l'année 1951 à Vienne, [années 2000], dactyl. [p.6].

¹⁰⁴ *Ibid.* Tda : « *geistige Entwicklungshilfe* ».

¹⁰⁵ Voir chapitre I, 1.1., p.23.

¹⁰⁶ Initié en 1945, le Forum annuel d'Alpbach se veut une plateforme interdisciplinaire à la croisée de la science, de la politique, de l'économie et de la culture. Voir European Forum Alpbach, *About us*, [en ligne], <<http://www.alpbach.org/en/about-us/>> [consulté le 22 août 2016].

¹⁰⁷ Il est question de Werner Hofmann, historien de l'art et directeur-fondateur du Musée du XX^e siècle [Museum des 20. Jahrhunderts] de Vienne entre 1962 et 1969. Voir [Anon.], « Werner Hofmann », in *Dictionary of Art Historians* [en ligne], <<https://dictionaryofarthistorians.org/hofmannw.htm>> [consulté le 6 août 2016].

¹⁰⁸ Michael Guttenbrunner, in *Eremiten-Kosmopoliten. Moderne Malerei in Kärnten 1900-1955*, cat.expo., Klagenfurt, Bleiburg, 2004, *op.cit.*, p.331. Tda : « *Frankreich und England übten damals unter erschwerten Umständen das Recht geistig weit vorausschreitender Nationen über unser vom Nationalbestialismus völlig entkräftetes Land.* »

Pourquoi, au fait, savons-nous si peu de choses sur les voyages de Lassnig à Paris au début des années 1950 ? Pourquoi demeurent-ils autant d'incertitudes, de contradictions ou en tout cas, d'incohérences ? Une petite anecdote rapportée par l'historien de l'art autrichien, Wolfgang Drechsler¹⁰⁹ décrit ses tentatives d'obtenir des informations de la part de Maria Lassnig au sujet de ses premières expériences parisiennes. La réaction est aussi immédiate qu'inattendue : Lassnig est trop fatiguée pour poursuivre la conversation téléphonique avec Drechsler. Lors d'un prochain entretien, l'interlocuteur insiste, cherche à savoir de quelle source provenait la bourse pour les voyages. Lassnig rétorque qu'elle ne le sait plus. Sa conclusion est simple : « On connaît déjà ces histoires, je n'ai plus beaucoup de forces, donc je ne m'occupe plus du passé, au contraire, je préfère dessiner ou peindre de nouvelles choses. »¹¹⁰

De même, Arnulf Rainer – bien qu'il s'exprime de façon moins cryptée que Lassnig - est toujours resté vague ou du moins pas assez clair pour permettre une reconstitution historique limpide des voyages à Paris. Cela est évidemment lié au fait que l'intérêt de l'histoire de l'art pour ces voyages parisiens a été reconnu trop tardivement—exception faite d'Otto Breicha¹¹¹. Au moment où on a donc voulu en savoir plus de la part des artistes, leur mémoire faisait bien souvent défaut, si ce n'était leur envie d'en parler tout simplement. Les sources premières se taisent ou n'en disent pas assez, et les témoignages font défaut. Cependant, les historiens de l'art s'accordent bien sur le fait que ce voyage a été tout à fait décisif dans le parcours des deux jeunes artistes. L'historien de l'art Otto Breicha est le premier à souligner toute l'importance de cette première expérience à l'étranger dans le catalogue de l'exposition *Débuts de l'informel en Autriche [Anfänge des Informel in Österreich], 1949-1953*.

Les hypothèses émises par l'historiographie et les récits de Maria Lassnig et d'Arnulf Rainer divergent clairement sur le nombre de séjours passés à Paris. Les moments précis de

¹⁰⁹ Wolfgang Drechsler a notamment été le commissaire de trois grandes expositions de Lassnig : la première rétrospective de Lassnig au Musée d'art moderne de Vienne en 1985, celle de 1995 à Mumok de Vienne, au Musée des Beaux-Arts de Nantes et au FRAC Pays de la Loire, et *Maria Lassnig. Das neunte Jahrzehnt [La neuvième décennie]* au Mumok de Vienne en 2009.

¹¹⁰ Wolfgang Drechsler, « Lassnig Paris 1951 », projet de texte non publié pour communication [non réalisée] dans le cadre d'un symposium sur l'année 1951 à Vienne, [années 2000], dactyl. [p.1]. Tda : « *Es ist eh alles bekannt, ich habe wenig Kraft, da beschäftige ich mich nicht mit der Vergangenheit, sondern zeichne und male lieber etwas Neues.* »

¹¹¹ Otto Breicha organise en 1971 au Musée du XXe siècle à Vienne une exposition pionnière sur les débuts de l'art informel en Autriche. Voir *Anfänge des Informel in Österreich, 1949-1953.*, cat.expo., Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 1971, *op.cit.*

l'arrivée et du départ, qui permettraient de valider ce qui a pu ou n'a pas pu être vu à Paris¹¹² dans le même temps, nous sont également inconnus, tandis que la durée des séjours varie selon les sources. Christa Murken affirme que Lassnig aurait décidé de répartir l'argent de la bourse sur deux séjours d'un mois respectivement¹¹³. Première incohérence, car Rainer rapporte qu' « il s'agissait de deux ou trois voyages d'une ou de maximum deux semaines respectivement »¹¹⁴.

Deux ou trois séjours donc... ? Alors que la plupart des sources historiographiques n'en comptent que deux ou préfèrent ne pas s'attarder sur ces détails, quelle n'est donc la surprise lorsque sur le brouillon d'un discours sans doute rédigé pour l'exposition *Maria Lassnig, Dessins et aquarelles 1946-1995* au Centre Pompidou en 1995, l'artiste évoque trois voyages :

D'abord j'avais reçue [sic] en 1951 une des premières bourses quand j'ai rencontré André Breton et Benjamin Péret en 1952, je suis revenue et j'ai rencontré les successeurs des surréalistes, qui s'appellent les automatistes, en 1953, je suis revenue et j'ai rencontré les informelles [sic].¹¹⁵

Pour ce qui est de la chronologie des faits que Lassnig mélange quelque peu ici, nous aurons bientôt l'occasion d'y revenir. Dans ses notes, Lassnig énumère également trois voyages sans pour autant les dater, en précisant que lors du troisième, elle aurait déjà eu une opportunité pour exposer ses œuvres à Paris, chance qu'elle décide de sacrifier pour un retour à Vienne¹¹⁶. Aucune autre source historiographique ne mentionne cependant ce projet d'exposition avorté, à l'exception d'Otto Breicha. Il relate que Lassnig emporte avec elle à Paris certaines de ses *Méditations statiques*, œuvre exposées à la Art Club Galerie en novembre 1952¹¹⁷ et qui, selon Lassnig, auraient alors mérité d'être exposées¹¹⁸. Enfin, il est

¹¹² Il sera notamment question de savoir si Lassnig et Rainer ont pu voir l'exposition *Véhémences confrontées* à la Galerie Nina Dausset à Paris en mars 1951. Voir chapitre I, 2.2., p.36-39.

¹¹³ Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, op.cit., p.102

¹¹⁴ Arnulf Rainer, in *Eremiten-Kosmopoliten. Moderne Malerei in Kärnten 1900-1955*, cat.expo., Klagenfurt, Bleiburg, 2004, op.cit., p.349. Tda : « Es waren zwei oder drei Reisen. Das war jeweils eine, höchstens zwei Wochen. »

¹¹⁵ Maria Lassnig, *Die Schwester ist die Feder des Pinsels, Tagebücher 1943-1997*, op.cit., p.158. Texte original en français.

¹¹⁶ Maria Lassnig, note manuscrite dans un carnet, [s.l.n.d.] [non paginé], Vienne, Archives, Maria Lassnig Foundation.

¹¹⁷ Otto Breicha, in *Anfänge des Informel in Österreich, 1949-1953.*, cat.expo., Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 1971, op.cit., p.4.

¹¹⁸ *Ibid.*

également fait mention de trois voyages dans la biographie que Lassnig rédige pour le catalogue d'exposition dirigé par Breicha en 1971¹¹⁹.

Mais peut-on se fier aux informations indiquées par Lassnig ? Il s'avère qu'elle manque cruellement de cohérence dans son propre discours. Ainsi, dans la biographie qu'elle rédige au début des années 1970, c'est-à-dire peu après son arrivée à New York, elle ne mentionne que deux voyages¹²⁰. Le troisième voyage ne lui semblait-il plus assez significatif pour en parler, alors que presque à la même époque, elle le mentionne dans le catalogue de Breicha ?

Peu de choses sont également connues sur les circonstances dans lesquelles les deux Autrichiens passent leur séjour dans la capitale artistique qu'ils auraient rejoint, selon les souvenirs de Rainer, en train¹²¹. Rainer dépeint qu'ils vivaient dans un petit hôtel¹²² dans des conditions extrêmement précaires :

A Paris, Maria et moi dessinions surtout dans notre lit, car dans ces petites chambres froides, sans chauffage, il n'y avait pas beaucoup de place, et par moments, même pas de table. [...] Il n'y avait donc aucune possibilité pour peindre, on pouvait uniquement dessiner. [...] Les cafés à Paris n'étaient déjà presque plus abordables pour nous. [...] Nous sommes allés plusieurs fois au cinéma, mais quasiment pas à des fêtes ou des soirées.¹²³

Pour Lassnig, la première expérience à Paris est également synonyme d'une peur d'être stigmatisée par les Français au lendemain des horreurs de la guerre. On l'aurait d'ailleurs plusieurs fois traitée d'« autre-chienne », jeu de mot sur « Autrichienne », une anecdote qui sera thématifiée dans l'un de ses tableaux peints¹²⁴ à Paris une décennie plus tard. Nonobstant, elle affirme avoir été bien accueillie dans la capitale¹²⁵.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.10.

¹²⁰ Maria Lassnig, « Who's who resume » [biographie rédigée par Lassnig pour la parution dans le *Who's who*], tapuscrit, [1971?] [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

¹²¹ Rainer, in *Eremiten-Kosmopoliten. Moderne Malerei in Kärnten 1900-1955*, cat.expo., Klagenfurt, Bleiburg, 2004, *op.cit.*, p. 349.

¹²² *Ibid.* Cette information est attestée par Maria Lassnig : « *J'ai habité dans un hôtel.* » Tda : « *Ich habe im Hotel gewohnt.* », voir Maria Lassnig, in Sepp Dreissinger (éd.), *Maria Lassnig. Gespräche und Fotos*, *op.cit.*, p.191.

¹²³ Arnulf Rainer, in Sepp Dreissinger (éd.), *Maria Lassnig.*, p.22. Tda : « *In Paris haben Maria und ich vor allem im Bett gezeichnet, denn in diesen kalten, ungeheizten kleinen Räumen, in denen wir damals gewohnt haben, war nicht viel Platz und es gab zum Teil gar keinen Tisch. [...] Malen konnte man überhaupt nicht, man konnte nur zeichnen [...] Die Kaffehäuser in Paris waren für uns schon fast unbezahlbar. [...] Wir sind einige Male ins Kino gegangen, zu irgendwelchen Festen und Partys eigentlich nicht.* »

¹²⁴ Voir annexe 44 (tome II, p.56).

¹²⁵ Maria Lassnig, in Sepp Dreissinger (éd.), *Maria Lassnig. Gespräche und Fotos*, *op.cit.*, p.191.

2.2. Les rencontres

Heimo Kuchling décrit le Paris des années 1950 comme une ville véritablement divisée sur le plan artistique : rive droite règne le cubisme tandis que la rive gauche est le bastion des surréalistes. Braque et Picasso étant alors inatteignables, il semble logique que Lassnig se soit concentrée dans un premier temps sur sa rencontre avec les surréalistes¹²⁶.

Deux moments-clés marquent les séjours dans ce qui est alors encore la capitale de l'art moderne. D'abord la rencontre avec les surréalistes. Grâce à l'intervention de Paul Celan, Arnulf Rainer et Maria Lassnig sont invités « dans ce café pour [se] joindre aux réunions des surréalistes »¹²⁷. Les deux Autrichiens s'y rendent avec leurs portfolios. Ils font visiblement bonne impression sur les surréalistes, qui apprécient leurs dessins. « Ensuite il fut décidé que Julien Gracq devait écrire un texte sur moi, et Benjamin Péret sur Lassnig »¹²⁸, raconte Rainer. En effet, « Péret rédige l'avant-propos¹²⁹ pour un projet de portfolio contenant des représentations automatistes-surréalistes¹³⁰ »¹³¹, sorte d'*ekphrasis* sous forme de court essai surréaliste. Le portfolio même est intitulé *Le Jardin des passions* [*Garten der Leidenschaften*]. Visiblement, Péret et Lassnig gardent contact après cette expérience et entretiennent une bonne relation. Péret offre deux ouvrages dédiés à Lassnig : *La parole est à Péret*¹³² avec une dédicace – « A Maria Lassnig aux dessins et ruisseau dans le forêt » – datée du 22 mai 1951 ainsi qu'un exemplaire de *Révolte sur mesure, La Rue*¹³³, présent également agrémenté d'un petit mot – « A Maria Lassnig. Le pli chante dans les cours » – et signé par une deuxième personne non identifiée¹³⁴. Il est probable que Péret ait offert les ouvrages en mains propres à Lassnig plutôt que l'hypothèse qu'il les lui ait envoyés par voie postale après son retour en Autriche. Dans ce cas, la première dédicace indiquerait que Lassnig est à Paris fin mai 1951. Reste à savoir de quel séjour il s'agit précisément.

¹²⁶ Heimo Kuchling, in Sepp Dreissinger (éd.), *Maria Lassnig. Gespräche und Fotos*, op.cit., p.26.

¹²⁷ Arnulf Rainer, in *Eremiten-Kosmopoliten. Moderne Malerei in Kärnten 1900-1955*, cat.expo., Klagenfurt, Bleiburg, 2004, op.cit., p.349. Tda : « in dieses Café zu den Surrealisten-Runden ».

¹²⁸ *Ibid.* Tda : « Dann wurde vereinbart, dass Julian Gracq einen Text über mich schreiben sollte, und Benjamin Péret über Lassnig. »

¹²⁹ Voir annexe 4 (tome II, p.8).

¹³⁰ Voir annexe 5 (tome II, p.9).

¹³¹ Otto Breicha, in *Anfänge des Informel in Österreich, 1949-1953.*, cat.expo., Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 1971, op.cit., p.3. Tda : « Péret schreibt das Vorwort für eine projektierte Mappe automatistisch-surrealistischer Darstellungen. »

¹³² *La Parole est à Péret*, Paris, Editions surréalistes, 1943, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

¹³³ *Révolte sur mesure, La Rue*, revue dirigée par Paul Lombar, n° spécial 5-6, [non daté] Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

¹³⁴ L'écriture de la deuxième signature est très peu lisible.

En tout cas, une fois la première étape des rencontres avec les surréalistes franchie, la première épreuve surmontée, c'est à André Breton, le grand chef craint pour son despotisme, d'examiner les portfolios, les dossiers de ces deux jeunes nouveaux amateurs. Il semble également satisfait puisqu'il décide d'inviter chez lui les deux voyageurs¹³⁵. Dans ses notes, Lassnig marque « le chef de file du surréalisme André Breton me baisa la main »¹³⁶ et Rainer rapporte s'être « rendu chez André Breton avec les héliographies de ses grands travaux »¹³⁷, ce qui avait été l'occasion pour le jeune artiste d'admirer la collection d'art de Breton accrochée sur les murs de l'appartement. Ont-ils revu Breton plusieurs fois ? La rencontre en tête-à-tête n'est mentionnée qu'à titre unique. Cependant, il y aurait notamment eu un dîner anecdotique où Lassnig et Rainer auraient invité Breton et les surréalistes chez eux¹³⁸, même si cela paraît en contradiction avec le fait qu'ils vivaient dans des chambres d'hôtels minuscules, sans même la place pour mettre une table¹³⁹.

Par ailleurs, se trouve dans les archives de Lassnig à Vienne une feuille manuscrite intitulée « Les Manifestes du surréalisme » probablement à dater entre 1951 et 1952¹⁴⁰. Bien que celle-ci soit quasiment illisible, nous avons pu déchiffrer une évocation de Paris ainsi que des noms d'artistes surréalistes tels que Aragon, Soupault, Eluard, Desnos, Roger Vitrac, Georg Auric, Jean Paulhan, Max Morise, Péret, Pierre Naville, Boiffard, Jaques Baron, Picabia, Duchamp et Picasso¹⁴¹. Ce document serait-il un indice sur les relations que l'artiste entretenait avec le mouvement des surréalistes en général, sur son degré d'intégration dans ce cercle ?

Quoiqu'il en soit, Lassnig et Rainer sortent déçus de la rencontre avec Breton. Rainer explique que sa relation avec les surréalistes était ambiguë, entachée du fait de leur orthodoxie excessive qui lui répugnait. Il les considère alors comme « des trotskistes orthodoxes » [« orthodoxe Trotzisten »]¹⁴², et les compare à une « secte d'église » [« Kirchensekte »]¹⁴³. Otto

¹³⁵ Arnulf Rainer, in *Eremiten-Kosmopoliten. Moderne Malerei in Kärnten 1900-1955*, cat.expo., Klagenfurt, Bleiburg, 2004, *op.cit.*, p.349.

¹³⁶ Maria Lassnig, note manuscrite dans un carnet, [s.l.n.d.] [non paginé], Vienne, Archives, Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Das surrealistische Oberhaupt André Breton küsste mir die Hand.* »

¹³⁷ Arnulf Rainer, in *Anfänge des Informel in Österreich, 1949-1953.*, cat.expo., Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 1971, *op.cit.*, p.22. Tda : « *Mit den Lichtpausen seiner großen Arbeiten zu André Breton.* »

¹³⁸ Hans Werner Poschauko, in Sepp Dreissinger (éd.), *Maria Lassnig. Gespräche und Fotos*, *op.cit.*, p.106.

¹³⁹ Voir citation de Rainer ci-dessus, p.33.

¹⁴⁰ En effet, le manuscrit est rédigé d'une écriture quasiment illisible, ce qui caractérise la manière d'écrire de Lassnig jusque dans les années 1950. Par contraste, et de façon étonnante, l'écriture de l'artiste deviendra beaucoup plus lisible dans les années 1960.

¹⁴¹ Maria Lassnig, « Les Manifestations du surréalisme », feuille manuscrite [non datée, non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

¹⁴² Arnulf Rainer, in Sepp Dreissinger (éd.), *Maria Lassnig. Gespräche und Fotos*, *op.cit.*, p.22.

Breicha ajoute que le jeune artiste en devenir se montre « déçu par l'attitude circonspecte et réservée »¹⁴⁴ du chef de file du surréalisme. Rainer conclut : « J'ai été surpris, car j'avais une idée toute autre sur ce que pouvait être une révolution artistique. »¹⁴⁵ Ainsi, ce groupement d'artistes quelque peu sclérosé ne répond-il point aux attentes des deux Autrichiens avides de changements radicaux, de nouveauté. Il n'apparaît donc pas étonnant qu'ils aient été par la suite aussi réceptifs face à la découverte des artistes de l'informel, cette confrontation très libre de différentes tendances abstraites, cette mouvance jeune, dynamique et opposée à toute doctrine.

Nous en arrivons au second moment-clé de nos séjours à Paris, le moment-choc de la confrontation avec l'art informel. Là encore, les repères temporels font défaut. A quel moment situer exactement l'instant décisif ? Selon Murken, c'est lors du premier voyage, que Lassnig, après avoir été impressionnée par l'œuvre de Magritte, et donc encore baignée dans l'univers surréaliste, subit le choc induit par l'exposition *Véhémences confrontées*¹⁴⁶ qui se tient à la Galerie Nina Dausset, rue du Dragon¹⁴⁷. Organisée par le critique d'art Michel Tapié en mars 1951, cette « confrontation des tendances extrêmes de la peinture non-figurative américaine, italienne, et de Paris »¹⁴⁸ a, dans son caractère inédit, valeur de manifeste. Mis à part le nom des artistes participants, Murken ne donne pas de précisions sur cette exposition, au-delà de celles que nous avons pu retrouver grâce au dépliant original de l'exposition¹⁴⁹. Même si l'auteur sous-entend que Lassnig et Rainer aient réellement été présents lors de l'exposition – elle souligne combien Lassnig en demeure impressionnée¹⁵⁰ –, elle n'en apporte aucune preuve.

Quant à Lassnig, elle situe la découverte de l'art informel à deux reprises¹⁵¹ au moment d'un second voyage à Paris. Il convient de s'attarder sur les informations qu'elle donne dans

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Otto Breicha, in *Anfänge des Informel in Österreich, 1949-1953.*, cat.expo., Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 1971, *op.cit.*, p.3. Tda : « Rainer wurde von der vorsichtigen und zurückhaltenden Art Bretons enttäuscht. »

¹⁴⁵ Arnulf Rainer, in Sepp Dreissinger (éd.), *Maria Lassnig. Gespräche und Fotos*, *op.cit.*, p.22. Tda : « Ich habe gestaunt, weil ich ganz andere Vorstellungen von einer Kunstrevolution hatte. »

¹⁴⁶ Voir annexe 6 (tome II, p.10-12).

¹⁴⁷ Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, *op.cit.*, p.102.

¹⁴⁸ *Véhémences confrontées. Bryen, Capogrossi, De Kooning, Hartung, Mathieu, Pollock, Riopelle, Russell, Wols*, [dépliant] présenté par Michel Tapié, Paris, Galerie Nina Dausset, 8 mars – 31 mars 1951, [non paginé] Fonds Galerie La Hune, Paris, Bibliothèque Kandinsky.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, *op.cit.*, p.102.

¹⁵¹ Dans Maria Lassnig, note manuscrite dans un carnet, [s.l.n.d.], *op.cit.* [non paginé], Vienne, Archives, Maria Lassnig Foundation et dans Maria Lassnig, « Who's who resume », tapuscrit, [1971?], [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

son autobiographie rédigée pour la parution dans le *Who's who* au début des années 1970¹⁵². Elle y mentionne un second voyage à Paris en 1952 durant lequel elle voit l'exposition *Véhérences confrontées*. L'artiste souligne avoir rencontré Michel Tapié et met en avant pour la première fois le fait d'avoir vu des peintures de Pollock. Ceci n'est évidemment pas anodin puisqu'au moment où elle écrit cette biographie, l'artiste se trouve déjà à New York. Il apparaît donc comme tout à fait stratégique pour elle de rendre tangible ses liens avec l'avant-garde américaine, avec l'expressionnisme abstrait américain, qu'elle ne revendiquait pourtant pas spécialement avant les années 1970. On voit donc bien que Lassnig choisit sciemment quelles informations transmettre à quel moment, ce qui invite à analyser son énoncé avec d'autant plus de prudence et de recul. En effet, si l'on admet qu'un second voyage a eu lieu en 1952, Lassnig ne peut avoir vu l'exposition à ce moment-là, puisque celle-ci s'est tenue en mars 1951. Pire, dans ses notes pour un discours rédigé autour de 1995¹⁵³, Lassnig situe sa rencontre avec l'informel en 1953 lors d'un troisième séjour dans la capitale française, soit deux ans après *Véhérences confrontées*. La version de Christa Murken doit donc être considérée comme la plus vraisemblable, en supposant que Lassnig et Rainer aient véritablement été présents au moment de l'exposition.

Examinons de plus près cette hypothèse. Rainer suggère une présence à l'exposition : « impressionné par l'exposition *Véhérences confrontées* montrée à la Galerie Nina Dausset (Rue du Dragon) en mars (avec des travaux de Bryen, Capogrossi, de Kooning, Hartung, Mathieu, Pollock, Riopelle) », écrit-il en 1971¹⁵⁴. Cela dit, la maîtrise de ces informations – le lieu, la date et le nom des artistes participants – n'exige en rien d'avoir vu l'exposition. Elles pourraient donc provenir uniquement de la lecture du catalogue d'exposition, qui a dû être d'autant plus facilement accessible qu'il prenait la forme d'un simple dépliant.

De même, Lassnig affirme en 1995 : « j'ai vue [sic] une exposition des informelles [sic] chez Nina Dausset rue du Dragon ou j'ai rencontré Riopelle et j'ai vu Michaux et Fautrier que j'aimais beaucoup. »¹⁵⁵ Elle aurait donc été présente à cette fameuse exposition sauf que...ni

¹⁵² Maria Lassnig, « Who's who resume », tapuscrit, [1971?], [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

¹⁵³ Maria Lassnig, *Die Schwester ist die Feder des Pinsels, Tagebücher 1943-1997*, op.cit., p.158.

¹⁵⁴ Arnulf Rainer, in *Anfänge des Informel in Österreich, 1949-1953.*, cat.expo., Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 1971, op.cit., p.22. Tda : « Beeindruckt durch die im März in der Galerie Nina Dausset (Rue du Dragon) gezeigte Ausstellung *Véhérences Confrontées* (mit Arbeiten von Bryen, Capogrossi, de Kooning, Hartung, Mathieu, Pollock, Riopelle). »

¹⁵⁵ Maria Lassnig, *Die Schwester ist die Feder des Pinsels, Tagebücher 1943-1997*, op.cit., p.158. Texte original en français.

les œuvres de Jean Fautrier ni celles d'Henri Michaux n'étaient exposées aux côtés de celles de Riopelle. Première hypothèse : elle ne se souvient plus très bien – elle a 86 ans au moment de ce témoignage – de ce moment décisif de sa jeunesse, et confond Fautrier avec Bryen, dont l'œuvre est exposée et dont on sait que Lassnig l'admirait beaucoup. Deuxième hypothèse : Fautrier et Michaux ont également été présents comme visiteur de l'exposition, comme par hasard le même jour et à la même heure que Lassnig. Troisième hypothèse : Lassnig ne s'exprime pas clairement et voulait en fait indiquer avoir vu Fautrier et Michaux au cours du même séjour mais en dehors du cadre de l'exposition. Dernière hypothèse, la plus audacieuse : elle raconte un petit mensonge et n'a en vérité pas été présente à l'exposition ce qui n'exclut pas qu'elle a dû faire la connaissance des peintres de l'informel dans un cadre autre, ou se confronter à leur art grâce à des livres ou des fascicules d'exposition¹⁵⁶.

Wolfgang Drechsler, quant à lui, souligne – sans pour autant expliciter son propos avec des indices temporels précis – que l'hypothèse que Lassnig et Rainer aient été présents lors de l'exposition paraît douteuse au vue de la concordance des temps par rapport au moment où se tenait l'exposition¹⁵⁷. De même, Otto Breicha émet l'hypothèse que les deux jeunes artistes aient pu arriver juste avant la fin de l'exposition, ou alors qu'ils aient vu seulement le dépliant de l'exposition¹⁵⁸. Il serait donc possible que les deux soient arrivés peu après l'exposition à Paris, donc dès fin mars 1951. En effet, comme nous le verrons un peu plus loin, ce catalogue d'exposition, quoique synthétique, suffit pour détecter l'influence flagrante aussi bien d'un point de vue formel que théorique sur Lassnig et Rainer.

La confrontation de ces différentes versions rapportées autour de l'épisode de *Véhémences confrontées*, nous amène donc à considérer deux cas de figure. Dans le premier, nous admettons que Lassnig et Rainer aient vu de leurs propres yeux l'exposition, ce qui nous conduit à invalider les dates indiquées par Lassnig pour situer sa rencontre avec l'art informel (selon les versions, en 1952 ou 1953) puisque, encore une fois, l'exposition s'est tenue en mars 1951. Cela nous amène à croire que le moment-choc de la découverte a lieu lors du premier voyage, donc juste après la rencontre avec les surréalistes, tel que le suggère Christa

¹⁵⁶ Il semblerait en effet que notre artiste ait suivi une partie de l'activité de la Galerie Nina Dausset, puisque un autre dépliant d'une exposition de Matta datant de mai 1952 a pu être retrouvé dans ses archives à Vienne. Voir *Dessins de Matta*, [dépliant], Paris, Galerie Nina Dausset, 30 mai 1952, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

¹⁵⁷ Entretien avec Wolfgang Drechsler, Vienne, 9 mars 2016. Voir annexe 76 (tome II, p.86).

¹⁵⁸ Otto Breicha, in *Anfänge des Informel in Österreich, 1949-1953.*, cat.expo., Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 1971, *op.cit.*, p. 3.

Murken¹⁵⁹. La dédicace de Benjamin Péret à Lassnig de mai 1951¹⁶⁰ indiquerait alors que même après la rencontre avec l'art informel en mars 1951, Lassnig continue à entretenir des relations avec certains surréalistes. Dans le second cas, les deux voyageurs sont arrivés après l'exposition, donc à un moment ultérieur à mars 1951 – peut-être en mai 1951, moment où Péret aurait pu remettre en main propre son ouvrage dédicacé à Lassnig –, à Paris et n'ont été confrontés qu'au catalogue-dépliant de *Véhérences confrontées*. La brochure les aurait alors incités à contacter et rencontrer certains artistes de l'informel après coup. Dans tous les cas, la confrontation avec l'exposition *Véhérences confrontées* que cela soit par voie directe ou différée a forcément lieu *avant* novembre 1951 puisqu'il s'agit du moment où Lassnig et Rainer organisent l'exposition *Peinture non-figurative [Unfigurative Malerei]* à Klagenfurt, qui comme nous le verrons plus loin, n'aurait pu exister sans l'exemple donné à la Galerie Nina Dausset en mars 1951.

Nous optons cependant pour le premier cas de figure, selon lequel Lassnig et Rainer aient bien été présents à l'exposition *Véhérences confrontées*. La validité de cette hypothèse se voit raffermie par les précisions apportées par Rainer sur les rencontres faites au cours de l'exposition :

nous étions en contact avec Jean-Paul Riopelle. Il nous a montré l'exposition à la Galerie Nina Dausset, nous a amenés voir l'atelier de Karel Appel ainsi que le sien. Je crois me souvenir avoir commencé une conversation avec Riopelle lors de l'exposition chez Dausset. [...] Lorsque Riopelle a vu ce que nous faisons [comme production artistique], il nous a encadrés.¹⁶¹

Cette concomitance des faits gardera d'ailleurs son importance puisque Riopelle et sa compagne Joan Mitchell feront partie du cercle d'amis de Lassnig à Paris dans les années 1960¹⁶². En outre, Rainer relate qu'avec Lassnig, ils auraient organisé à leur retour une exposition pour Riopelle et ses acolytes à Vienne : « Cette exposition n'apparaît sans doute nulle part dans l'historiographie, bien qu'elle ait été très importante. C'était encore avant la

¹⁵⁹ Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, op.cit., p.102.

¹⁶⁰ Voir chapitre I, 2.2., p.34.

¹⁶¹ Arnulf Rainer, *Eremiten-Kosmopoliten. Moderne Malerei in Kärnten 1900-1955*, cat.expo., Klagenfurt, Bleiburg, 2004, op.cit., p.350. Tda : « Es gab einen Kontakt zu Jean-Paul Riopelle. Er zeigte uns die Ausstellung in der Galerie Nina Dausset, führte uns zu Karel Appel ins Atelier und in seines sowieso. Ich bilde mir ein, mit Riopelle in der Ausstellung bei Dausset ein Gespräch angefangen zu haben. [...] Als Riopelle gesehen hat, was wir machen, hat er uns betreut. »

¹⁶² Hans-Werner Poschauko, ancien assistant de Maria Lassnig, nous a renseignés sur ce point lors d'un entretien informel à la Maria Lassnig Foundation à Vienne, 10 mars 2016.

fondation de la Galerie St. Stephan¹⁶³. »¹⁶⁴ Cette exposition demeure en effet jusqu'à nos jours étrangement inconnue.

Dans tous les cas, *Véhémences confrontées* a eu un impact fondamental sur l'œuvre des deux artistes autrichiens. Avant d'analyser plus en détails les ressorts de cet impact, il convient de replacer cette exposition dans son contexte, celui de la peinture non figurative de la Seconde Ecole de Paris qui prend son importance entre 1946 et le début des années 1960. Contrairement aux pionniers de l'abstraction de la première moitié du XX^e siècle, la Seconde Ecole de Paris désigne par abstraction non pas « le moyen de créer un langage universel fondé sur la réduction des signes à quelques fondamentaux [...] [mais] [...] la méthode la plus adaptée pour transmettre, sans l'intermédiaire des figures ou de la narration, le monde intérieur de l'artiste, ancré dans sa subjectivité »¹⁶⁵. On comprend alors tout de suite l'attrait qu'a dû avoir cette nouvelle tendance pour Lassnig, pour qui déjà le surréalisme est essentiellement un moyen facilitant, grâce à l'automatisme, la pratique de l'introspection¹⁶⁶. Cette mouvance de l'art abstrait s'oppose à toute spécificité, ouvre la voie à une multitude de formes d'expression, sorte de pot-pourri de tout ce qui n'est pas considéré comme figuratif. La distinction quelque peu artificielle par rapport au figuratif sera d'ailleurs surtout apposée à ce « mouvement artistique » par les critiques et l'histoire de l'art dans une tentative de catégorisation de ce qui se veut pourtant non-classifiable¹⁶⁷. Certes, une multitude de néologismes voient le jour afin de faciliter le discours et donner toutefois un nom à cette mosaïque de l'art abstrait : Mathieu et Pierre Restany retiendront « Abstraction lyrique », Michel Tapié « Informel », ce terme inventé justement à l'occasion de *Véhémences confrontées*, Estienne « Tachisme » ou encore « Non-figuration »¹⁶⁸. Et pourtant, « rares ont

¹⁶³ La Galerie St. Stephan est fondée en 1954 à Vienne et dirigée par Monsignore Otto Mauer, l'évêque-mécène de l'avant-garde autrichienne. Rainer fera partie avec Joseph Mikl, Wolfgang Hollegha et Markus Prachensky du groupe des « Stephansbuben » [les garçons de St. Stephan] qui monopoliseront la galerie à partir de la fin des années 1950. Voir chapitre II, 1.1., p.65-66.

¹⁶⁴ Arnulf Rainer, in Sepp Dreissinger (éd.), *Maria Lassnig. Gespräche und Fotos*, op.cit., p.23. Tda : « Diese Ausstellung steht wahrscheinlich in keiner Kunstgeschichte, obwohl sie sehr wichtig war. Das war noch vor der Gründung der Galerie St. Stephan. »

¹⁶⁵ Eric de Chassey, « Les Sujets de l'abstraction », in *Les sujets de l'abstraction: peinture non-figurative de la seconde Ecole de Paris, 1946-1962. 101 chefs d'œuvre de la Fondation Gandur pour l'Art*, Eric de Chassey (dir.), cat.expo., Genève, Musée Rath, 6 mai - 14 août 2011, Montpellier, Musée Fabre, 3 décembre 2011 - 18 mars 2012, Milan, 5 Continents, 2011, p.21.

¹⁶⁶ Voir chapitre I, 3.2., p.52-53.

¹⁶⁷ Eric de Chassey, in *Les sujets de l'abstraction*, Genève, Montpellier, 2011, op.cit.,p.21.

¹⁶⁸ Jean Paul Ameline, in *ibid.*, p.35-36.

été les analyses permettant de définir les caractéristiques communes à ce mouvement, ou, inversement, de distinguer ses oppositions internes »¹⁶⁹.

Pour ce qui est du critique d'art et père de l' « informel » Tapié, il voit dans ce terme « sans définition plus précise, l'aventure même de la création hors de toute règle esthétique telle [qu'il] l'a vue [...] chez Jean Fautrier, Michaux, Wols et Dubuffet »¹⁷⁰. Pour les expositions qu'il organise à partir de 1951, et *Véhémences confrontées* en est la meilleure illustration, « Tapié présentera donc à côté de ceux qui sont à la source de sa découverte de cette nouvelle manière de peindre [...], tous ceux qui lui sembleront susceptibles de se lancer dans des aventures analogues au but définitivement inconnu »¹⁷¹. C'est ainsi que sont associés à la nouvelle tendance, Bryen, Hartung et Mathieu mais également des artistes venus des quatre coins du monde, les expressionnistes abstraits américains d'abord, mais également d'autres artistes européens comme le Néerlandais Karel Appel, l'Italien Giuseppe Capogrossi ou l'Espagnol Antoni Tàpies¹⁷². Après quelques années de gloire de cette tendance artistique, dont l'apport pour les artistes est indéniable – l'exemple de Rainer et Lassnig en témoigne-, cet « Art autre »¹⁷³ cèdera la place au règne du Pop Art en provenance de la nouvelle capitale artistique mondiale, New York. Pour ce qui est de l'œuvre de Lassnig, les deux termes employés couramment par l'historiographie pour esquisser sa période abstraite, sont « l'informel » et le « tachisme ». Au sens strict, le tachisme – terme dérivé du mot « tache » - est une sous-catégorie du champ plus large de l'informel. Cependant, encore une fois, la distinction n'est point claire, et les deux néologismes sont couramment, comme dans le cas de Lassnig, employés comme synonymes¹⁷⁴.

Le contexte étant clarifié, il convient d'examiner de plus près le catalogue d'exposition-dépliant de *Véhémences confrontées* afin de montrer dans quelle mesure cette manifestation n'est guère restée sans conséquences sur l'œuvre de Lassnig. En effet, les textes agrémentant ce précieux fascicule, rédigés par Michel Tapié ainsi que par certains des artistes exposés, pourraient à peu de choses près émaner de la plume de Lassnig. C'est dire à quel point son œuvre et la réflexion qu'elle développe à la suite de ses voyages à Paris s'inscrivent

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.35

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.36

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ L'expression reprend le titre de l'ouvrage *Un Art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel* écrit et publié en 1952 par Michel Tapié, véritable manifeste de l'art informel,.

¹⁷⁴ [Anon.], « Tachismus », in *Ketterer Kunst* [en ligne], <<http://www.kettererkunst.de/lexikon/tachismus.php>> [consulté le 3 juillet 2016].

parfaitement dans la réflexion de ces artistes de l'informel. La pensée et l'œuvre de Camille Bryen, pour lequel Lassnig manifesterait son admiration¹⁷⁵, semblent avoir particulièrement marqué notre artiste. En effet, le parallèle entre ce qu'écrit le Français et la façon dont Lassnig dépeint un peu plus tard son œuvre et sa théorie artistique est tellement frappant, que l'on ne peut à ce jour que s'étonner de l'absence d'un examen plus approfondi du fameux dépliant par l'historiographie.

Ainsi Bryen constate-t-il : « Dans le 'vacuum cleaner' de la peinture moderne, des tendances extrêmes éclatent [...] et elles sont vécues plus intuitivement que théoriquement par les peintres. »¹⁷⁶ Or Maria Lassnig soulignera à plusieurs reprises que sa découverte des sensations corporelles émane d'une intuition intellectuelle. Plus loin, il explique : « Nous savons que les hommes sont traversés par des formes qui leur sont personnelles, et la projection de ces formes constitue sans doute l'essentiel d'une nouvelle sincérité picturale. »¹⁷⁷ Or, la recherche de la « grande forme » qui devient une préoccupation essentielle pour Lassnig à partir de 1952 environ¹⁷⁸ ne reflète-t-elle pas justement son appréhension toute personnelle et individuelle d'une forme corporelle ? La « sincérité picturale » évoquée par Bryen est également un principe fondamental de l'œuvre de Lassnig puisque sa recherche sur les sensations corporelles, dont la grande forme est le premier embryon, repose sur le simple constat que notre propre corps constitue la seule réalité tangible, pure, honnête dans un monde marqué – et ô combien ce constat n'est actuel- par la perte de repères.

Bryen prône également le primat du regard intérieur, omniscient par opposition au regard extérieur, optique, lorsqu'il écrit :

Loin d'être ressortissante de la seule émotion sensorielle, [la peinture] se doit d'agir comme une œuvre magique abordant la voyance non seulement de l'œil mais la voyance panoptique ; non seulement la dimension des formes et des

¹⁷⁵ Marie-Amélie zu Salm-Salm « Pariser Avantgarde und Abstrakte Malerei in Deutschland und Österreich, 1945-1960 », in *Wien-Paris. Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne, 1880-1960*, Agnes Husslein-Arco (dir.), Vienne, Österreichische Galerie Belvedere, 3 octobre 2007 – 13 janvier 2008, Vienne, Österreichische Galerie Belvedere, 2007, p.397.

¹⁷⁶ Camille Bryen, texte écrit en 1951, in *Véhémenances confrontées*, [dépliant], Paris, Galerie Nina Dausset, 1951, *op.cit.*, [non paginé], Fonds Galerie La Hune, Paris, Bibliothèque Kandinsky.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ Voir chapitre I, 3.2., p.54-57.

couleurs, mais celles des absences, des dédoublements, des souvenirs, des ambivalences psychiques et physiques.¹⁷⁹

Or, ce regard intérieur qui se mélange aux réminiscences de la mémoire deviendra un leitmotiv de la réflexion artistique de Lassnig au point de se manifester à travers différents motifs iconographiques récurrents dans ses œuvres des années 1960¹⁸⁰. En 1961, Lassnig exprime l'idéal de la conscience, de la « voyance » parfaite en notant rétrospectivement dans son journal : « Dans l'âge de commencer à penser (21) j'ai essayé de prolonger de plus en plus les moments de la parfaite conscience (de soi ou des choses) ; j'ai imaginé que je pourrais réussir de les faire durer [sic]. »¹⁸¹ Cette même idée revient dans son injonction « be aware ! » dans son dessin animé *Selfportrait* réalisé plus tard à New York¹⁸². Ce qu'on retrouve ici, n'est autre que la vision de l'artiste-voyant – la *Lettre du voyant* de Rimbaud¹⁸³ nous vient subitement à l'esprit-, un démiurge qui voit bien plus loin que ce que nous offre la vue extérieure, optique, jusqu'à sa plus profonde intériorité. La vue intérieure est évidemment aussi signe d'entendement, d'une compréhension intellectuelle accrue des phénomènes qui nous habitent, d'un triomphe sur l'inconscient.

Enfin, la préconisation formelle des artistes italiens Ballocco, Burri, Capogrossi et Colla pour une représentation fondée sur « des cellules graphiques, des linéarismes et des images pures et élémentaires »¹⁸⁴ semble être appliquée à la lettre par Lassnig dans ses œuvres informelles. Elle se sert d'ailleurs d'un vocabulaire très similaire à celui employé par les Italiens dans ses propres descriptions formelles. Ainsi, dans un manuscrit issu de ses archives où elle détaille un projet de catalogue d'exposition, Lassnig parle elle-même de « formes unicellulaires » [einzellige Formen] représentant le « chemin vers la forme absolue » [Weg zur absoluten Form], cette grande forme élémentaire déjà évoquée. Les « linéarismes » préconisés par les Italiens sont à mettre en lien avec l'importance du « Umriß », de la ligne de contour pour Lassnig, qui évoque par extension la membrane corporelle. Le travail sur ce

¹⁷⁹ Camille Bryen, texte écrit en 1948, in *Véhémenes confrontées*, [dépliant], Paris, Galerie Nina Dausset, 1951, *op.cit.*, [non paginé], Fonds Galerie La Hune, Paris, Bibliothèque Kandinsky.

¹⁸⁰ Voir chapitre III, 1.3., p.139.

¹⁸¹ Maria Lassnig, note manuscrite dans « Journal 1961 », [Paris], janvier 1964, [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Texte original en français.

¹⁸² Maria Lassnig, *Selfportrait*, dessin animé, 16 mm, couleur, son, 5 min., 1971.

¹⁸³ Arthur Rimbaud, Lettre à Paul Demeny, dite « du voyant », Charleville, 15 mai 1871, in *Toute la poésie* [en ligne], <http://www.toutelapoesie.com/poemes/rimbaud/la_lettre_du_voyant.htm> [consulté le 20 juillet 2016].

¹⁸⁴ Ballocco, Burri, Capogrossi, Colla, in *Véhémenes confrontées*, [dépliant], Paris, Galerie Nina Dausset, 1951, *op.cit.*, [non paginé], Fonds Galerie La Hune, Paris, Bibliothèque Kandinsky. Tda : « di nuclei grafici, linearismi e immagini pure ed elementari ».

contour mènera, par extension, aux *Strichbilder*, *Peintures aux traits*, qu'elle réalisera au début des années 1960 à Paris¹⁸⁵.

Par ailleurs, la brochure de l'exposition fait ressortir la position critique adoptée par les artistes envers le surréalisme, qu'ils considèrent comme un mouvement sclérosé, dépassé par le triomphe de l'individualisme. Riopelle décrit les peintres surréalistes comme plus avides « de reconnaissance que de connaissance »¹⁸⁶ et il ajoute : « L'automatisme qui s'était voulu ouverture totale s'est révélé comme une restriction du hasard. Le refus de conscience en a fait un 'isme' systématique. »¹⁸⁷ Lassnig rejoint ce positionnement lorsqu'elle souligne que même ses œuvres automatistes n'émanent pas d'un hasard mais sont le fruit d'une réflexion intuitive et introspective¹⁸⁸. A l'image des peintres de l'art informel, elle se distancie donc clairement du surréalisme, le principe du hasard comme fondement de l'œuvre d'art -on pense par exemple aux décalcomanies de Max Ernst- étant bien un sujet récurrent chez les surréalistes. En outre, ce que Riopelle dénonce comme un « refus de conscience » ne peut en aucun cas s'appliquer à l'œuvre de Lassnig, qui s'est au contraire engagée sa vie durant à faire surgir à la surface du conscient des sensations physiologiques à peine perceptibles par l'être humain¹⁸⁹. Le passage par les « -ismes » pour reprendre le terme employé par Riopelle sera mis en avant par Lassnig comme une étape indispensable mais à tout prix non définitive, qu'il s'agira pour elle de dépasser afin de parvenir à un langage artistique véritablement propre et individuel¹⁹⁰. En outre, Riopelle prône, toujours par opposition à l'automatisme, un « contrôle réel – qui physiologiquement, physiquement, psychiquement est condamné à être troué par l'organicité du peintre »¹⁹¹. Le champ lexical du physique, du physiologique, de l'organicité faisant référence à la corporalité humaine annonce les préoccupations développées un peu plus tard par Lassnig.

Enfin, la diatribe de Michel Tapié contre tout « mouvement artistique collectif » ne peut avoir laissé indifférente Lassnig. Tapié fustige ces « troupeau[x] », synonymes

¹⁸⁵ Voir chapitre III, 1.1.

¹⁸⁶ Jean-Paul Riopelle, in *Véhémenances confrontées*, [dépliant], Paris, Galerie Nina Dausset, 1951, *op.cit.*, [non paginé], Fonds Galerie La Hune, Paris, Bibliothèque Kandinsky.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ « Le hasard ne joue quasiment aucun rôle pour moi ». Tda : « Zufall spielt bei mir fast keine Rolle ». Lettre de Maria Lassnig à Maria Mayelle, Paris, 1^{er} juillet 1965 [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

¹⁸⁹ Nous y reviendrons à la fin de ce chapitre. Voir chapitre I, 3.3.

¹⁹⁰ Voir chapitre III.

¹⁹¹ Jean-Paul Riopelle, in *Véhémenances confrontées*, [dépliant], Paris, Galerie Nina Dausset, 1951, *op.cit.*, [non paginé], Fonds Galerie La Hune, Paris, Bibliothèque Kandinsky.

« d'étouffement » car « en art, comme dans le reste, il n'y a d'aventure qu'individuelle, et qu'on ne parle plus de mouvement »¹⁹². Il critique d'ailleurs plus explicitement, sous couvert de formulations quelque peu métaphoriques, le cubisme – « il ne s'agit plus de remplacer les femmes nues par des épures géométriques plus ou moins triturées aux mêmes fins scholastiques »- et le surréalisme – « ni tricher avec le Hasard jusqu'à ce qu'il finisse par du Poussin sur nature renouvelé aux rythmes du jour »¹⁹³. On retrouve le même discours dépréciatif sur le hasard – ici avec un grand « H ». Cette condamnation des mouvements artistiques, dans le sens d'un regroupement régi par des règles, des normes stylistiques, formels voire méthodologiques – tel que le surréalisme et la méthode de l'écriture automatique- a forcément marqué Lassnig, et sans doute corroboré la déception ressentie après la rencontre avec Breton.

Au-delà, Rainer et elle cherchent à faire exposer leurs œuvres dans des galeries. Mais, selon Rainer, cette tentative aurait plus ou moins échoué. Néanmoins, les deux peintres parviennent à se faire des contacts parmi les artistes. Riopelle les présente à Karel Appel avec lequel ils garderont des liens encore longtemps après¹⁹⁴, mais également à Mathieu et Wols. Rainer pense se souvenir qu'ils aient également rendu visite à Bryen dans son atelier situé à côté de la galerie Nina Dausset¹⁹⁵. Ils voient également des œuvres de Pierre Soulages dans d'autres expositions¹⁹⁶. L'influence de celles-ci est flagrante sur l'œuvre de Rainer – une confrontation entre *1948-1* de Pierre Soulages et *Brücke* de Rainer (1953-1954)¹⁹⁷ en témoigne. On peut également voir un héritage de Soulages dans la série des *Monotypies*¹⁹⁸ que Lassnig réalise dans les années 1950.

Enfin, Murken mentionne lors du second séjour à Paris en 1952 – consécutif donc à la visite de l'exposition *Véhémences confrontées*- la parution d'*Un Art autre, où il s'agit de nouveaux Dévidages du réel* de Michel Tapié¹⁹⁹. Murken ne précise pas si Lassnig a véritablement lu ou acquis cet ouvrage mais elle le sous-entend quand elle souligne que « ces

¹⁹² Michel Tapié, in *Véhémences confrontées*, [dépliant], Paris, Galerie Nina Dausset, 1951, *op.cit.*, [non paginé], Fonds Galerie La Hune, Paris, Bibliothèque Kandinsky.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ Arnulf Rainer, in Sepp Dreissinger (éd.), *Maria Lassnig. Gespräche und Fotos*, *op.cit.*, p.22-23.

¹⁹⁵ Arnulf Rainer, in *Eremiten-Kosmopoliten. Moderne Malerei in Kärnten 1900-1955*, cat.expo., Klagenfurt, Bleiburg, 2004, *op.cit.*, p. 350.

¹⁹⁶ Marie-Amélie zu Salm-Salm, in *Wien-Paris.*, Vienne, Österreichische Galerie Belvedere, 2007, *op.cit.*, p.397.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.396. Voir annexe 7 (tome II, p.12).

¹⁹⁸ Voir annexe 7 (tome II, p.12).

¹⁹⁹ Voir Michel Tapié, *Un Art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, Gabriel-Giraud et fils, 1952 [non paginé].

nouvelles impressions visuelles et théoriques » conduisent définitivement Lassnig sur le chemin de l'art informel²⁰⁰. Tapié rédige le manuscrit de l'ouvrage entre juin et août 1952 et l'impression est achevée le 30 novembre 1952. Si nous admettons que Lassnig ait été présente, tel que le suggère Murken, au moment de la parution de la publication à Paris, cela signifierait que Rainer et elle seraient retournés une deuxième fois à Paris à la fin de l'année 1952.

3. Assimilation et dépassement de la leçon parisienne

3.1. Application de la leçon : expositions et activités

A leur retour à Klagenfurt en 1951, Lassnig et Rainer mettent quasiment directement en œuvre les impressions recueillies au cours de cette leçon parisienne. En effet, Lassnig indique qu'elle organise en concertation avec Rainer au mois de novembre « la confrontation "Peinture non figurative" [Unfigurative Malerei] au Klagenfurter Künstlerhaus »²⁰¹. Rainer étaye le propos de sa compagne: « "une première confrontation des tendances" de la jeune peinture autrichienne »²⁰² en remployant l'expression qui apparaissait déjà sur de dépliant de l'exposition *Véhémences confrontées*. Lassnig et Rainer s'inspirent en outre du schéma établi par Mathieu pour le dépliant de *Véhémences confrontées* qui énumère les différentes tendances artistiques au sein de l'informel²⁰³, et appliquent cette tentative de catégorisation aux jeunes peintres autrichiens. Aduatz, Bischoffshausen, Hollegga, Fruhmann, Schidlo et Riedl s'inscrivent dans la tendance de « l'abstraction libre et géométrique », Mikl dans la « construction imaginaire » tandis que Rainer présente de la « peinture atomique, de la peinture aveugle, de l'expression élémentaire » et sous le pseudonyme « Zuzlu » de la « peinture nada ». Quant à Lassnig, ses œuvres sont qualifiées de « métamorphiques »²⁰⁴, à l'instar de celles de Bryen dans le schéma de *Véhémences confrontées*. Une simple confrontation visuelle et formelle des reproductions des œuvres apparaissant sur le fameux dépliant de la Galerie Nina Dausset avec les œuvres informelles de Lassnig fait d'ailleurs

²⁰⁰ Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, op.cit., p.103.

²⁰¹ Maria Lassnig, in *Anfänge des Informel in Österreich, 1949-1953.*, cat.expo., Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 1971, op.cit., p.10, Tda: « *Gemeinsam mit Rainer Zusammenstellung der im November im Klagenfurter Künstlerhaus gezeigten Konfrontation "Unfigurative Malerei".* »

²⁰² Arnulf Rainer, in *Anfänge des Informel in Österreich, 1949-1953.*, cat.expo., Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 1971, op.cit., p.22. Traduit de l'allemand : « *eine "erste Gegenüberstellung der Tendenzen" in der jungen österreichischen Malerei* ». »

²⁰³ Voir annexe 3 (tome II, p.7).

²⁰⁴ Otto Breicha, in *Anfänge des Informel in Österreich, 1949-1953.*, cat.expo., Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 1971, op.cit., p.3.

ressortir une ressemblance avec le tableau exposé de Camille Bryen²⁰⁵, en particulier dans la recherche d'une concentration de la forme au sein de la toile. Dans le manuscrit pour le catalogue d'exposition de *Peinture non-figurative*, Rainer, sous le pseudonyme « Trr. », propose une définition de la peinture métamorphique : « La magie du cosmos dans son état de dissolution et de devenir entre brouillard et matière illumine cette peinture. »²⁰⁶ Ce langage cosmique et mystique étonne au vue de l'œuvre de Lassnig. Néanmoins, la définition indique que les œuvres de Lassnig exposées à Klagenfurt s'inscrivent encore dans un langage tachiste de la dissolution, de l'éclatement de la forme, auquel se substituera bientôt une recherche de concentration de la forme.

L'analyse du catalogue de l'exposition *Peinture non figurative* fait également ressortir une nouvelle conception de la réalité défendue par Lassnig. En effet, dans son manifeste « Pas de défense » [« Keine Verteidigung »] rédigé pour le catalogue, Lassnig fait entendre qu'elle ne voit pas d'opposition entre l'abstraction et la réalité, et fustige ainsi l'association commune et réductrice du réalisme au figuratif. La peinture non figurative présente tout simplement une réalité *autre*. Dans ce sens, Lassnig rejoint le postulat de Michel Tapié dans son ouvrage *Un Art autre* publié seulement quelques mois avant l'exposition *Peinture non figurative*. La concordance de ces deux discours pourrait indiquer que Lassnig ait véritablement lu l'ouvrage du critique d'art. En effet, Tapié affirme :

Nous savons maintenant [...] qu'il n'est d'aventure qu'individuelle [...]. Dans la mesure où notre art est autre, s'élabore un nouveau protocole, un nouveau rituel qui n'est pas une amélioration d'anciens critères, mais qui est lui-même totalement autre, dans ses postulats comme dans ses échelles de valeurs.²⁰⁷

Pour Lassnig, cette réalité, cet art *autre* constitue un « réalisme visionnaire » [« visionärer Realismus »], reflet d'une « réalité intérieure » [« innere Realität »]²⁰⁸. Cette réalité est forcément plus vraie, plus franche, plus intelligente que celle qui ne tend qu'à retranscrire sur la toile le monde capté par la vision purement optique. Bien au contraire, « l'art non-figuratif n'est pas non plus une absence, un détournement du monde, mais bien

²⁰⁵ Voir annexe 8 (tome II, p.13).

²⁰⁶ « Trr. » [Arnulf Rainer], in *Unfigurative Malerei*, [tapuscrit du cat.expo.], textes de Maria Lassnig et Arnulf Rainer, Klagenfurt, Künstlerhaus, novembre 1951 [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda: « *Die Magie des Kosmos in seinem Stadium der Auflösung und des Werdens zwischen Nebel und Materie erleuchtet diese Malerei.* »

²⁰⁷ Michel Tapié, *Un Art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, *op.cit.* [non paginé].

²⁰⁸ Maria Lassnig, « Keine Verteidigung », manifeste pour le cat.expo., in *Unfigurative Malerei*, [tapuscrit], Klagenfurt, Künstlerhaus, novembre 1951, *op.cit.*, [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

davantage une accumulation concentrée de toutes ses possibilités et contradictions »²⁰⁹. L'évocation du terme « concentré », tout à fait primordial, est à appréhender au sens propre dans la mesure où Lassnig tend rapidement vers une agglomération de la masse picturale dans l'espace du support. Dans une inscription dans son journal en septembre 1955, Lassnig évoque d'ailleurs la destruction du « préjugé réaliste ». Faisant référence au philosophe kantien Reininger dont elle reprend ici le titre d'un des chapitres de sa *Métaphysique de la réalité*, l'artiste critique ouvertement une fausse conception du réalisme.

Nous retrouvons donc bien les conceptions défendues par les artistes de l'informel, étayées sur le dépliant de *Véhémenances confrontées*²¹⁰. Ainsi, du point de vue formel comme sur le plan théorique, Lassnig et Rainer ont-ils véritablement assimilé la leçon parisienne, conséquence de leur expérience partagée à la Galerie Nina Dausset. Drechsler considère de fait cette exposition comme le signe d'une véritable « rupture » [« Bruch »]²¹¹, d'un point de retournement pour les deux artistes, aussi bien d'un point de vue stylistique dans leurs œuvres post-parisiennes que dans leur réflexion artistique : « la seule chose qui demeure véritablement claire, c'est que les œuvres de Rainer et de Lassnig se sont radicalement transformées après le voyage à Paris et la visite de l'exposition. »²¹² Il conclut qu'« ils ont donc bien dû voir beaucoup de choses »²¹³ à Paris, même si les sources ne sont pas univoques sur ce qu'ils ont vu *exactement*.

Toutefois, ce n'est que vingt années plus tard, que l'histoire de l'art reconnaît pour la première fois le rôle de pionniers de ces jeunes artistes sur le terrain de l'art informel en Autriche, à travers l'exposition *Débuts de l'informel en Autriche* organisée par Otto Breicha. L'exposition présente les œuvres de Maria Lassnig, Arnulf Rainer et Oswald Oberhuber²¹⁴. Lassnig affirmera plus tard avoir été la première artiste informelle en Autriche²¹⁵, ce qui s'oppose à la vision de Drechsler qui met l'œuvre d'Oberhuber en avant comme celle du

²⁰⁹ Maria Lassnig, « Keine Verteidigung », manifeste pour le cat.expo., in *Unfigurative Malerei*, [tapuscrit], Klagenfurt, Künstlerhaus, novembre 1951, *op.cit.*, [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Die unfigurative Kunst ist auch keine Abwesenheit, keine Abkehr von der Welt, vielmehr eine konzentrierte Ansammlung all ihrer Möglichkeiten und Widersprüche.* »

²¹⁰ Voir chapitre I, 2.2., p.41-45.

²¹¹ Entretien avec Wolfgang Drechsler, Vienne, 9 mars 2016. Voir annexe 76 (tome II, p.85).

²¹² Wolfgang Drechsler, « Lassnig Paris 1951 », projet de texte non publié pour communication [non réalisée] dans le cadre d'un symposium sur l'année 1951 à Vienne, [années 2000], dactyl. [p.4]. Tda : « *Das Einzige, das wirklich klar ist, ist dass sich die Arbeiten von Rainer und Lassnig nach dieser Parisreise und dem Besuch der Ausstellung radikal verändert haben.* »

²¹³ Entretien avec Wolfgang Drechsler, Vienne, 9 mars 2016. Voir annexe 76 (tome II, p.85)

²¹⁴ *Anfänge des Informel in Österreich, 1949-1953.*, cat.expo., Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 1971, *op.cit.*

²¹⁵ Maria Lassnig, *Die Schwester ist die Feder des Pinsels, Tagebücher 1943-1997*, *op.cit.*, p.158.

pionnier absolu sur ce terrain. C'est dire la confiance qu'elle a en elle et la volonté permanente de vouloir s'affirmer contre les critiques dont elle s'est toujours sentie incomprise. En effet, son œuvre informelle peine à être reconnue dans les années 1950. Après le vernissage de *Peinture non figurative* à Klagenfurt, Lassnig et Rainer sont menacés de coups de poing par un jeune groupe d'étudiants. Lassnig note dans ses carnets : « Cri d'indignation à la première exposition de ces travaux [informels] à Klagenfurt, critique défavorable lors de l'exposition du Art Club au Strohkoffer. »²¹⁶

Au-delà, le retournement de situation lié à la confrontation avec l'art informel doit être mis en lien avec la décision de Maria Lassnig de quitter la Hundsgroupe en 1952, ce qui marque donc sa distanciation définitive par rapport au surréalisme. S'en suit son retour au Art Club, fief de l'abstraction, où elle expose en 1952, après son second séjour parisien, ses *Méditations statiques*²¹⁷, caractérisées par une concentration de la forme. Ses nouvelles œuvres sont cependant sujettes à des critiques négatives²¹⁸.

Un autre indice d'une appropriation de l'informel est la contribution de Lassnig à la revue *Meta. Revue mensuelle pour l'art et la poésie expérimentaux contemporains* [*Monatszeitschrift für zeitgenössische experimentelle Kunst und Poesie*]²¹⁹ publiée par l'artiste allemand Karl Otto Götz à Francfort. Cette occurrence n'est point anodine puisque Götz, lui-même un artiste de l'art informel et seul membre allemand du groupe Cobra – que Lassnig admirera plus tard-, était fortement impliqué dans la scène artistique parisienne dans les années 1950 et 1960 et entretenait des liens forts avec Hans Hartung, Georges Mathieu, Jean Fautrier, Wols et Sam Francis²²⁰.

Pour ce qui est de la contribution de Lassnig, les informations dont nous disposons ne sont encore une fois pas suffisamment claires ou cohérentes. Selon Murken, deux reproductions respectivement d'une œuvre surréelle et d'une œuvre informelle de Lassnig auraient été publiées dans *Meta 3*, le troisième numéro de la revue en 1951, sans précision sur

²¹⁶ Maria Lassnig, note manuscrite dans un carnet, [s.l.n.d.], [non paginé], Vienne, Archives, Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Aufschrei der Empörung bei der 1. Ausstellung dieser Arbeiten in Klagenfurt, abfällige Kritik bei der Artclubausstellung im Strohkoffer* ».

²¹⁷ Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, op.cit., p.104. Voir annexe 10 (tome II, p.15).

²¹⁸ Voir note manuscrite de Maria Lassnig – « critiques de l'époque presque toujours négatives et haineuses » [« Kritiken aus dieser Zeit dast immer negativ [sic] u. gehässig »] – sur la brochure pour l'exposition *Maria Lassnig. Phantastische Automatik, statische Meditationen, stumme Formen, Malerei ∞ - 1*, Vienne, Art Club Galerie, 1952, [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

²¹⁹ Entre 1948 et 1953, Karl Otto Götz publie dix numéros de la revue *Meta*.

²²⁰ Christoph Zuschlag, « Karl Otto Götz », 1997, in *Stiftung Informelle Kunst* [en ligne], <<http://www.stiftung-informelle-kunst.de/kuenstler/karl-otto-goetz.html>> [consulté le 16 juillet 2016].

le mois de parution²²¹. Néanmoins, dans la biographie vraisemblablement rédigée par Lassnig elle-même pour le catalogue de l'exposition *Débuts de l'informel en Autriche* en 1971, l'artiste mentionne une contribution dans *Meta 8*, huitième numéro de parution, en 1952²²². Or, le seul exemplaire de la revue dont nous disposons grâce aux archives de Lassnig à Vienne, est *Meta 5* paru en mars 1951. Etant donné que la revue est décrite par son éditeur comme mensuelle, *Meta 3*, le numéro évoqué par Murken, aurait logiquement dû paraître deux mois auparavant, donc en janvier 1951. Or, il s'agit d'un moment antérieur à l'exposition *Véhérences confrontées*. L'hypothèse de Murken d'une contribution à *Meta 3* est donc invalidée dans la mesure où il est improbable que Lassnig ait réalisé une œuvre informelle avant d'avoir vu la fameuse exposition à Paris en mars 1951. D'autre part, *Meta 8*, le numéro évoqué par Lassnig en 1971, aurait dû paraître en juin 1951, d'après nos calculs, et non en 1952, comme l'indique Lassnig. Nous optons donc pour une contribution de Lassnig à *Meta 8* autour de juin 1951, donc à un moment postérieur au premier voyage à Paris et à l'exposition *Véhérences confrontées*. Lassnig se situe encore à la croisée des tendances artistiques, à mi-chemin entre le surréalisme automatique qu'elle pratiquait déjà et l'art informel qu'elle vient de découvrir, et ne semble en tout cas pas encore revendiquer de mouvance en particulier. Dans tous les cas, la publication des dessins de Lassnig dans *Meta* a lieu avant l'organisation de l'exposition *Peinture non figurative* qui marque le véritable point de rupture avec le surréalisme.

Toutefois, Breicha souligne que l'informel n'a jamais représenté plus qu'une étape – pourtant essentielle – pour ses représentants autrichiens et qu'à partir de 1952 voire 1953 leurs préoccupations artistiques traduisent dorénavant un dépassement du tachisme²²³.

3.2. Des « expériences introspectives » aux *Méditations statiques*

Il s'agit à ce stade de notre recherche de retracer en détails l'évolution artistique de Lassnig depuis ses débuts marqués par les « expériences » ou « événements introspectifs »²²⁴ jusqu'à la maîtrise de l'art informel qui la conduit à la formulation de ses *Méditations statiques*, elle-même au fondement de sa recherche sur les sensations corporelles. Ce processus s'étend sur un laps de temps restreint, entre 1949 et 1952.

²²¹ Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, op.cit., p.105.

²²² Maria Lassnig, in *Anfänge des Informel in Österreich, 1949-1953.*, cat.expo., Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 1971, op.cit., p.10.

²²³ Otto Breicha, in *Anfänge des Informel in Österreich, 1949-1953.*, cat.expo., Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 1971, op.cit., p. 26.

²²⁴ Maria Lassnig, *Die Schwester ist die Feder des Pinsels, Tagebücher 1943-1997*, op.cit., p.159. Lassnig évoque les « *evenements introspectives [sic]* ».

Tout d'abord, pourquoi se tourne-t-elle vers le surréalisme ? « Parce que je voulais enfin faire quelque chose qui n'avait rien à voir avec le monde visible », répond Lassnig en 1965²²⁵. Elle se dit également mue par « la curiosité de tester les sensations surréelles comme "l'automatisme", l'absurde, etc »²²⁶. Il s'avère rapidement que Lassnig s'intéresse peu à une influence formelle, stylistique – la citation ci-dessus montre son rejet du « style »- mais bien davantage aux concepts surréalistes, et avant tout à l'automatisme. En effet, elle constate en décrivant sa création artistique que « ce n'était alors pas du surréalisme habituellement pratiqué à l'époque mais des formes végétatives²²⁷ qui s'enfilaient les unes à côté des autres de façon automatique »²²⁸. Le surréalisme révèle une chose essentielle pour la jeune artiste : la conscience d'une réalité au-delà de la pure vision optique.

Cependant, il convient de préciser que l'automatisme « pur », celui qui découle du hasard, est bien trop superficiel pour elle. Nous avons déjà vu qu'à l'instar des artistes de l'art informel, elle rejette le hasard²²⁹. Elle ne se sert que de l'automatisme dans la mesure où il s'agit pour elle d'un moyen pour pratiquer l'introspection, l'observation et l'analyse de son intérieur. Cet exercice se veut conscient, précis, maîtrisé, et donc par définition, opposé au hasard. Ainsi écrit-elle en 1968, « je me distingue de mes origines surréalistes, de l'écriture automatique (dans laquelle j'expérimentais en 1951) par une concentration non-surréelle »²³⁰. Pour autant, ce qui l'intéresse dans l'automatisme, c'est qu'il permet d'évacuer toute forme d'intention car dans sa volonté d'introspection, Lassnig souhaite travailler sans a priori, sans idées préconçues. Elle cherche à être surprise par son inconscient²³¹.

²²⁵ Lettre de Maria Lassnig à Maria Mayelle, Paris, 1^{er} juillet 1965 [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *weil ich endlich etwas machen wollte, was nichts mit der sichtbaren Welt zu tun hat* ».

²²⁶ *Ibid.* Tda : « *Die Neugier die surrealen Empfindungen wie "Automatismus", das Absurde etc auszuprobieren.* »

²²⁷ Voir annexe 5 (tome II, p.9).

²²⁸ Maria Lassnig, note manuscrite dans un carnet, [s.l.n.d.], [non paginé], Vienne, Archives, Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Es entstand dann auch kein damals üblicher Surrealismus, sondern vegetative Formen die sich automatisch nebeneinander auffädelten.* »

²²⁹ Voir chapitre I, 2.2., p.45.

²³⁰ Maria Lassnig, « Chancen des Kreativen », *Protokolle '68*, Otto Breicha (éd.), Vienne, 1968, [tapuscrit, non paginé], Vienne, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Tda : « *Von der ursprünglichen surrealistischen Art, der automatischen Niederschrift (in der ich 1951 experimentierte), bin ich durch eine unsurreale Konzentration unterschieden.* »

²³¹ Maria Lassnig, « Neuere Bilder », in *Maria Lassnig*, Wolfgang Drechsler (dir.), textes de Maria Lassnig, cat.expo., Vienne, Museum moderner Kunst/ Museum des 20. Jahrhunderts, Düsseldorf, Kunstmuseum, Nuremberg, Kunsthalle, Klagenfurt, Kärntner Landesgalerie, 1985, Klagenfurt, Ritter, 1985, p.121

Bien que Maria Lassnig dépasse rapidement le surréalisme, elle revendiquera toujours certaines « qualités surréalistes » [« surreale Qualitäten »]²³² dans son œuvre, à savoir « l'obsession de l'objet, l'obsession de l'activité, la révolte contre le style, la révolte contre le monde et son imperfection, l'éternel provisoire, le sérieux non-sérieux, l'anti-style et [son] éternelle fidélité à l'illusionnisme idéaliste »²³³. Au-delà, elle voit également dans les métamorphoses, les mythologies qu'elle développera dans son œuvre à partir des années 1960²³⁴, une réminiscence constante du surréalisme. Ainsi explique-t-elle dans une interview: « les transformations sont ma partie surréelle. »²³⁵ Enfin, ce qui la rapproche du surréalisme, est l'interdisciplinarité de son œuvre entre l'art, la réflexion philosophique et la recherche scientifique sur le corps²³⁶. En effet, Breton met en avant « l'importance d'une conception multidimensionnelle dans le surréalisme » et « l'expérience de plusieurs mondes en simultané »²³⁷.

Les « expériences introspectives »- c'est ainsi que Lassnig désigne plus globalement ses œuvres de la période surréaliste- naissent, selon les indications de l'artiste, en 1949. Marquée dans sa formation par la tradition d'un réalisme exacerbé, « purifié » prôné par l'idéologie nazie, Lassnig n'opère dans sa pratique de l'introspection au fond qu'un décalage de l'extérieur vers l'intérieur de cette capacité d'observation de la nature²³⁸. Selon les mots de Lassnig, ce « simple » déplacement de son regard constitue déjà toute sa radicalité²³⁹. Lassnig est-elle alors véritablement à l'origine de ce concept introspectif? Il est intéressant de remarquer qu'Oswald Oberhuber appelle en 1949, donc à peu près au même moment que Lassnig, certains de ses tableaux des *Paysages introspectifs* [*Introspektive Landschaften*]²⁴⁰.

²³² Maria Lassnig, « Chancen des Kreativen », *Protokolle*, 1968, art.cité, [tapuscrit, non paginé], Vienne, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek.

²³³ *Ibid.* Tda : « *die gegenständliche Obsession, die Obsession der Tätigkeit, die Revolte gegen den Stil, die Revolte gegen die Welt und ihre Unvollkommenheit, das ewig Provisorische, der ernste Unernst, der Antistil und meine treue zum idealistischen Illusionismus* ».

²³⁴ Voir chapitre III, 1.2., p.131-133.

²³⁵ Interview avec Jana Wisniewsky, AZ, [non daté], cité dans Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, op.cit., p. 165. Tda : « *Die Abwandlungen sind mein surrealer Teil.* »

²³⁶ Hildegund Amanshauser, Martin Kunz, Wilfried Skreiner, « Vorwort », in *Maria Lassnig. Mit dem Kopf durch die Wand*, Martin Kunz (dir.), cat.expo., Graz, Neue Galerie Landesmuseum Joanneum, 22 juin – 20 août 1989, Hambourg, Kunstverein [dates non connues], Vienne, Secession [dates non connues], Klagenfurt, Ritter, 1989, p.7.

²³⁷ Hannes Winter, « Künstler haben das Wort. Surrealistische Lyrik », 1950, art.cité, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda: « *Bedeutung multidimensionaler Anschauung im Surrealismus* », « *das Erlebnis mehrerer gleichzeitiger Welten* », p.2.

²³⁸ Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, op.cit., p. 140

²³⁹ Wolfgang Drechsler « Aussen und Innen. Zur Malerei von Maria Lassnig », in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, op.cit., p.18.

²⁴⁰ Oswald Oberhuber, in Breicha, *Anfänge, Anfänge des Informel in Österreich, 1949-1953.*, cat.expo., Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 1971, op.cit., p.5

La question se pose donc de savoir qui est à l'origine de cette formulation. Etant donné que les titres et dénominations ne naissent qu'a posteriori chez Lassnig²⁴¹, il semble toutefois difficile d'établir une chronologie des faits.

Cependant, elle souligne avoir dû rejeter rapidement l'expression « expériences introspectives » car celle-ci décrivait un stade où l'artiste, au lieu d'observer ce qui se passait dans l'enceinte de sa corporalité, de décrire des sensations organiques, ne faisait qu'évoquer des expériences ressenties²⁴². Mais la fin des « événements introspectifs », fleuron logique de l'automatisme et, par extension, du surréalisme, ne signifie guère l'abandon de l'introspection. Au contraire, toute l'œuvre de Lassnig repose sur le regard tourné vers l'intérieur. Dans les « expériences introspectives », il s'agit encore d'un intérieur psychologique ou psychanalytique. Mais ce regard vers l'intérieur se décale ensuite encore d'un cran, vers la dimension somatique, physiologique, ce qui lui permet d'aboutir à la prise de conscience de ses sensations corporelles.

Comme nous avons pu le démontrer, le désintérêt du surréalisme – qui ne signifie pas l'abandon total de toutes ses implications- va de pair avec le choc de l'informel subi vraisemblablement en 1951 à Paris. Or, l'historien de l'art et directeur du Stedelijk Museum'Amsterdam dans les années 1990, Rudi Fuchs, définit l'art informel comme un mélange de surréalisme et d'expressionnisme qui naît à Paris au lendemain de la guerre²⁴³. Cette définition résume donc parfaitement l'évolution parcourue par Lassnig, de l'expressionnisme influencé par le colorisme carinthien qui marque ses premières années post-académiques, à l'art informel, en passant par le surréalisme. Lassnig s'inscrit donc dans un cheminement presque naturel jusqu'à l'aboutissement à l'art informel. Elle affirmera d'ailleurs elle-même que « des dessins automatistes végétatifs à l'informel, ce n'était qu'un pas logique »²⁴⁴. L'expérience-clé à Paris représente donc l'élément essentiel, sans lequel elle n'aurait pu parfaire le processus de transformation entamé à la fin des années 1940.

²⁴¹ Voir chapitre III, 1.2., p.134.

²⁴² Silke Andrea Schuemmer, « *einmal von aussen, dann von innen* ». *Die Konstituierung des Ichs in den Selbstportraits Maria Lassnigs, ihre bildnerische Umsetzung von Gefühlen und Empfindungen und die Frage nach der Übertragbarkeit des literarischen Begriffs des 'Inneren Monologs' auf Selbstbildnisse*, thèse doctorale en philosophie, dirigée par apl. Prof. Dr. phil. Peter Gerlach et Hon.- Prof. Dr. phil. Ulrich Schneider, Philosophische Fakultät der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen [Aix-la-Chapelle], 2002, 311 p. [en ligne], <http://publications.rwth-aachen.de/record/57256/files/03_048.pdf> [téléchargée le 22 février 2016], p.20.

²⁴³ Rudi Fuchs, « An der Grenze. Maria Lassnig », *Noema art journal*, mai-juin 1999, p. 34, cité dans *ibid.*, p. 30.

²⁴⁴ Maria Lassnig, note manuscrite dans un carnet, [s.l.n.d.], [non paginé], Vienne, Archives, Maria Lassnig Foundation. Tda : « Von den vegetativen automatischen Zeichnungen zum informell war es nur ein logischer Schritt. »

L'assimilation de la leçon de l'art informel devient alors l'étape indispensable pour se rapprocher de ce qui deviendra l'objet de sa recherche : de représenter « l'originaire-immédiat » [« dieses Ursprungshaft-Unmittelbare »]²⁴⁵ qui aboutira à une forme corporelle. Elle s'approprie d'abord le tachisme d'un point de vue purement formel. Dans un projet manuscrit pour un catalogue d'exposition²⁴⁶, Lassnig décrit le tachisme comme une « percée vers une création amorphe et dynamique »²⁴⁷. Elle dépeint un processus de propulsion de taches de couleurs sur un support, suivant une dynamique centripète ou centrifuge²⁴⁸.

Mais cet « *Amorphe*, comme l'informe, le flou s'agglomèrent plus tard pour former des centres quelconques »²⁴⁹. Après la dissolution, la remise en question de la forme, Lassnig affirme une nouvelle volonté d'une concentration formelle, telle qu'on la perçoit déjà dans des œuvres comme *Informel* et *Un peu de masse dans l'espace* [*Etwas Masse im Raum*] réalisées en 1951²⁵⁰. C'est le point de départ de la recherche de « la grande forme, qui implique la variété de toutes les formes possibles »²⁵¹. Cette recherche est alors à l'origine de ses *Méditations statiques*, qu'elle considère comme un « tachisme purifié » [« verpurisierter Tachismus »]²⁵². *Knödelform*, forme de quenelle ou de boulette, est un titre récurrent de ses dessins²⁵³ de l'époque. Or, on comprend très vite que cette grande forme devient la métaphore du corps et symbolise ainsi le passage d'une introspection plus psychologique, celles des « expériences introspectives », à une introspection physiologique, somatique.

Ainsi, la forme est d'abord décrite par Lassnig comme unicellulaire et « dont le cordon ombilical a été coupé » [« abgenabelt »]²⁵⁴. Cette coupure marque bien le moment de la

²⁴⁵ Armin Wildermuth, « Vom Leib zum Bild. Marias Lassnigs künstlerischer Erlebnisprozess », in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, *op.cit.*, p.99.

²⁴⁶ Au vu des illustrations qui apparaissent sur le manuscrit et qui représentent les œuvres exposées, il s'agit probablement de l'exposition particulière de Lassnig qui se tient en 1960 à la Galerie nächst St. Stephan à Vienne. Voir la liste des expositions, annexe 3 (tome II, p.7).

²⁴⁷ Maria Lassnig, « Ersatzkatalog », projet manuscrit pour un catalogue d'exposition [non daté, non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « Durchbruch zur dynamisch amorphem Gestaltung ».

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ Otto Breicha, in *Anfänge des Informel in Österreich, 1949-1953.*, cat.expo., Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 1971, *op.cit.*, p.4. Tda : « Das Amorphe, wie Ungestaltete, Verschwommene verdichtete sich später zu irgendwelchen Zentren. »

²⁵⁰ Voir annexe 9 (tome II, p.14)

²⁵¹ Maria Lassnig, in *Maria Lassnig. Phantastische Automatik, statische Meditationen, stumme Formen, Malerei ∞ - I*, [brochure], Vienne, Art Club Galerie, 22 novembre – 12 décembre 1952, [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « Die grosse Form finden, die die Vielfalt aller möglichen Formen einschliesst. »

²⁵² Otto Breicha, in *Anfänge des Informel in Österreich, 1949-1953.*, cat.expo., Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 1971, *op.cit.*, p.4.

²⁵³ Annexe. Voir *Informelles Knödelselbstportrait*

²⁵⁴ Maria Lassnig, « Ersatzkatalog », projet manuscrit pour un catalogue d'exposition [non daté, non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Voir annexe 11 (tome II, p.16).

naissance de l'être humain. Par conséquent, la grande forme unicellulaire s'apparente à une formation humaine et corporelle. L'historien de l'art Gottfried Boehm voit d'ailleurs dans les teints ocres qui apparaissent sur des dessins comme *Autoportrait informel en quenelle* [*Informelles Knödelselbstportrait*]²⁵⁵ datant de 1950/1951 l'expression de l'intimité chaude de la cavité corporelle²⁵⁶. En outre, la ligne de contour composante essentielle des œuvres de ces années, représente le « tour » de son corps, ou plus précisément la peau, cette membrane qui « entoure » et contient toute la corporalité. Lassnig parlera en effet « du contour que l'on est à tel ou tel moment »²⁵⁷. Werner Hofmann conclut: « Ce qui était plus important que ce capriccio post-surréaliste qui correspondait à la manière dont on cherchait à s'orienter à Vienne après 1945, étaient les dessins concis de contour vers 1950 qui ne représentaient jamais de simples élans d'énergie, mais quelque chose de corporel. »²⁵⁸

Pourquoi au juste Lassnig est-elle si obsédée par cette « grande forme », plus ou moins ronde? Au-delà de la référence au corps, que traduit-elle au juste ? Une inscription dans son journal intime, datant de 1954, fournit à cet égard de précieux indices :

De l'extérieur, observé depuis une certaine distance, tout semble rond. Rond comme les animaux. Rond comme les jeunes animaux et humains. Car le destin pèse déjà sur les plus vieux et les rondeurs sont déjà enfoncées par la pression de l'air trop forte provenant de l'extérieur.²⁵⁹

La grande forme ronde implique donc la pureté, l'innocence de l'être vivant qui dans sa jeunesse n'est pas encore souillée par le monde extérieur. La recherche d'une telle forme s'apparenterait alors à une quête d'un certain idéal de pureté et d'harmonie, non entaché. Cela suggère également un besoin de protection du corps devant « l'extérieur » qui risque de mettre en danger l'intégrité de la forme. « La poussée vers une forme fermée provient

²⁵⁵ Voir annexe 13 (tome II, p.18).

²⁵⁶ Gottfried Boehm, in *Maria Lassnig. Der Ort der Bilder*, cat.expo., Graz, Hambourg, Deichtorhallen, 2013, *op.cit.*, p.19.

²⁵⁷ Tda: « [der] Umriss [...], der man gerade ist », Maria Lassnig, *Die Schwester ist die Feder des Pinsels, Tagebücher 1943-1997*, *op.cit.*, p. 80.

²⁵⁸ Werner Hofmann, in *Maria Lassnig. Biennale di Venezia 1980*, Österreichisches Bundesministerium für Kunst und Kultur (éd.), cat.expo., Venise, Biennale, 1er juin - 28 septembre 1980, Vienne, Brüder Rosenbaum, 1980, p.8. Tda : « *Wichtiger als dieses post-surrealistische Capriccio, das der Art entspricht, in der man sich nach 1945 in Wien zu orientieren versuchte, sind die konzisen Umrisszeichnungen um 1950, die nie blosser Energieschübe darstellen, sondern Leibhaftes.* »

²⁵⁹ Maria Lassnig, note manuscrite dans son journal intime [couverture: « 1954?..ist September / März 1955 / Usé »], 4 septembre 1954, [non paginé] Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda: « *Alles wirkt von aussen, von einem bestimmten Abstand betrachtet rund. Rund wie die Tiere. Rund wie die jungen Tiere und Menschen. Denn den älteren haftet schon das Schicksal an und die Rundungen sind gedrückt vom zu starken Luftdruck des Aussen.* »

vraisemblablement d'un besoin de protection »²⁶⁰, spéculait-elle en 1996, à 77 ans. La forme aboutie, close revêt le potentiel protecteur d'un cocon, d'une coquille.

Afin d'opérer le passage de la simple « grande forme » aux *Méditations statiques*, il suffit, selon les mots de Lassnig, d'opérer le « passage de la forme à la figure [Gestalt] »²⁶¹. La figure se distingue de la forme dans la mesure où elle admet une multitude de solutions formelles, et dépasse donc celle, originelle, du cercle, de la rondeur. Elle prend son sens non pas de manière autonome mais en relation avec la surface de la peinture. Ainsi *Méditation statique I et Méditation statique III* [*Statische Meditation I et III*] peintes autour de 1951/1952²⁶² prennent en compte les limites de la toile, se construisent par rapport à cette surface qui leur est imposée par le support. Ceci n'était effectivement pas encore le cas avec les formes plus simples réalisées en 1951 telles que *Forme au cordon ombilical coupé* [*Abgenabelte Form*] ou *Sans titre, Informel* [*Ohne Titel, Informell*]²⁶³ qui se déploient totalement indépendamment de l'espace qui les entoure, qui n'existent que pour elle-même et pourraient donc apparaître de la même façon sur n'importe quel autre support. Les *Méditations statiques* permettent donc de mettre en scène les « simples » formes. Par ailleurs, ce qui distingue les *Méditations statiques* du tachisme dynamique pratiqué par Lassnig dans un dessin comme *Le dégoût actif* [*Der aktive Ekel*] de 1951²⁶⁴ est également la méthode de travail, la nature du processus de création. Ainsi expliquera Lassnig:

Les *Méditations statiques* étaient des images anti-vitesse (par opposition à la rapidité du tachisme): j'étais assise comme un point calme au milieu de ces tableaux plutôt petits et me contournais moi-même avec le pinceau, aussi loin que je pouvais aller avec ma main.²⁶⁵

La grande forme qui persiste de façon plus élaborée dans les *Méditations statiques* marque donc d'emblée un dépassement de la solution tachiste. Il n'en reste pas moins qu'une continuité formelle subsiste avec l'informel français. « La concentration de la

²⁶⁰ Maria Lassnig, *Die Schwester ist die Feder des Pinsels, Tagebücher 1943-1997, op.cit.*, p.190. Tda : « *Der Drang zu einer geschlossenen entspringt wahrscheinlich einer Schutzbedürftigkeit.* »

²⁶¹ Maria Lassnig, « Ersatzkatalog », projet manuscrit pour un catalogue d'exposition [non daté, non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda: « *Übergang von der Form zur Gestalt* ».

²⁶² Voir annexe 10 (tome II, p.15).

²⁶³ Voir annexe 11 (tome II, p.16).

²⁶⁴ Voir annexe 12 (tome II, p.17).

²⁶⁵Tda: « *Die statischen Meditationen waren Anti-Geschwindigkeitsbilder (als Gegensatz zum gängigen schnellheftigen Tachismus): ich saß quasi als Ruhepunkt in der Mitte eher kleiner Bilder, und ging mit dem Pinsel, soweit die Hand reichte, an den Rand meiner selbst rund um.* », Christine Humpl, « Bilder, die betrachtet werden sollten. Zu Maria Lassnigs Gemälden und Papierarbeiten in der Sammlung Essl », in *Maria Lassnig. body.fiction.nature*, Christine Humpl, Isabella Kossina, Annette Stein (dir.), cat.expo., Klosterneuburg, Sammlung Essl Privatstiftung, 20 avril – 28 août 2005, Klosterneuburg, Edition Sammlung Essl, 2005, p.12.

forme, la forme en quenelle ou boulette [Knödelform] a quelque chose de très français, par opposition aux Américains qui cherchaient toujours l'éclatement de la forme »²⁶⁶, remarque Drechsler. La comparaison nous semble surtout frappante avec les œuvres de Fautrier, telle que la série des *Otages* réalisée autour de 1944/1945²⁶⁷ ou une œuvre comme *Dépouille* datant de 1945²⁶⁸. La forme arrondie et concentrée est bien un leitmotiv chez Fautrier.

Par ailleurs, même si, comme le suggère Drechsler, Lassnig est bien loin des solutions formelles de l'expressionnisme abstrait américain, une similitude existe avec l'*Action Painting* américain dans l'importance qu'elle accorde à la gestuelle²⁶⁹. Au-delà de la méditation, Lassnig investit de plus en plus son corps, même si celui-ci reste statique une fois la position choisie: elle peint ou dessine debout, couchée, appuyée sur le support. Cela suppose un investissement corporel comparable à celui de Pollock dans ses fameuses pratiques du « dripping » et du « pouring »²⁷⁰, même si celles-ci supposaient un dynamisme permanent. Dans ses notes, l'artiste autrichienne évoque également le « geste pur » à l'origine d'un processus de concentration²⁷¹, qui conduit lui-même à la création.

Il est essentiel de rappeler à ce stade que la rapidité des évolutions que traverse Lassnig dans son œuvre de jeunesse s'opère d'abord grâce à la technique du dessin, tandis que ses tableaux suivent un cheminement plus lent « à travers » les courants de l'avant-garde. Ceci s'explique de façon logique par l'immédiateté inhérente au dessin, ainsi que par la possibilité qu'il offre d'effacer, de revenir en arrière plus facilement. Lassnig le formule ainsi : « Mes dessins ont plus de liberté et de mobilité que les peintures à l'huile, parce que je peux mieux placer une feuille de papier [...], sur mes genoux, sur le ventre sur mon lit, sur la table [...] et je peux moi-même adopter toute sorte de positions devant elle. »²⁷² En outre, le dessin facilite une transposition plus objective (l'immédiateté ne laissant pas de place à des interprétations

²⁶⁶ Entretien avec Wolfgang Drechsler, Vienne, 9 mars 2016.

²⁶⁷ Deux *Otages* sont reproduits dans *Un Art autre* de Michel Tapié, paru en 1952. Si la ressemblance avec les œuvres de Fautrier apparaît déjà en 1951 chez Lassnig, le fait d'avoir potentiellement vu l'ouvrage de Tapié lors d'un second voyage à Paris en 1952, a pu davantage renforcer l'influence de l'artiste français sur les œuvres informelles de notre artiste. Voir annexe 13 (tome II, p.18).

²⁶⁸ Voir annexe 13 (tome II, p.19).

²⁶⁹ Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, op.cit., p. 47

²⁷⁰ Nous rappelons au lecteur que le « dripping » consistait à laisser goûter, le « pouring » à laisser couler la couleur sur la toile posée à même le sol, supposant que le corps du peintre soit constamment en mouvement durant la mise en œuvre de ces pratiques.

²⁷¹ Maria Lassnig, note manuscrite dans un carnet, [s.l.n.d.], [non paginé], Vienne, Archives, Maria Lassnig Foundation

²⁷² Maria Lassnig, « Manifest Körpergefühle », 1992, cité dans *Maria Lassnig. Werke, Tagebücher & Schriften* cat.expo., Barcelone, Fundacio Antoni Tapies, 2015, op.cit., p.88. Tda : « *Meine Zeichnungen haben mehr Freiheit und Beweglichkeit in sich als die Ölbilder, weil ich ein Blatt Papier [...] besser plazieren kann, auf meinen Knien, auf dem Bauch im Bett, auf dem Tisch [...] und ich selbst davor kann alle möglichen Stellungen einnehmen.* »

subjectives) des sensations éprouvées par les organes sensoriels sur le support. « Des organes des sens, de l'oeil ou des bouts des nerfs dans le cerveau à la pointe du crayon s'établit le chemin le plus court »²⁷³, note Lassnig en 1995 dans son journal intime. Par ailleurs, la réduction- inhérente à la technique du dessin- des moyens employés pour la réalisation des « grandes formes », souvent du crayon ou de la craie noire sur papier blanc, permet à Lassnig d'atteindre un stade de clarification formelle²⁷⁴. Cette épure, ce minimalisme lui permet dans un premier temps d'évacuer tout élément superficiel de ses compositions, tout ce qui peut entraver une pensée claire. Elle se cherche encore, cherche à affirmer sa propre singularité par des petits pas rapides mais progressifs. Le dessin, peu exigeant, lui offre la possibilité de prendre du recul sur ce qu'elle fait, afin d'éviter le piège d'entreprises trop audacieuses.

Enfin, il est important de souligner que le processus de recherche de la forme adéquate pour représenter le corps ne doit toutefois pas être confondu avec une expérimentation quelconque. Lassnig se distancie clairement de ce terme : « Expérimenter n'est pas le bon terme. [Simplement] je ne me fixe jamais. »²⁷⁵ L'expérimentation suppose une part d'indéfini. Or, Lassnig connaît dès la fin des années 1940 l'objet de sa recherche: d'abord son monde interne puis, à mesure que ce concept se concrétise, le corps qui l'abrite. Tout le défi artistique pour elle est de trouver selon les situations et parmi un choix de multiples formes de représentation possibles, celle qui est la plus adéquate au moment même de la création. Il ne s'agit donc pas d'expérimenter, simplement de faire le bon choix par un processus de concentration et de méditation aussi intellectuel qu'intuitif. La « grande forme » est donc aussi synonyme d'une recherche d'un idéal existentialiste car le choix de la forme ne prend tout son sens, son droit d'existence qu'au moment de la création. Or, la pensée existentialiste soutient justement que l'homme n'a qu'un seul droit d'existence, ici et dans le présent. Il se doit donc de vivre toute la potentialité de son être à chaque instant de vie²⁷⁶.

Ainsi les *Méditations statiques* seront-elles la première formulation d'une constante qui marquera toute la production de l'artiste, comme le constate Otto Breicha en 1971 : « Les

²⁷³ Maria Lassnig, *Die Schwester ist die Feder des Pinsels, Tagebücher 1943-1997, op.cit.*, p.175. Tda : « Von den Sinnesorganen, dem Auge oder den Nervenenden des Gehirns zu der Bleistiftspitze ist es der kürzeste Weg. »

²⁷⁴ Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk, op.cit.*, p. 170

²⁷⁵ Lettre de Maria Lassnig à Maria Mayelle, Paris, 1^{er} juillet 1965 [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « Experimentieren ist nicht der richtige Ausdruck. Ich fixiere mich nie. »

²⁷⁶ Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk, op.cit.*, p.24

‘contractions’ et les formes ‘au cordon ombilical coupé’ initient chez Maria Lassnig une évolution qui nous conduit jusqu’à ses plus jeunes productions [...]. »²⁷⁷

3.3. De la découverte de la sensation corporelle

Avec la grande forme, le contour, le contenant étant défini, sa recherche pousse Lassnig à observer et analyser dans un second temps le contenu, autrement dit ce qui se passe à l’intérieur de son corps. Elle notera dans son journal : « Mon art est celui qui se développe dans l’être humain et qui part des sensations humaines (et non des sentiments). »²⁷⁸ Lassnig se trouve donc bien dans la continuité de sa pratique introspective. Mais ce regard retourné sur elle-même ne cherche plus à discerner l’inconscient ou des ressentis émotionnels comme ce fut encore le cas avec les « expériences introspectives », mais à retracer les sensations organiques et physiologiques qu’elle détecte dans son corps. Le dépistage se fait, comme nous l’avons vu, au prix d’un effort de concentration et de méditation. La sensation identifiée, captée est transposée de manière instantanée sur le support – papier ou toile- et donne lieu à des formations étranges, parfois déconcertantes. L’immédiateté de la démarche suppose une capacité de choisir la représentation formelle la plus adéquate parmi un choix infini de possibilités.

De quelle nature est alors au juste cette « Körperempfindung », cette sensation corporelle? Déjà en 1948, elle en a le pressentiment mais, à ce moment-là, elle ne dispose pas encore des outils formels, de la méthode nécessaires pour y aboutir. Elle note alors dans son journal :

Je continue à donner à l’inconscient la liberté de se frayer un chemin, à travers les faits physiologiques, que l’on peut reconnaître lorsque l’on appuie le bras sur la table ou lorsque les jambes repliées se bombent en bas. Grâce à une concentration ferme, chacun peut ressentir que des points de pression dans le corps font naître des images dans la tête, qui ne viennent pas directement de l’inconscient mais qui sont des inventions de formes libres et qui peuvent être élaborées.²⁷⁹

²⁷⁷ Otto Breicha, in *Anfänge des Informel in Österreich, 1949-1953.*, cat.expo., Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 1971, *op.cit.*, p.7. Tda : « Mit den ‘Kontraktionen’ und ‘abgenabelten Formen’ begann andererseits bei Maria Lassnig eine Entwicklung, die bis zu ihren jüngsten Produktionen heranzführt [...] »

²⁷⁸ Maria Lassnig, *Die Schwester ist die Feder des Pinsels, Tagebücher 1943-1997*, *op.cit.*, p.110, Tda : « Meine Kunst ist die, sie sich im Menschen entwickelt und von menschlichen Empfindungen (nicht Gefühlen) ausgeht. »

²⁷⁹ *Ibid.*, p.22. Tda : « Ich gebe nach wie vor dem Unbewussten die Freiheit sich durchzuschlagen, durch die physiologischen Fakten, die man erkennen kann, wenn man den Arm auf den Tisch stützt oder die gebogenen Beine sich unten wölben. Bei entschiedener Konzentration kann jeder nachempfinden, dass Druckstellen am

En 1995, elle reprend cette même idée : « On peut faire vivre n'importe quel endroit de notre corps par une prise de conscience, le genou commence alors à picoter, le dos peut se transformer en surface vibrante, le nez en une chaude cavité, les jambes devenir des vis. »²⁸⁰ La cohérence entre les citations prouve la constance de ses préoccupations artistiques tout au long de sa vie.

Ce leitmotiv de la pression, de la piqûre, de la coupure appliquée au corps, à laquelle une certaine violence est inhérente apparaît également –cette fois-ci encore de façon prémonitoire- dans le poème *Auspices* [*Auspizien*] que Lassnig écrit en 1945 dans son journal et dont les images parfois incongrues font penser aux associations métaphoriques absconses des poèmes surréalistes. Il est en effet question du «champ de vision éraflé », d'un « filet coupant » s'enfonçant « plus profondément dans mes entrailles », d'une couleur « pressée comme un triangle dans l'âme »²⁸¹. Le titre même n'est d'ailleurs point anodin et souligne tout le caractère avant-coureur de ces images à caractère fortement physiologique.

Il n'en reste pas moins que même pour Lassnig, cette sensation corporelle, ces points ou zones de pression, d'extension, de tension, d'enflément revêtent quelque chose de mystérieux dont elle ne parvient pas à définir précisément l'origine. En effet, elle se demande :

A quel sens appartient ce KG²⁸²? Non pas au sens du visage, ni à l'ouïe, ni à l'odorat, ni même au goût ni au touché (auquel il s'apparente encore le plus). Ce n'est pas non plus un mélange de ces sens. Et pourtant c'est un sens.²⁸³

Cet aspect énigmatique, crypté fait comprendre que, au-delà de toute réflexion et de toute volonté de recherche scientifique, l'intuition joue un rôle non négligeable dans le travail de Lassnig. Toute sa vie, elle s'est efforcée à rendre intelligible, tangible, accessible,

Körper im Kopf Bilder entstehen lassen, die ja nicht gleich aus dem Unbewussten kommen mögen, sondern freie Formerfindungen sind und erarbeitet werden können. »

²⁸⁰ Maria Lassnig, citée dans Wolfgang Drechsler, « Le peintre, la peinture et leur profonde complicité », in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Nantes, FRAC des Pays de la Loire, 1999, *op.cit.*, p.39. Traduction du catalogue.

²⁸¹ Maria Lassnig, *Die Schwester ist die Feder des Pinsels, Tagebücher 1943-1997*, *op.cit.*, p.20-21. Tda: « *das aufgeritzte Seefeld* », « *ein einschneidendes Netz/ [...] tiefer aber in mein Eingeweide* », « *der quellende Zorn/ dreieckig ins Gemüt gepresst* ».

²⁸² Abréviation employée par Lassnig pour « Körpergefühl », sensation corporelle.

²⁸³ Maria Lassnig, « Manifest Körpergefühle », 1992, in *Maria Lassnig. Werke, Tagebücher & Schriften* cat.expo., Barcelone, Fundacio Antoni Tapies, 2015, *op.cit.*, p.88. Tda: « *Welchem Sinn gehört dieses KG an ? Nicht dem Gesichtssinn, noch dem Gehörsinn, oder dem Geruchssinn, auch nicht dem Geschmacks oder Tastsinn (letzterem am ehesten verwandt). Es ist auch nicht eine Mischung dieser Sinne. Und doch ist es ein Sinn.* »

l'inconnu, ces sensations corporelles enfouies en elle dont l'origine, la genèse demeure au fond impénétrable.

Cependant, si ni les recherches picturales de Lassnig, ni d'ailleurs la science, sont parvenues à découvrir la source des sensations corporelles, il est possible d'expliquer pourquoi Lassnig a été aussi réceptive à ce concept, aussi passionnée de cet objet d'étude. Elle est en effet depuis son enfance « dotée d'un talent optico-sensoriel »²⁸⁴, d'une hypersensorialité, qui lui fait rapidement prendre conscience de son corps. La sensibilité aiguë de ses organes sensoriels est d'abord considérée par elle comme quelque chose de péjoratif, de bizarre, d'en dehors de la « norme ». Mais au lieu de la renier, elle décide de la déjouer en faisant de son corps le sujet de son esprit, son objet d'étude et d'analyse. Ainsi décrit-elle :

Aussi la sensibilité trop grande de mes organes des sens, par exemple des oreilles, était considérée comme un dérèglement [...]. Ma sensibilité au bruit et aux odeurs, tout comme la sensibilité [de mon corps] en position assise et allongée, obstacles à la méditation, apparaissaient comme des sources d'inspiration et de recherche appropriées.²⁸⁵

L'historienne de l'art Hanne Weskott voit dans cette obsession du corps la peur devant une perte de repères, de lien avec une réalité qui semble de plus en plus intangible et indéfinie²⁸⁶. Lassnig cherche par conséquent se rassurer elle-même en cherchant « la réalité la plus réelle, donc une vérité, dont la possession et l'analyse sont en dehors du doute »²⁸⁷, comme elle l'observe en 1968. L'art informel a déjà permis à l'artiste de parvenir à une nouvelle définition du réalisme, détachée de la simple vision optique des choses, une réalité non pas visuelle mais *visionnaire*. Les sensations corporelles constituent alors ce nouveau champ de réalité, celui du propre corps, fiable et honnête. En effet, Lassnig explique :

²⁸⁴ Maria Lassnig, *Die Schwester ist die Feder des Pinsels, Tagebücher 1943-1997*, op.cit., p.94. Tda: « *Ich bin optisch- sensuell- begabt.* »

²⁸⁵ Maria Lassnig, « Über das Malen von Körpergefühlen », 1982, in *Maria Lassnig. Werke, Tagebücher & Schriften* cat.expo., Barcelone, Fundacio Antoni Tapies, 2015, op.cit.,p.62. Tda: « *Auch die übergroße Sensibilität meiner Sinnesorgane, der Ohren zum Beispiel, als Störung gesehen [...]. Meine Geräusch- und Geruchsempfindlichkeit, wie die Sitz- und Liegeempfindlichkeit wurde als Meditationsstörung zur Anregung und Erforschung für wert gehalten.* »

²⁸⁶ Hanne Weskott, « Zeichnung und Aquarell im Werk von Maria Lassnig », in *Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle / Dessins et aquarelles 1946-1995*, Hanne Weskott (dir.), cat.expo., Berne, Kunstmuseum, 13 septembre – 26 novembre 1995, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 6 décembre 1995 – 18 février 1996, Leverkusen, Städtisches Museum, Schloss Morsbroich, 25 mars – 2 juin 1996, Ulm, Kunstmuseum, 30 juin – 25 août 1996, Graz, Kulturhaus, fin septembre – mi-novembre 1996, Munich, Prestel, 1995, p.14.

²⁸⁷ Maria Lassnig, « Chancen des Kreativen », *Protokolle*, 1968, art.cité, [tapuscrit, non paginé], Vienne, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Tda : « *der realsten Realität, also nach einer Wirklichkeit, deren Besitz und Analyse [...] ausser Zweifel stand.* »

J'avais besoin de l'informel, comme libération de la tradition de l'art autrichien, mais je ne m'ai restraint sur [sic] l'informel- j'ai voulu trouver quelque chose du réel, qui es [sic] en dehor [sic] des choses qu'on voit dans le monde extérieur, et j'ai découvert que les sensations de mon propre corps sont la vrai [sic] réalité.²⁸⁸

Et elle ajoute : « ce qui paraît comme une déformation de la réalité, n'en est pas une, car la réalité se déploie dans une autre sphère, la sphère des sensations. »²⁸⁹ Lassnig se coupe donc dès les années 1950 d'une réalité communément acceptée, c'est-à-dire uniquement fondée sur la vision optique du monde, tout en ayant une conscience aiguë de sa réalité propre, celle de son corps. Au-delà, les corporalités représentées par Lassnig sont d'autant plus réelles et authentiques qu'elles admettent une existence propre, détachée de toute norme d'apparence imposée par la société²⁹⁰.

Nous l'avons vu, après la première leçon parisienne, le détachement du surréalisme, Lassnig s'approprie rapidement l'art informel du point de vue stylistique²⁹¹. Même si d'un point de vue objectif, elle continue à faire de l'art abstrait jusqu'au tout début des années 1960, cette abstraction n'est, selon Lassnig, pas parfaite puisque la « grande forme » informelle représente déjà une corporalité, et porte donc déjà en germe un embryon figuratif. La réflexion sur le corps marque donc en même temps un premier dépassement de l'art informel, d'une abstraction pure. Sa prochaine expérience parisienne, d'une durée de sept ans, lui permettra d'achever ce dépassement, cet affranchissement sur tous les plans, théoriques comme formels²⁹². Il convient toutefois dans un premier temps de bien établir le cadre de sa nouvelle vie parisienne dans les années 1960, cette période sur laquelle l'histoire

²⁸⁸ Maria Lassnig, *Die Schwester ist die Feder des Pinsels, Tagebücher 1943-1997*, op.cit., p.159. Texte original en français.

²⁸⁹ Maria Lassnig, citée dans Hanne Weskott, in *Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle / Dessins et aquarelles 1946-1995*, cat.expo., Berne, Paris, Leverkusen, Schloss Morsbroich, Ulm, Graz, 1995, op.cit., p.11. Tda : «*Was als Deformierung der Realität erscheint, ist keine, weil die Realität auf einer anderen Ebene, der Gefühlsebene stattfindet.* »

²⁹⁰ Armin Wildermuth, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, op.cit., p. 107.

²⁹¹ L'application du champ lexical du style, de la stylistique à l'œuvre de Lassnig apparaît comme problématique dans la mesure où elle s'y est toujours foncièrement opposée. Il convient donc de le manier avec prudence et modération. Ainsi explique-t-elle dans une lettre écrite à Maria Mayelle en 1965 : « j'ai horreur du terme générique qui doit s'appliquer à quelque chose de particulier, par exemple, je n'ai jamais de ma vie utilisé le terme "style" que je n'ai même pas essayé de comprendre, déjà à l'Académie, j'y étais réticente ». Tda : «*ich wahrscheinlich einen horreur habe vor dem Allgemeinbegriff der sich für etwas Besonderes anwenden soll z.B. habe ich nie im Leben das Wort Stil angewendet oder begreifen wollen, bereits auf der Akademie sträubte ich mich dagegen.* » Voir Lettre de Maria Lassnig à Maria Mayelle, Paris, 5 juillet 1965, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

²⁹² Cet affranchissement non seulement de l'art informel mais de tous les « -ismes » qui ont influencé son oeuvre de jeunesse fera sera abordé dans un troisième chapitre.

de l'art –tout en reconnaissant son importance – ne s'est finalement jamais suffisamment penchée.

Chapitre II - 1961 à 1968: archéologie d'une période charnière

1. Entre Vienne et New York: pourquoi Paris?

1.1. Le contexte artistique en Autriche

Qu'est-ce qui incite Maria Lassnig à quitter Vienne, son atelier, son entourage habituel pour s'installer à Paris en 1961? D'où tient-elle, à 42 ans, ce courage de recommencer une nouvelle vie à zéro? Cette décision de partir apparaît d'autant plus surprenante que, à peine un an auparavant, en 1960, l'artiste affirme, non sans regrets, ne pas savoir lâcher prise et se détacher de l'Autriche, sa terre natale²⁹³. Il s'agit alors de clarifier le contexte artistique en Autriche et à Vienne à partir du milieu des années 1950, un cadre qui finira par pousser notre artiste à se lancer dans une nouvelle aventure parisienne.

Dans les années 1950, l'Autriche, traumatisée par la guerre, et ayant du mal à se défaire des vestiges du national-socialisme²⁹⁴, cherche à se réfugier derrière l'apparence d'un calme factice. Un faux consensus est affiché au prix de la paix, un repli sur soi, presque comme à l'époque du Biedermeier où les gens, frustrés devant les évolutions politiques, préféraient se retirer dans la sphère privée plutôt que de montrer leur désaccord. Mais, à l'image du « Sturmjahr », de l'année-tempête 1848, les clivages et tensions sous-jacents ne tarderont à se manifester, et les fils, prenant conscience de la cruauté de leurs pères, à se révolter. L'explosion est imminente et son illustration par excellence, l'Actionnisme viennois [Wiener Aktionismus] qui, dès le début des années 1960, fera entendre son cri dadaïste pour le renversement total de toutes les barrières imposées par une société bourgeoise sclérosée. Néanmoins, en attendant, l'ambiance conservatrice qui règne en Autriche ne peut en aucun cas être un terrain propice pour un renouvellement, une forme quelconque d'expérimentation artistique. Les artistes autrichiens, en marge de la société, se voient donc bien contraints de quitter le pays à la recherche d'ouverture. Le texte du catalogue de l'exposition « Jeune peinture autrichienne » à la Galerie Le Soleil dans la Tête, première participation de Lassnig à une exposition collective à Paris en 1962 résume parfaitement bien la situation :

En Autriche on est effrayé devant la confrontation directe de ce qui est, et on cherche de [sic] s'entourer avec la paix, longtemps perdue des époques précédentes. Voilà la raison pourquoi la peinture contemporaine autrichienne trouve dans son pays peu d'intérêt et est obligé [sic], pour pouvoir exister, de se

²⁹³ [Auteur?], « Galerie St. Stephan Maria mit Bart », *Die Wochen Presse*, 2 avril 1960, [extrait découpé, non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

²⁹⁴ Voir Robert Fleck, *Avantgarde in Wien, op.cit.*, p.19 : « car dans le domaine culturel, la fin de la guerre avait apporté peu de libération. » (cité ci-dessus, p.18).

retirer toujours de nouveau de ces forces paralysantes, pour ne pas perdre le rapport avec la nouvelle réalité spirituelle. Et c'est pourquoi elle a, plus que l'art d'un autre pays, besoin de la stimulation et de la critique de l'étranger.²⁹⁵

Il ne semble alors pas étonnant que tôt ou tard, la peur d'être paralysée à son tour et le besoin d'agir se soient emparés de notre artiste, avide de renouvellement constant.

Néanmoins, même au sein d'une société sclérosée, certaines institutions réussissent à représenter et soutenir une certaine avant-garde artistique en Autriche. L'un des principaux acteurs de cette avant-garde est la Galerie nächst St. Stephan²⁹⁶. Dirigée par le prêtre Monsignore Otto Mauer, mécène et promoteur de la scène artistique contemporaine, personnage unique en son genre, elle ouvre ses portes en 1954 à Vienne avec une exposition des œuvres peintes et graphiques de Herbert Boeckl²⁹⁷. Dans un pays quasiment dépourvu de galeries, de musées d'art moderne, d'expositions²⁹⁸, cette galerie devient rapidement un lieu hors du commun : « Depuis le début, la Galerie St. Stephan n'a pas été une galerie commerçante normale, mais une institution éducative, non sans liens avec la religion, et un point de rencontre pour les jeunes artistes [...]. »²⁹⁹

En 1956 se constitue le groupe des « Stephansbuben », cette troupe de quatre jeunes hommes, quatre artistes que sont Markus Prachensky, Joseph Mikl, Wolfgang Hollegha et - Arnulf Rainer. Ils deviennent en quelque sorte les protégés de Mauer et dictent dorénavant leur loi à la Galerie nächst St. Stephan. Presque obsédés par la peur de tomber dans le piège du provincialisme, ils affichent dès le départ une volonté d'ouvrir la galerie, de lui conférer une place sur la scène internationale. L'objectif est d'induire un échange réciproque : ils acceptent d'exposer des artistes étrangers à leurs côtés à la galerie de Mauer pour pouvoir en échange exposer à l'international³⁰⁰.

Il faut alors replacer ce groupuscule avant-gardiste dans le contexte d'une ambiance générale de jalousie, de concurrence, de carriérisme exacerbé qui caractérise le milieu artistique viennois. « Chacun aspirait au monopole. Personne ne soutenait le travail de l'autre,

²⁹⁵ Kristian Sottriffer, in *Jeune peinture autrichienne*, cat.expo., Paris, Galerie Le Soleil dans la Tête, 8 novembre – 28 novembre 1962, [non paginé], Dossier topographique Galerie Le Soleil dans la Tête, Paris, Bibliothèque Kandinsky.

²⁹⁶ Se prononce « Sankt Stephan ».

²⁹⁷ Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, *Ausstellungen/ Veranstaltungen 1954-1958*, [en ligne], <<http://www.schwarzwaelder.at/galeriedt/maingal.htm>> [consulté le 1er août 2016].

²⁹⁸ Robert Fleck, *Avantgarde in Wien*, op.cit., p.25.

²⁹⁹ *Ibid.*, p.43. Tda : « Die Galerie St. Stephan war von Anfang an keine Handelsgalerie normaler Gestalt, sondern ein religionsbezogenes Bildungsinstitut und ein Treffpunkt der jungen Künstler [...]. »

³⁰⁰ *Ibid.*, p.56.

même s'il était lié en amitié avec lui »³⁰¹, décrit l'historien de l'art Robert Fleck. Le constat de Robert Fleck s'avère particulièrement pertinent pour décrire la position du groupe de la galerie St. Stephan, qui s'affirme effectivement dans une position de monopole. Ainsi, devenait-il extrêmement difficile pour d'autres artistes –exception faite des architectes, musiciens et poètes- de présenter leurs œuvres dans les locaux de la Galerie nächst St. Stephan, jalousement gardée par le groupe des quatre. Et s'il arrivait à un peintre d'être « l'invité » de la galerie, cette invitation pouvait être annulée à tout moment par les « Stephansbuben ». De telle manière, « soit ces expositions demeuraient des épisodes ponctuels, soit –lorsque le groupe des peintres flairait la concurrence- elles devenaient des spectacles d'adieu. Cela valait pour Bischoffshausen, Peter Bischof, Maria Lassnig et Kiki Kogelnik »³⁰². Il est intéressant de remarquer que parmi ces peintres « exclus » ou « rejetés », trois sur quatre s'installent à l'étranger dès la fin des années 1950, comme pour fuir le despotisme artistique viennois: Hans Bischoffshausen déménage à Paris en 1959, suivi de Lassnig en 1961, tandis que Kogelnik quitte l'Autriche pour New York en 1961.

Ainsi notre artiste, cherche-t-elle en vain à se frayer un chemin dans le milieu de l'avant-garde viennoise. La complicité avec Rainer s'est dissoute : après les premières expériences parisiennes partagées et l'organisation de l'exposition *Peinture non figurative*, les deux artistes se séparent en effet. Mais, étant donné le parcours de formation et l'attachement aux apports de l'art informel que Lassnig et Rainer avaient eu en commun au début des années 1950, il n'y a rien de surprenant à ce que Rainer considère Lassnig comme une sérieuse concurrence et que le groupe de St. Stephan ait voulu « écarter » ce danger. Si l'exclusion n'est pourtant jamais définitive et la relation avec la galerie et ses peintres-gardiens ambivalente -Lassnig continuera à exposer de façon ponctuelle à la Galerie St. Stephan, entre autres en 1960 et en 1964-, la galerie d'Otto Mauer est toujours dominée par le groupe des quatre. Encore en 1965 à Paris, Lassnig se plaint dans une lettre à la galeriste carinthienne Heide Hildebrandt: « Le Monsignore à Vienne m'a beaucoup offensée [...] il n'expose que ses quatre peintres [...] il est injuste !! »³⁰³

³⁰¹ *Ibid.*, p.173. Tda : « *Jeder strebte nach dem Monopol. Keiner förderte die Arbeit eines anderen, auch wenn er mit ihm befreundet war.* »

³⁰² *Ibid.*, p.174. Tda: « *Entweder blieben solche Ausstellungen unverbindliche Episoden, oder – wenn die Malergruppe Konkurrenz witterte- sie wurden zu Abschiedsvorstellungen. Das gilt für Bischoffshausen, Peter Bischof, Maria Lassnig und Kiki Kogelnik.* »

³⁰³ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrandt, Paris, 10 décembre 1965, p.5 [verso], Vienne, Archives, Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Der Monsignore in Wien hat mich sehr gekränkt [...] er stellte nur seine vier Maler aus [...] er ist gemein !!* »

A l'intérieur d'une scène déjà marginale à l'échelle autrichienne dans les années 1950, Lassnig se trouve donc encore marginalisée :

Maria Lassnig forme au sein de la structure [artistique] autrichienne le contrepoint à Arnulf Rainer. Sa peinture est toujours prise au sérieux et cependant rarement remarquée. Lassnig tente à plusieurs reprises de pénétrer le cercle de ceux qui sont couronnés par le succès et est prête à écouter les autres, mais elle reste dans la marginalité institutionnelle. [...] Au sein de la scène artistique, elle se meut d'une façon différente de celle dont se meut la scène artistique [...] se dirigeant vers d'autres horizons.³⁰⁴

Robert Fleck rend ici tangible deux aspects importants qui influenceront sur le choix de Lassnig de quitter Vienne pour Paris. D'une part, son individualisme qui l'empêche de se conformer, parfois peut-être contre son propre gré, aux règles du jeu de la scène artistique. De l'autre et de ce fait, son positionnement antithétique par rapport à Rainer, l'étoile de l'avant-garde viennoise à partir de la seconde moitié des années 1950. Plus qu'un « contrepoint », Rainer incarne une force écrasante, étouffante pour Lassnig. Elle déplore en effet s'être toujours retrouvée « dans l'ombre de quelqu'un à Vienne »³⁰⁵. Or, force est de constater que ce « quelqu'un » est bien souvent son ancien compagnon de route. En effet, Lassnig note en 1954 dans son journal : « Nous tirions le même chariot avec A.R. [Arnulf Rainer]. Oui, mais j'étais attelée derrière lui et je ne voyais rien et je n'avais pas le droit de vouloir aller quelque part par ma propre volonté. »³⁰⁶ La situation entre ces deux anciens alliés est alors d'autant plus tendue que des similitudes formelles entre leurs productions artistiques du début des années 1950 portent à confusion dans les cercles de la critique. Ainsi, Lassnig s'insurge-t-elle – « c'est le sommet de l'injustice » - sur le fait que son exposition au Art Club, probablement celle de 1952, soit attribuée à Rainer par la revue *Magnum* en 1960³⁰⁷. Dans tous les cas, elle souffrira encore longtemps de cette relation de dominant-dominée, éprouvée sinon effective.

³⁰⁴ Robert Fleck, *Avantgarde in Wien*, op.cit., p.176-177. Tda : « *Maria Lassnig bildet innerhalb des österreichischen Gefüges den Kontrapunkt zu Arnulf Rainer. Ihre Malerei wird immer ernstgenommen und dennoch selten beachtet. Lassnig versucht immer wieder, in den Kreis der Erfolgreichen einzudringen und ist bereit, auf andere zu hören, doch sie bleibt im institutionellen Abseits. [...] Sie bewegt sich in der Kunstszene in anderer Weise als sich die Kunstszene bewegt [...] aber in anderer Richtung bewegend.* »

³⁰⁵ Kristian Sotriffer, « KünstlerInnenporträts 40. Gespräch mit Maria Lassnig », Vienne, mars 1997, in *museum in progress*, [en ligne], <<http://www.mip.at/attachments/191>> [consulté le 3 mars 2016]. Tda : « *Ich war erstens immer im Schatten von irgendjemand* ».

³⁰⁶ Maria Lassnig, note manuscrite dans son journal intime [couverture: « 1954?..ist September / März 1955 / Usé »], 15 octobre [1954], [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Wir zogen mit A.R. an einem Wagen. Ja, aber ich war hinter ihm gespannt ich sah nicht und durfte nicht nach eigenem Willen wohnen.* »

³⁰⁷ [Auteur?], « Galerie St. Stephan Maria mit Bart », 1960, art.cité, [extrait découpé, non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *das ist der Gipfel der Ungerechtigkeit.* »

Même plus tard, alors qu'elle s'est déjà réfugiée à Paris, elle évoque à plusieurs reprises sa crainte devant les manigances de Rainer. « Je crains que Rainer et Mikl fassent de l'anti-propagande contre Würthle³⁰⁸ »³⁰⁹ et « Rainer [...] travaille contre moi, il s'était opposé au fait que j'expose avec les gens de St. Stephan à Lausanne »³¹⁰, s'exclame-t-elle dans plusieurs lettres.

Outre l'environnement concurrentiel qui caractérise le contexte artistique viennois dès le milieu des années 1950 avec la montée en puissance des « Stephansbuben », la situation des femmes-artistes en Autriche n'est guère évidente dans les années 1950 et 1960, et pas seulement dans ces années-là. En témoignent deux citations étonnamment (ou pas) similaires de deux grandes artistes féminines du XX^e et XXI^e siècles. L'une, Meret Oppenheim, affirme avec une pointe d'ironie en 1982 : « Chez les femmes, les performances intellectuelles paraissent si embarrassantes. »³¹¹. L'autre, Maria Lassnig, note deux ans plus tard dans son journal: « Le malheur fondamental des femmes est que dans toutes les choses de l'esprit, on leur accorde beaucoup moins de crédit qu'aux hommes. L'art étant une chose de l'esprit [...], on accorde moins de crédit à mon art, ou alors on ne [l'] admet jamais. »³¹² Ces observations amères font écho à « la participation notable de l'intellect pour une femme »³¹³ constatée par un journaliste à l'occasion de la première exposition monographique de Lassnig à la Galerie Kleinmayer en 1948. Dans les années 1950, une femme n'est acceptée par la critique comme partie intégrante d'un milieu artistique que sous conditions d'admettre des caractéristiques soi-disant « masculines » dans sa personnalité ou son art. La masculinité est l'unique gage accepté en échange de la reconnaissance et du succès. Ainsi, dès la fin des années 1940 la

³⁰⁸ La renommée Galerie Würthle à Vienne, autre institution de l'avant-garde, expose les œuvres de Lassnig notamment en 1956 et en 1966 (voir annexe 3, tome II, p.7 et annexe 19, tome II, p.24). Or, la citation date justement de 1966. Lassnig craint sans doute une « anti-propagande » contre sa propre exposition.

³⁰⁹ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 18 mars 1966, p.2 [recto], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « Ich fürchte, dass Rainer und Mikl derartige Antipropaganda gegen Würthle machen. »

³¹⁰ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 28 mars 1967 [p.1 recto], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « Rainer [...] arbeitet gegen mich, er war dagegen, dass ich in Lausanne mitausstelle mit den St. Stephansleuten. »

³¹¹ Meret Oppenheim, citée dans Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, op.cit., p.55. Tda: « Geistige Leistungen bei Frauen wirken so peinlich ».

³¹² Maria Lassnig, *Die Schwester ist die Feder des Pinsels, Tagebücher 1943-1997*, op.cit., p.90. Tda: « Das Grundübel für Frauen ist, dass man ihnen in allen geistigen Dingen weniger glaubt als den Männern. Da Kunst ein geistiges Ding ist [...], wird meiner Kunst weniger geglaubt, oder es wird nie zugegeben. »

³¹³ H.S., « Ausstellung Maria Lassnig », *Volkszeitung*, 22 mars 194[9], [extrait découpé, non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda: « die für eine Frau auffällige Beteiligung des Intellekts ».

critique désigne-t-elle Lassnig comme « presque [aussi bien qu'] un homme »³¹⁴ et constate que « le caractère sans concessions de cette peinture semble tout à fait masculin »³¹⁵.

Le départ de Vienne doit donc également être interprété comme une manière de s'extraire de cette dominance masculine, incarnée d'ailleurs à merveille par les « Stephansbuben ». Lassnig pensait-elle réellement trouver mieux à Paris ? Elle sera quelque peu déçue se rendant rapidement compte qu'à Paris aussi, les femmes sont reléguées à l'arrière-plan de la scène artistique. Néanmoins, à la différence de sa situation à Vienne, elle a alors bien plus de confiance en elle pour y faire face : « Bien qu'à Paris, elle se voit également exposée à la une dominance des artistes masculins au sein de la scène artistique, elle se sent, à 42 ans, tellement sûre de son art qu'elle peut pour autant commencer à développer son propre style. »³¹⁶ Par ailleurs, autre preuve qu'à Paris elle apprend à jongler habilement avec cette notion de masculinité : Lassnig reprend elle-même l'argument de la critique mais pour cette fois-ci le tourner à son avantage. Ainsi décrira-t-elle son œuvre en 1965 comme marquée « par une agressivité masculine à laquelle les critiques parisiens ont concédé une grande originalité. »³¹⁷

Par conséquent, au vu d'un contexte artistique rigide, marqué par une masculinité exacerbée et s'inscrivant dans le cadre plus large d'une société sclérosée, paralysée, il n'apparaît point étonnant que Lassnig ait voulu quitter l'Autriche et Vienne où elle demeurait une actrice marginalisée. Mais, comment expliquer le choix de sa destination ? Pourquoi Paris, pourquoi y retourner ? Ces questions sont d'autant plus légitimes que, à l'exact moment où Lassnig s'installe dans la capitale française, celle-ci cesse d'être le centre de la scène internationale de l'art. En effet, dès les années 1960, l'émergence du Pop Art fait apparaître New York comme capitale incontestable du monde de l'art. Mais, paradoxalement peut-être, jusque dans les années 1960, la scène artistique viennoise reste totalement orientée vers Paris. Werner Hofmann, alors directeur du Musée du XXe siècle (Museum des 20. Jahrhunderts) et

³¹⁴ Robert Fleck, *Avantgarde in Wien, op.cit.*, p.175. Tda : « *So gut wie ein Mann* ». L'expression en allemand joue sur un double sens: littéralement, elle signifie « *aussi bien qu'un homme* » mais, c'est également une expression toute faite pour dire « *presque comme un homme* ».

³¹⁵ Dr. H.R., « *Kärntner Malerin stellt aus* », *Kleine Zeitung*, 23 mars 194[9], [extrait découpé, non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda: « *Die Kompromisslosigkeit dieser Malerei mutet durchaus maskulin an.* »

³¹⁶ Christa Murken, Maria Lassnig. *Ihr Leben und ihr malerisches Werk, op.cit.*, p.110. Tda : « *In Paris sieht sie sich zwar ebenfalls in der Kunstszene einer Dominanz männlicher Künftler ausgesetzt, doch in ihrer Malerei ist sich die nun 42-jährige Malerin so sicher, dass sie unbeirrt einen ganz eigenen Stil zu entwickeln beginnt.* »

³¹⁷ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 18 juin 1965, p.2 [recto], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *durch eine männliche Agressivität, der die Pariser Kritiker durchaus eine grosse Originalität zusprechen konnten.* » De façon habile, Lassnig reprend elle-même l'argument de la masculinité mais cette fois-ci pour le tourner à son avantage.

l'une des personnes les plus éminentes du monde de l'art moderne viennois, ne prête quasiment aucune attention au Pop Art. New York en tant que nouvelle La Mecque de l'art demeure dans l'obscurité, personne en Autriche ne prenant alors conscience du décalage qui se produit. Parmi les exceptions à Vienne, des artistes tels que Jörg Hartig qui s'intéressait « avant l'heure » au Pop Art et mélangeait les influences de l'art abstrait et du Pop Art dans ses oeuvres des années 1960, demeurent inconnus³¹⁸. On peut donc logiquement affirmer que Maria Lassnig ignorait de même ces évolutions, et qu'elle n'a donc au début des années 1960 même pas envisagé New York comme potentielle nouvelle destination. En effet, ce n'est qu'à Paris qu'elle découvre l'existence même du Pop Art, par l'intermédiaire des galeristes américains qui s'installent à Paris au début des années 1960 et qui présentent les nouvelles tendances de l'art américain. Lassnig s'exclame rétrospectivement :

A Paris, il y avait d'abord tous ces Français et leur peinture, et là, soudainement, je vois quelque chose de tout à fait nouveau, un réalisme tout nouveau. Ileana Sonnabend, une Américaine a apporté le Op-Art et le Pop-Art à Paris. Ce fut évidemment un grand événement pour moi. On voyait véritablement comment les ismes s'enchaînaient les uns après les autres.³¹⁹

Nous verrons plus tard qu'une fois établie à Paris, Lassnig critiquera assez ouvertement le Pop Art. Mais, dans un premier temps, cette découverte et surtout celle d'un monde artistique en mutation constante la fascinent. Pour l'instant en tout cas, c'est bien Paris qu'elle cherche à atteindre et c'est bien Paris qui représente pour elle ce qu'elle cherche, c'est-à-dire à la fois une scène artistique plus ouverte et accessible et un public moins rigide, plus gratifiant. Pour Edelbert Köb, ancien directeur du musée d'art moderne de Vienne (Mumok), cette décision révèle le caractère très ambitieux de Lassnig qui cherche à prévoir de façon précise et calculée sa carrière³²⁰.

Au-delà, un autre indice nous renseigne sur les motifs qui poussent Lassnig à choisir Paris comme nouveau lieu de vie. Les années entre 1955 et 1956 marquent un léger tournant dans l'œuvre peinte de l'artiste. Après sa période informelle et tachiste du début des années 1950, s'opère un certain retour à des représentations de la nature, vers une certaine figuration :

³¹⁸ Entretien avec Wolfgang Drechsler, Vienne, 9 mars 2016. Voir annexe 76 (tome II, p.86).

³¹⁹ Maria Lassnig, in Sepp Dreissinger (éd.), *Maria Lassnig. Gespräche und Fotos*, op.cit.,p.192. Tda : « *In Paris sind zuerst die ganzen malerischen Franzosen daherspaziert, und plötzlich sehe ich etwas ganz Neues, einen ganz neuen Realismus. Ileana Sonnabend, eine Amerikanerin hat die Op-Art und die Pop-Art nach Paris gebracht. Das war für mich natürlich auch ein grosses Erlebnis. Man hat wirklich gesehen, wie ein Ismus gleich nach dem anderen kam.* »

³²⁰ *Ibid.*, p.168

« je faisais [...] de la Nouvelle Figuration en 1956 en Autriche »³²¹, indique-t-elle. C'est en effet la période de ses « Kopfheiten³²² »³²³, représentations de têtes et visages très géométrisées et tectoniques, apparitions humaines en formations sculpturales³²⁴ dans lesquelles l'histoire de l'art a souvent vu une influence du sculpteur autrichien Fritz Wotruba³²⁵. Otto Breicha parle du « fait d'assumer sans équivoque une nouvelle manière, axée sur la figure humaine »³²⁶. Dans sa recherche d'un moyen d'expression idéal des sensations corporelles, Lassnig trouve dans ces « Kopfheiten », non dépourvues d'une influence cubiste, où l'allusion au corps humain est plus tangible qu'avec la « grande forme », une solution, un moyen d'expression provisoire, intermédiaire. Otto Breicha constate que d'autres rares tableaux figuratifs réalisés en 1955 tels que *Femme rose et homme vert sur fond rouge* [*Rosa Frau und grüner Mann auf rotem Hintergrund*]³²⁷ et *Attrapeur de pigeons* (*Padhi Friedberger*) [*Taubenfänger (Padhi Friedberger)*]³²⁸ marquent même « un retour instinctif vers les fondements picturaux de la peinture autrichienne »³²⁹, autrement dit l'expressionnisme très corporel d'un Schiele ou d'un Kokoschka. Ce premier retour vers une figuration explique à notre sens l'attirance de l'artiste pour Paris où, comme nous le verrons dans un instant, elle se reconnaîtra dans la Nouvelle Figuration, annoncée par le mouvement COBRA, lui-même désormais légitimé. Ces tendances commençaient alors à se manifester comme contrepoids à l'art abstrait. En tant que lectrice avisée de revues, Lassnig a bien dû être au courant de ces transformations dans le monde artistique parisien.

A la même période, Otto Mauer s'affirme comme un fervent défenseur de l'art informel qui, pour lui, incarne une certaine mystique. Il refuse donc, dans un premier temps et malgré son esprit avant-gardiste, d'ouvrir sa galerie aux nouvelles tendances du Pop Art et de la

³²¹ « Fiche individuelle » de la « Documentation » du *Centre National d'Art Contemporain*, formulaire rempli par Lassnig [début des années 1970], [non paginé], Paris, Bibliothèque Kandinsky, Dossier documentaire d'artiste Maria Lassnig. Voir annexe 22 (tome II, p.29).

³²² De l'allemand « Kopf », tête.

³²³ Voir annexe 14 (tome II, p.20).

³²⁴ Heimo Kuchling, in *Ausstellung Maria Lassnig – Galerie Würthle – Wien*, tapuscrit de Heimo Kuchling, [pour l'exposition à la Galerie Würthle à Vienne en 1956], [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

³²⁵ En effet, ce parallèle est justifié dans la mesure où Lassnig expose les *Kopfheiten* en 1956 dans la Galerie Würthle à Vienne qui est alors justement dirigée par Fritz Wotruba. Voir entretien avec Wolfgang Drechsler, Vienne, 9 mars 2016, annexe 76 (tome II, p.86).

³²⁶ Otto Breicha, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Paris, Galerie La Case d'Art, 1965, *op.cit.*, [non paginé]. Tda : « das unmissverständliche Einbekennen einer neuen, auf die menschliche Gestalt bezogenen Art ».

³²⁷ Breicha fait sans doute allusion au tableau *Deux figures sur fond orange* [*Zwei Figuren auf Orange*] datant de 1956. Voir annexe 15 (tome II, p.21).

³²⁸ Voir annexe 15 (tome II, p.21).

³²⁹ Otto Breicha, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Paris, Galerie La Case d'Art, 1965, *op.cit.*, [non paginé]. Tda : « ein instinktives Zurückgreifen auf die malerischen Grundlagen der österreichischen Malerei ».

Nouvelle Figuration³³⁰. Lassnig dont la réflexion et, avec les « Kopfheiten », également l'expression artistique avaient déjà dépassé l'art informel, a donc rapidement dû sentir une envie de s'affranchir de ce carcan étouffant de l'art informel qu'était alors devenue la Galerie St. Stephan. Il lui fallait au contraire de nouvelles impulsions pour pousser à bout son cheminement vers sa manière propre, singulière, pour donner corps –au plus vrai sens du terme- de façon adéquate à sa recherche sur les sensations corporelles. Malgré l'attitude réactionnaire affichée par Mauer jusqu'au début des années 1960, Lassnig sera de nouveau exposée à la Galerie nächst St. Stephan en 1964, cette fois-ci avec ses nouvelles œuvres figuratives parisiennes. Mauer finit donc par admettre la nécessité de se plier aux nouvelles tendances artistiques de l'avant-garde en provenance de Paris et de New York.

1.2. Paris, un environnement artistique propice

Au début des années 1960, Paris est en effet l'échiquier de nouvelles tendances artistiques qui cherchent à s'imposer par opposition à l'abstraction non-figurative. L'une d'elle, la Nouvelle Figuration, sera d'une importance considérable pour Lassnig et présentera pour elle l'ultime étape d'un processus d'affranchissement des « ismes ». Le terme de Nouvelle Figuration naît à la fin des années 1950 et plus précisément en 1959 lorsque le peintre allemand Hans Platschec publie son essai *Neue Figurationen* [*Nouvelles Figurations*] et que le critique d'art français Jean-Louis Ferrier publie un article pour une « nouvelle figuration » contre l'abstraction dans sa revue les *Temps modernes*. En novembre 1961– alors que Lassnig est installée depuis presque un an à Paris³³¹ –, Ferrier présente à l'occasion de l'exposition « Une Nouvelle Figuration » à la Galerie Mathias Fels à Paris dans la préface du catalogue d'exposition « une peinture qui, se détournant tout ensemble de l'imagerie et des fausses tendances, parvient à fonder nos relations à nous-mêmes et au monde extérieur selon une plus essentielle objectivité »³³². Or, nous avons déjà vu que depuis ses « expériences introspectives », Lassnig a tourné son regard sur elle-même, sur son propre corps et les phénomènes qui se déploient à l'intérieur de la carapace humaine. Nous verrons également que son souci de transposer sur la toile le fruit de son auto-observation et de son auto-analyse, révèle une ambition d'objectiver, de transformer en œuvre artistique à valeur universelle et donc objective, ce qui pourtant relève à première vue de la plus profonde subjectivité, de son

³³⁰ Robert Fleck, *Avantgarde in Wien*, op.cit., p.207.

³³¹ Nous expliciterons dans la partie 2.1. de ce chapitre nos hypothèses concernant la fourchette chronologique exacte du séjour parisien de Lassnig dans les années 1960.

³³² Jean-Luc Chalumeau, *La Nouvelle figuration. Une histoire de 1953 à nos jours. Figuration narrative, Jeune Peinture, Figuration critique*, Editions Cercles d'Art, 2003, p.17

ressenti propre. Le propos de Ferrier rejoint donc les préoccupations personnelles de Lassnig. Rien d'étonnant donc qu'elle se soit sentie attirée et comprise par le monde de l'art parisien au début des années 1960.

Mais revenons à notre exposition à la Galerie Mathias Fels. Selon les mots de Ferrier, l'exposition présente des artistes « sans véritables points communs : Appel, Bacon, Corneille, Dubuffet, Giacometti, Jorn, Lapoujade, Maryan, Saura et De Staël »³³³, des « artistes à contre-courant du moment »³³⁴. Il peut alors paraître curieux que Dubuffet soit célébré comme l'un des représentants de cette Nouvelle Figuration, quand bien même il fait partie des artistes dont Michel Tapié prend la défense fervente en 1952 dans *Un Art autre*³³⁵.

Un an plus tard, lors de la seconde édition de l'exposition « Nouvelle Figuration » à la Galerie Mathias Fels, l'écrivain et le critique d'art Michel Ragon propose une définition quelque peu diverse de cette nouvelle tendance :

Cette Nouvelle Figuration se sépare de la figuration traditionnelle en ce qu'elle est essentiellement allusive. Elle a le goût du fantastique, de la fantaisie, du grotesque. Elle aime le masque plus que le portrait, le travesti plus que l'habit de soirée. Elle est souvent cruelle. Elle accuse, montre du doigt avec insistance.

Encore une fois, cette description annonce parfaitement ce vers quoi la production artistique de Maria Lassnig tendra dans les années 1960 et que nous aborderons dans un prochain chapitre. De fait, à peine deux ans après la publication du catalogue d'exposition préfacé par Michel Ragon, apparaissent dans les tableaux de Lassnig les premiers « Monstres » grotesques, ces autoportraits hybrides et un premier regard critique qui « accuse », pour reprendre le terme employé par Ragon, un modèle de société patriarcale et hypocrite. Encore une fois, nous voyons ici la preuve de la réceptivité de notre artiste face à la Nouvelle Figuration parisienne. Dans sa sélection d'artistes présentés, Ragon ajoute Baj, Chrisoforou, Hultberg, Lindström, Messagier, Pouget, Sallès, Tal Coat et Petlin –dont Lassnig notera dans son journal « Petlin = Francis Bacon + Goya »³³⁶, soulignant son admiration pour ce peintre.³³⁷

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Ibid.*, p.18

³³⁵ Michel Tapié, *Un Art autre, op.cit.* [non paginé].

³³⁶ Maria Lassnig, inscription manuscrite dans son journal intime « 1961 Paris », [Paris], 14 mars [1961 ?], [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

³³⁷ Jean-Luc Chalumeau, *La Nouvelle Figuration, op.cit.*, p.18.

En 1964, les peintres Hervé Télémaque et Bernard Rancillac s'adressent au jeune critique d'art Gérard Gassiot-Talabot afin d'organiser et de soutenir une grande exposition intitulée « Mythologies quotidiennes » qui se tiendra effectivement de juillet à octobre au Musée d'art moderne de la ville de Paris³³⁸. Le motif de cette initiative ? « Dès leur rencontre, Rancillac et Télémaque ont constaté l'irruption, à leurs yeux dangereuse, du Pop art à l'échelle mondiale. En 1962, les galeries [new-yorkaises] Lawrence Rubin, Anderson Meer et Ileana Sonnabend s'étaient installés à Paris. »³³⁹ En effet, en 1963, Andy Warhol expose ses *Marilyn*, en 1964, ses *Chaises électriques* à la galerie de Sonnabend. A l'opposition initiale de la Nouvelle Figuration à l'art abstrait, s'ajoute donc son affirmation contre l'hégémonie du Pop Art. Gassiot-Talabot rédige donc la préface au catalogue d'exposition de « Mythologies quotidiennes » qui présente un choix de 34 artistes. Il n'est alors point anodin que l'inauguration de l'exposition en juillet 1964 coïncide avec le moment où Robert Rauschenberg, l'un des plus grands représentants du Pop Art américain, reçoit le Grand Prix de la Biennale de Venise. Le symbole envoyé par les artistes français sous la houlette de Gassiot-Talabot ne trompe donc pas : il s'agit bien de se démarquer de la production artistique américaine en présentant une solution autre³⁴⁰. Néanmoins, la Nouvelle Figuration et le Pop Art ne peuvent être proprement considérés comme opposés, le retour vers un art figuratif étant bien au fondement de ces deux orientations artistiques. Gassiot-Talabot concède d'ailleurs au Pop Art « le mérite d'avoir mis l'accent sur la sourde nécessité de réintroduire dans l'art contemporain le phénomène humain, ne serait-ce que par une simple désignation du produit de la civilisation urbaine »³⁴¹. Le « phénomène humain » est à appréhender ici au sens propre d'une réapparition formelle de la figure ou du moins d'une formation humaine, de l'univers humain dans les œuvres.

Au-delà de ce retour vers une peinture figurative et humaine, l'exposition « Mythologies quotidiennes » fait prendre conscience à Gassiot-Talabot de la dimension narrative de nombreuses œuvres exposées. Le peintre Télémaque expliquera plus tard en quoi consiste cet aspect narratif : « L'histoire tient en une seule phrase, le titre peut aider le spectateur. On doit tenir compte de la rapidité de lecture, de la circulation des objets dans la toile. »³⁴² La citation de Télémaque frappe dans sa similitude avec certaines pratiques artistiques de Maria Lassnig. En effet, nous verrons que ses titres, souvent très originaux et

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ *Ibid.*, p.19

³⁴⁰ *Ibid.*, p.18

³⁴¹ *Ibid.*, p.19

³⁴² *Ibid.*

humoristiques, donnés a posteriori et sans intention préalable à ses œuvres, leur confèrent une dimension narrative et peuvent autant servir comme clé de compréhension – à l’image de ce qu’explique Télémaque- qu’induire en erreur le spectateur. Le propos de Télémaque a-t-il pu influencer Lassnig dans sa démarche? Par ailleurs, le terme de « mythologie » prendra également son importance dans l’œuvre de Lassnig, notamment à partir du milieu des années 1960 dans ses figurations d’êtres hybrides mi-hommes, mi-animaux³⁴³, puis à partir des années 1970, où elle se représente avec des animaux³⁴⁴. Est-il possible qu’elle ait vu de ses propres yeux l’exposition « Mythologies quotidiennes »? Que ce titre ait pu lui inspirer ses propres motifs « mythologiques »?

En 1965, deux oeuvres incarnent de façon emblématique ce moment de narration décrit par Gassiot-Talabot. Il s’agit de *Une passion dans le désert*, œuvre collective de Aillaud, Arroyo et Recalcati, « une suite de treize toiles s’inspirant d’une nouvelle de Balzac qui relate les amours d’un soldat de Bonaparte en Egypte avec une panthère »³⁴⁵, suivi de *Vivre ou laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp*³⁴⁶ des trois mêmes artistes, huit toiles narratives, critique de la culture bourgeoise incarnée par Marcel Duchamp. En référence au *Nu descendant l’escalier* de Duchamp, les trois artistes représentent sur l’avant-dernière toile, Duchamp lui-même nu mort en bas d’un escalier³⁴⁷. Les deux ensembles sont exposés comme œuvres-phare lors de l’exposition « La Figuration narrative dans l’art contemporain » en 1965 présentée également par Gassiot-Talabot. La Figuration narrative, fleuron de la Nouvelle Figuration, se veut donc à la fois mythologie, bande dessinée, dessin animé, suite narrative de tableaux. Cependant, le tableau illustrant la mort de Duchamp, sépare les acteurs de la Figuration narrative en deux camps. Un tract contre l’œuvre est signé par les artistes Télémaque, Peter Klasen, Jacques Monory, Pierre Alechinsky – et André Breton. Le débat dissimule un enjeu plus large, l’opposition entre Gassiot-Talabot et le critique d’art surréaliste José Pierre, qui « tentait alors d’attirer certains des artistes de la Nouvelle Figuration dans son camp. »³⁴⁸ Cela explique la présence de Breton dans ce débat, venu soutenir José Pierre au nom des surréalistes. La raison pour laquelle nous soulignons d’emblée ce faux antagonisme – faux, car les deux critiques défendront à tour de rôle les mêmes artistes et donc en quelque

³⁴³ Voir en particulier annexe 36 (tome II, 48).

³⁴⁴ Voir annexe 73 (tome II, p.82).

³⁴⁵ Jean-Luc Chalumeau, *La Nouvelle Figuration, op.cit.*, p.23.

³⁴⁶ Voir annexe 16 (tome II, p.24).

³⁴⁷ Jean-Luc Chalumeau, *La Nouvelle Figuration, op.cit.*, p.25

³⁴⁸ *Ibid.*, p.26

sorte les mêmes tendances artistiques- est qu'aussi bien Gassiot-Talabot que José Pierre se feront les avocats de Lassnig sur la scène artistique parisienne dans les années 1960³⁴⁹.

Outre la Nouvelle Figuration, dont nous avons déjà annoncé l'influence qu'elle aura sur l'œuvre de Lassnig, un autre mouvement prend dès les années 1950 de l'importance pour elle et finira par l'attirer en terre parisienne. Il s'agit du groupe Cobra, qui porte d'ailleurs en germe les caractéristiques de la Nouvelle Figuration. Acronyme pour Copenhague, Bruxelles et Amsterdam, ce groupe dont les membres les plus importants sont le peintre danois Asger Jorn, les Hollandais Karel Appel, Corneille et Constant, ainsi que le peintre belge Pierre Alechinsky et ses compatriotes écrivains Dotremont et Noiret, connaîtra une éclosion assez succincte entre 1948 et 1951, car « à Paris , les manifestations des peintres de 'Cobra' ne suscitèrent guère de réaction. Cette peinture onirique et romantique venait trop tôt »³⁵⁰.

Malgré cela, avec son bestiaire mythique issu des arts populaires nordiques et l'importance qu'il accorde à la couleur³⁵¹, cette mouvance à la croisée des chemins, mélange entre expressionisme, surréalisme et abstraction³⁵² annonce les prémisses aussi bien de l'art informel³⁵³ que de la Nouvelle figuration:

« Cobra » se proposait, dans un de ses manifestes, d'atteindre le rêve surréaliste aussi bien que les faits concrets pour les fondre dans un réalisme romantique. « Cobra » a effectivement travaillé à un dépassement des notions d'abstraction et de figuration situées alors comme entités antagonistes. Car les peintres de « Cobra » étaient en effet à la fois abstraits et figuratifs. Tout un secteur de la jeune peinture devait, dix ans plus tard, prendre le même chemin.³⁵⁴

Quoi de plus étonnant de voir que Lassnig se reconnaît dans l'état d'esprit revendiqué par ce groupe d'artistes ? En effet, elle affirme dans un article de presse en 1967 : « Je pense que je me suis plutôt tournée vers une ligne romantique. »³⁵⁵ faisant écho au « réalisme romantique » prôné par Cobra. Le primat de l'imagination et de l'intuition par opposition à la

³⁴⁹ Voir chapitre II, 2.2., p.100, 102.

³⁵⁰ Michel Ragon, *Cinquante ans d'art vivant : chronique vécue de la peinture et de la sculpture, 1950-2000*, Paris, Fayard, 2001, p.121

³⁵¹ [Anon.], « Cobra », in *Aparences* [en ligne], <<http://www.aparences.net/periodes/art-contemporain/fr-cobra/>> [consulté le 30 juillet 2016]

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ Michel Ragon, *Cinquante ans d'Art vivant, op.cit.*, p.115

³⁵⁴ *Ibid.*, p.122-123

³⁵⁵ [Auteur ?], « Paris, künstlerischer Nährboden-Kärnten Kraftquelle », *Volkszeitung*, 24 septembre 1967, p.8, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda: « *Ich glaube, ich habe mich eher einer romantischen Linie zugewendet.* »

raison pure que défend la notion de romantisme, est déjà en germe dans une inscription de Lassnig dans son journal dans les années 1950: « La raison et la création ne sont pas compatibles. L'instinct et la création sont compatibles. »³⁵⁶ L'admiration de Lassnig pour Asger Jorn en particulier sera par ailleurs manifeste dans les années 1960, lorsqu'elle affirme : « Asger Jorn c'est un miracle ! un homme pour qui il n'y a pas de différence entre ce qu'il pense et ce qu'il fait »³⁵⁷ et « Alan Davis, Francis Bacon seules peintres intéressantes. Oh, Asger Jorn aussi. »³⁵⁸ Rappelons à ce stade qu'au début des années 1950, Lassnig contribue avec deux dessins à la conception d'un numéro de la revue *Meta* dont l'éditeur Karl Otto Goetz est lui-même membre du mouvement Cobra. En outre, le numéro 1 du magazine *Cobra. Bulletin pour la coordination des investigations artistiques. Lien souple des groupes expérimentaux danois (Host) et belge (surréaliste-révolutionnaire, hollandais, réflex)*³⁵⁹ datant de 1948 et se trouvant dans les archives de Maria Lassnig à Vienne atteste du fait qu'elle commence à suivre très tôt le développement de ce groupement artistique.

Lassnig sera en outre rapidement comparée à ce groupe artistique. Ainsi dans une critique dans la revue *Arts* en 1965, l'auteur note que « entre le groupe "Cobra" et le groupe "Abattoir" se positionne cette Autrichienne, dont l'œuvre revêt des caractéristiques des deux [groupes] »³⁶⁰. De même, dans le catalogue pour sa première exposition monographique à la Galerie la Case d'Art en 1965, José Pierre constate que « Maria Lassnig poursuit la tentative qui fut celle de 'Cobra' et du 'Mouvement Nucléaire' à leurs débuts »³⁶¹.

Au tournant des années 1950-1960, Paris – puisque New York se trouve encore « en dehors » de son champ de vision- s'avère donc être pour Lassnig un environnement propice à son propre développement artistique. Elle en demeure d'ailleurs convaincue jusqu'à la moitié voire la fin des années 1960 puisqu'en 1965, elle indique comme raison de s'installer dans la capitale française que « Paris est, comme tout le monde le sait, le point de départ de

³⁵⁶ Maria Lassnig, note manuscrite dans le carnet intitulé « Préparations pour la morte », [s.l., années 1950], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « Vernunft u. Schöpfung ist nicht vereinbar. Instinkt u. Schöpfung ist vereinbar. »

³⁵⁷ Maria Lassnig, note manuscrite dans « Journal 1961 », [Paris], janvier 1964, [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Texte original en français.

³⁵⁸ *Ibid.*, 11 janvier [1962]. Texte original en français.

³⁵⁹ *Cobra. Bulletin pour la coordination des investigations artistiques. Lien souple des groupes expérimentaux danois (Host) et belge (surréaliste-révolutionnaire, hollandais, réflex)*, n°1, 1948, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

³⁶⁰ D.J.M., art.extrait de *Arts*, 7 juillet 1965, retranscrit et traduit en allemand [par Lassnig?], sur tapuscrit intitulé « Pariser Pressestimmen », [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « Zwischen "Cobra"- und "Abattoir"-Gruppe platziert sich diese Österreicherin, deren Werk Züge von beiden aufweist. »

³⁶¹ José Pierre, contribution datée du 10 mars 1965, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Paris, Galerie La Case d'Art, 1965, *op.cit.*, [non paginé].

l'évolution de la peinture depuis l'époque des impressionnistes. Je cherchais, comme tous ceux qui partent pour Paris, la proximité des œuvres et artistes que j'apprécie »³⁶² et qu'elle considère comme « sources d'inspiration dont ne peuvent pas même se passer les plus grands génies »³⁶³. Mais la muse Paris a d'autres atouts recherchés par notre artiste autrichienne: « Là où existent des oeuvres et des artistes exceptionnelles, on trouve également suffisamment de personnes pour les comprendre, et comme cela est dans une grande mesure le cas de Paris, cela vaut la peine d'y vivre et travailler. »³⁶⁴

Enfin, il est possible que Lassnig ait fait encore un voyage à Paris en 1959. Ce dernier n'est mentionné qu'à titre unique dans un article de presse datant de l'année 1960. Elle se serait trouvée « l'année précédente à Paris de façon surprenante sur une même longueur d'onde avec les "peintres du geste" qui rendent hommage à une sorte de nouvel impressionnisme abstrait, et elle y a rencontré des galeries intéressées [par son art] »³⁶⁵. Cet « impressionnisme abstrait », peinture « du geste » est, à notre sens, une allusion à l'expressionnisme abstrait américain, encore en vogue à Paris à ce moment-là. Maria Lassnig avait en effet à la fin des années 1950, après ses « Kopfheiten » et sa première obsession de la grande forme, renoué dans son œuvre graphique avec un certain éclatement de la forme, qui peut faire penser à la manière américaine. L'aquarelle, *Sentiment corporel carré (Quadratisches Körpergefühl)*³⁶⁶ datant de 1960 en est une belle illustration, et fait d'ailleurs penser à certaines œuvres de Mark Rothko³⁶⁷, artiste du *Colourfield Painting* américain. Même si les informations au sujet de cet ultime voyage précédant l'installation définitive, attestées par aucune autre source, sont à manier avec prudence, elles confirment néanmoins que Lassnig considérait Paris comme un terrain fertile et accueillant pour son art.

1.3. 1968 : les motifs du départ

³⁶² Lettre de Maria Lassnig à Maria Mayelle, Paris, 1^{er} juillet 1965 [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Paris ist seit den Impressionisten bekanntlich der Ausgangspunkt der Entwicklung der Malerei gewesen. Ich wollte wie alle die nach Paris gehen die Nähe der vor mir geschätzten Bilder u. Künstler.* »

³⁶³ *Ibid.*, Tda : « *Anregungen, ohne die auch die grössten Genies nicht auskommen.* »

³⁶⁴ *Ibid.*, Tda : « *Wo aussergewöhnliche Werke u Künstler eistieren, sind meistens auch genügend Menschen vorhanden, um diese zu verstehen, u. da dies in Paris in grösserem Masse der Fall ist als woanders, lohnt es sich hier zu leben u. zu arbeiten.* »

³⁶⁵ [Auteur?], « Galerie St. Stephan Maria mit Bart », 1960, art.cité, [extrait découpé, non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *im Vorjahr in Paris überraschend eines Sinnes mit den dortigen "Malern der Geste", die einer Art neuem, abstrakten Impressionismus huldigen, und sie fand verschiedentlich interessierte Galerien.* »

³⁶⁶ Voir annexe 18 (tome II, p.23).

³⁶⁷ Voir annexe 18 (tome II, p.23).

De façon analogue, il est important d'analyser quels pouvaient être les motifs du départ de Lassnig de Paris pour New York en 1968, alors qu'en 1966, elle écrit dans une lettre, qu'après avoir vu des films américains avec un regard critique sur la société américaine, « on n'a plus envie de partir aux Etats-Unis »³⁶⁸. Joue-t-elle déjà à ce moment-là avec l'idée de partir ? Dans tous les cas, malgré ces quelques doutes exprimés à la fin des années 1960, elle ne regrettera pas sa décision puisqu'elle affirmera à peine un an après son déménagement qu'elle se trouvait mieux à New York qu'à Paris³⁶⁹.

Tout d'abord, bien avant sa prise de congé, un événement aura une influence décisive sur son choix de repartir. « Lorsqu'arriva une chose terrible, la mort de ma mère, que je ne parvins pas à surmonter [...], je décidai d'émigrer en Amérique »³⁷⁰, relate-t-elle. Cette citation n'est pas à prendre au pied de la lettre puisque le départ de Lassnig en 1968 a lieu seulement quatre ans après le décès de sa mère, Mathile Wiking-Lassnig, le 8 septembre 1964. Toutefois, cet événement marque un point de retournement incontestable dans la vie de Lassnig, qui se reflétera également dans sa production artistique³⁷¹ et qui lui rendra plus difficilement supportable sa vie à Paris, d'autant plus qu'elle sombre par la suite dans une profonde dépression.

Mais le départ pour New York, outre le fait que Lassnig avait entre temps bien compris que la scène artistique internationale s'y était désormais installée, est également mu par une volonté de prendre ses distances par rapport à l'Europe, à ses cercles d'amis³⁷². Depuis la perte de sa mère, la personne qui lui était la plus proche et qui représentait son dernier lien familial, Lassnig avait dû considérer le vieux continent avec une certaine amertume. Par opposition, New York représentait une terre vierge, « le pays des possibilités » comme elle chantera dans son film d'animation *Cantate [Kantate]* en 1992³⁷³, où tout était permis³⁷⁴. La

³⁶⁸ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 30 novembre 1966, p.2 [recto], Vienne, Archives, Maria Lassnig Foundation. Tda : « *man hat dann schon keine Lust hinzugehen nach Amerika.* »

³⁶⁹ Kristian Sotriffer, « Pflingsten jeden Tag. Maria Lassnig und ihre Ausstellung nächst St. Stephan, [journal ?], 10/11 octobre 1970, [extrait découpé, non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

³⁷⁰ Tda : « *Als etwas Schreckliches passierte, der Tod meiner Mutter, den ich nicht überwinden konnte [...] beschloss ich nach Amerika auszuwandern.* », Maria Lassnig, note manuscrite dans un carnet, [s.l.n.d.], [non paginé], Vienne, Archives, Maria Lassnig Foundation.

³⁷¹ Voir chapitre III, 1.2., p.128-130.

³⁷² Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, op.cit., p.114.

³⁷³ Maria Lassnig et Hubert Sielecki, *Kantate*, 1992, 35mm, couleur, son, 8 min., [en ligne] <<https://www.youtube.com/watch?v=4sDSZ9GwnCE>> [visionné le 15 janvier 2016]. Tda : « *das Land der Möglichkeiten* ».

³⁷⁴ « *Je savais que l'Amérique était le pays où l'on peut se renouveler en permanence.* ». Tda : « *weil ich gewusst habe, dass Amerika das Land ist, wo man sich dauernd erneuern kann.* » Voir Grete Misar, « USA : Ein Schock. In New York hat sich die 'Schlange' nicht gehäutet », *Kleine Zeitung*, [années 1970], [extrait découpé, non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

scène artistique y étant encore en pleine émergence, il ne pouvait y avoir d'attentes envers elle, aucune « norme » artistique ne pouvait lui être imposée. Elle pense que contrairement à Vienne ou Paris, elle ne sera pas obligée de devoir se battre, on n'exigera pas d'elle de s'adapter pour s'intégrer à un cercle artistique. Ainsi déplore-t-elle rétrospectivement dans son film d'animation *Kantate* réalisé en 1992 que malgré l'apparence du « choix » qu'on croyait avoir à Paris entre une multitude de tendances artistiques « que ce soit le Pop Art, l'Op-Art [ou] le tachisme », ne prévalait à la fin que le « fachisme de l'art » [« Kunstfaschismus »]³⁷⁵.

Déjà au milieu des années 1960, Lassnig semble pressentir la fin imminente des nouvelles tendances de la figuration à Paris. Elle affirme dans une interview autour de 1964 : « Dans quelques années, cette montée d'imagination qui représente également quelque chose de tout nouveau à Paris, sera épuisée. »³⁷⁶ Sans doute devine-t-elle que face à la pression des nouvelles tendances du Pop Art, la Nouvelle Figuration ne pourra plus longtemps défendre sa place, sa légitimité dans le monde artistique. Toutefois, on peut également voir un paradoxe dans le fait que Lassnig fustige le fascisme artistique pop à Paris et décide pour autant de partir pour le pays qui l'a vu naître. Mais au moment de son déménagement et dans les années consécutives, les Etats-Unis voient l'émergence de l'art conceptuel, dont Lassnig semble sous-estimer le pouvoir tout aussi hégémonique que celui du Pop Art pendant les années 1960. Elle en paiera le prix³⁷⁷. Notre artiste se retrouve donc presque systématiquement « au mauvais moment au bon endroit »³⁷⁸.

Ce qui conforte sa décision, c'est qu'elle n'est pas toute seule. Au contraire, l'artiste suit un mouvement plus général de départ vers les Etats-Unis : « à l'époque des amis américains »³⁷⁹

³⁷⁵ Maria Lassnig et Hubert Sielecki, *Kantate*, 1992, 35mm, couleur, son, 8 min.

³⁷⁶ I.W., « Malerin Maria Lassnig », *Volkszeitung*, n° 36, [1964 ?], p.8, Vienne, Archives

Maria Lassnig Foundation. Tda: « *In einigen Jahren wird sich auch diese "Phantasik", die [...] auch für Paris ein Novum darstellt, erschöpfen.* »

³⁷⁷ Devant l'incompréhension inattendue à laquelle elle se heurte à New York, Lassnig se réfugie dans le portrait et un réalisme figuratif, contrairement au « réalisme » non-figuratif qu'elle prône dès les années 1950. Elle y voit l'unique moyen de prouver son talent de peintre.

³⁷⁸ Edelbert Köb, in Sepp Dreissinger (éd.), *Maria Lassnig. Gespräche und Fotos*, op.cit., p.168.

³⁷⁹ D'après les indications de Hans Werner Poschauko, l'ancien assistant de Maria Lassnig, celle-ci fait notamment référence à l'artiste américaine Nancy Spero, devenue son amie à Paris, qui avait alors décidé de retourner aux Etats-Unis. Kimber Smith, autre artiste américain que Lassnig évoque dans une lettre à Heide Hildebrand, quitte Paris pour New York en 1966. Il se pourrait donc qu'elle fasse également allusion à lui. En revanche, il ne pouvait pas être question de l'artiste américaine et compagne de Jean-Paul Riopelle, Joan Mitchell, à laquelle Lassnig était également liée en amitié, puisqu'elle celle-ci s'installe définitivement à Paris en 1959 et ne retournera que ponctuellement aux Etats-Unis.

que j'avais à Paris avaient décidé de retourner aux Etats-Unis »³⁸⁰, relate-t-elle. Ces amis incitent Lassnig à partir à New York car « la situation était plus facile pour les femmes là-bas »³⁸¹. Cela suggère que Lassnig n'avait pas forcément trouvé à Paris ce qu'elle y avait pourtant cherché, c'est-à-dire un refuge devant l'hégémonie masculine qui dominait encore au début des années 1960 les cercles artistiques viennois. Comme nous le verrons un peu plus loin à travers les contacts et liens que Lassnig entretient à Paris, la scène artistique y est également majoritairement constituée d'acteurs masculins, par lesquels notre artiste se sentira d'ailleurs souvent traitée avec injustice. Bien que nous ayons déjà évoqué le fait qu'à Paris, Lassnig gagne en confiance en elle et poursuit son chemin sans se laisser intimider par une quelconque forme de machisme, la situation devenait clairement pesante pour elle à la fin des années 1960. New York, avec le mouvement féministe en pleine éclosion dans les années 1970- « les femmes sont fortes là-bas »³⁸², chante-t-elle dans *Cantate*- apparaît alors comme une échappatoire idéale à ce carcan masculin que représente pour elle l'Europe.

Quant à l'influence des événements de mai 1968 sur sa décision de partir, ces derniers l'ont également touchée³⁸³. Dans son journal intime, elle commente : « Mai 1968. C'est une révolution des idées et pas des besoins. »³⁸⁴ Ce commentaire est-il appréciatif, ou au contraire dépréciatif ? Si les idées peuvent être considérées comme supérieures aux besoins, cette phrase peut également suggérer qu'il n'y a pas de besoin pour une telle révolution, que ce n'est point une nécessité. En effet, Lassnig ne s'implique d'aucune façon dans ce mouvement de révolte des jeunes étudiants contre la bourgeoisie sclérosée, incarnée par la génération des parents. Est-ce parce que Lassnig, par son âge, appartient quasiment elle-même à cette « vieille » génération ? Selon son ancien assistant, Hans Werner Poschauko, elle n'aurait pas réellement compris les enjeux de cette révolution³⁸⁵. Le changement d'ambiance dans lequel elle ne se reconnaissait pas a donc été pour elle une raison de plus pour partir. Ainsi fait-elle part de ses anxiétés dans son journal: « Qu'est-ce qui m'attend, nous attend ces prochains temps? Certains tableaux survivront-ils, [sic] du moins, physiquement cela m'importerait. Si

³⁸⁰ Eva Deissen, « Seit elf Jahren lebt die Kärntner Malerin in New York. Nun wird sie Österreichs 'Kunst nach 1970' auf der Biennale 1980 repräsentieren », interview avec Maria Lassnig, [Journal ?], 6 janvier 1980, p.26, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda: « *Damals gingen amerikanische Freunde, die ich in Paris hatte, zurück in die Vereinigten Staaten.* »

³⁸¹ *Ibid.* Tda : « *Die Frauen hatten's dort auch leichter.* »

³⁸² Maria Lassnig, *Kantate*, 1992, 35mm, couleur, son, 8 min. Tda : « *die Frauen sind dort stark* ».

³⁸³ Il est curieux de noter que la position ou réaction de Maria Lassnig par rapport aux événements de mai 1968 n'ont jusqu'alors pas suscité l'intérêt des chercheurs. La question de savoir dans quelle mesure ils avaient pu influencer sur sa décision de quitter la France n'a donc jamais été posée.

³⁸⁴ Maria Lassnig, note manuscrite dans son journal intime « 1961 Paris », [Paris], mai 1968, [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Texte original en français.

³⁸⁵ Entretien informel avec Hans Werner Poschauko à la Maria Lassnig Foundation, Vienne, 10 mars 2016.

chacun manifestait contre chaque injustice dont il est la victime! »³⁸⁶. Et elle ajoute : « Cela ne me laisse plus indifférente que les tableaux n'existent peut-être plus pour longtemps. Appréhensions apocalyptiques. »³⁸⁷ Lassnig se sent en effet menacée par la violence qui l'entoure : des jeunes brûlant dans la rue devant ses yeux des voitures évoquent en elle les images de la guerre³⁸⁸.

1.4. Hypothèses sur l'installation

Maria Lassnig s'installe donc en 1961 à Paris, qu'elle quitte pour New York en 1968. Mais ni Lassnig elle-même, ni l'histoire de l'art n'ont fourni à ce jour d'indications précises pour situer plus exactement cet épisode-clé de sa vie et de son œuvre dans le temps. De même, les informations ne sont pas claires au sujet des endroits où Lassnig a logé à Paris avant de s'installer dans son atelier au 149 rue de Bagnole dans le vingtième arrondissement. Une attestation d'une demande d'autorisation de virement de 130 000 Schilling au bénéfice de Maria Lassnig de la part de la mère de l'artiste datant du 29 novembre 1960³⁸⁹, fait apparaître le 14 rue de Vaugirard comme l'adresse de l'artiste. Quelques mois plus tard, en février 1961, elle acquiert son spacieux atelier de 270m² rue de Bagnole, « un appartement où [elle a] abattu les cloisonnements [sic] »³⁹⁰ pour 25 000 nouveaux francs. Plus précisément, le contrat d'achat date du 28 février 1961³⁹¹ et fait apparaître le 3 rue Saint- Sulpice comme l'adresse de l'acquéreur. Cependant, dans l'ébauche d'une lettre à la galeriste Denise Breteau notée en novembre 1961³⁹² dans son journal, elle décrit avoir d'abord logé dans un hôtel à Montmartre, puis rue Gay-Lussac avant d'emménager dans son atelier³⁹³. Son séjour à Montmartre serait-il concomitant avec un dernier voyage à Paris que l'artiste aurait effectué en 1959 avant son installation définitive³⁹⁴? Et loge-t-elle également dans des hôtels rue de Vaugirard, rue Saint-

³⁸⁶ Maria Lassnig, note manuscrite dans son journal intime « 1961 Paris », [Paris], mai 1968, [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Was wird mir, uns allen nicht bevorstehen in nächster Zeit ? Werden ein paar Bilder überleben, wenigstens, physisch [sic], das wäre mir doch wichtig. Wenn jede Person demonstrieren u. manifestieren würde gegen jedes Unrecht das ihm passiert !* »

³⁸⁷ *Ibid.*, 28 [août] 1968. Tda : « *Es beginnt mir nicht mehr gleichgültig zu sein dass die Bilder vielleicht nicht lange bestehen werden. Apokalyptische Befürchtungen.* »

³⁸⁸ Entretien informel avec Hans Werner Poschauko à la Maria Lassnig Foundation, Vienne, 10 mars 2016.

³⁸⁹ Österreichische Nationalbank, „Bewilligung“, 29 novembre 1960, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

³⁹⁰ Maria Lassnig, *Die Schwester ist die Feder des Pinsels, Tagebücher 1943-1997, op.cit.*, p.158. Texte original en français.

³⁹¹ Contrat d'achat de l'atelier au 149 rue de Bagnole, Paris, 28 février 1961, Vienne, Maria Lassnig Foundation.

³⁹² Nous n'avons pas pu trouver de preuve pour savoir si Lassnig a effectivement envoyé la lettre à Denise Breteau.

³⁹³ Maria Lassnig, « Lettre à Denise Breteau », note manuscrite dans son journal intime « Journal 1961 », [Paris], 16 novembre 1961, [non paginé], Vienne, Archives, Maria Lassnig Foundation.

³⁹⁴ Voir ci-dessus, chapitre II, 1.2., p.79.

Sulpice et rue Gay-Lussac ou chez des amis, des connaissances ? Paul Celan, qu'elle connaît depuis le début des années 1950 et qui deviendra l'un de ses plus proches amis, fréquente régulièrement le Quartier latin au début des années 1960 après avoir été nommé lecteur à l'École Nationale Supérieure rue d'Ulm en 1959. Ses cours se tiennent alors souvent à l'Institut d'études germaniques rue de l'école de médecine³⁹⁵. Peut-être Lassnig cherche-t-elle, au début de son séjour, la proximité du poète lorsqu'elle décide de loger provisoirement dans le 5^e (rue Gay-Lussac) et dans le 6^e arrondissements (rue Saint-Sulpice), non loin des institutions fréquentées par Celan.

Nous pouvons donc supposer que Lassnig se trouve déjà dès la fin du mois de novembre 1960 à Paris, logeant dans divers endroits, avant d'acquérir en février 1961 son appartement, sans doute grâce au soutien financier de sa mère comme en atteste le virement des 130 000 Schilling. L'emménagement a par conséquent dû avoir lieu début mars 1961. En effet, une lettre envoyée le 6 mars 1961 à Lassnig par la galeriste carinthienne Heide Hildebrand³⁹⁶ prouve que Lassnig est déjà bien résidente à Paris. Le fait que notre artiste acquiert une propriété immobilière par sa propre initiative montre son profond désir d'indépendance et conforte sa décision de s'installer définitivement à Paris, comme si par l'acte d'achat, elle cherchait à se prouver à elle-même qu'elle avait pris la bonne décision. En même temps, cette indépendance demeure relative puisque notre artiste dépend visiblement toujours du soutien financier de sa mère.

Enfin, pour boucler la boucle parisienne, nous émettons l'hypothèse d'un départ pour New York début novembre 1968, comme en atteste une lettre du 30 novembre 1968 envoyée au couple de galeristes Heide et Ernst Hildebrand dans laquelle Lassnig décrit sa traversée en bateau de l'Atlantique ainsi que sa recherche désespérée d'un appartement à Manhattan³⁹⁷. D'après nos calculs, en supposant qu'à partir de novembre 1960, Lassnig se retrouve à la recherche d'un appartement à Paris, elle aurait vécu près de huit ans à Paris. Or, force est de constater que cela ne coïncide pas tout à fait avec les informations – néanmoins vagues-indiquées par l'artiste, qui en 1995 évoque « un Paris où [elle] avai[t] vécue [sic] 7 année

³⁹⁵ Bernard Bier, « Paul Celan (1920-1970) à Paris (1948-1970) », in *Terre des écrivains*, 1^{er} mai 2006 [en ligne] <<http://www.terresdecrivains.com/Paul-Celan-1920-1970-a-Paris-1948>> [le 3 août 2016].

³⁹⁶ Lettre de Heide Hildebrand à Maria Lassnig, Klagenfurt, 6 mars 1961, [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation ?

³⁹⁷ Lettre de Maria Lassnig à Heide et Ernst Hildebrand, New York, 30 novembre 1968, [non paginée].

[sic] »³⁹⁸. Sans doute, fait-elle encore quelques allers-retours entre Paris et Vienne avant son installation définitive fin février voire début mars 1961.

Malgré la taille de son atelier-appartement, Lassnig vit à Paris dans des conditions de vie précaires. Elle ne dispose en effet que de peu de ressources financières. « J'ai très faim »³⁹⁹, écrit-elle dans une lettre à Heide Hildebrand en 1964 et elle ajoute « vous savez bien que je ne vis à Paris que d'un ou deux achats par an en Autriche. (Un travailleur parisien gagne plus par mois) »⁴⁰⁰. Lassnig nous suggère donc d'emblée qu'elle ne connaît que peu de succès professionnel, qu'elle ne rencontre que peu d'acquéreurs à Paris, une question que nous étudierons un peu plus loin dans ce chapitre. Notre artiste se montre donc toujours très économe, demandant à ce qu'on utilise du papier bon marché pour les catalogues et affiches de ses expositions à la Galerie Hildebrand⁴⁰¹.

Outre ces conditions de vie difficiles du point de vue matériel, Lassnig se trouve de manière générale à Paris dans un faible état de santé aussi bien physique que psychique, qui s'aggrave davantage en 1964, après le décès de sa mère. Sur les conseils de son beau-père, elle en vient même à rédiger son testament⁴⁰². Déjà au début de son installation à Paris, elle écrit à sa mère : « Mon seul vœu est de savoir bien peindre, sans doute parce que je suis de plus en plus handicapée par la fatigue et la maladie. »⁴⁰³. Lassnig décrit alors la technique du dessin comme une échappatoire dans les moments de doute, où le manque de confiance l'accable : « Il est probable que je me concentrerai sur le dessin ces prochains temps car je ne me sens pas à l'aise dans ma peau et vais bientôt devoir la quitter comme un serpent et le papier se prête mieux à cet état anxieux [...] de renaissance, car il me fait prendre moins de risque. »⁴⁰⁴ Le malaise finira par l'accaparer presque entièrement, ce qui n'est sans doute pas sans conséquence sur sa décision de s'échapper à New York. Ainsi se lamente-t-elle en 1967 : « J'ai tellement de graves soucis et de lourdes décisions à prendre, que je ne parviens plus à

³⁹⁸ Maria Lassnig, *Die Schwester ist die Feder des Pinsels, Tagebücher 1943-1997, op.cit.*, p.158. Texte original en français.

³⁹⁹ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 15 mars 1964, [non paginée], Vienne, Archives, Maria Lassnig Foundation. Tda : « *ich bin sehr hungrig* ».

⁴⁰⁰ *Ibid.* Tda : « *Sie wissen ja wohl dass ich das ganze Jahr in Paris von ein bis zwei Ankäufen in Österreich leben muss. (Ein Pariser Arbeiter verdient in einem Monat mehr).* »

⁴⁰¹ *Ibid.*, mai 1964.

⁴⁰² *Ibid.*, 10 décembre 1965, p.2 [verso].

⁴⁰³ Lettre de Maria Lassnig à sa mère, Mathilde Wiking-Lassnig, Paris, [1961?], [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Es ist mein einziger Wunsch gut malen zu können, wahrscheinlich weil ich immer mehr behindert bin durch Müdigkeit und Krankheit.* »

⁴⁰⁴ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 15 février 1963, [non paginée], Vienne, Archives, Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Dass ich wahrscheinlich zeichnen werde nächstens ist möglich denn ich fühle mich nicht wohl in meiner Haut u. werde sie wie eine Schlange wohl verlassen u dieser ängstliche [...] Zustand der Neugeburt macht sich besser auf Papier, weil weniger Risiko.* »

me pencher sur la peinture. L'atelier n'est pas idéal, trop petit, trop peu de lumière [...]. Rester à Paris, quitter Paris, ce sont les questions qui m'accablent ?! »⁴⁰⁵

Mais quelle relation entretient Lassnig de manière générale avec son nouvel environnement ? Celle-ci apparaît d'emblée ambiguë, surtout comparée à son attitude envers New York, somme toute moins dépréciative et donc moins ambivalente. En effet, après chaque été passé en Carinthie, le retour en France se présente comme une redécouverte et un changement d'attitude envers Paris, cette « ville des surprises »⁴⁰⁶. D'un côté, elle admire le raffinement et le luxe qui y règnent⁴⁰⁷, la politesse des citadins, de l'autre, elle constate en 1967, non sans amertume, que « Les Français sont tellement profonds [dans leur façon d'être], nous ne comprenons jamais leur comportement [...]. Mais la moitié des gens ici sont fous. »⁴⁰⁸ Elle en conclut : « Paris me dégoûte ! Je ne sais pas si je supporterais de rester plus longtemps ici. »⁴⁰⁹ Lassnig se sentira donc toujours différente des autres, telle une marginale, dans une société dont elle ne comprend pas les codes, même après presque une décennie vécue en son sein.

Ce qui semble malgré tout prévaloir à la fin est une certaine déception, que Lassnig exprime d'ores et déjà au début de son séjour lorsqu'elle affirme : « Ce n'est pas comme on pourrait le croire. Paris ne séduit pas à peindre de façon plus légère et révolutionnaire : c'est tout le contraire, on a plus de mal et on devient plus conservateur. »⁴¹⁰ Cette phrase qui sous-entend une régression artistique, apparaît toutefois paradoxale au vu de la singularité qu'elle développera à Paris, comme nous le verrons au prochain chapitre. Lassnig prend d'emblée conscience des attentes trop hautes qu'elle avait formulées au sujet de cette capitale artistique en déclin, qu'elle pensait sans doute plus à l'avant-garde. Elle comprend vite qu'y règne toujours et avant tout l'abstraction, qu'elle cherche à dépasser. Toutefois, il s'agit encore de nuancer ce propos puisque Maria Lassnig demeure attachée « plus aux œuvres qu'aux

⁴⁰⁵ *Ibid.*, 6 décembre 1967, p.2 [verso]. Tda : « Ich habe vielerlei schwere Sorgen u. schwere Entscheidungen zu treffen, dass ich nicht richtig in die Malerei hineinkomme. Es geht mit dem Atelier nicht recht, zu klein, zu wenig Licht [...]. In Paris, weg von Paris, das sind so Fragen?! »

⁴⁰⁶ *Ibid.*, 17 janvier 1964 [non paginée]. Tda : « Paris die Stadt der Überraschungen ist ».

⁴⁰⁷ *Ibid.*, 10 décembre 1965, p.2 [verso].

⁴⁰⁸ *Ibid.*, 9 avril 1967, p.2 [recto]. Tda : « Die Franzosen sind so derartig hintergründig, wir [...] verstehen ihr Verhalten überhaupt nie [...]. Die Hälfte der Leute hier ist aber verrückt. »

⁴⁰⁹ *Ibid.*, 16 mai 1967, p.1 [recto]. Tda : « Paris kotzt mich an ! Ich weiss nicht, ob ich es noch lange hier aushalten werde. »

⁴¹⁰ Maria Lassnig, note manuscrite dans son journal intime « 1961 Paris », [Paris], 2 octobre 1961, [non paginé], Vienne, Maria Lassnig Foundation. Tda : « Es ist nicht so wie man annehmen könnte. Dass Paris verführt leichter u. revolutionärer zu malen: es ist das Gegenteil, schwerfälliger u. konservativer wird man. »

personnes»⁴¹¹, à la vie artistique à Paris qu'elle considère plus riche que celle de Londres⁴¹², aux expositions et à la confrontation avec la peinture contemporaine.

2. Entre intégration et exclusion, succès et échecs : relations, projets et activités à Paris

2.1. Des amitiés ? De la relation ambivalente avec les artistes

Maria Lassnig mène une vie solitaire à Paris⁴¹³. Elle semble d'ailleurs le regretter lorsqu'elle constate en 1964 : « Ma solitude est tellement grande. »⁴¹⁴ D'emblée, elle attribue ce constat à certains traits de sa personnalité qui la rendent inapte à des amitiés de longue durée : « Pour avoir et garder des relations, il faut [sic] très léger, très collant; moi je suis trop lourde, chez moi [sic] cela ne colle pas. »⁴¹⁵ Il n'en reste pas moins qu'elle entretient un certain nombre de relations plus ou moins amicales, plus ou moins professionnelles à Paris qu'il s'agit d'analyser à ce stade de notre recherche. Que nous apprennent-elles sur Maria Lassnig, sur la façon dont elle s'intègre dans la scène artistique parisienne, et par conséquent, sur ses projets d'exposition, réalisés ou avortés, à Paris ?⁴¹⁶

Tout au long des années 1960, le poète Paul Celan ainsi que son épouse Gisèle Celan-Lestrange représentent sur le plan de l'amitié l'un des piliers les plus forts de Lassnig à Paris. En 1966, Lassnig écrit : « Lui [Paul Celan] et sa femme me sont les personnes les plus chères à Paris. »⁴¹⁷ Durant tout son séjour parisien, le poète lui fera don de livres et ouvrages⁴¹⁸. Ainsi, la fondation de Maria Lassnig à Vienne préserve une édition du recueil de poèmes *La Rose de Personne* [*Die Niemandrose*] dédiée en 1963 à Lassnig. Son tableau *Grille de parole* [*Sprachgitter*]⁴¹⁹, en référence au recueil de poésies et au poème éponymes de Paul Celan publiés en 1959, rendra plus tard hommage à cette amitié. Maria Lassnig n'est d'ailleurs pas

⁴¹¹ [Auteur ?], « Paris, künstlerischer Nährboden-Kärnten Kraftquelle », 1967, art.cité, p.8, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Mit dem Werk mehr als mit den Menschen*. »

⁴¹² Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 6 décembre 1967, p.1 [recto], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁴¹³ Pour Wolfgang Drechsler, il est clair que Lassnig vivait dans l'isolement à Paris. Voir entretien avec Wolfgang Drechsler, Vienne, 9 mars 2016. Voir annexe 76 (tome II, p.87).

⁴¹⁴ Maria Lassnig, note manuscrite dans son journal intime « 1961 Paris », [Paris], 1^{er} avril 1964, [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Texte original en français.

⁴¹⁵ *Ibid.*, 27 décembre [1962 ?]. Texte original en français.

⁴¹⁶ La dimension de la solitude et son effet sur l'œuvre de notre peintre seront examinés plus en détails au prochain chapitre. Voir chapitre III, 2.2., 149-151.

⁴¹⁷ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 15 décembre 1966, p.1 [recto], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Er [Paul Celan] u. seine Frau sind mir die liebsten Menschen in Paris.* »

⁴¹⁸ *Ibid.*, 15 décembre 1966, p.1 [recto].

⁴¹⁹ Voir annexe 17 (tome II, p.22).

la seule à bénéficier du soutien et réconfort du couple car, en effet, « le poète Paul Celan et son épouse Gisèle Celan-Lestrange représentaient pendant longtemps un point d'ancrage important pour les jeunes artistes autrichiens à Paris »⁴²⁰.

Gisèle, qui exerce le métier de graphiste, enseigne alors à Lassnig les techniques de gravure à la pointe sèche. L'artiste s'en sert pour garder une trace documentaire de certains de ses dessins qu'elle imprime en deux ou trois tirages. Nous verrons que cette façon de conserver certains motifs apparus dans ses dessins aura une importance dans la postérité de l'œuvre parisienne de Lassnig⁴²¹. L'artiste semble même prendre un certain plaisir à la pratique de cette nouvelle technique, assez rapidement maîtrisée, puisqu'elle raconte à Heide Hildebrand dans une lettre en 1966 : « Je réalise à présent des gravures à la pointe sèche, - j'envisage de les présenter un jour exclusivement dans une exposition d'œuvres graphiques. »⁴²².

Cependant, en dehors du couple Celan, la relation de Lassnig avec les artistes qu'elle fréquente est très ambivalente, oscille entre amitié et exclusion. D'emblée, l'attitude de notre peintre face aux autres acteurs de la scène parisienne est mitigée. Elle les considère avec une certaine distance, depuis son point de vue quelque peu marginal, et de façon presque dépréciative lorsqu'elle constate : « C'est drôle comme tous les artistes arrivés [sic] pour la peinture de Paris [sic] se conduisent comme des fous [sic] de grandeurs [sic]. »⁴²³ Lassnig vit elle-même depuis à peine un an à Paris lorsqu'elle note cette phrase dans son journal, mais ne se sent visiblement pas touchée par cette mégalomanie qui s'empare de certains de ses collègues. Elle n'a d'ailleurs pas tort de rester sur ses gardes, de scruter son entourage d'un œil méfiant, car quelques années plus tard, elle constate non sans regret : « Par une politique imprudente de exposer [sic] je m'ai pris [sic] dans l'ambition des autres, leur ambition me dévore, m'étouffe, leur rivalité va m'écraser. »⁴²⁴ Lassnig en vient presque ironiquement à s'exclamer en 1965 – alors qu'elle a déjà eu plusieurs expositions collectives dans des

⁴²⁰ Anon.], « Der Traum als Bild Surrealismus in und aus Österreich », in in *Wien-Paris.*, Vienne, Österreichische Galerie Belvedere, 2007, *op.cit.*, p.349. Tda : « *Der Dichter Paul Celan und seine Frau Gisèle Celan-Lestrange fungierten lange Zeit als Ankerplatz für junge österreichische Künstler in Paris.* »

⁴²¹ Voir chapitre III, 3.1.

⁴²² Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, février 1966, p.2 [recto], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Ich mache jetzt Kaltadelradierungen, - denk davon einmal eine extra Graphikausstellung zu machen.* »

⁴²³ Maria Lassnig, note manuscrite dans son journal intime « 1961 Paris », [Paris], 1^{er} janvier [1962], [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Texte original en français.

⁴²⁴ *Ibid.*, janvier 1964. Texte original en français.

galeries et des salons⁴²⁵ ainsi que sa première exposition monographique à la Galerie La Case d'Art : « Je n'ai pas véritablement envie de m'engager dans le monde [marché] de l'art, l'air est si propre à l'extérieur! »⁴²⁶ On retrouve la métaphore de l'étouffement dans un univers très concurrentiel. Cette attitude de Lassnig, qui se braque, qui souffre montre d'ores et déjà sa relation ambiguë face au monde de l'art parisien. Si elle s'avère stratège dans sa façon d'aborder certains acteurs de ce milieu, notamment afin de faire exposer ses œuvres –comme nous le verrons dans un instant, elle craint l'aspect cruel de ce « marché », frein à son intégration.

Mais, encore une fois, elle n'a pas tort de rester prudente. En effet, Lassnig se verra rapidement trahie par ses « amis », parmi lesquels figurent les peintres de la Nouvelle Figuration Atila, Hugh Weiss, Marcel Pouget, Jousselin⁴²⁷ et le sculpteur Charly Semser. En avril 1967, ce groupe planifie avec Lassnig une exposition à Bruxelles grâce aux contacts qu'y entretient Atila avec un galeriste⁴²⁸. Sur l'initiative de Lassnig, ils se retrouvent alors à plusieurs reprises dans des cafés. Quelques mois plus tard, en décembre, vient la mauvaise surprise : elle se trouve exclue du projet d'exposition par les peintres Semser, Weiss et Atila⁴²⁹. La raison, s'il en est une, nous demeure inconnue. La conclusion de l'artiste est néanmoins univoque :

C'en est fini pour moi avec ces amis parisiens proches. Ils ne valent rien, ni en tant que peintres ni en tant qu'êtres humains, je peux m'en passer (car je n'ai point tiré profit d'eux sur le plan artistique) [...]. Il n'y a pas de nouveaux génies, ce ne sont que de petits imitateurs, *crapules ! Salaud* [sic] !⁴³⁰

Nous voyons donc bien que dans ses relations plus ou moins amicales avec d'autres artistes à Paris, Lassnig se voit de plus en plus victime d'exclusion. Ainsi se sent-elle d'abord ponctuellement, puis plus fréquemment, en marge, maltraitée, critiquée par les artistes de la

⁴²⁵ En 1962, Lassnig participe à des expositions collectives à la Galerie Le Soleil dans la Tête, la Galerie Raymond Creuze, au Salon Comparaison, et en 1963 à la Galerie surindépendants. Voir annexe 19 (tome II, p.24).

⁴²⁶ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrandt, Paris, 29 novembre 1965, p.3 [recto], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Ich mag nicht richtig in den Kunstbetrieb einsteigen, es ist ausserhalb so saubere Luft !* »

⁴²⁷ Nous n'avons pas pu identifier ce dernier nom.

⁴²⁸ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrandt, Paris, 28 avril 1967, p.1 [recto], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁴²⁹ *Ibid.*, 6 décembre 1967, p.1 [verso].

⁴³⁰ *Ibid.*, p.2 [verso]. Tda : « *Ich habe mit diesen engeren Pariser Freunden abgeschlossen. Sie sind weder als Maler noch als Menschen was wert, ich kann ohne sie auskommen (denn ich habe von ihnen nichts künstlerisches profitiert) [...] Neue Genies gibt es keine, sind alles nur kleine Imitatoren, crapules! Salaud!* » Les termes en italique apparaissent en français dans la version originale.

scène parisienne. « Je ne [sic] peux plus, mon cœur était trop offensée [sic] et humilié [...], je ne peux physiquement plus supporter le moindre échec, la moindre offense [...] »⁴³¹, note-t-elle désespérée dans son journal. A cet égard, il est intéressant de faire un parallèle avec une autre inscription dans son journal datant de 1967 : « Je porte beaucoup des [sic] manteaux. A chacun qui me parle et qui me demande [sic] quelque chose, je [sic] laisse un.[...] Quelquefois je fuis les gens pour ne pas laisser m'arracher [sic] mes manteaux. »⁴³² Dans cette citation métaphorique transparait encore une fois toute l'ambivalence de sa relation aux autres. Le fait qu'elle « donne des manteaux », ses habits protecteurs, à qui le lui demande indique presque une soumission, elle se livre trop facilement aux autres. Dans ce sens, les manteaux pourraient figurer comme symbole de l'originalité de ses œuvres en proie à l'imitation d'autrui. Afin de se protéger de l'exploitation de sa vulnérabilité, « afin de garder ses manteaux », elle ne peut que s'endiguer dans l'isolement.

Ainsi, ce sentiment d'être maltraitée, exploitée qui conduit en fin de compte à une véritable peur ou crainte d'autrui⁴³³, sera une constante chez Lassnig dans sa période parisienne et au-delà. On comprend alors aisément la citation de Kokoschka que le critique d'art José Pierre reprend pour illustrer le fascicule de l'exposition de Lassnig en 1967 à la Galerie du Ranelagh : « Parce que le génie de l'humanité fait sans cesse fleurir la terre déserte, parce que sans cesse aussi des hordes d'hommes, au lieu d'admirer ce qui fleurit, le piétinent [...]. »⁴³⁴. Lassnig se sent en effet pour le moins piétinée.

Parallèlement aux cercles de la Nouvelle Figuration, Lassnig fréquente également certains artistes proches des surréalistes, tels que le peintre et écrivain Jean-Claude Silbermann⁴³⁵. Proche du critique d'art José Pierre, ils publient ensemble une revue et tiennent

⁴³¹ Maria Lassnig, note manuscrite dans son journal intime « 1961 Paris », [Paris], 28 mai 1964, [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Texte original en français.

⁴³² Maria Lassnig, *Die Schwester ist die Feder des Pinsels, Tagebücher 1943-1997*, op.cit.,p.30. Texte original en français.

⁴³³ Voir Maria Lassnig, note manuscrite dans son journal intime [couverture: «1954?..ist September / März 1955 / Usé », 15 octobre 1954, [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation : « *de peur d'autrui* » [« *aus Furcht vor dem Nächsten* »] ; voir Maria Lassnig, note manuscrite dans son journal intime « 1961 Paris », [Paris], 10 avril 1965, [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation : « *Je ne supporte plus ce monde corruptif.[...] Que j'ai peur de rencontrer les gens.* » Texte original en français.

⁴³⁴ José Pierre, « Pour une raison de vivre », contribution datée du 20 janvier 1967, in *Maria Lassnig*, [invitation à l'exposition], Paris, Galerie Le Ranelagh, vernissage le 2 février 1967, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁴³⁵ Voir [Anon.], « Jean-Claude Silbermann », in *Association des amis de Benjamin Péret* [en ligne], <<http://www.benjamin-peret.org/documents/99-jean-claude-silbermann.html>> [consulté le 31 juillet 2016] : « *Jean-Claude Silbermann, né en 1935 à Paris, est peintre et écrivain. Il expérimente l'écriture automatique et rejoint le groupe surréaliste en 1956. Sa première exposition d'« enseignes surnoisées », images peintes et découpées sur le mur en 1964, est préfacée par André Breton et José Pierre. Bien que beaucoup plus jeune, il*

des conférences au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris⁴³⁶. Longtemps, il demeure l'un des seuls artistes avec lesquels Lassnig entretient un lien affectif. Cependant, lorsqu'il apprend qu'Otto Mauer est prêtre, il menace de retirer ses œuvres prêtées pour une exposition à la Galerie nächst St. Stephan à Vienne. Cet incident met également fin à cette amitié et Lassnig constate dans son désarroi : « Tous les intellectuels ici sont des anarchistes et un prêtre est une cape rouge pour eux. »⁴³⁷

Globalement, les cercles parisiens ont la réputation d'être très renfermés sur eux-mêmes. « Ici à Paris, les mariages entre artistes tiennent durs comme fer ! Ce sont des communautés très soudées en temps d'orage contre tout intrus venu de l'extérieur »⁴³⁸, s'exclame Lassnig et elle sait qu'elle fait partie de ces éléments perturbateurs, voués à l'exclusion et au rejet. Ils semblent alors que des petites enclaves d'artistes internationaux se forment au sein de la scène parisienne, que Lassnig fréquente également.

Elle n'est en effet pas la seule Autrichienne à Paris. Le fait que d'autres artistes autrichiens aient décidé de partir s'installer dans la capitale à peu près au même moment qu'elle a-t-il pu influencer sur sa décision de quitter son pays ? Nous avons vu qu'une dynamique plus générale a en tout cas encouragé son départ pour New York. Concernant les artistes autrichiens installés à Paris, Matthias Boeckl explique : « Avec Maria Lassnig, Hans Staudacher et Hans Bischoffshausen, vivaient autour de 1960 trois peintres "carinthiens" à Paris. [...] De même que Bischoffshausen, qui vivait en 1959 avec sa famille dans un atelier-appartement à Paris où se tenait sa première exposition monographique à la Galerie Weiller, [Staudacher] parvint à attirer sur lui l'attention de la scène artistique. »⁴³⁹. Ce dernier est en effet loué dans de nombreuses publications sur l'art contemporain⁴⁴⁰. Le fait que Boeckl n'en dise pas davantage sur Maria Lassnig indique bien qu'elle jouissait d'un succès moindre

fait partie du groupe d'artistes, comme Degottex, Duvillier, Pierre Jaouen, qui se réunissait à Argenton, dans le Finistère Nord, autour du critique d'art Charles Estienne. »

⁴³⁶ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 28 avril 1967, p.1 [recto], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁴³⁷ *Ibid.*, 16 mai 1967, p.1 [recto]. Tda : « Alle Intellektuellen hier sind Anarchisten u. ein Pfarrer ein rotes Tuch für sie. »

⁴³⁸ *Ibid.*, 27 décembre 1967, [p.1 verso]. Tda : « Hier in Paris halten die KünstlerInnen wie Eisen! Es sind eben im Sturm geschweisste Gemeinschaften gegen alle Unbilden von Aussen. »

⁴³⁹ Matthias Boeckl, « Zurück in die Welt. Hauptentwicklungslinien vom Kriegsende bis zum Staatsvertrag. », in *Eremiten-Kosmopoliten. Moderne Malerei in Kärnten 1900-1955*, cat.expo., Klagenfurt, Bleiburg, 2004, *op.cit.*, p.341-342. Tda : « Mit Maria Lassnig, Hans Staudacher und Hans Bischoffshausen lebten um 1960 gleich drei "Kärntner" Maler in Paris. [...] Ebenso wie Bischoffshausen, der mit seiner Familie ab 1959 in einer Atelierwohnung in Paris lebte und dort 1963 seine erste Einzelausstellung in der Galerie Weiller hatte, konnte [Staudacher] beachtliche Aufmerksamkeit der Kunstszene auf sich lenken. »

⁴⁴⁰ *Ibid.*

comparé à ses collègues autrichiens, qu'elle se trouvait donc, même au sein des cercles de ses compatriotes, quelque peu à l'écart. Pour Lassnig, son point d'ancrage parmi ces artistes demeure Hans Bischoffshausen⁴⁴¹, qui l'aide souvent pour transporter ses œuvres dans des galeries⁴⁴². Ce lien n'est pas le fruit du hasard. Bischoffshausen, membre du groupe ZERO⁴⁴³, est en quelque sorte l'égérie de la galerie ouverte en 1961 par Heide et Ernst Hildebrand à Klagenfurt. Or, nous verrons dans un instant que Lassnig était également très proche de ces marchands d'art. En outre, Bischoffshausen et Staudacher font partie des artistes participant avec Lassnig à l'exposition « Jeune peinture autrichienne » à la Galerie Le Soleil dans la Tête en 1962.

Un autre cercle d'amis, une autre enclave d'étrangers à Paris sont ses « amis américains »⁴⁴⁴. Bien qu'elle ne précise à peine leur identité, nous savons qu'elle était proche de l'artiste Joan Mitchell⁴⁴⁵ et du peintre canadien Jean-Paul Riopelle, dont elle a fait la connaissance lors de ses premières expériences parisiennes au début des années 1950. Elle évoque également le couple d'artistes de l'abstraction américaine Kimber Smith et Shirley Jaffe⁴⁴⁶ qui appartenaient sans doute également à ce cercle, formé autour de Joan Mitchell. Ces petits réseaux d'amis présentent en quelque sorte un refuge pour Lassnig, qui peine à se faire totalement accepter par les artistes français ou du moins représentatifs de la scène *parisienne*.

2.2. Vie professionnelle : succès ou échecs ?

Pourtant, une fois arrivée à Paris, Maria Lassnig cherche à se faire le plus rapidement possible une place dans la scène artistique locale. « Depuis mon arrivée à Paris, [j'ai] montré

⁴⁴¹ Voir photographie, annexe 20, (tome II, p.27).

⁴⁴² Carte postale de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 8 octobre 1962, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁴⁴³ Dans les années 1950 à 1960, le groupe d'artistes ZERO prône « le renouvellement d'un art résolument tourné vers l'avenir, refusant toute forme de pathos et d'expressivité individuelle au profit de celle d'une force universelle ». Originaire de Düsseldorf, ce mouvement implique des artistes de nombreux pays tels que Lucio Fontana, Piero Manzoni, Yves Klein, Jean Tinguely et Arman. Voir [Anon.], « ZERO. Avant-garde internationale des années 1950-1960 », in *Musée d'art moderne et contemporain Métropole Saint Etienne*, [en ligne], <http://www.mam-st-etienne.fr/index.php?rubrique=31&exposition_id=7> [consulté le 24 août 2016].

⁴⁴⁴ Voir lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 29 juin 1965 [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig : « *J'étais invitée avant-hier chez des amis américains.* » [« *War vorgestern bei amerikanischen Freunden eingeladen* »].

⁴⁴⁵ Entretien informel avec Hans Werner Poschauko à la Maria Lassnig Foundation, Vienne, 10 mars 2016.

⁴⁴⁶ Maria Lassnig, note manuscrite dans son journal intime « 1961 Paris », [Paris], 14 décembre [1962], [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

mes tableaux à Denise Breteau⁴⁴⁷, Jean-Jacques Leveque⁴⁴⁸ [sic], Teddy Janata⁴⁴⁹, Monsieur Jean Fournier⁴⁵⁰, Pouget, Kimber Smith + Shirley Jaffée [sic], Alechinsky⁴⁵¹»⁴⁵², note-t-elle dans son journal. D'emblée apparaît ici sa nature de stratège. En effet, les premières personnes dont elle requiert l'avis ne sont pas n'importe lesquelles mais, au contraire, le fruit d'un choix ciblé. Pour donner un exemple, la Galerie Denise Breteau avait été la première à exposer les œuvres d'Asger Jorn, membre fondateur du groupe Cobra, en 1948 à Paris⁴⁵³. Compte tenu de l'admiration de Lassnig pour le peintre danois⁴⁵⁴, peut-on encore s'étonner devant sa volonté de voir ses propres œuvres exposées dans cette même galerie ? Le choix des personnes énumérées ci-dessus révèle à la fois sa fine connaissance du milieu et de ses acteurs, son ambition – celle d'être exposée dans des galeries de renom comme celle de Denise Breteau et de Jean Fournier, son intérêt pour la Nouvelle Figuration, mouvement dans lequel s'inscrit Marcel Pouget, et enfin, son audace, son courage d'« oser » aborder ces personnes influentes, ces artistes qui jouissent déjà d'une certaine renommée. Comment entre-t-elle en contact avec ces acteurs ? Nous pouvons évidemment supposer qu'elle ait en quelque sorte démarché les galeristes en allant les voir directement dans leurs locaux d'exposition. Peut-être que lors d'un éventuel séjour à Paris en 1959, Lassnig avait procédé à un repérage des endroits et contacts stratégiques à Paris puisque l'article de presse qui relate ce voyage, évoque, sans toutefois les préciser, certaines opportunités qui s'étaient alors offertes à Lassnig dans des galeries⁴⁵⁵. Mais par quel moyen parvient-elle à aborder Lévêque, et les artistes ? Il

⁴⁴⁷ Denise Breteau, que nous recroiserons un peu plus tard, est la propriétaire et galeriste de la galerie parisienne éponyme qui expose dans les années 1960 notamment les artistes nuagistes, une tendance de l'abstraction lyrique et du paysagisme abstrait Voir [Anon.], « Galerie Breteau », note sur le fonds, 25 septembre 2012, in *IMEC* [en ligne], <<http://www.imec-archives.com/fonds/galerie-breteau>> [consulté le 25 juin 2016].

⁴⁴⁸ Cet historien de l'art et critique d'art sera l'un des premiers à présenter l'œuvre de Lassnig sur la scène parisienne. A partir de la fin des années 1970, il est galeriste à la Galerie Soleil dans la Tête, où Lassnig participe à une exposition collective à Paris en 1962.

⁴⁴⁹ Nous n'avons pas pu détecter l'identité de « Janata » mais il s'agissait probablement d'un artiste ou galeriste.

⁴⁵⁰ Galeriste, expose notamment Joan Mitchell à plusieurs reprises dans les années 1960 (voir Joan Mitchell Foundation, *Biography Joan Mitchell*, [en ligne], <<http://joanmitchellfoundation.org/work/artist/bio>> [consulté le 31 juillet 2016]), ainsi que Jean-Paul Riopelle et les artistes américains Kimber Smith et sa compagne Shirley Jaffée (voir Galerie Jean Fournier, *Past exhibitions. 1965-1971*, [en ligne], <http://www.galeriejeanfournier.com/previous_show.php?year=&type=&ar=&chrono=1&page=3> [consulté le 31 juillet 2016]). En effet, la galerie Fournier est alors un lieu important, notamment pour les artistes américains à Paris.

⁴⁵¹ Marcel Pouget est l'un des peintres de la Nouvelle Figuration présenté à la Galerie Mathias Fels en 1962. Quant à Alechinsky, ce peintre belge avait été l'un des principaux membres du groupe Cobra au tout début des années 1950.

⁴⁵² Maria Lassnig, note manuscrite dans son journal intime « 1961 Paris », [Paris], 14 décembre [1962], [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Texte original en français.

⁴⁵³ Michel Ragon, *Cinquante ans d'Art vivant, op.cit.*, p.121.

⁴⁵⁴ Voir chapitre II, 1.2., p.78.

⁴⁵⁵ [Auteur?], « Galerie St. Stephan Maria mit Bart », 1960, art.cité, [extrait découpé, non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

est en tout cas envisageable que Paul Celan ait, comme dans les années 1950 avec les surréalistes, encore joué un certain rôle d'intermédiaire.

Outre le couple Celan, un second soutien essentiel pour Lassnig durant sa vie à Paris est la galeriste Heide Hildebrand⁴⁵⁶, qui tient avec son mari Ernst la Galerie communément appelée Wulfengasse (en raison de l'adresse de celle-ci), une enclave de l'avant-garde à Klagenfurt⁴⁵⁷ dans les années 1960. Une longue correspondance lie Lassnig au couple et à partir de 1961 surtout à Heide. Cette correspondance, conservée en partie dans les archives de Maria Lassnig à Vienne est un ensemble extrêmement précieux de documents dans la mesure où notre artiste entretenait non seulement une relation professionnelle animée avec Hildebrand, mais se confiait également à la galeriste, lui faisant part des relations qu'elle entretenait à Paris, de ses projets en cours en France comme en Autriche, et enfin de son état de santé physique et mental. Plus qu'exposer simplement les œuvres de Lassnig à intervalles réguliers dans sa galerie, Heide Hildebrand devient son agente auprès d'autres galeries.

En effet, en 1965, Lassnig lui demande d'envoyer en son nom des lettres de motivation à une sélection de galeries internationales. Cette démarche révèle d'abord, encore une fois, que Lassnig, stratège, connaît bien le milieu de l'art international et sait exactement ce qu'elle veut, quelles galeries lui semblent suffisamment prestigieuses pour la représenter et accroître sa notoriété. Il n'est alors point surprenant de trouver dans la liste de galeries que Lassnig envoie à Hildebrand essentiellement des marchands d'art contemporain internationaux, notamment en Allemagne, à Amsterdam, à Londres et aux Etats-Unis. Ainsi y figurent notamment la Galerie Rudolf Zwirner à Cologne, Brickstedt à Hambourg, la Allan Frumkin Gallery à New York, la Kowler Heman Gallery de Michigan, la Felix Landau Gallery à Los Angeles, Kalman et Kassmin à Londres, ainsi que les galeries Endt et Espace à Amsterdam⁴⁵⁸. Trois ans avant son départ à New York, il n'est donc qu'un seul galeriste new-yorkais qui intéresse Lassnig. Comment l'expliquer ? Deux hypothèses se présentent : soit elle n'avait alors pas encore suffisamment de connaissances sur l'univers de l'art new-yorkais, soit elle

⁴⁵⁶ Voir photographie, annexe 20 (tome II, p.127).

⁴⁵⁷ Voir Kristian Sotriffer, « Auf Papier u in Stein, Zwei künstlerische Ereignisse in Kärnten », [Die Presse?], [date?], [extrait découpé, non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation : « *La galerie autrichienne la plus individualiste, avec le plus de style et, dans son cadre restreint, la plus ambitieuse à dénicher les tendances les plus actuelles dans le monde entier est sans doute celle de Heide Hildebrand à Klagenfurt.* » Tda : « *Die persönlichste, stilvollste und im gegebenen beschränkten Rahmen aktuellste, neueste Tendenzen nahezu auf dem ganzen Erdkreis verfolgende österreichische Galerie ist wahrscheinlich die von Heide Hildebrand in Klagenfurt geleitete.* »

⁴⁵⁸ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 18 juin 1965, [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

n'avait pas encore pris en conscience de la montée en puissance de cette ville en tant que nouvel acteur majeur du monde de l'art. Il convient toutefois d'analyser un instant ce galeriste newyorkais. Allan Frumkin expose, au début des années 1950, les surréalistes européens dans sa galerie de Chicago⁴⁵⁹. Il est donc possible que Lassnig ait appris l'existence de ce galeriste par le truchement des surréalistes, qu'elle fréquentait justement au début des années 1950. Frumkin ouvre ensuite sa galerie new-yorkaise en 1959. De manière générale, il était réputé pour son goût pour les arts graphiques et avait toujours un œil rivé sur l'avant-garde européenne⁴⁶⁰. Qui plus est, il ne reculait pas devant le risque et « soutenait des artistes contemporains inconnus et non remarqués »⁴⁶¹. Rien de moins étonnant donc que Lassnig ait choisi précisément ce galeriste-là, dont les intérêts correspondaient parfaitement à son profil d'artiste. Cet exemple montre donc que sa sélection de marchands d'art potentiels de ses œuvres était très ciblée.

D'autre part, Lassnig rédige elle-même en allemand la lettre de recommandation que Heide Hildebrand traduira telle quelle en anglais et enverra aux galeristes choisis par l'artiste⁴⁶². Cette lettre rend tangible la confiance que Lassnig a en elle-même. Elle sait non seulement ce qu'elle veut, mais aussi ce qu'elle vaut. En même temps, elle connaît les règles du jeu : pour éviter de se décrédibiliser en s'adressant elle-même directement aux galeries, elle fait appel à juste titre Heide Hildebrand comme agente. Dans la lettre, elle se met clairement en valeur lorsqu'elle se décrit comme « une artiste autrichienne qui a déjà attiré l'attention sur elle en Autriche depuis 1950 », dont les « dernières œuvres [...] ont fait sensation par leur grand colorisme, et une agressivité masculine à laquelle les critiques parisiens ont concédé une grande originalité »⁴⁶³. Les galeries que Lassnig considère comme suffisamment prestigieuses pour être citées dans ce contexte sont la Galerie nächst St. Stephan et la Galerie Hildebrand, les deux acteurs uniques de l'avant-garde en Autriche, et la Galerie

⁴⁵⁹ Roberta Smith « Allan Frumkin, Art Dealer In Two Cities, Is Dead, at 75 », *The New York Times*, 12 décembre 2002, [en ligne], <<http://www.nytimes.com/2002/12/12/arts/allan-frumkin-art-dealer-in-two-cities-is-dead-at-75.html>> [consulté le 3 août 2016].

⁴⁶⁰ *Ibid.*

⁴⁶¹ *Ibid.* Tda : « championing unknown or overlooked contemporary artists ».

⁴⁶² Une lettre atteste de l'exemplaire destiné à la Allan Frumkin Gallery. Voir lettre de recommandation écrite par Heide Hildebrand, adressée à la Allan Frumkin Gallery, Klagenfurt, 8 octobre 1965, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Voir annexe 21 (tome II, p.28).

⁴⁶³ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 18 juin 1965, [non paginée], Vienne, Archives, Maria Lassnig Foundation. Tda : « *eine österreichische Künstlerin, die durch ihren Avantgardismus schon seit 1950 in Österreich aufgefallen ist. Ihre letzten Werke [...] haben grosses Aufsehen erregt durch ihre grosse Farbigkeit, u. durch eine männliche Agressivität, der die Pariser Kritiker durchaus eine grosse Originalität zusprechen konnten.* »

La Case d'Art à Paris, qui est en 1965 la seule et première à avoir présenté une exposition monographique de Lassnig à Paris. Cela n'empêche pas notre artiste de garder une dose raisonnable de modestie : « Je peux difficilement me vanter moi-même, mais il le faut »⁴⁶⁴, écrit-elle à son « agente » et s'exclame « Que Felix Landau [de la galerie à Los Angeles] daigne me contacter, est étonnant »⁴⁶⁵. Néanmoins, mis à part ce succès qui n'est par la suite plus mentionné par Lassnig, l'initiative ne porte pas ses fruits et l'artiste déplore qu' « on n'entende rien des galeries débusquées en Allemagne et en Amérique ! »⁴⁶⁶.

Au-delà, l'échange avec Hildebrandt met en exergue le rôle réciproque que joue Lassnig pour la galerie dont elle devient presque une associée, une agente à Paris, contribuant au rayonnement international de la galerie dans les années 1960. Son ami Bischoffshausen joue de même ce rôle de médiateur pour la galerie. Hildebrandt et Lassnig poursuivent le projet d'établir une « connexion » entre les réseaux artistiques de Paris et de Klagenfurt. Notre artiste co-organise plusieurs projets d'exposition à la galerie dans la Wulfengasse. Lassnig propose donc à la galeriste un choix d'artistes issus de la scène parisienne susceptibles de participer à des expositions collectives organisées à Klagenfurt. Là encore, apparaît toute la stratégie de Lassnig. Si elle cherche la confrontation de son œuvre avec celle d'autres artistes notamment pour l'effet que celle-ci peut produire sur le public⁴⁶⁷, les artistes qu'elle accepte à ses côtés ne sont point quelconques. Ainsi rassure-t-elle Heide : « Tu peux avoir confiance en ces peintres que je choisis là, car je ne veux guère exposer avec n'importe qui. »⁴⁶⁸

Quelques exemples concrets permettent de reconstituer l'activité de Lassnig en tant qu'artiste-coopératrice aux côtés de sa galeriste carinthienne. Pour un projet d'exposition en groupe qu'elles co-organisent en décembre 1965, Lassnig choisit le peintre figuratif Hugh Weiss comme co-exposant. Elle relate dans une lettre à Hildebrandt : « il était de suite d'accord pour exposer avec moi mais veut comme troisième [participant de l'exposition] un ami, à qui il semble devoir quelque chose (histoires de copinage parisiennes), j'irai regarder

⁴⁶⁴ *Ibid.*, Tda : « *Ich selbst kann mich schwer anpreisen, aber das muss man.* »

⁴⁶⁵ *Ibid.*, 29 novembre 1965. Tda : « *Dass der Felix Landau mich aufsuchen will, ist erstaunlich.* »

⁴⁶⁶ *Ibid.*, février 1966, p.1 [verso]. Tda : « *Von den amerikan. u. deutschen aufgestöberten Galerien rührt sich nix!* »

⁴⁶⁷ Lettre de Maria Lassnig à Maria Mayelle, Paris, 1^{er} juillet 1965, [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁴⁶⁸ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrandt, Paris, 18 mars 1966, p.2 [verso], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Du kannst Vertrauen haben zu den Malern die ich da auswähle, denn ich mag nicht mit bald irgendwem ausstellen.* »

[ses œuvres] cet après-midi (il s'appelle Atila). »⁴⁶⁹. Après avoir inspecté de près les œuvres du peintre et architecte Atila, Lassnig conclut : « Superbes couleurs, idées plutôt sympathiques. Fuscheraux, Vanderkamp ou Atila = [sic] je les trouve tous aussi bons (ou aussi mauvais) les uns que les autres. [...] mais laissons tomber ces garçons, j'en connais d'autres, représentés par des galeries parisiennes. »⁴⁷⁰ Lassnig finit par proposer Michel Parré ou Petkin, « ce qui permettrait d'avoir un bon lien avec des galeries parisiennes »⁴⁷¹, et notamment la Galerie Dragon qui gère alors les œuvres de Petkin. Cet exemple montre donc bien à quel point Lassnig est exigeante et tactique dans sa pensée. Elle cherche à tout prix à valoriser son œuvre, que ce soit par des confrontations sophistiquées avec d'autres peintres ou par des liens créés avec des galeries qu'elle juge intéressantes. De même, en 1967, pour une autre exposition en groupe prévue chez Heide Hildebrand, Lassnig ne laisse pas passer une opportunité d'avoir son mot à dire. Elle s'insurge contre le titre « Surréalistes parisiens » proposé par la galeriste⁴⁷², et marque ainsi clairement ses distances par rapport à ce mouvement. L'artiste va jusqu'à proposer un nouveau titre – « Figures et histoires »- ainsi que d'autres artistes participants, comme toujours bien ciblés selon ses préférences artistiques : « Sûrement tout le monde sera d'accord avec ce titre, et si tu veux compléter l'exposition "Figures et histoires" alors il existe un grand nombre de possibilités à Paris, par exemple Jan Voss ou Ferro⁴⁷³ »⁴⁷⁴, en ajoutant un peu plus tard « moi-même je voudrais bien avoir Ferro [dans l'exposition], il a des idées si originales »⁴⁷⁵.

Par ailleurs, Lassnig se montre extrêmement attentive à la couverture médiatique et donc à la réception de ces expositions. En même temps, grâce à sa propre expérience de journaliste –elle écrit elle-même des articles pour certains journaux autrichiens⁴⁷⁶- elle maîtrise parfaitement tous les ressorts de la presse, et sait faire jouer cet atout en sa faveur, là encore de façon stratégique, comme l'illustre parfaitement l'exemple suivant. Pour une

⁴⁶⁹ *Ibid.*, 10 décembre 1965, p.2 [recto]. Tda : « *Er war sofort einverstanden mit mir auszustellen, möchte aber als dritten einen Freund, dem er scheinbar verpflichtet ist (Pariser Freunderlwirtschaft) den geh ich heut nachmittag anschauen (Atila heisst er).* »

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p.5 [recto]. Tda : « *Farbig prächtig, Ideen ganz nett. Fuscheraux od Vanderkamp od Atila = finde alle gleich gut (oder schlecht). [...] lassen wir die Burschen einfach fallen, ich weiss andere, von Pariser Galerien.* »

⁴⁷¹ Lettre de Maria Lassnig à Heide et Ernst Hildebrand, 21 décembre 1965, [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁴⁷² Mot de Maria Lassnig à Heide Hildebrand sur l'invitation pour l'exposition à la Galerie Lahumière, Paris, 30 janvier 1967, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁴⁷³ L'artiste se nommera plus tard Errò.

⁴⁷⁴ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 28 mars 1967 [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Mit dem Titel sind sicher aller einverstanden, wenn du diese "Figures et histoires" Ausstellung auffüllen willst, so gibt es hier in Paris ja noch eine grosse Zahl von Möglichkeiten z.B. Jan Voss oder Ferro.* »

⁴⁷⁵ *Ibid.*, 9 avril 1967, p.1 [recto]. Tda : « *Ich selbst hätte gerne den Ferro, er hat sehr originelle Ideen.* »

⁴⁷⁶ Voir chapitre II, 2.3.

exposition en groupe des représentants de la Nouvelle Figuration en 1966 à la galerie de Hildebrand, Lassnig donne une série d'instructions précises à Heide :

Insiste pour que chaque journal publie une photo des diverses peintures internationales. [...] Les journaux doivent faire un gros titre. Transversale européenne ou Paris et Londres chez Hildebrandt [sic]. [...] Il faut que tu matraques véritablement les journalistes [...] pour qu'ils décrivent bien chaque artiste dans sa singularité. [...] Fais un discours d'entrée [...] pour les critiques pour qu'ils prennent tous des notes [...]. Si grâce à tes catalogues, tu suggères des mots-clés pour chaque artiste, cela aidera sûrement les critiques, par exemple Arroyo : spécialiste de Napoléon⁴⁷⁷, Tisserand : spécialiste des femmes sous forme d'escalopes sur l'assiette, Weiss : variations d'aéroplanes avec charme, Lassnig : monstres mélancoliques. [...] Il ne faut pas non plus que tu dises que ces peintres ne sont pas encore connus.⁴⁷⁸

Cette relation extrêmement riche à la fois sur le plan confidentiel et amical que sur le plan professionnel et stratégique mène à la constitution d'un groupe d'artistes issus de la scène parisienne – Arroyo, Atila, Bryten, Parré, Tisserand⁴⁷⁹ – qui, avec Lassnig, sont présentés par Heide Hildebrand dans sa galerie. Cependant, nous venons de voir que notre artiste sera rapidement exclue de ce cercle. Par ailleurs, ce rapport avec la galerie Hildebrand indique que Lassnig maintient à Paris ses liens avec l'Autriche. Ils sont d'ailleurs essentiels pour elle - car nous avons déjà vu que Lassnig vit essentiellement de ses ventes en Autriche⁴⁸⁰ - et vecteurs d'expositions importantes de l'artiste dans les années 1960 dans son pays natal⁴⁸¹. Ainsi demeure-t-elle en relation avec Otto Mauer⁴⁸², ce qui aboutit notamment à une exposition monographique importante à la Galerie nächst St. Stephan en 1964 où sont

⁴⁷⁷ Lassnig fait référence à l'œuvre collective *Une passion dans le désert* évoquée ci-dessus (voir chapitre II, 1.2., p.76) que Arroyo réalise avec Aillaud et Recalcati en 1965 et qui a sans doute été également présentée lors de l'exposition à la Galerie Hildebrand dont il est question ici.

⁴⁷⁸ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrandt, Paris, 2 novembre 1966, p.1-4, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Dringe darauf, dass jede Zeitung ein Foto von den verschiedenen ausländischen Malereien bringt. [...] Die Zeitungen sollen eine grosse Schlagzeile machen. Europäischer Querschnitt od Paris und London bei Hildebrandt. [...] Die Zeitungsleute musst du schon richtig bearbeiten [...] dass sie auf die Einzelnen möglichst eingehen [...]. Mache eine Einführungsrede [...] für die Kritiker damit sie alle mitschreiben [...]. Wenn Du anhand Deiner Kataloge zu den einzelnen Malern Stichworte gibst, wird das den Kritikern schon viel helfen, z.B. Arroyo: Napoleon Spezialist, Tisserand: Spezialist von Frauen als Schnitzel am Teller, Weiss: Aeroplan-abwandlungen mit Scharm, Lassnig: melancholische Ungeheuer [...]. Du darfst auch nicht sagen, dass das noch nicht bekannte Maler sind »*

⁴⁷⁹ *Ibid.*, 10 avril 1967, p.1 [recto-verso].

⁴⁸⁰ Voir citation chapitre II, 1.1., p.85.

⁴⁸¹ Voir annexe 19 (tome II, p.24-26).

⁴⁸² Lassnig le mentionne plusieurs fois dans ses lettres à Heide Hildebrandt. Il est probable qu'une partie de la correspondance entre Maria Lassnig et Otto Mauer soit conservée aux archives diocésaines de Vienne, que nous n'avons malheureusement pas pu consulter.

présentés ses « Monstres » ainsi que ses « Figurations au trait ». L'exposition « fait sensation »⁴⁸³. Une autre exposition monographique sous le titre « Peintures sentimentales de Paris » [« Sentimentale Bilder aus Paris »] se tient en 1966 à la prestigieuse Galerie Würthle à Vienne. Le terme « sentimental » est d'ailleurs à appréhender dans le sens des sensations physiques. Enfin, Lassnig continue à recevoir à Paris des invitations pour participer à des manifestations artistiques en Autriche, telles que celle du Kärtner Künstlerverein qui lui propose en 1966 de participer à une exposition commune à la Carinthie, la Friulie et la Slovénie récompensée avec le prix d'art carinthien⁴⁸⁴.

Qu'en est-il alors de ses projets à Paris ? Nous l'avons vu, Lassnig cherche promptement à s'insérer dans le milieu artistique local. Mais dans quelle mesure ses efforts aboutissent-ils concrètement ou, au contraire, lui font-ils malgré tout subir des échecs ? Tout d'abord, Lassnig réussit à se faire assez rapidement remarquer par certains critiques à Paris qui, comme elle le dit « s'expriment tous de façon très positive au sujet de la peinture autrichienne »⁴⁸⁵. Quatre figures émergent alors plus particulièrement, qui jouent tous des rôles importants dans les projets d'exposition de Lassnig à Paris : Jean-Jacques Lévêque, Guido Marinelli, José Pierre et Gérard Gassiot-Talabot.

Le critique d'art Jean-Jacques Lévêque est en effet l'un des premiers à prêter attention à l'œuvre de Lassnig. Cela ne doit pas surprendre puisque nous venons de voir qu'il compte parmi les premières personnes auxquelles Lassnig s'adresse pour demander un avis sur ses œuvres. De mai à juin 1962, elle fait partie des artistes présentés par Lévêque lors de l'exposition collective « Donner à voir 1 » à la Galerie Raymond Creuze. Ces manifestations visent effectivement à « donner à voir », à faire connaître une jeune avant-garde artistique à travers une sélection faite par des figures éminentes de la critique d'art. Ainsi, aux côtés de Lévêque, Michel Courtois, Jean-Clarence Lambert, Raoul-Jean Moulin, José Pierre et Pierre Restany défendent-ils chacun une petite dizaine d'artistes. Ces manifestations ne cherchent point l'unité, mais au contraire à donner une vision plus large de la jeune création. Tandis que Lévêque choisit exclusivement de présenter des œuvres de l'art informel, Restany se positionne dorénavant comme le défenseur du Nouveau Réalisme, ce dépassement des « excès

⁴⁸³ Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, op.cit., p.111. Tda : « *einiges Aufsehen erregt* ».

⁴⁸⁴ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 15 décembre 1966, p.1 [verso], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁴⁸⁵ Lettre de Maria Lassnig à Maria Mayelle, Paris, 1^{er} juillet 1965 [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *die alle ausgezeichnet über österreichische Malerei schreiben* ».

du tachisme »⁴⁸⁶. L'œuvre de Lassnig qui est exposée est une aquarelle⁴⁸⁷ que l'on peut dater autour de 1960⁴⁸⁸. La reproduction en noir et blanc sans titre sur le catalogue de l'exposition ne nous permet pas de tirer des conclusions plus précises sur l'identité de l'œuvre. Par ailleurs, il pourrait également y avoir un lien entre Lévêque et la participation de Lassnig à l'exposition « Jeune peinture autrichienne » en novembre 1962 à la Galerie Soleil dans la Tête, où elle présente *Grande figuration au trait* [*Grosse Knödelfiguration*]⁴⁸⁹ de 1962. En effet, Lévêque entretient des liens avec cette galerie : il rédige en 1962 un texte pour le catalogue de l'exposition *La Peinture sémantique*⁴⁹⁰ qui s'y déroule et dirigera lui-même la galerie à partir des années 1970. On peut donc émettre l'hypothèse que Lévêque, qui a déjà défendu l'œuvre de Lassnig à la Galerie Creuze, l'ait également recommandée pour la participation à l'exposition *Jeune Peinture autrichienne*.

C'est sans doute grâce à l'exposition à la Galerie Creuze, que l'attention du critique d'art José Pierre se tourne vers Lassnig. Celle-ci le décrit comme appartenant « au groupe des jeunes surréalistes autour de Breton. Il fait partie du comité de rédaction de la revue surréaliste "La Breche" [sic] et est très apprécié à Paris en tant que critique des surréalistes et du Popart [sic] »⁴⁹¹. Il devient effectivement un acteur important dans la promotion de l'œuvre de Lassnig à Paris puisqu'il contribue à l'organisation et écrit les textes et préfaces pour deux de ses expositions les plus importantes à Paris. Il s'agit d'abord de la première exposition particulière de Lassnig qui se tient en 1965 à la Galerie La Case d'Art. Il achève son texte pour le catalogue de l'exposition sur une citation reprise à la préface de Péret dédiée à Lassnig 1951 – « Dans le jour à peine né, le monde de Maria Lassnig va faire l'amour »⁴⁹². Cette

⁴⁸⁶ Pierre Restany, « Le nouveau réalisme », in *Donner à voir I*, présenté par Jean-Jacques Lévêque, José Pierre, Pierre Restany et al., cat.expo., Paris, Galerie Raymond Creuze, 15 mai – 9 juin 1962, Paris, Dossier topographique Galerie Creuze, Paris, Bibliothèque Kandinsky.

⁴⁸⁷ La reproduction en noir et blanc du tableau empêche d'identifier cette œuvre. Néanmoins, les plages de couleur diluées qu'elle fait apparaître, permettent de supposer qu'il s'agit bien d'une aquarelle.

⁴⁸⁸ Nous avons pu établir cette datation du fait de la similarité stylistique de l'œuvre avec son tableau *Sentiment corporel carré* réalisé en 1960 (voir annexe 18, tome II, p.23).

⁴⁸⁹ Comme nous le verrons au chapitre III, 1.1., les *Figurations au trait* ou *Peintures au trait* sont caractéristiques des premières productions artistiques de Lassnig à Paris au début des années 1960. Voir par exemple 29, tome II, (p.38-40).

⁴⁹⁰ Archives de la critique d'art, *Bibliographie Jean Jacques Lévêque*, [en ligne],

<http://www.archivesdelacritiquedart.org/outils_documentaires/critiques_d_art/442/bibliographie> [consulté le 5 août 2016].

⁴⁹¹ Lettre de Maria Lassnig à Maria Mayelle, Paris, 5 juillet 1965 [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « José Pierre gehört zur Gruppe der jungen Surrealisten, die jetzt um Breton ist. Er gehört zum Comité der Redaktion der surrealistischen Revue "La Breche" u. ist als Kritiker der Surrealisten u Popart in Paris sehr geschätzt. »

⁴⁹² Benjamin Péret, cité dans le texte de José Pierre du 10 mars 1965, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Paris, Galerie La Case d'Art, 1965, *op.cit.*, [non paginé].

préface n'ayant, pour des questions financières, pas pu être publiée, c'est bien Lassnig qui a dû en remettre le manuscrit à José Pierre. Cela atteste des échanges personnels entre le critique et l'artiste au préalable. Il est alors intéressant de remarquer que ce même texte est repris pour le catalogue de l'exposition « Peintures sentimentales de Paris » en 1966 à la prestigieuse Galerie Würthle à Vienne⁴⁹³, ce qui prouve bien son importance pour Lassnig. En février 1967, José Pierre a de nouveau l'occasion de travailler avec Lassnig puisqu'il présente son œuvre lors de l'exposition à la Galerie Ranelagh⁴⁹⁴, cette « galerie immense, [où] chacun pourrait présenter 20 tableaux et [où] les circonstances sont propices, aucun frais, le directeur est charmant »⁴⁹⁵, comme se réjouit notre artiste dans une lettre à Heide Hildebrand. Cependant, elle se montre moins satisfaite de ses co-exposants : outre le sculpteur Charly Semser, participent également à l'exposition les peintres, « ceux qu' [elle] aime le moins »⁴⁹⁶, Paul de Lussanet et Eugenio Barbieri. Elle déplore que José Pierre soit redevable à Barbieri⁴⁹⁷ et l'ait invité à participer à l'exposition uniquement pour cette raison.

Un troisième personnage important pour Lassnig à Paris est le critique d'art d'origine italienne Guido Marinelli, qu'elle décrit comme un « journaliste, du dernier groupe des surréalistes »⁴⁹⁸. Il choisit Lassnig pour participer à son Salon Comparaison en 1962 au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Il est cependant intéressant de remarquer qu'aucune mention de Lassnig ni aucune reproduction de ses œuvres n'apparaissent dans l'ouvrage sur le salon⁴⁹⁹. Il en sera de même pour les catalogues du 23^e et du 24^e Salon de Mai⁵⁰⁰ auxquels Lassnig est invitée à participer respectivement en 1967 et 1968. C'est dire que notre artiste, malgré le soutien de certains critiques, n'apparaît pas au premier plan de l'avant-garde,

⁴⁹³ Voir *Maria Lassnig. Sentimentale Bilder aus Paris*, [brochure], texte de José Pierre, Vienne, Galerie Würthle, 14 avril – 17 mai 1966, Dossier documentaire Maria Lassnig, Paris, Bibliothèque Kandinsky.

⁴⁹⁴ De façon étrange, cette exposition est toujours citée parmi les expositions particulières de Lassnig, alors que trois autres artistes sont présentés en même temps à la Galerie du Ranelagh. Cela dit, étant donné la taille de la galerie, les artistes ont bien dû être présentés séparément et de façon indépendante les uns des autres, de telle sorte à ce qu'on puisse considérer cette manifestation comme quatre expositions particulières présentées en parallèle à la galerie.

⁴⁹⁵ Carte postale de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 17 janvier 1967, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *eine Riesengalerie, jeder könnte 20 Bilder dort ausstellen u. die Umstände sind günstig, nichts zu zahlen, der Leiter ist scharmant* ».

⁴⁹⁶ *Ibid.* Tda : « *die, die ich am wenigsten mag* ».

⁴⁹⁷ *Ibid.*

⁴⁹⁸ Maria Lassnig dans un entretien avec Johanne Ortner, Vienne, 2013. Tda : « *Marinelli war Journalist, aus der letzten Gruppe der Surrealisten.* »

⁴⁹⁹ Voir Guido Marinelli, *Les Biennales de Paris 1959-1961 : les festivals d'avant-garde jusqu'au Salon Comparaison 1962*, préf. de Jean Cocteau, Paris, Londres, Turin, Galerie Moderne, 1962, p.62 et suiv.

⁵⁰⁰ Voir *23^e Salon de Mai*, préf. de Gaston Diehl, cat.expo., Paris, Musée d'Art moderne de la Ville, 29 avril – 21 mai 1967, Paris, 1967 et *24^e Salon de Mai*, préf. de Gaston Diehl, cat.expo., Paris, Musée d'Art moderne de la Ville, 4 – 26 mai 1968, Paris, 1968.

qu'elle demeure en quelque sorte une « petite découverte ». Pour ce qui est de Marinelli, celui-ci publie également le catalogue de l'exposition de Lassnig à la Galerie La Case d'Art en 1965 pour lequel il rédige aussi un texte.

Enfin, le quatrième personnage-clé dans la vie professionnelle de Lassnig est le critique d'art et défenseur des artistes de la Nouvelle Figuration, Gérard Gassiot-Talabot. Il forme en quelque sorte le contrepoint aux trois autres critiques dans la mesure où ces derniers sont plus proches du cercle des surréalistes et que nous avons déjà vu qu'une certaine rivalité existait entre Gassiot-Talabot et José Pierre⁵⁰¹. Or cette opposition est évidemment relative puisque les deux critiques défendent, parfois en même temps, les mêmes artistes. C'est le cas avec Lassnig pour qui Gassiot-Talabot rédige une critique⁵⁰² de son exposition à Galerie La Case d'Art dans la revue littéraire les *Annales* en juin 1965⁵⁰³.

Quand bien même Lassnig semble avoir trouvé quelques précieux soutiens à Paris, sa relation avec les critiques est, là encore, ambivalente. Elle les considère avec recul et non sans méfiance lorsqu'elle écrit à Heide Hildebrand en 1966 : « Tu sais que les critiques sont malheureusement vénaux (voir José Pierre, qui se laisse embobiner par le mauvais peintre Barbieri pour des voitures etc) – de même Breicha. »⁵⁰⁴ En outre, elle se sent menacée de plagiat et constate avec détresse : « Puisque j'ai dit les découvertes à Jean Jacques Leveque [sic], il les écrit dans les journaux. (Comme à Vienne, je suis fournisseur clandestin des idées). »⁵⁰⁵ Quelques années plus tard, elle considère que ce même Lévêque est « devenu une grosse bête »⁵⁰⁶. Si cette citation fait référence à la grande notoriété acquise par le critique d'art pendant les années 1960 à Paris, elle peut également sous-entendre que Lévêque se sent ou se prend pour quelqu'un d'important, peut-être de *trop* important aux yeux de notre artiste. Enfin, de manière générale, l'individualisme de Lassnig, son côté stratège et autonome qui

⁵⁰¹ Voir chapitre II, 1.2., p.76.

⁵⁰² Nous y reviendrons au prochain chapitre.

⁵⁰³ Gérard Gassiot-Talabot, « Quatre peintres parmi d'autres », *Les Annales. Revue mensuelle des lettres françaises*, n° 72, juin 1965, p.54, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁵⁰⁴ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 2 novembre 1966, p.1-4, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Du weisst die Kritiker sind leider käuflich (siehe José Pierre, der sich vom schlechten Maler Barberi wegen Autos usw einwickeln lässt) – ebenso Breicha.* »

⁵⁰⁵ Maria Lassnig, note manuscrite dans son journal intime « 1961 Paris », [Paris], 22 mars [1962], [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Texte original en français.

⁵⁰⁶ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 9 avril 1967, p.1 [verso], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *er ist ein grosses Tier geworden* ».

aime prendre les choses en main, induit un certain sentiment d'être brusquée lorsque les critiques lui posent trop de questions, lui font trop de suggestions⁵⁰⁷.

Mais en dehors des expositions encadrées ou organisées par nos quatre critiques d'art, Lassnig poursuit d'autres projets. Nous avons vu que dès son arrivée, elle cherche à établir une relation avec la galeriste Denise Breteau. Cette prise d'initiative s'avèrera cependant être un échec. Dans son journal, Lassnig rédige en 1961 l'ébauche d'une lettre à la galeriste. Elle lui reproche que, malgré les six visites qu'elle lui a rendues, Breteau ne lui ait fait que de fausses promesses pour une exposition particulière⁵⁰⁸.

Par opposition, les démarches de Lassnig ont plus de succès auprès d'Anne Lahumière, qui tient une galerie du même nom. L'artiste relate dans une lettre à Heide Hildebrand : « J'ai reparlé aujourd'hui à la Galerie Lahumière, non seulement ils ont enfin manifesté un grand intérêt pour mes peintures mais ils m'ont aussi invitée à apporter quelques œuvres pour un accrochage – [...] Cette galerie est vraiment importante pour moi »⁵⁰⁹. On retrouve bien ici la stratégie Lassnig qui cible de façon précise les galeries ayant un intérêt pour elle. Toutefois la relation avec la galeriste n'est pas forcément facile, Lassnig se plaignant notamment du faible prix auquel Lahumière lui demande de vendre ses tableaux⁵¹⁰. « Lahumière a bien accroché certaines de mes œuvres, mais je ne lui fais pas entièrement confiance »⁵¹¹, écrit Lassnig. Finalement, en janvier 1967 Lassnig participe à une exposition d'arts graphiques à la Galerie Anne et Jean-Claude Lahumière⁵¹². Ni Semser ni Barbieri dont Lassnig avait pourtant évoqué la participation prévue n'y figurent. En tout cas, notre artiste se montre satisfaite : « Mdm Lahum [sic] est *reconnaisante*, cette exposition est très jolie et mon dessin, qui est bien, y est bien placé! »⁵¹³.

⁵⁰⁷ Maria Lassnig, note manuscrite dans son journal intime « 1961 Paris », [Paris], janvier 1964, [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Texte original en français : « *Lorsque le critique José Pierre me demandait la deuxième fois les titres de mes tableaux je ne voulais [sic] plus répondre.* »

⁵⁰⁸ Maria Lassnig, « Lettre à Denise Breteau », note manuscrite dans son journal intime « Journal 1961 », [Paris], 16 novembre 1961, [non paginé], Vienne, Archives, Maria Lassnig Foundation.

⁵⁰⁹ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, février 1966, p.1 [recto], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Ich habe heute wieder mit der Galerie Lahumière gesprochen, sie haben nicht nur endlich ein grosses Interesse für meine Bilder gezeigt u. mich eingeladen, einiges für eine Accrochage zu bringen – [...] Die Galerie ist wirklich wichtig für mich.* »

⁵¹⁰ *Ibid.*, 30 novembre 1966, p.2 [verso].

⁵¹¹ *Ibid.*, 15 décembre 1966, p.1 [verso]. Tda : « *Die Lahumière hat wohl was von mir aufgehängt, aber ich traue ihr nicht ganz.* »

⁵¹² A ce jour, il n'a été fait mention de cette exposition dans aucun ouvrage ni catalogue d'exposition sur Lassnig.

⁵¹³ Mot de Maria Lassnig à Heide Hildebrand sur l'invitation pour l'exposition à la Galerie Lahumière, Paris, 30 janvier 1967, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Du siehst Mdm Lahum [sic] ist*

Tous ces efforts pour s'intégrer en suivant une tactique précise dans le milieu artistique parisien ont-ils finalement été fructueux ? Lassnig a-t-elle obtenu ce qu'elle voulait ? En 1967, elle est invitée par Gaston Diehl à participer au 23^e Salon de Mai⁵¹⁴ au Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Elle y présente *Source et fin de problèmes*, une huile sur toile de grand format (2m x 2m) spécialement peinte pour le salon⁵¹⁵. Ce « grand honneur » [grosse Ehre]⁵¹⁶ de pouvoir être présente à ce « salon des arrivés [parvenus] » [« Salon der Arrivierten »]⁵¹⁷, consacre donc pour Lassnig sa réussite sur la scène artistique parisienne puisqu'elle affirme :

On voit dans ce salon vraiment tous ceux qui sont connus et importants à Paris. Mes amis sont tous bien placés et de petites célébrités. [...] Ju [Hugh] Weiss s'est donné de la peine et expose un très beau tableau de même [sic] Attila [sic]. Je ne suis pas satisfaite du mien mais il a tout de même plu aux autres et ma place semble garantie [dans le milieu de l'art parisien]. Je le dois évidemment un peu au copinage. [...] Même [le peintre] Rancillac m'a fait un compliment sur mon tableau.⁵¹⁸

C'est donc en quelque sorte l'apothéose pour Lassnig, la preuve pour elle d'avoir réussi à s'établir dans un milieu qui demeure, ainsi l'éprouve-t-elle, hostile à son égard. Mais au vu du nombre d'artistes exposés au Salon de Mai – aujourd'hui on prétend aisément que « tout le

reconnaisante, *diese Ausstellung ist sehr hübsch u. ich ha beine gute Zeichnung gut platziert darin !* » Le terme en italique apparaît en français dans la version originale.

⁵¹⁴ 23^e Salon de Mai, cat.expo., Paris, 1967, *op.cit.* Voir annexe 19 (tome II, p.25).

⁵¹⁵ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 28 avril 1967, p.1 [verso], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Dans la lettre, Lassnig procède à l'*ekphrasis* du tableau : Lassnig est allongée la tête sur une touffe d'herbe posée sur la poitrine d'une femme allongée. Or, cette description correspond exactement au tableau *Mère et fille* [*Mutter und Tochter*] daté de 1966, d'autant plus qu'il s'agit également d'un tableau de grand format (voir annexe 41, tome II, p.53). Or, le 26 février 1967, Lassnig écrit à Heide Hildebrand qu'elle doit encore peindre son tableau pour le Salon de Mai, qu'il s'agit donc d'une œuvre inédite (voir lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 26 février 1967, [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation). Nous pouvons donc en conclure que *Mère et fille* était bien le tableau montré au Salon de Mai sous le titre *Source et fin de problèmes* et qu'il a été anté-daté de 1966 au lieu de 1967, l'année du 23^e Salon de Mai. Cette rectification a été présentée à la Fondation Lassnig à Vienne au cours de ce travail de recherche, et validée par celle-ci comme remarque justifiée. Dans diverses expositions de Lassnig où *Mère et fille* est présenté, notamment à la Biennale de Venise en 1980 et au Musée d'art moderne de Vienne en 1985, le tableau est daté de 1966. L'artiste a donc dû indiquer des informations imprécises aux commissaires d'exposition. Dans tous les cas, cela ne serait pas la première fois que Maria Lassnig « jonglerait » avec les dates. Comme nous l'avons vu, elle situe sa première exposition particulière à la Galerie Kleinmayer à Klagenfurt en 1948 au lieu de 1949.

⁵¹⁶ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 26 février 1967 [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁵¹⁷ *Ibid.*

⁵¹⁸ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 28 avril 1967, p.2 [recto-verso], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : «*Man sieht in diesem Salon wirklich alles was Rang u. Namen hat in Paris. Meine Freunde alle sind sehr gut platziert u. kleine Berühmtheiten alle. [...] Ju [Hugh] Weiss hat sich toll gemacht u. hat ein sehr schönes Bild, desgleichen Attila. Mit meinem bin ich nicht zufrieden, es gefiel aber trotzdem u. mein Platz scheint gesichert. Ich verdanke es natürlich ein bisserl der Freunderlwirtschaft. [...] Der Rancillac hat mir sogar ein Kompliment über mein Bild gemacht.* »

monde » y a été- ce succès n'est-il pas un leurre, ne demeure-t-il pas ponctuel ? En effet, bien que Lassnig participe également au 24^e Salon de Mai en 1968⁵¹⁹, force est de constater qu'elle ne parvient pas à poser ses marques à Paris. Malgré l'enthousiasme qu'elle éprouve en 1967, Lassnig sent en effet que ce succès n'est qu'éphémère d'autant plus qu'à Paris, elle s'enliserait dans un monde artistique dont le déclin devient de plus en plus tangible. Le départ pour New York ne saurait tarder.

Au-delà de ses projets d'exposition, de ses relations professionnelles, il convient d'établir une archéologie inédite des acquisitions d'œuvres de Lassnig pendant sa période parisienne des années 1960. Peut-on déterminer un certain profil d'acheteur? A partir des données – quoique lacunaires- que nous avons pu rassembler, il s'agit de voir qui s'intéresse dans les années 1960 aux œuvres de Lassnig, quel type de collectionneur reconnaît déjà sa valeur, alors que globalement et malgré ses quelques succès, elle demeure une actrice en marge, exclue. Ses œuvres se vendent d'ailleurs à des prix dérisoires, ce qu'elle cherche, de façon quelque peu maladroite, à mettre en avant dans l'ébauche de sa lettre de recommandation qu'elle présente à Heide Hildebrand : « ses œuvres [...] admettent encore des prix très bas. »⁵²⁰ On peut en effet se demander si cette tactique est bien la plus habile car Lassnig expose ici en même temps sa faible notoriété qui impacte évidemment sur le prix de vente de ses tableaux.

Quel type de collectionneur est recherché par Lassnig, qui ne veut pas livrer la fortune de ses œuvres au destin, parfois au détriment de son propre succès? En effet, elle ne souhaite en aucun cas que ses œuvres tombent dans les mains de n'importe qui. De manière générale, elle semble avoir une préférence pour les collectionneurs privés plutôt que pour les administrations ou organismes publics, ce qui explique également sa politique de prix : Lassnig propose des prix de vente plus faibles, plus négociables et donc, selon elle, plus incitatifs pour les acheteurs privés, comparés aux institutions⁵²¹. Cette préférence étonne : la consécration de l'œuvre d'un artiste n'est-elle pas souvent liée au moment où celui-ci entre dans des collections d'institutions, de musées prestigieux? Une explication plausible : Maria

⁵¹⁹ 24^e Salon de Mai, cat.expo., Paris, 1968, *op.cit.* Voir annexe 19 (tome II, p.25).

⁵²⁰ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 18 juin 1965, [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « Ihre Werke [...] sind im Preis noch sehr niedrig. »

⁵²¹ Voir *Ibid.*, 18 mars 1966, p.1 [verso] : « Le prix de la plus grande [œuvre] devrait à mon avis être "négociable" pour des acheteurs privés [...]. Donc 9000S [Schilling] pour les privés, et 14000S pour les organismes publics [...] adresse-toi plutôt aux privés. » Tda : « Der Preis vom grösseren, der sollte, meiner Meinung für Privatkäufer "herunterzuhandeln" sein [...]. Also für Private 9000S, für Behörden 14000S [...] wende dich besser an Private. » A titre indicatif, 9000 Schilling correspondent à environ 654 euros, 14000 Schilling à 1017 euros. Il s'agit donc effectivement de prix dérisoires.

Lassnig –encore stratège- préfère que ses œuvres se retrouvent dans des collections privées plutôt que dans « n’importe quelle » administration publique. Cependant, force est de constater, que dans les années 1960, les données dont nous disposons indiquent que la stratégie de Lassnig n’aboutit pas réellement puisque les acheteurs les plus importants que nous avons pu recenser appartiennent au domaine public.

Mais tout d’abord, l’artiste indique elle-même en 1965 que « ses œuvres sont [entre autres] représentées au Musée viennois du XX^e siècle [Museum des 20. Jahrhunderts] »⁵²². En effet, sur une « Fiche individuelle » qu’elle remplit, alors qu’elle vit déjà à New York⁵²³, pour la documentation du Centre national d’art contemporain à Paris, elle indique que le Musée du XX^e siècle acquiert en 1965 quatre tableaux, sans préciser lesquels⁵²⁴. A cette époque, l’éminent historien de l’art Werner Hofmann⁵²⁵ est le directeur de ce musée, première institution publique pour l’art moderne en Autriche, fondée par Hofmann même en 1962⁵²⁶. Il s’agit alors d’une très petite structure à la tête de laquelle Hofmann exerce non seulement les fonctions de directeur mais également celles de conservateur. Il est donc bien l’unique personne qui dans les années 1960 a pu acquérir des œuvres de Lassnig au nom du musée. Lassnig suggère qu’au-delà des quatre tableaux mentionnés ci-dessus, Hofmann envisage également d’acheter d’autres œuvres puisque l’artiste écrit en 1966 à Heide Hildebrandt : « Si seulement je savais si Hoffmann [sic] a acheté le tableau (*Eve*)⁵²⁷. »⁵²⁸ Par ailleurs, toujours sur sa « Fiche individuelle », elle indique l’acquisition de « tableaux » en 1960 par le Musée du XX^e siècle⁵²⁹. Dans ce cas, il s’agit évidemment d’œuvres réalisées dans les années 1950, avant son installation à Paris.

⁵²² *Ibid.*, 18 juin 1965 [non paginée]. Tda : « *Ihre Werke sind im Wiener Museum des 20. Jahrhunderts, in österreichischen deutschen u. Pariser Privatkollektionen vertreten.* »

⁵²³ Nous estimons la datation de ce document à l’année 1970 en nous appuyant sur les dates les plus récentes indiquées par Lassnig (notamment son exposition au Pratt Graphik Center de New York en 1970). Par ailleurs, elle indique qu’elle est encore domiciliée au 149 rue de Bagnole alors que pour son atelier, elle ajoute également une nouvelle adresse à New York (95 avenue B, NY 10009). Il apparaît donc logique qu’elle ait rempli ce document à un moment peu éloigné dans le temps de son déménagement à New York. Voir annexe 22 (tome II, p.29).

⁵²⁴ Voir annexe 22 (tome II, p.29).

⁵²⁵ Malheureusement, pour des questions de temps, nous n’avons pu consulter les archives du Mumok (Museum Moderner Kunst) à Vienne qui conservent les correspondances de Werner Hofmann.

⁵²⁶ [Anon.], « Werner Hofmann », in *Dictionary of Art Historians* [en ligne], <<https://dictionaryofarthistorians.org/hofmannw.htm>> [consulté le 6 août 2016]. Hofmann démissionnera en 1969 du Musée du XX^e siècle et deviendra ensuite le directeur de la Kunsthalle à Hambourg.

⁵²⁷ Lassnig fait ici référence au tableau *La création d’Eve* [*Die Erschaffung der Eva*], une huile sur toile datant de 1962-1963. Voir annexe 23 (tome II, p.30).

⁵²⁸ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrandt, Paris, 15 décembre 1966, p.2 [recto], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Wenn ich wüsste, ob Hoffmann [sic] das Bild (Eva) gekauft hat.* »

⁵²⁹ Voir annexe 22 (tome II, p.29).

Une comparaison de ces informations avec le catalogue de la collection permanente du musée d'art moderne [Museum moderner Kunst, Mumok] de Vienne, héritier du Musée du XX^e siècle, laisse cependant planer le doute sur certaines des indications de Lassnig. En effet, seulement trois œuvres de Lassnig sont présentes dans les collections du Mumok depuis les années 1960⁵³⁰ : *Informel*, une huile sur toile de 1951⁵³¹, *Femme allongée* [*Liegende*], une huile sur toile datant de 1961-1962 et la *Création d'Eve* [*Die Erschaffung Evas*], une huile sur toile de 1962-1963⁵³². Il est certain que Hofmann a sollicité l'achat du tableau *Informel* et de la *Création d'Eve* auprès du ministère de la culture autrichien respectivement en 1962 et en 1967, ces deux œuvres figurant depuis comme des prêts permanents de l'Etat dans les collections du musée. Bien qu'une telle démarche ne soit pas attestée pour l'œuvre *Femme allongée* acquise par l'Etat au nom du musée en 1965, il est très probable que, là encore, Hofmann ait été responsable de l'achat. Les indications de Lassnig sur sa « fiche individuelle » ne correspondent donc pas tout à fait à la réalité : en 1965, le Musée du XX^e siècle n'acquiert qu'un tableau, et non quatre, les deux autres étant achetés dans les années consécutives. De même, pour ce qui est de l'acquisition évoquée par Lassnig de « tableaux » réalisés avant 1960, le Musée du XX^e siècle n'en possède aujourd'hui que deux : le tableau *Informel* sus-mentionné, ainsi qu'un dessin surréaliste, *Autoportrait au clair de lune* [*Selbstportrait im Mondschein*] datant de 1948. Mais aucun des deux n'a été acquis en 1960 (comme le prétend notre artiste) puisqu'ils entrent respectivement en 1962 et en 1974 dans les collections du musée⁵³³. On peut supposer que Lassnig se soit tout simplement trompée dans ses indications, que sa mémoire lui ait joué des tours –ce ne serait sans doute pas la première fois⁵³⁴– concernant les différentes acquisitions de ses œuvres faites par le Musée du XX^e siècle. Quoiqu'il en soit, nous pouvons affirmer que Werner Hofmann et le musée figurent parmi les premiers acquéreurs importants de Lassnig, les premiers à estimer à leur juste valeur les œuvres « pionnières » de l'artiste, réalisées dans les années 1960 à Paris.

Toujours du côté des institutions publiques, Lassnig indique que le « Musée de Klagenfurt » aurait acquis « environ 6 tableaux »⁵³⁵, sans doute autour de 1965⁵³⁶. A supposer

⁵³⁰ Mumok, *Maria Lassnig in der Sammlung* [en ligne], <<https://www.mumok.at/de/collection/search?fulltext=maria+lassnig>> [consulté le 6 août 2016].

⁵³¹ Voir annexe 9 (tome II, p.14).

⁵³² Voir annexe 23 (tome II, p.30).

⁵³³ Mumok, *Maria Lassnig in der Sammlung* [en ligne], <<https://www.mumok.at/de/collection/search?fulltext=maria+lassnig>> [consulté le 6 août 2016].

⁵³⁴ Nous avons vu que des incohérences persistent souvent entre des dates indiquées par Lassnig et celles fournies par l'histoire de l'art, notamment concernant sa première exposition à la Galerie Kleinmayer à Klagenfurt, située par l'artiste en 1948 au lieu de 1949.

⁵³⁵ Voir annexe 22 (tome II, p.29).

que ces informations soient correctes, de quelles œuvres s’agit-il? Dans une lettre à Heide Hildebrand en 1966, Lassnig écrit que la Landesgalerie de Kärnten, ancienne appellation du Musée d’art moderne de Kärnten à Klagenfurt [Museum moderner Kunst Kärnten], aurait acheté « le tableau vert [...] de [sa] phase de transition »⁵³⁷. Il s’agit en fait de l’huile sur toile peinte autour de 1962/1963 *Deux façons d’être* [*Zwei Arten zu sein*]⁵³⁸ acquise effectivement en 1966 par le gouvernement carinthien au nom du musée. L’œuvre appartient en effet au groupe des « Figurations au trait » marquant une période de transition artistique décisive entre le tachisme, auquel Lassnig revient autour de 1960 avec des aquarelles telles que *Sentiment corporel carré*⁵³⁹, et les tableaux s’inscrivant plus ouvertement dans le courant de la Nouvelle Figuration⁵⁴⁰. En outre, la Landesgalerie Kärnten acquiert trois autres peintures à l’huile⁵⁴¹ ainsi que cinq œuvres graphiques de Lassnig au cours des années 1960⁵⁴², donc bien davantage que ce que Lassnig indiquait.

Qu’en est-il des collectionneurs privés, si convoités par Lassnig? Elle indique en 1965 que ses œuvres sont présentes « dans des collections privées autrichiennes, allemandes et parisiennes »⁵⁴³. Cette information est concordante avec celle trouvée dans un article de presse datant des années 1970 dans lequel la journaliste précise que Lassnig « a vécu à l’époque [dans les années 1960] de ventes à Paris (à des collectionneurs français) et à Vienne »⁵⁴⁴. Malgré le manque d’information, nous avons pu identifier quelques noms de collectionneurs. En 1965, l’artiste rapporte à Hildebrand qu’un certain « Dr. Weissenberger »

⁵³⁶ L’artiste n’indique pas de date précise pour ces acquisitions mais elles apparaissent dans un ordre supposé chronologique, en-dessous de celles qui, selon elle, aurait été effectuées en 1965 par le Musée du XX^e siècle. Voir annexe 22 (tome II, p.29).

⁵³⁷ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 30 novembre 1966, p.2 [verso], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « das grüne Bild [...] aus der Übergangszeit. »

⁵³⁸ Voir annexe 24 (tome II, p. 31).

⁵³⁹ Voir annexe 18 (tome II, p.23).

⁵⁴⁰ Nous examinerons de plus près ces différentes étapes de l’évolution artistique de Lassnig dans les années 1960 dans une première partie du chapitre III.

⁵⁴¹ D’après les indications du département de la conservation du Musée d’art moderne à Klagenfurt [Museum moderner Kunst Kärnten], il s’agit de *La grande mère* [*Die grosse Mutter*] peinte en 1964 (voir annexe 24, tome II, p.31), *Composition en rose* [*Komposition in Rosa*] de 1960 et *Fillette lisant* [*Lesendes Mädchen*] de 1948.

⁵⁴² D’après les indications du département de la conservation du Musée d’art moderne à Klagenfurt [Museum moderner Kunst Kärnten], il s’agit des aquarelles *Nature morte dans la tête* [*Stilleben im Kopf*] et *Nu* [*Akt*] datées respectivement de 1968 et de 1959, d’une monotypie de 1951, d’un *Autoportrait* [*Selbstportrait*] à la craie de 1946 et du dessin au crayon *Dessin (avec grande main)* [*Zeichnung (mit grosser Hand)*] de 1967.

⁵⁴³ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 18 juin 1965, [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « in österreichischen deutschen u. Pariser Privatkollektionen vertreten ».

⁵⁴⁴ Grete Misar, « USA : Ein Schock. In New York hat sich die ‘Schlange’ nicht gehäutet » [années 1970], art.cité, [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda: « Gelebt hat sie damals von Verkäufen in Paris (an französische Sammler) und in Wien. »

de l'administration culturelle [Kulturamt] achète la gouache *Chat et moi* [*Kater und ich*]⁵⁴⁵. Quelques précisions ont pu être apportées à ces informations : il s'agirait de Robert Waissenberger (avec un « a » et non un « e » comme dans la lettre de Lassnig), délégué des arts plastiques du département culturel de la ville de Vienne et, dès 1974, directeur des musées de la ville de Vienne⁵⁴⁶. Un autre collectionneur en Autriche est Otto Breicha, dont Lassnig dira: « Dr. Breicha a de toute façon toujours été un grand facteur motivant pour moi, déjà pour mes premières dessins de conscience corporelle. »⁵⁴⁷ Au tout début des années 1960, au moment où Lassnig est encore à Vienne, il acquiert d'ores et déjà trois huiles sur toile⁵⁴⁸. Il lui demande en outre de produire des dessins pour sa revue littéraire *Protokolle*⁵⁴⁹ pour laquelle elle écrira également des essais et articles⁵⁵⁰. Ainsi, en 1967, Lassnig mentionne-t-elle que « Breicha veut à présent acheter le tableau que j'expose en ce moment à St. [Stephan] »⁵⁵¹. Bien que nous n'ayons pu identifier ce tableau, ni si l'achat a réellement abouti, cette phrase laisse à supposer que Breicha, l'un des premiers à s'intéresser à l'œuvre de Lassnig et à l'art informel en Autriche⁵⁵², possédait au moins quelques œuvres de Lassnig dans sa collection privée. Enfin, elle mentionne dans sa correspondance avec Hildebrand les collectionneurs Sotriffer et Härdtl⁵⁵³, probablement autrichiens ou allemands, auxquels elle envoie des catalogues de ses œuvres. Toutefois, elle n'évoque aucune suite de ses entreprises avec eux.

Enfin, outre le tableau qu'elle réalise pour le 23^e Salon de Mai, Lassnig répond également à quelques rares commandes dans les années 1960. Dans une interview pour un

⁵⁴⁵ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 29 novembre 1965, [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Nous n'avons pas pu trouver de reproduction, ni d'autres indications sur la datation ou les dimensions de cette œuvre graphique.

⁵⁴⁶ Ces informations proviennent d'un échange avec les chercheurs de la Maria Lassnig Foundation à Vienne en août 2016.

⁵⁴⁷ Maria Lassnig, citée dans Barbara Gross « Ein Gespräch mit Maria Lassnig », in *Maria Lassnig. Werkverzeichnis der Druckgraphik. 1949-1987*, Barbara Gross (dir.), Munich, Barbara Gross Galerie, 1988, p.5. Tda: « Dr. Breicha war überhaupt immer ein grosser Anreger gewesen, schon für meine ersten Körperbewusstseinszeichnungen. »

⁵⁴⁸ Helmut Klewan, in Sepp Dreissinger (éd.), *Maria Lassnig. Gespräche und Fotos*, op.cit., p.57.

⁵⁴⁹ Maria Lassnig, in *Maria Lassnig. Werkverzeichnis der Druckgraphik 1949-1987*, Munich, Barbara Gross Galerie, 1988, op.cit., p.5.

⁵⁵⁰ Voir chapitre II, 2.3.

⁵⁵¹ Carte postale de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 17 janvier 1967, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « Breicha will das Bild kaufen, das ich jetzt bei St.St. ausgestellt habe. »

⁵⁵² Voir *Anfänge des Informel in Österreich, 1949-1953.*, cat.expo., Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 1971, op.cit.

⁵⁵³ Mot de Maria Lassnig à Heide Hildebrand sur l'invitation pour l'exposition à la Galerie Lahumière, Paris, 30 janvier 1967, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

journal autrichien en 1967⁵⁵⁴, Lassnig explique que pendant ses étés passés en Carinthie, loin des turbulences de la vie parisienne, elle s'adonne fréquemment à la peinture de portraits réalistes. Il s'agit bien d'un « divertissement » ponctuel car « le portrait exige que le peintre [...] oublie sa personnalité. Mais pendant les vacances, cela m'amuse »⁵⁵⁵. En effet, elle réalise cette même année un portrait de la famille Bergmann⁵⁵⁶ à Klagenfurt. L'architecte Rainer Bergmann, un ami de jeunesse de Lassnig, avait alors lui-même commandé cette œuvre qu'il acquiert par la suite. De même, l'artiste peint en 1967 le portrait du conseiller commercial Karl Paulin⁵⁵⁷. Malgré le manque total d'information sur le contexte de création de cette œuvre, on peut supposer qu'il s'agissait également d'une commande d'un acheteur privé.

En outre, sur la « fiche individuelle » pour le Centre national d'art contemporain, notre artiste fait mention d'un « grand tableau pour les mur [sic] »⁵⁵⁸ commandée à la « bank des ouvrier [sic] à Vienne »⁵⁵⁹ mais se situant à Klagenfurt. Selon ses indications, l'architecte aurait été « Dr. [sic] Bergmann », autrement dit son ami de jeunesse. Cependant, aucune trace ou attestation de cette commande n'a pu être retrouvée⁵⁶⁰.

Et les collectionneurs parisiens ? Toujours sur le formulaire rempli pour le Centre national d'art contemporain, José Pierre apparaît comme l'acheteur de « tableaux »⁵⁶¹ autour de 1965⁵⁶², dont les titres demeurent inconnus⁵⁶³. De même, Guido Marinelli acquiert, probablement également vers le milieu des années 1960, l'huile sur toile *Figure au trait rouge* [*Rote Strichfigur*]⁵⁶⁴ datant de 1962. C'est en effet ce que Lassnig note elle-même sur une

⁵⁵⁴ [Auteur ?], « Paris, künstlerischer Nährboden-Kärnten Kraftquelle », 1967, art.cité, p.8, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, Tda : « *Porträtieren verlangt, dass der Maler [...] sich erntpersönlicht. Aber in den Ferien macht es mir Spass.* »

⁵⁵⁶ Voir annexe 25 (tome II, p.32-33).

⁵⁵⁷ Voir annexe 26 (tome II, p.33).

⁵⁵⁸ Les fautes de grammaire telles qu'elles apparaissent dans le formulaire original. Voir annexe 22 (tome II, p.29).

⁵⁵⁹ Les fautes de grammaire telles qu'elles apparaissent dans le formulaire original. Voir annexe 22 (tome II, p.29).

⁵⁶⁰ La BAWAG, appellation actuelle de l'ancienne banque des ouvriers [Arbeiterbank], ne dispose à ce jour d'aucune information sur ce tableau mural ni sur un lien possible avec l'architecte Rainer Bergmann.

⁵⁶¹ Voir annexe 22 (tome II, p.29).

⁵⁶² L'artiste n'indique pas de date précise pour ces acquisitions mais elles apparaissent dans un ordre supposé chronologique, en-dessous de celles qui, selon elle, aurait été effectuées en 1965 par le Musée du XX^e siècle. Voir annexe 22 (tome II, p.29).

⁵⁶³ Les archives de José Pierre à l'IMEC n'ont pas été consultées sur place car selon les indications des documentalistes responsables, elles ne contiennent aucune mention de Maria Lassnig. La veuve de José Pierre étant également décédée, nous nous sommes trouvés dans l'impossibilité de récolter davantage d'informations sur la collection privée du critique d'art.

⁵⁶⁴ Voir annexe 27 (tome II, p.34).

reproduction en noir et blanc de cette œuvre⁵⁶⁵. Cependant, ni les circonstances dans lesquelles l'œuvre a été acquise, ni sa postérité ne sont connues.

2.3. Maria Lassnig, journaliste et ambassadrice des arts

Maria Lassnig, quoique solitaire, ne vit point renfermée sur sa propre création artistique à Paris. Bien au contraire, elle est très au courant des tendances artistiques en vogue dans la capitale, elle y visite régulièrement les galeries, la Biennale de Paris, les expositions dans les musées, notamment au Louvre et au Petit Palais⁵⁶⁶ et lit *Iris Time*, le journal que la célèbre galeriste Iris Clert publie notamment à l'occasion des expositions dans sa galerie⁵⁶⁷.

Ses impressions recueillies au cours de ses balades dans le Paris artistique, lui servent de support pour les comptes-rendus et critiques qu'elle rédige pour des revues et journaux viennois et carinthiens⁵⁶⁸ ainsi que pour *Protokolle*, la revue littéraire fondée en 1966 par Otto Breicha, son directeur éditorial et rédacteur. Breicha décrit alors sa revue comme un « mélange entre livre et revue »⁵⁶⁹ dans l'objectif de « créer une tribune qui n'existe pas encore dans notre pays [en Autriche], afin de présenter les forces et opinions principales de notre pays »⁵⁷⁰. Cette pratique est évidemment un moyen pour elle de s'affirmer, de démontrer que son regard sur le monde artistique est valable, qu'elle est apte à le juger d'un œil perspicace de connaisseuse. Ainsi note-t-elle, non sans une pointe d'auto-estime dans son journal en 1964 : « Puisque la politesse et une sens [sic] pour l'objectivité sont de mes vertues [sic] je suis un peu prédestiné [sic] pour faire la critique d'art [sic]. »⁵⁷¹

Ce que Lassnig écrit dans sa fonction d'observatrice, d'analyste et de critique d'art, permet d'avoir un aperçu sur son propre positionnement artistique. Elle prend d'abord la

⁵⁶⁵ Voir annexe 27 (tome II, p.34).

⁵⁶⁶ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, 10 décembre 1965 [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Dans une autre lettre, Lassnig relate quelques unes de ses visites d'exposition : « Exposition de Picasso et Bacon et Pouget. Bacon très très intéressant. ». Tda : « Picasso u. Bacon u. Pouget Ausstellung. Bacon sehr sehr interessant. » Voir *ibid.*, 30 novembre 1966, p.2 [recto]. Le parallèle établi par certains historiens de l'art entre Lassnig et Bacon pour leurs déformations déconcertantes, torturées a donc une certaine légitimité dans la mesure où Lassnig manifeste tôt une admiration pour l'artiste irlandais. Elle renie néanmoins toute influence directe de Bacon sur sa production artistique.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, 10 décembre 1965, [non paginée].

⁵⁶⁸ Maria Lassnig, « Who's who resume », tapuscrit, [1971?], [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁵⁶⁹ Lettre de Otto Breicha à Theodor W. Adorno, [s.l.], 24 novembre 1967 [non paginée], Vienne, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Tda: « *Mischung von Buch und Zeitschrift* ».

⁵⁷⁰ *Ibid.*, Tda: « *eine Tribüne zu schaffen, die es in dieser Form hierzulande nicht gibt, um die Kräfte und wesentlichen Meinungen vorzustellen, die hierzulande vorkommen* ».

⁵⁷¹ Maria Lassnig, note manuscrite dans un journal intime, [Paris], janvier 1964, [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Texte original en français.

défense de ce qu'elle appelle le « romantisme » dans l'art, lorsqu'elle écrit qu'« il est certain que le caractère narratif et révolté du nouveau romantisme parisien est élémentaire »⁵⁷². Il s'agit clairement d'une référence élogieuse à la Nouvelle Figuration, à la Figuration narrative, pour lesquelles l'exposition organisée par Gassiot-Talabot « Le Monde en Question »⁵⁷³ est à ses yeux représentative. En effet, une description appréciative qu'elle fait de la Nouvelle Figuration à Paris pour un journal, traduit toute son admiration pour les représentants de cette tendance. Celle-ci est selon elle « en pleine floraison »⁵⁷⁴. Elle s'attarde en particulier sur les membres du groupe Cobra considérés comme les ancêtres de la Figuration narrative, tels que « Asger Jorn, Appel, Alechinsky, le mystique Marcel Pouget, Maryan, l'Américain Jekty et Leroy qui ont désormais atteint le sommet de la gloire internationale »⁵⁷⁵. Dans son commentaire de l'œuvre d'Asger Jorn⁵⁷⁶, les similitudes frappent avec sa propre production artistique des années 1960 :

Ses tableaux montrent des visions d'un humour macabre, [...] des monstres hydrocéphaliques, des masques et des hommes amphibiens. Tantôt empreints de délicatesse lyrique, tantôt d'un colorisme dramatique, ils montrent une forte parenté avec Ensor et ont déjà maints imitateurs.⁵⁷⁷

Dans le même temps, Lassnig s'oppose de manière fervente au « nouveau classicisme » représenté par un « rendu photographique de la réalité »⁵⁷⁸, et donc à un

⁵⁷² Maria Lassnig, « Chancen des Kreativen », *Protokolle*, 1968, art.cité, [tapuscrit, non paginé], Vienne, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Tda: « *Und es ist gewiss, dass der erzählende und revoltierende Charakter der neuen Pariser Romantik ein elementarer ist.* »

⁵⁷³ *Ibid.*

⁵⁷⁴ Maria Lassnig « Pariser Kunstbrief : Gibt es was Neues in Paris ? », [*Volkszeitung* ?], [années 1960], [extrait découpé, non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *treibt vielfache Blüten* ».

⁵⁷⁵ *Ibid.* Tda : « *die jetzt zu internationalem Ruhm gelangten* ».

⁵⁷⁶ Dans son journal, elle relate, emplie de fierté et de modestie, qu'Asger Jorn en personne serait venu frapper à sa porte en 1962 pour la remercier de son article élogieux et ajoute: « *il a dû être très déçu de ne trouver qu'un être [comme moi] à l'apparence aussi peu intellectuelle, néanmoins, il m'envoya dès lors sa revue "Internationale situationniste"* ». Tda: « *muss er sehr enttäuscht gewesen sein, ein so intellektuell unausgesprochenes Wesen anzutreffen, trotzdem schickte er mir von da an seine Zeitschrift "Internationale situationniste"* ». Voir Maria Lassnig, *Die Schwester ist die Feder des Pinsels, Tagebücher 1943-1997, op.cit.*, p.170.

⁵⁷⁷ Maria Lassnig « Pariser Kunstbrief : Gibt es was Neues in Paris ? », art.cité, [extrait découpé, non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Seine Bilder zeigen Visionen von makabrem Humor, [...], wasserköpfige Monstren, Masken und Amphibienmenschen. Voll lyrischer Delikatesse manchmal, von dramatischen Kolorismus ein anderes Mal, haben sie grosse Verwandtschaft mit Ensor und bereits viele Nachahmer.* ». Nous verrons dans une première partie du chapitre III toute l'importance que prend le motif des « monstres », des êtres chimériques dans l'œuvre parisienne de Lassnig dans les années 1960. Les termes « colorisme » et « lyrique » joueront également un rôle important dans la mesure où Lassnig développe dans les années 1960 un véritable talent de coloriste et exprime sa veine lyrique à travers l'invention de titres souvent empreints d'humour.

⁵⁷⁸ Maria Lassnig, « Chancen des Kreativen », *Protokolle*, 1968, art.cité, [tapuscrit, non paginé], Vienne, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Tda: « *photographischen Wiedergabe der Wirklichkeit* ».

réalisme froid qui repose sur une vision optique du monde. Or, cette tendance est, avec le Pop Art et le Nouveau Réalisme, en train d'envahir la scène artistique parisienne. Lassnig déplore cette nouvelle hégémonie : « On veut considérer comme dépassés non seulement tous les descendants du surréalisme et la Nouvelle Figuration, mais aussi l'Art brut, "l'art de la moquerie", le nouvel expressionnisme et l'art "narratif". »⁵⁷⁹ Dans la même veine, elle s'insurge contre l'« art de l'objet » [« Objekt-Kunst »]⁵⁸⁰ et prend la défense de la technique de la peinture en s'exclamant : « je dois me révolter contre cette existence de Cendrillon à laquelle sont condamnés les objets d'art unidimensionnels, dits peintures. »⁵⁸¹

Pour ce qui est du surréalisme, elle regrette le caractère poussiéreux qu'il revêt désormais, se distanciant une fois de plus du mouvement. Dans un rapport culturel [Kulturbericht] au sujet d'une exposition à l'occasion du 40^{ème} anniversaire du surréalisme à la galerie Charpentier à Paris en 1964, elle déplore le caractère muséifié des œuvres exposées. Comme le souligne Lassnig, une telle muséification symbolisait pour Breton l'enterrement des œuvres⁵⁸².

L'artiste se sert donc consciemment de son activité littéraire pour légitimer son propre art qui, dans les années 1960, s'inscrit dans la lignée de la Nouvelle Figuration. Elle cherche à marquer un contrepoint face à « ces critiques à Paris qui tirent sur nous [les artistes de la Nouvelle Figuration] de façon virulente, qui veulent réduire tout le narratif à une impasse, et ne faire valoir que le Pop et Op et l'art de l'objet, afin que finisse par mourir la peinture au pinceau [...] »⁵⁸³.

⁵⁷⁹ *Ibid.* Tda: « Nicht nur alle surrealistischen Nachkommen und die neue Figuration, auch Art brut, die "Kunst der Verspottung", den neuen Expressionismus und die "narrative" Kunst will man zum alten Eisen werfen. »

⁵⁸⁰ *Ibid.*

⁵⁸¹ *Ibid.* Tda: « muss mich [...] gegen das Aschenbrödel-dasein der eindimensionalen Kunstgegenstände, der sogenannten Bilder auflehnen ».

⁵⁸² Maria Lassnig, « Kulturberichte : Der Surrealismus ist 40 Jahre alt », *Volkszeitung*, 30 avril 1964, [extrait découpé, non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁵⁸³ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 28 avril 1967, p.2 [verso], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « Es gibt in Paris so Kritiker die schießen scharf gegen uns, wollen alles Narrative als Sackgasse abtun, u. nur Pop u. Op u. Objektkunst gelten lassen, dass die Pinselmalerei sterben möge [...]. »

Chapitre III - Un cheminement déterminant vers une singularité artistique

1. L'affranchissement des « -ismes » et le passage à la Nouvelle Figuration, aboutissement d'une recherche

1.1. Les *Strichbilder*, entre continuité et transition

La courte mais intense période de 1961 à 1962, succédant à l'installation de Maria Lassnig à Paris, est marquée par la naissance des *Strichbilder*, des *Peintures au trait*⁵⁸⁴. Ces réseaux de traits colorés, souvent sur fond blanc, représentent une nouveauté formelle comparés à sa production artistique précédente, sans pour autant manifester une rupture ou un choc stylistique, tel que l'a été dans l'œuvre de Lassnig le passage du surréalisme à l'art informel. Ils représentent un aboutissement logique mais conséquent des recherches de Lassnig dans l'art informel et le tachisme. Aboutissement signifie continuité d'une évolution et, en même temps, atteinte d'une limite. Les *Strichbilder* portent donc également en germe une transition vers autre chose, un dépassement vers une solution nouvelle. Cet aspect duel, et de ce fait crucial, entre continuité et transition sera dans un premier temps examiné.

Tout d'abord, au premier regard et d'un point de vue objectif, les *Peintures au trait* apparaissent bien comme des œuvres abstraites. Elles s'inscrivent dans la lignée du tachisme dans la mesure où – toujours par des moyens non figuratifs – elles renouent avec les recherches informelles de Lassnig sur le grand contour corporel du début des années 1950, tout comme avec l'abstraction retrouvée à la fin des années 1950 après une excursion dans le figuratif géométrisé des *Têtes [Kopfheiten]*. On constate d'ailleurs une certaine ressemblance avec des œuvres de son collègue autrichien Wolfgang Hollegha qui, rappelons-le, en tant que membre du groupe des « Stephans-Buben », était un rival de Lassnig sur la scène artistique viennoise. Le tableau *Anse [Henkel]* de 1959⁵⁸⁵, avec ses traits colorés reliant des points fixes, admet un certain parallèle avec des œuvres de Lassnig telles que *Figuration de quenelles [Knödelfiguration]*⁵⁸⁶ réalisée à Paris deux ans plus tard à peine. Lassnig a-t-elle pu encore se confronter aux œuvres de Hollegha avant son départ ? Il est possible qu'à l'occasion de l'exposition de ses dessins et aquarelles tachistes en 1960 à la Galerie nächst St. Stephan, elle ait pu voir des œuvres de Hollegha, Rainer, Mikl et Prahchensky, omniprésents à la galerie et s'inscrivant alors ouvertement dans le courant tachiste. Les similitudes entre le tableau de Hollegha et celui de Lassnig confirment donc que, d'un point de vue formel, notre artiste demeure dans un premier temps dans la lignée de l'art informel avec ses *Peintures au trait*.

⁵⁸⁴ Voir notamment annexe 29 (tome II, p.37-38).

⁵⁸⁵ Voir annexe 14 (tome II, p.20).

⁵⁸⁶ Voir annexe 28 (tome II, p.35).

De même, on peut voir des parallèles entre les formes délicates de l'aquarelle de Hollegha *Plantes [Pflanzen]*⁵⁸⁷ et *Deux en un (Un petit pain ramolli dans un rêve) [Zwei in Einem (Eine im Traum aufgeweichte Semmel)]*⁵⁸⁸ de Lassnig datant tous les deux de 1961. Cependant, s'il a pu y avoir une influence de Hollegha sur Lassnig à la fin des années 1950, celle-ci ne peut être généralisée puisque la production artistique d'Hollegha s'avère plus proche de la dissolution colorée du Colourfield Painting américain, comme l'illustre son huile sur toile *Peinture [Malerei]* de 1963⁵⁸⁹.

Malgré cette première apparence non figurative, Lassnig prend d'emblée clairement ses distances par rapport à sa période tachiste : « Brièvement, très brièvement, je me suis laissée emporter [par le tachisme], afin de déboucher ensuite sur la grande période des traits. »⁵⁹⁰ Toutefois, l'emploi du verbe « déboucher » [« einmünden »] suggère bien l'idée d'une transition d'une période qui « se verse » dans une autre sans rupture. Mais Lassnig est allée effectivement plus loin que le tachisme : ses *Figurations au trait* sont le résultat de la transposition de ses recherches sur les pressions et tensions corporelles sur de très grands formats (presque deux mètres sur deux mètres) à l'huile sur toile⁵⁹¹. Le format et la technique choisis montrent en effet qu'elle atteint ici un point d'aboutissement de ses recherches car, à présent, elle a acquis une telle sûreté dans sa démarche qu'elle peut, sans hésitations, s'adonner à une technique de création tolérant bien moins les repentirs que les techniques graphiques utilisées auparavant. Ses œuvres informelles étaient, il est vrai, majoritairement des dessins au crayon noir, à la craie ou des aquarelles sur papier. Certes, la térébenthine lui permet de revenir sur son travail à l'huile lorsqu'elle relate : « une fois j'étais agenouillée sur la toile et me 'voyais' d'en bas depuis la toile, à un autre endroit j'étais allongée sur le côté sur la toile et je peignais cette position avec des traits de contour, que je continuais à effacer [...]. »⁵⁹² Mais sa nouvelle démarche témoigne toutefois d'une assurance et de son aise accrue lorsqu'elle jongle entre les différentes propositions de formes émanant de sa concentration sur ses sensations corporelles. On pourrait presque y lire une certaine

⁵⁸⁷ Voir annexe 28 (tome II, p.36).

⁵⁸⁸ Voir annexe 28 (tome II, p.36).

⁵⁸⁹ Voir annexe 28 (tome II, p.36).

⁵⁹⁰ Maria Lassnig, note manuscrite dans un carnet, [s.l.n.d.], [non paginé], Vienne, Archives, Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Kurz, sehr kurz liess ich mich [vom Tachismus] mitreissen, um dann in die grosse Strichperiode einzumünden.* »

⁵⁹¹ Hanne Weskott, in *Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle / Dessins et aquarelles 1946-1995*, cat.expo., Berne, Paris, Leverkusen, Schloss Morsbroich, Ulm, Graz, 1995, *op.cit.*, p.23.

⁵⁹² Maria Lassnig, *Zu den narrativen Strichbildern*, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, *op.cit.*, p.46. Tda : « *Einmal hockte ich auf der Leinwand und "sah" mich von unten von der Leinwand aus, auf einer anderen Stelle lag ich auf der Seite auf der Leinwand und malte diese Haltung mit Umrissstrichen, die immer wieder ausgelöscht wurden [...].* »

nonchalance⁵⁹³. Qui plus est, Lassnig ne recule plus devant la crainte des grands formats dont la taille a doublé voire triplé par rapport à ses tableaux et œuvres graphiques des années 1950⁵⁹⁴. Il n'en reste pas moins que le grand format sera également dans un premier temps un frein à l'exposition de ces toiles⁵⁹⁵.

Que traduisent alors ces compositions de traits bien plus élaborées que celles de la « grande forme » circulaire des années 1950 ? Nous nous retrouvons encore face à une représentation corporelle mais qui, au lieu de se manifester dans la statique, se déploie dans une dynamique entre l'extensible et le rétrécissable, à l'image des tensions qui habitent notre corps. Ainsi, Lassnig explique : « Etirer, cerner de vastes espaces était une conception de l'art qui, dès 1961, importait à mes yeux. D'un coin à l'autre du tableau, sur deux mètres de large, les épaules s'étirent, le corps est comprimé en son centre tel un sablier ou bien écartelé entre deux portes. »⁵⁹⁶ En effet, on retrouve fréquemment le motif du sablier, tel que dans *Mort avec oreille* [*Tod mit Ohr*]⁵⁹⁷ ou encore *Figure bleue croisée* [*Blaugekreuzte Figur*]⁵⁹⁸, toutes deux réalisées en 1961. Par opposition, les traits se déploient sur toute la largeur et longueur de la toile dans *Arlequin-autoportrait* [*Harlekin Selbstportrait*] de 1961⁵⁹⁹.

Jusque là, nous nous sommes donc trouvés face à un mouvement de continuité, quoique plus audacieux, de la peinture abstraite de Lassnig. Cependant, en regardant de plus près, ces *Figurations au trait* – et l'emploi du terme « figuration » est à cet égard révélateur – ne sont en réalité plus si abstraites. Nous avons déjà vu que les *Méditations statiques* dépassent une conception pure de l'art informel dans le sens où elles évoquent une réalité corporelle, aspirent à un réalisme des sensations internes. Mais, formellement, elles s'inscrivent totalement dans une mouvance abstraite. Quant aux *Figurations au trait*, celles-ci vont bien plus loin. Le format choisi n'est à ce titre pas anodin : sur deux mètres de hauteur et de

⁵⁹³ Mais l'apparence est trompeuse. Malgré son aise, Lassnig souligne à maintes reprises toute l'ambiguïté du processus de création tant à travers les souffrances et doutes qu'il inflige, qu'à travers l'épanouissement qu'il procure Voir lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 28 avril 1967, p.2 [recto], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation : « *L'art [me] dévore, mais je ne peux m'imaginer rien de mieux qui puisse me dévorer.* » Tda : « *Die Kunst frisst einen auf, aber ich kann mir nichts besseres vorstellen, das einen auffressen kann.* »

⁵⁹⁴ Ses *Méditations statiques* à l'huile sur toile font de manière générale moins d'un mètre de hauteur et de largeur, les *Monotypies*, *Têtes* et œuvres graphiques autour d'un demi-mètre en hauteur et en largeur. Voir respectivement annexe 10 (tome II, p.15), annexe 7 (tome II, .12) et annexe 14 (tome II, p.20).

⁵⁹⁵ Hanne Weskott, in *Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle / Dessins et aquarelles 1946-1995*, cat.expo., Berne, Paris, Leverkusen, Schloss Morsbroich, Ulm, Graz, 1995, *op.cit.*, p.23.

⁵⁹⁶ Maria Lassnig, citée dans Wolfgang Drechsler, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Nantes, FRAC des Pays de la Loire, 1999, *op.cit.*, p.49. Traduction du catalogue.

⁵⁹⁷ Voir annexe 29 (tome II, p.37).

⁵⁹⁸ Voir annexe 29 (tome II, p.37).

⁵⁹⁹ Voir annexe 29 (tome II, p.38).

largeur, Lassnig a de la place pour représenter son corps dans ses dimensions réelles et, par conséquent, pour l’appréhender de manière réaliste, au sens d’une réalité figurative. Ainsi « ce champ de tensions physiques ne prend plus la forme abstraite d’une boule d’énergie comme ce fut encore le cas en 1951. Des associations à son propre corps sont sensibles, des traces de lignes de contour, des lignes transversales d’un réel corps humain »⁶⁰⁰. La représentation des sensations corporelles, les allusions au corps se précisent donc, devenant plus concrètes, plus tangibles et *a fortiori* plus reconnaissables. Suivant une évolution naturelle, les *Strichbilder* s’agglomèreront quelques mois plus tard pour revêtir des morphologies d’êtres vivants : des ébauches de nez et de bouches ne tardent à apparaître, tels que dans *Evêque/Le général [Bischof/Der General]*⁶⁰¹ ou encore *Menace d’en haut [Bedrohung von oben]*⁶⁰² datant de 1962. Maria Lassnig le soulignera elle-même : « Le véritable art corporel était les traits, les traits d’extension, et ce n’est pas de l’abstraction mais une véritable sensation que j’ai tout simplement [...] représentée telle que je la ressentais. »⁶⁰³ Les *Peintures au trait* témoignent donc bien d’un certain dépassement de l’art informel, d’une transition vers la figuration. Cependant, les éléments figuratifs demeurent sous-jacents et uniquement reliés au corps.

Au-delà, les *Peintures au trait* marquent une période de transition dans la mesure où formellement elles s’inscrivent à mi-chemin entre une concentration et une dissolution de la forme que l’on trouve dans les aquarelles de la fin des années 1950. En effet, après sa période figurative des *Kopfheiten* au milieu des années 1950, l’œuvre graphique de Lassnig est marquée par une hésitation. Si ses aquarelles montrent qu’elle repousse encore la réminiscence des formes corporelles au profit d’une sensation corporelle fluidifiée⁶⁰⁴, tel que dans son *Autoportrait au nombril [Nabelselbstportrait]* de 1958⁶⁰⁵, ses dessins poursuivent encore la recherche de la grande forme, de ce contour qui concentre en son sein toute la

⁶⁰⁰Martin Kunz « Maria Lassnig, Körpergefühl im reinen “Strich-Bild” », in *Maria Lassnig. Mit dem Kopf durch die Wand*, cat.expo., Graz, Vienne, 1989, *op.cit.*, p.19-20. Tda: « *Dieses physische Spannungsfeld wird nun nicht mehr als ganz abstrakte Form eines Energiebündels dargestellt wie noch 1951. Es bleiben Assoziationen an den eigenen Körper spürbar, Spuren von Umrisslinien, Querschnittlinien eines realen menschlichen Körpers.* »

⁶⁰¹ Voir annexe 30 (tome II, p.39).

⁶⁰² Voir annexe 30 (tome II, p.39).

⁶⁰³ Kristian Sotriffer, « KünstlerInnenporträts 40. Gespräch mit Maria Lassnig », art.cité [en ligne]. Tda: « *Die wirkliche Körperkunst waren die Striche, die Ausdehnungsstriche, und das ist keine Abstraktion, sondern eine wirkliche Empfindung, die ich einfach wirklich so [...] dargestellt hab', wie ich sie empfunden hab'.* »

⁶⁰⁴ Hanne Weskott, in *Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle / Dessins et aquarelles 1946-1995*, cat.expo., Berne, Paris, Leverkusen, Schloss Morsbroich, Ulm, Graz, 1995, *op.cit.*, p.22.

⁶⁰⁵ Voir annexe 31 (tome II, p.40).

tension de la corporalité⁶⁰⁶, comme le montre l'*Autoportrait tachiste en quenelles* [*Tachistisches Knödelselbstportrait*]⁶⁰⁷ de 1960. De cet antagonisme résultent, en 1960, d'abord des peintures à l'huile qui marquent la synthèse entre des surfaces colorées se déployant sur toute l'étendue de la toile et une forme circonscrite par un contour – non plus circulaire mais carré voire rectangulaire – qui se confond presque avec les bords de la toile, tels que l'illustrent *Sensation corporelle carrée* [*Quadratisches Körpergefühl*]⁶⁰⁸ et *Peinture de la sensation corporelle* [*Körpergefühlbild*]⁶⁰⁹. L'arrivée à Paris marque ensuite un pas décisif en avant :

Mais encore en 1961 apparaît [...] un changement décisif et caractéristique. Elle s'immerge désormais plus profondément et de manière plus consciente dans sa propre sensation corporelle et abandonne l'esthétique de la conception parisienne et américaine de la surface non différenciée, de l'« overall », au profit d'une confrontation avec la figure et l'espace.⁶¹⁰

En effet, Lassnig ne craint plus l'espace, cet espace qu'elle reniait en quelque sorte, qu'elle neutralisait à travers une forme contractée ou dissoute, qui aurait pu être la même quelle que soit la taille ou la nature du support sur lequel elle s'inscrit. Avec les *Peintures au trait*, Lassnig assume la possibilité plus audacieuse d'une variation formelle qui – à l'image du motif du sablier- joue à la fois de la contraction et de l'extension des traits et prend ainsi en compte la surface de la toile.

Qui plus est, les *Figurations au trait* deviennent pour Lassnig un moyen de concilier ses recherches sur la forme et sur la couleur. En effet, auparavant, exception faite de ses œuvres expressionnistes réalisées à la sortie de l'Académie et de la courte période des *Kopfheiten*, ces deux possibilités apparaissent comme deux voies clairement séparées. D'un côté, dans ses recherches informelles sur la grande forme, en passant par ses *Monotypies*, voire même dans ses œuvres surréalistes, la couleur est quasiment absente. Lassnig se concentre avec une telle

⁶⁰⁶ Hanne Weskott, in *Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle / Dessins et aquarelles 1946-1995*, cat.expo., Berne, Paris, Leverkusen, Schloss Morsbroich, Ulm, Graz, 1995, *op.cit.*, p.22.

⁶⁰⁷ Voir annexe 31 (tome II, p.40).

⁶⁰⁸ Voir annexe 31 (tome, p.41).

⁶⁰⁹ Voir annexe 31 (tome, p.41).

⁶¹⁰ Konrad Oberhuber « Die Begegnung mit der Aussenwelt. Zu den Aquarellen von Maria Lassnig », in *Maria Lassnig : Aquarelle*, textes de Otto Breicha et al., cat.expo., Vienne, Graphische Sammlung Albertina, Klagenfurt, Kärntner Landesgalerie, Salzbourg, Landessammlungen Rupertinum, Klagenfurt, Ritter, 1988, p.14. Tda: « *Aber noch 1961 tritt [...]eine entscheidende und charakteristische Änderung ein. Sie taucht von jetzt ab tiefer und bewusster in das eigene Körpergefühl ein und gibt die von Paris und Amerika kommende Ästhetik der undifferenzierten Flächengestaltung, das "overall", zugunsten einer Auseinandersetzung zwischen Figur und Raum auf.* »

ferveur sur la recherche de la forme, qui lui paraît alors essentielle, qu'elle évacue toute réflexion sur la couleur. Inversement, lorsque la couleur apparaît, surtout dans les aquarelles de la fin des années 1950, c'est au prix d'une négligence du travail sur la forme qui se dissout alors complètement, comme nous venons de le voir. Car « à présent, la couleur est tout : espace, mouvement, lumière », tel que le constate Werner Hofmann à l'occasion de l'exposition de Lassnig à la galerie St. Stephan en 1960⁶¹¹.

Or, avec les *Peintures au trait*, la couleur est intégrée à la recherche sur la forme. Ainsi constate Lassnig : « C'était en fait la période la plus dépourvue de compromis⁶¹², [celle] de la transposition des tensions corporelles, des points de pression et des barycentres en couleur. »⁶¹³ La fin du compromis signifie donc que Lassnig ne peut plus s'échapper dans une « solution de facilité » qui privilégie plus un aspect de sa création qu'un autre, elle doit désormais faire face à toutes ses capacités artistiques – celles de plasticienne autant que celles de coloriste- et chercher à les concilier sans concession au sein de sa recherche sur les sensations corporelles.

A juste titre, Peter Pakesch⁶¹⁴ décrit Lassnig comme une « excellente coloriste »⁶¹⁵ en faisant référence à l'œuvre de toute une vie. En effet, l'association aussi téméraire qu'harmonieuse de couleurs est l'un des fondements de son art. Or cet aspect si substantiel se développe justement dès le début des années 1960, dans cette période si déterminante de son œuvre, qui en pose, ou du moins en renforce, tous les jalons artistiques. Pour Drechsler, il est clair que dans un premier temps, au-delà de toute recherche symbolique, Lassnig fait jouer son intuition esthétique dans l'association des couleurs. Ainsi, en raison de la difficile détection des sensations internes qui accapare toute son attention, se concentre-t-elle d'abord sur la monochromie avec une préférence pour le rouge⁶¹⁶, comme en 1961 dans *Figuration de*

⁶¹¹ Werner Hofmann, *Maria Lassnig. Malerei, Graphik*, [dépliant], Vienne, Galerie nächst St. Stephan, 17 mars – 5 avril 1960, [non paginé], Dossier documentaire Maria Lassnig, Paris, Bibliothèque Kandinsky.

Maria Lassnig, dépliant expo, Vienne, Galerie St. Stephan, 17 mars au 5 avril 1960, n.p. Tda : « *Die Farbe ist nun alles : Raum, Bewegung, Licht.* »

⁶¹² Nous retrouverons encore à plusieurs reprises dans ce chapitre la notion de compromis, tout à fait caractéristique de la période des *Peintures au trait*.

⁶¹³ Maria Lassnig, note manuscrite dans un carnet, [s.l.n.d.], [non paginé], Vienne, Archives, Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Eigentlich die kompromissloseste Zeit die Körperspannungen, die Druck und Schwerpunkte des Körpers in Farbe umzusetzen.* »

⁶¹⁴ Pakesch est l'ancien directeur du Landesmuseum Joanneum Neue Galerie Graz et actuellement président de la Maria Lassnig Foundation à Vienne qui conserve les archives de l'artiste.

⁶¹⁵ Peter Pakesch, in Jacqueline Kaess-Farquet, *Maria Lassnig – Du oder Ich*, dans la série *LIDO*, documentaire, Bayerischer Rundfunk Fernsehen, 44 min., 2015 [en ligne], <<http://www.br.de/mediathek/video/sendungen/lido/maria-lassnig-du-oder-ich-100.html#tab=bcastInfo&jump=tab>> [visionné le 27 mars 2016]. Tda : « *hervorragende Koloristin* ».

⁶¹⁶ Maria Lassnig, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, *op.cit.*, p.47.

tension [*Spannungsfiguration*]⁶¹⁷ ou *La fleur bleue du romantisme* [*Die blaue Blume der Romantik*]⁶¹⁸. Ce n'est que dans un second temps qu'elle se penche sur les associations de couleurs complémentaires⁶¹⁹. Un exemple précoce et éloquent parmi les *Peintures au trait* est *Figuration en forme de U* [*Uförmige Figuration*]⁶²⁰, de 1961, où l'on trouve effectivement le bleu associé à l'orange, le rouge au vert. Lassnig applique donc ici l'un de ses tout premiers acquis artistiques développé vers le milieu des années 1940 lorsque, cherchant à se défaire du diktat du « ton sur ton »⁶²¹ qui régnait à l'Académie, elle développe ce qu'elle appelle la « vision de couleurs » [« Farbsehen »] ou encore « vision horizontale » [« senkrechtes Sehen »] qu'elle explique comme suit :

J'ai nommé « vision horizontale » ou « vision absolue » de la couleur le fait de fixer un point de couleur jusqu'à ce que la couleur locale disparaisse [...]. Je cherchais à pousser si loin, tout en la maîtrisant, ma passion qu'à force de sublimer la tâche ou la surface de couleur, un gris absolu ou une couleur pure, contraire à la réalité apparaissaient; j'obtenais donc du rouge à partir du vert [...].⁶²²

Enfin, dans la continuité de l'art informel, les *Peintures au trait* se caractérisent d'abord par l'absence d'arrière-plan, les traits se développant sur une toile blanche⁶²³. Ce même fond épuré est bien présent dans toutes les toiles de l'art informel du début des années 1950, à commencer par *Informel*⁶²⁴ et *Un peu de masse dans l'espace* [*Etwas Masse im Raum*]⁶²⁵ ou encore dans les *Méditations statiques* des années 1951 et 1952⁶²⁶. Ce « renoncement » à un arrière-plan élaboré, construit, est d'abord pour Lassnig un moyen de laisser ouvertes toutes les possibilités qui s'offrent à elle pour transposer ses sensations corporelles sur la toile. Christa Murken y voit une façon d'évacuer toute allusion ou référence à un cadre spatio-

⁶¹⁷ Voir annexe 32 (tome II, p.42).

⁶¹⁸ Voir annexe 32 (tome II, p.42).

⁶¹⁹ Wolfgang Drechsler, entretien Vienne, 9 mars 2016. Voir annexe 76 (tome II, p.87).

⁶²⁰ Voir annexe 32 (tome II, p.43).

⁶²¹ Wolfgang Drechsler, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, *op.cit.*, p.41.

⁶²² Maria Lassnig « Akademie- und Nachkriegszeit » [Période de l'Académie et de l'après-guerre], in *Ibid.*, p.18.

⁶²³ Il convient de préciser que Lassnig travaille toujours sur une toile préparée. Soit elle réalise elle-même la première couche de préparation, soit elle achète des toiles préparées de façon industrielle et déjà tendues sur un châssis de la célèbre marque française « Sennelier ». Le fait de laisser en réserve des parties blanches de la toile est essentiel pour Lassnig dans ses œuvres du début des années 1960. Ainsi recouvre-t-elle systématiquement de peinture à l'huile blanche d'éventuels repentirs. Elle n'use en revanche d'aucun vernis même si certaines parties picturales ont un aspect scintillant. Celui-ci provient simplement de l'utilisation d'un liant plus gras. Informations provenant d'un échange par courriel avec l'équipe de l'Atelier Gerhard Walde, chargée de la restauration des œuvres de Lassnig, août 2016.

⁶²⁴ Voir annexe 9 (tome II, p.14).

⁶²⁵ Voir annexe 9 (tome II, p.14).

⁶²⁶ Voir annexe 10 (tome II, p.15).

temporel ou sociétal⁶²⁷, ce qui corrobore la focalisation totale de l'artiste sur les phénomènes physiologiques qui se produisent à l'intérieur de son corps. Néanmoins, là encore, les œuvres du début des années 1960 s'avèrent comme des pivots à la croisée entre non figuratif et figuratif. En effet, certaines admettent progressivement une première ébauche d'un « arrière-plan » plus « construit », un premier « remplissage » coloré et uni d'une partie de la surface de la toile, soulignant le contraste par rapport aux réseaux de traits, tels que l'illustrent *Figure bleue croisée* [*Blaugekreuzte Figur*]⁶²⁸ ou encore *Figuration verte* [*Grüne Figuration*]⁶²⁹. Il s'agit là d'une prémisse importante à une conception plus stéréométrique de l'espace qui sera l'une des caractéristiques essentielles de ses œuvres figuratives. L'apparition d'un fond dans la composition de ses toiles est vécue par Lassnig comme un « compromis »⁶³⁰, une concession faite à l'unité picturale du tableau qui signifie en même temps un sacrifice de toutes ces possibilités créatives qu'elle s'était laissées ouvertes. Lassnig admet donc en quelque sorte une plus grande témérité, elle ose désormais assumer certains choix plutôt que d'autres au cours de son processus de création.

Par conséquent, à travers tous ces aspects novateurs qui ne remettent pas pour autant en question ses acquis des années 1950, elle parvient à exprimer de la façon la plus authentique – et bien plus nuancée que dans le cas des *Méditations statiques* – ses sensations corporelles. Les historiens de l'art s'accordent ainsi sur « la signification centrale de ces peintures [au trait] pour l'ensemble de [son] œuvre »⁶³¹. Pour Wolfgang Drechsler, les *Strichbilder* sont non seulement l'expression « la plus directe »⁶³² mais également « l'incarnation la plus pure de la peinture des sensations corporelles »⁶³³. De même, la préface du catalogue d'exposition *Mit dem Kopf durch die Wand* [*Avec la tête à travers le mur*], publié en 1989, présente les peintures des premières années parisiennes comme le moment-clé où « Lassnig parvient à une expression originaire de la sensation corporelle avec les moyens de la peinture »⁶³⁴.

⁶²⁷ Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, op.cit., p.246.

⁶²⁸ Voir annexe 33 (tome II, p.34).

⁶²⁹ Voir annexe 33 (tome II, p.34).

⁶³⁰ Voir Maria Lassnig citée dans Armin Wildermuth, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, op.cit., p. 105: « L'arrière-plan est le compromis. » [« Der Hintergrund ist der Kompromiss. »].

⁶³¹ Martin Kunz, *Maria Lassnig. Mit dem Kopf durch die Wand*, cat.expo., Graz, Vienne, 1989, op.cit., p.17. Tda: « die zentrale Bedeutung dieser Bilder für das ganze Werk ».

⁶³² Wolfgang Drechsler, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, op.cit., p.15. Tda: « am direktesten ».

⁶³³ *Ibid.*, p.13. Tda: « die reinste Verkörperung der Körpergefühlmalerei ».

⁶³⁴ Hildegard Amanshauer, Martin Kunz, Wilfried Skreiner, in *Maria Lassnig. Mit dem Kopf durch die Wand*, cat.expo., Graz, Vienne, 1989, op.cit., p.7. Tda: « Strichbildern von 1961-66, in denen Lassnig den Durchbruch schaffte zu einem originären Ausdruck ihres Körpergefühls mit den Mitteln der Malerei ».

Sa nouvelle hardiesse, dans la façon dont elle investit et construit l'espace de la toile, dans son usage des couleurs qui s'accordent à la forme, s'avère bientôt cruciale pour son évolution vers une « nouvelle figuration » qui ne tardera à se manifester. Car avec ses *Figurations au trait*, Lassnig atteint rapidement une véritable limite dans sa recherche sur les phénomènes physiologiques. Ainsi conclut-elle avoir travaillé à tel point « en profondeur, [qu'elle a] naturellement bientôt touché le fond »⁶³⁵. Un dépassement des *Peintures au trait* – déjà en germe dans celles-ci- devient nécessaire.

1.2. Une figuration bien singulière

Parvenue donc à l'aboutissement de ses recherches sur la représentation des sensations corporelles pures, comment Lassnig opère-t-elle concrètement le passage vers la figuration, dont les premiers symptômes sont d'emblée tangibles dans certaines *Peintures au trait* ? Lassnig énonce les éléments de ce changement :

[...] le sol s'y ajouta [aux *Peintures au trait*], les surfaces du sol ou du visage furent remplies de couleurs, bien qu'il s'agissait de couleurs non réalistes et simplifiées comme le rouge pur. Ce fut la période des monstres rouges [ou encore] violets⁶³⁶. Plus tard, s'y ajoutèrent des mains jambes pubis [sic] réels aux [autres] parties [corporelles] bizarrement déformées parce qu'elles découlaient uniquement d'un ressenti.⁶³⁷

Nous retrouvons donc effectivement les aspects qui se manifestaient d'ores et déjà dans ses œuvres du début de la période parisienne : un véritable arrière-plan, sous la forme plus concrète d'un « sol »; l'utilisation de la couleur, qui désormais n'apparaît plus seulement dans le travail de la ligne reliant des points de pression corporelle, mais qui remplit la forme,

⁶³⁵ [Auteur ?], « Paris, künstlerischer Nährboden-Kärnten Kraftquelle », 1967, art.cité, p.8, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « in die Tiefe, so dass ich naturgemäss auch bald auf den Grund gekommen bin ».

⁶³⁶ Des exemples évocateurs sont *Autoportrait en monstre [Selbstportrait als Ungeheuer]* de 1964, *Monstre violet [Violettes Monster]* de 1964 et *Le rêve [Der Traum]* de 1964 (voir annexe 36, tome II, p.48). Dans le cas de *Autoportrait en animal [Selbstportrait als Tier] / Le prudent* de 1963 (voir annexe 48, tome II, p.60) apparaît d'emblée le motif de la main, alors que Lassnig situe « plus tard » dans le temps l'apparition de telles parties corporelles travaillées de façon réaliste. Il convient donc de rester prudent par rapport à la chronologie évoquée a posteriori par l'artiste, les évolutions artistiques se manifestant de fait rarement de manière successive ou purement linéaire.

⁶³⁷ Maria Lassnig, note manuscrite dans un carnet, [s.l.n.d.], [non paginé], Vienne, Archives, Maria Lassnig Foundation. Tda « [...] der Fussboden kam dazu, die Flächen des Bodens oder Gesichts wurden ausgefüllt, wenn auch in unrealistischen, vereinfachten Farben wie reines Rot. Das war die Zeit der roten [bzw.?] violetten Ungeheuer. Später wurden reale Hände Beine Schamteile [sic] an die nur gefühlte, und deshalb seltsam verformten Teile angefügt. »

et s'étale donc en surface⁶³⁸; et les éléments figuratifs réalistes contrastant avec les formations linéaires qui sont, quant à elles, l'expression d'une sensation corporelle pure, et donc éloignées d'un réalisme reconnaissable à l'œil nu. Outre la forme fréquente géométrisée et angulaire de l'arrière-plan, qui évoque un tapis de sol comme dans *Le héros grondeur* [*Der mürrische Held*] de 1963⁶³⁹ voire même une toile posée par terre comme dans *Science-Fiction* de 1963⁶⁴⁰, « s'en suivent des tableaux dans lesquels la peintre [...] se représente souvent elle-même dans d'étroits espaces en forme de boîtes jusqu'à la fin des années 1960 »⁶⁴¹. Le dessin réalisé en 1963, *Illustration d'une pensée « Les Antagonistes »* [*Illustration eines Gedankes « Les Antagonistes »*]⁶⁴², annonce d'emblée une telle construction de l'espace qui enferme les protagonistes dans une boîte. On retrouve une telle construction fréquemment par la suite, notamment dans *Tête* [*Kopf*]⁶⁴³ ou encore *Hommes de l'espace dans le cube* [*Raummenschen im Kubus*]⁶⁴⁴, œuvres datant toutes de 1963. Par ailleurs, bien que dans le cas des *Monstres*⁶⁴⁵ les plages de couleurs – rouges, roses ou violettes pour les figures, bleues ou blanches pour les fonds – soient dominantes dans la composition, certaines figurations des années 1960 restent toutefois marquées par une forte présence de la ligne, tels que *Coffre de fantômes* [*Gespenstertruhe*]⁶⁴⁶, une huile sur toile de 1963/1967 ou *Autoportrait en chaise I* [*Sessselbstportrait I*]⁶⁴⁷ et *Autoportrait en chaise II aux deux visages* [*Doppelgesichtiges Sessselbstportrait II*] de 1963⁶⁴⁸.

Revenons un instant sur l'importance accrue que prennent les couleurs. Se pose alors presque intuitivement la question d'une possible symbolique associée à la couleur, dorénavant

⁶³⁸ « Dans le cas des monstres, je ne me suis pas contentée de relier les points de pression par des traits, j'ai également rempli la forme de couleur. » Voir Hanne Weskott en entretien avec Maria Lassnig, février et juin 1995, in dans *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Nantes, FRAC des Pays de la Loire, 1999, *op.cit.*, p.53. Traduction du catalogue.

⁶³⁹ Voir annexe 34 (tome II, p.45).

⁶⁴⁰ Voir annexe 34 (tome II, p.45).

⁶⁴¹ Martin Kunz, in *Maria Lassnig. Mit dem Kopf durch die Wand*, cat.expo., Graz, Vienne, 1989, *op.cit.*, p.21. Tda: « Es folgen Bilder, in welchen die Malerin [...] sich bis Ende der 60er Jahre meist in engen Schachtelräumen eingesperrt darstellt. »

⁶⁴² Voir annexe 35 (tome II, p.46). Nous partons ici de l'hypothèse que, comme dans le cas des œuvres informelles de Lassnig, le dessin – quoique non préparatoire – lui serve de champ d'expérimentation formelle du fait de son immédiateté et la possibilité qu'il lui offre de revenir facilement sur ses pas. De ce fait, nous pouvons supposer que *Illustration d'une pensée « Les Antagonistes »* représente une première expérimentation de l'arrière-plan en boîte et précède ainsi les peintures à l'huile présentant les mêmes caractéristiques, réalisées la même année.

⁶⁴³ Voir annexe 35 (tome II, p.46).

⁶⁴⁴ Voir annexe 35 (tome II, p.47).

⁶⁴⁵ Voir annexe 36 (tome II, p.48).

⁶⁴⁶ Voir annexe 37 (tome II, p.49). Christine Humpl, in *Maria Lassnig. body.fiction.nature*, Klosterneuburg, Sammlung Essl Privatstiftung, 2005, *op.cit.*, p.13.

⁶⁴⁷ Voir annexe 37 (tome II, p.49).

⁶⁴⁸ Voir annexe 37 (tome II, p.49).

omniprésente dans l'œuvre de notre artiste. Lassnig confère effectivement des couleurs aux sensations localisées dans certaines parties de son corps, mais sans pour autant préciser lesquelles :

Au front est associée une couleur-pensée, au nez une couleur-odeur, aux bras et jambes des couleurs-surface de la chair ; il y a des couleurs-douleur et des couleurs-supplice, des couleurs-pression ou des couleurs-lourdeur [d'estomac], des couleurs-étirement, des couleurs-pression, des couleurs-cavité et des couleurs-voissure, des couleurs-contusion et des couleurs-brûlure, des couleurs de la mort et des couleurs de putréfaction, des couleurs de la peur du cancer- ce sont toutes des couleurs de la réalité.⁶⁴⁹

Elle se montre un peu plus précise en ce qui concerne le rouge, sa première couleur de prédilection, qu'elle décrit comme « un rouge-douleur, rouge est le corps lorsqu'on lui retire la peau, rouge est la couleur pour [dire] Stop »⁶⁵⁰. Les *Monstres*, souvent représentés en rouge, seraient l'expression d'une souffrance physique éprouvée par Lassnig au moment de leur création. Cette hypothèse n'est en tout cas pas en contradiction avec son état de santé souvent précaire à Paris⁶⁵¹.

Cependant, il s'agit d'être prudent : aucun « code » associant systématiquement une couleur à telle ou telle sensation corporelle ne peut, ni ne doit, être établi en ce qui concerne l'œuvre de Lassnig. Dans son travail de thèse, Silke Andrea Schuemmer⁶⁵² renverse, par une confrontation des œuvres, aussi bien les hypothèses de Peter Gorsen⁶⁵³ que celles de Christa Murken⁶⁵⁴. Les associations que proposent ces derniers ne se limitent pas à des sensations purement sensorielles ou physiologiques mais tentent également de tirer des conclusions sur des états émotionnels ou psychiques que Lassnig aurait exprimés à travers l'utilisation de telle

⁶⁴⁹ Maria Lassnig dans entretien avec Hanne Weskott, février et juin 1995, in *Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle / Dessins et aquarelles 1946-1995*, cat.expo., Berne, Paris, Leverkusen, Schloss Morsbroich, Ulm, Graz, 1995, *op.cit.*, p.65. Tda : « Die Stirne bekommt eine Gedankenfarbe, die Nase eine Geruchsfarbe, Arme und Beine Fleischdeckenfarbe ; es gibt Schmerzfarben und Qualfarben, Druck- und Völlefarben, Streck- und Pressfarben, Höhlungs- und Wölbungsfarben, Quetsch- und Brandfarben, Todes- und Verwesungsfarben, Krebstangstfarben- das alles sind Wirklichkeitsfarben. »

⁶⁵⁰ Maria Lassnig, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, *op.cit.*, p.47. Tda : « ein Schmerzensrot, rot ist der Körper, wenn man ihm die Haut abzieht, rot ist die Farbe für Halt. »

⁶⁵¹ Voir chapitre II, 1.4., p.85.

⁶⁵² Silke Andrea Schuemmer, « einmal von aussen, dann von innen », *op.cit.*, p.68.

⁶⁵³ Peter Gorsen, « Die Kunst der guten und schlechten Gefühle. Ausflug in die Werkstatt einer Malerin. », in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, *op.cit.*, p.138. Gorsen associe le bleu à la lourdeur du corps, le rouge à une sensation de brûlure sur la peau, le jaune à l'euphorie et le vert au calme.

⁶⁵⁴ Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, *op.cit.*, p.193. Murken voit par exemple dans l'emploi du violet, du vert, du gris ou de l'ocre l'expression du deuil.

ou telle couleur. Certes, malgré sa focalisation totale sur son état physique, Lassnig admet elle-même que son état psychique transparaît dans ses œuvres « par les voies de l'inconscient »⁶⁵⁵, de manière non intentionnée. Nonobstant, établir un code couleur lié à des ressentis émotionnels apparaît comme un contresens total au vu de la démarche de l'artiste. En effet, Lassnig explique que, pour elle, l'expression des émotions implique forcément le recours à un symbole, à une symbolique et donc à une « illustration », ce à quoi elle ajoute : « j'ai toujours évité les illustrations. »⁶⁵⁶

Finalement, mieux vaut s'en tenir à la certitude selon laquelle Lassnig emploie, dans ses choix de couleurs, sa méthode intuitive de la « vision horizontale »⁶⁵⁷. Il se trouve alors qu'en regardant ses tableaux achevés, les couleurs utilisées lui évoquent parfois certaines sensations, sans que ces associations puissent être généralisées ou systématisées. Elle note dans ses « Confessions extrêmes » [« Extrembekenntnisse »] en 1998 : « Je ne sais point pourquoi je peignais [d'] un bleu aussi vif ou [d'] un vert aussi vif, mais je pense que cela peut exprimer l'intensité de la sensation de la peau brûlante sur les joues et le cou. »⁶⁵⁸ Cette explication invite bien à privilégier le sens de l'objectivité, sans trop se perdre dans les méandres de l'interprétation au risque de tomber dans l'écueil de la psychanalyse en ce qui concerne les choix de couleurs de l'artiste.

Mais quels sont au juste les facteurs explicatifs de ce retour à l'art figuratif, déjà rapidement amorcé au milieu des années 1950 et corroboré par un environnement artistique propice dans le Paris de la Nouvelle Figuration ? La première source d'explication est l'influence de la mémoire. Dans ses œuvres non figuratives, de même que dans les *Peintures au trait*, Lassnig cherche à évacuer toute image provenant de l'extérieur pour se concentrer uniquement sur les éléments internes à sa corporalité. Mais nous avons déjà vu que dans cette démarche elle atteint rapidement une limite. Elle ne peut désormais plus empêcher le monde extérieur, visible, de prendre le pas sur son processus de création. Pour autant, cela ne la fait pas dévier de son objet d'étude, les sensations corporelles, qu'elle poursuit toujours de façon obsessionnelle. Ainsi explique-t-elle :

⁶⁵⁵ Maria Lassnig dans un entretien avec Silke Andrea Schuemmer, Vienne, 2 juillet 2002, in Silke Andrea Schuemmer, « *einmal von aussen, dann von innen* », *op.cit.*, p.229. Tda : « *durch das Unterbewusste* ».

⁶⁵⁶ *Ibid.* Tda : « Illustration, und Illustrationen bin ich aus dem Weg gegangen. »

⁶⁵⁷ Voir chapitre III, 1.1., p.121.

⁶⁵⁸ Maria Lassnig, « Tagebücher M.L. 1998 "Extrembekenntnisse" », in *Maria Lassnig. Werke, Tagebücher & Schriften*, cat.expo., Barcelone, Fundacio Antoni Tapies, 2015, *op.cit.*, p.109. Tda : « *Warum ich dieses scharfe Blau malte oder dieses scharfe Grün, weiss ich nicht, ich glaube aber, dass es die Intensität des brennenden Hautgeföhls an Wange und Hals ausdrücken kann.* »

Il s'agit là en fait d'un recours à la perception traditionnelle de la réalité, celle du souvenir que l'on garde de l'apparence d'un être ou de sa propre apparence. Je suis toujours partie des sensations internes, seul le souvenir est venu s'y ajouter. Les distances séparant le nez et la bouche se sont toutefois décalées parce que, dans la sensation, nez et bouche vont parfois ensemble. C'est pour cette raison qu'ils ressemblent à des monstres, c'est parce que l'on ne se ressent pas tel qu'on est réellement.⁶⁵⁹

Quel motif de la réalité optique lui revient alors le plus aisément en tête ? Il s'agit évidemment de son propre visage, celui que Lassnig, dans sa vie souvent solitaire menée à Paris, rencontre tous les jours, celui dont il est « plus difficile de réprimer le souvenir parce qu'on l'a vu plus fréquemment dans le miroir que le corps »⁶⁶⁰. S'y ajoute le fait que selon son ami, ancien amant et collègue-artiste, Oswald Wiener, Lassnig était dotée d'une mémoire visuelle parfaite. Autrement dit, elle savait peindre de mémoire des portraits ressemblants de personnes qu'elle n'avait vues que très rapidement⁶⁶¹. Cela explique pourquoi elle a si facilement « succombé » aux tentations de sa mémoire qui, pendant ses exercices de concentration et de méditation sur ses sensations corporelles, lui faisait revenir sans cesse en tête le souvenir de ses propres traits. Peu s'en faut donc pour que ceux-ci finissent par apparaître dans ses œuvres, jusqu'à en devenir *le* leitmotiv par excellence de la création artistique de toute une vie. Ainsi, outre le cas des *Monstres*, les traits de Lassnig sont-ils d'ores et déjà identifiables dans quasiment toutes ses toiles des années 1960, que ce soit de façon plus explicite tel que dans *l'Autoportrait au foie [Leberselbstportrait]* réalisé en 1967⁶⁶², ou plus déformée comme dans *Autoportrait au cœur dans la chambre verte [Herz-Selbstportrait in grünem Zimmer]*, peint l'année suivante à Paris⁶⁶³.

Ce retour à la réalité par le biais de la mémoire présente évidemment toujours un « compromis artistique » [« Kunstkompromiss »]⁶⁶⁴, au prix de l'abandon d'une

⁶⁵⁹ Maria Lassnig dans un entretien avec Hanne Weskott, février et juin 1995, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Nantes, FRAC des Pays de la Loire, 1999, *op.cit.*, p.53. Traduction du catalogue.

⁶⁶⁰ Maria Lassnig, « body-awareness-painting », 1970, in *Maria Lassnig. Gemälde, Graphik / Paintings, graphics*, textes de Maria Lassnig et Wilfried Skreiner, cat.expo., Graz, Neue Galerie Landesmuseum Joanneum, 4 septembre – 27 septembre 1970, Vienne, Galerie nächst St. Stephan, 5 octobre – 21 octobre 1970, New York, Austrian Institute, 30 novembre – 18 décembre 1970, Graz, Neue Galerie, 1970 [non paginé]. Tda : « *die erinnerungsverbindungen schwerer auszuschalten, weil man es öfter im spiegel gesehen hat als den körper* ».

⁶⁶¹ Oswald Wiener, cité dans « Maria Lassnig. Der Realismus des mit dem Auge Sichtbaren – das Reale des mit dem Körper Gefühlten. Ein Gespräch zwischen Oswald Wiener und Silvia Eiblmayer, moderiert von Peter Pakesch », in *Maria Lassnig. Der Ort der Bilder*, cat.expo., Graz, Hambourg, 2013, *op.cit.*, p.24.

⁶⁶² Voir annexe 38 (tome II, p.50).

⁶⁶³ Voir annexe 38 (tome II, p.50).

⁶⁶⁴ Maria Lassnig « Über das Malen von Körpergefühlen », 1982, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, *op.cit.*, p.70.

représentation pure et donc idéale de la sensation corporelle. Or ce compromis est bien nécessaire pour ne pas tomber dans l'impasse de la répétition stylistique. C'est ainsi que l'artiste se résigne peu à peu : « C'était le rêve de ma jeunesse, de pouvoir être sans cesse attentive, c'est-à-dire consciente [de mon corps]. Mais cela aboutirait sans doute à un schéma cognitif uniforme, sans tous ces obstacles de la distraction. »⁶⁶⁵ En effet, la contrepartie de ces distractions du monde extérieur est l'ouverture d'un nouveau champ de représentations picturales aux solutions inépuisables⁶⁶⁶, condition fondamentale pour la poursuite de sa recherche. Par conséquent, le résultat de cette intrusion mnémonique est une conception bien singulière de la figuration, au truchement entre abstraction et figuration :

Les oppositions entre figuration et abstraction n'ont jamais été valables pour moi [...] mes oppositions étaient celles entre la sensation et l'idée [Vorstellung]. Donc idée = à peu près figuration/ sensation = à peu près abstraction [sic]. Les idées pénètrent de l'extérieur par les yeux dans la tête, tandis que les sensations proviennent de l'intérieur et sont invisibles.⁶⁶⁷

Et Lassnig précise que les « idées [sont] des images rappelées [à l'esprit] par la mémoire »⁶⁶⁸. En ce sens, notre artiste a bien dû se reconnaître dans le mouvement de la Nouvelle Figuration, une figuration qui ne se cantonne pas au rendu d'une réalité visuelle pure, mais intègre l'imagination, le rêve et l'illusion⁶⁶⁹.

Le second facteur essentiel qui corrobore la (ré)apparition du figuratif dans l'œuvre de Lassnig est le décès de sa mère, le 8 septembre 1964. « Rarement la vie et mon

⁶⁶⁵ Maria Lassnig, *Die Schwester ist die Feder des Pinsels, Tagebücher 1943-1997*, op.cit., p.112. Tda: « Es war der Jugendtraum, dass ich pausenlos aufmerksam, das heisst bewusst, sein könnte. Aber wahrscheinlich würde nur ein gleichförmiges Erkenntnismuster herauskommen, ohne alle diese Hindernisse der Ablenkung. » Cela dit, l'hyperconscience demeurera toujours un idéal poursuivi par Lassnig, même si les moyens artistique mis en œuvre à cette fin varient. Son injonction « be aware, be aware » [sois conscient] dans son film d'animation *Selfportrait* réalisé à New York en 1971 exprime bien cette volonté inlassable.

⁶⁶⁶ Silvia Eiblmayer, « Maria Lassnig: Ein Bilderatlas der Unruhe », in *Maria Lassnig. Werke, Tagebücher & Schriften*, cat.expo., Barcelone, Fundacio Antoni Tapies, 2015, op.cit., p.201

⁶⁶⁷ Maria Lassnig citée dans Barbara Engelbach « Vorstellungs- und Empfindungsbilder. Auszüge aus Briefen im Kontext der Ausstellungsvorbereitung », in *Maria Lassnig. Körperportraits. Rubenspreis der Stadt Siegen 2002*, cat.expo., Siegen, Museum für Gegenwartskunst, 23 juin – 1er septembre 2002 [prolongée jusqu'au 29 septembre], Siegen, Museum für Gegenwartskunst, 2002, p.26. Tda: « Die Gegensätze von Figuration und Abstraktion habe ich nicht eingesehen [...], meine Gegensätze waren die zwischen Empfindung und Vorstellung. Also Vorstellung= in etwa Figuration/ Empfindung= in etwa Abstraktion [sic]. Die Vorstellungen dringen von aussen durch die Augen in den Kopf hinein, während die Empfindungen von innen kommen und unsichtbar sind. »

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p.27. Tda: « Vorstellungen [sind] durch Erinnerung hervorgerufene Bilder. »

⁶⁶⁹ Voir chapitre II, 1.2.

environnement m'avaient autant secouée que [lors de] [...] la mort de ma mère »⁶⁷⁰, écrit-elle dans une lettre la même année. Lassnig est en effet bouleversée au point de laisser cet événement-clé prendre le dessus sur son œuvre. « Dans mon refus de l'approximatif et ma recherche de l'absolu, je n'ai dévié de mon point de départ⁶⁷¹ uniquement lorsque le danger d'une exploitation me menaçait ou lorsque les événements dans mon environnement étaient tels qu'ils réclamaient avec force mon attention »⁶⁷², énonce-t-elle. Cette perte de l'être dont elle était sans doute le plus proche, le poids du deuil, obligent Lassnig à tourner son regard vers le monde qui l'entoure et, *a fortiori*, à intégrer davantage dans son œuvre les impressions recueillies. A titre exceptionnel, on peut voir un certain nombre de symboles intentionnés dans les œuvres de Lassnig autour du décès de sa mère. Elle constate alors : « Je me suis rapprochée des grands mythes, sans doute aussi à cause du décès de ma mère l'année passée. »⁶⁷³ Or le mythe comporte bien toujours une symbolique.

Ainsi, la mort et la figure de la maternité figureront parmi les motifs les plus travaillés entre 1964 et 1965 dans des « tableaux⁶⁷⁴ [...] crues [sic], comme la douleur».⁶⁷⁵ Un exemple éloquent est *Barre dans l'œil/Mains en deuil* [*Balken im Auge/Trauernde Hände*], une huile sur toile réalisée en 1964⁶⁷⁶. Le motif de la barre qui bloque la vue symbolise la paralysie du deuil⁶⁷⁷, et rejoint l'idée selon laquelle les événements extérieurs forts empêchent la peintre de faire marcher sa vision intérieure, de se concentrer sur ses recherches artistiques. De même, ses mains croisées semblent liées par le deuil. Elle ne peut alors qu'accepter cette fatalité et la prendre en compte dans son processus de création afin de pouvoir continuer à peindre. Il

⁶⁷⁰ Lettre de Maria Lassnig à Maria Mayelle, Paris, 1^{er} juillet 1965 [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « Nur selten hat mich das Leben u. [sic] die Umwelt an den Wurzeln gerührt, wie [...] der Tod meiner Mutter. »

⁶⁷¹ Il s'agit évidemment de l'exploration de ses sensations corporelles pures.

⁶⁷² Maria Lassnig, « Chancen des Kreativen », *Protokolle*, 1968, art.cité, [tapuscrit, non paginé], Vienne, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Tda : « In meiner Ablehnung des Ungefähren und auf meiner Suche nach dem Absoluten habe ich diesen meinen Ausgangspunkt nur dann verlassen, wenn die Gefahr einer Ausbeutung bevorstand oder die Ereignisse in meiner Umwelt solcher Art waren, dass sie meine Aufmerksamkeit erzwangen. »

⁶⁷³ [Auteur ?], « Paris, künstlerischer Nährboden-Kärnten Kraftquelle », 1967, art.cité, p.8, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « Ich bin näher zu den grossen Mythen vorgestossen, wohl auch durch den Tod meiner Mutter im Vorjahr. »

⁶⁷⁴ L'aquarelle *Dernière image de ma mère sur la chaise longue* [*Letztes Bild meiner Mutter im Liegestuhl*] peinte en 1964 est à ce titre prémonitoire, d'autant plus que la même position allongée de la mère sera reprise dans de nombreux tableaux, notamment dans *Lamentations* [*Beweinung*] de 1965. Voir annexe 39 (tome II, p.51) pour les deux œuvres.

⁶⁷⁵ Maria Lassnig, « Zeitrechnung ab dem Tod meiner Mutter », note manuscrite dans son journal intime « 1961 Paris », [Paris], 1^{er} novembre 1964 [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Texte original en français.

⁶⁷⁶ Voir annexe 40 (tome II, p.52).

⁶⁷⁷ Silvia Eiblmayer, in *Maria Lassnig. Werke, Tagebücher & Schriften*, cat.expo., Barcelone, Fundacio Antoni Tapies, 2015, *op.cit.*, p.202.

s'agit alors évidemment d'un processus cathartique, seule possibilité pour surmonter de façon active la douleur. Le motif de la barre traversant une partie du corps sera repris, toujours en association avec la figure de la mère, dans *Autoportrait avec baguette* [*Selbstportrait mit Stab*] peint en 1971⁶⁷⁸.

Un autre motif récurrent dans le corpus des œuvres de la période parisienne sont les fleurs, les plantes ou l'herbe sur le corps de la défunte, à l'image de ceux que l'on trouve posés sur les tombeaux, tels que l'illustrent *Barre dans l'œil/ Mains en deuil*, les deux versions de *La mère morte* [*Die tote Mutter*]⁶⁷⁹ et *Mère et fille* [*Mutter und Tochter*]⁶⁸⁰. On peut y lire la recherche d'une symbiose que le corps mort retrouve avec la nature et ainsi un symbole d'espoir, de régénérescence. Lassnig manifeste donc un besoin de passer outre la souffrance assommante liée à la mort d'autrui et note en 1964 dans son journal : « Il faut que je me reprenne, il le faut ! »⁶⁸¹ En effet, l'herbe sur le corps pourrait être la traduction littérale de l'expression courante dans la langue allemande « Gras über etwas wachsen lassen », autrement dit, « laisser pousser de l'herbe sur quelque chose ». Quant au désir de régénérescence, celui-ci s'exprime également dans le titre du tableau *Fertilité* [*Fruchtbarkeit*] de 1964⁶⁸², sorte d'allégorie de la maternité⁶⁸³.

Revenons enfin sur l'iconographie de *Mère et fille* [*Mutter und Tochter*], une huile sur toile de très grand format⁶⁸⁴. Peter Gorsen y voit un motif de *Pietà* renversée puisque c'est la mère morte qui tient l'enfant vivant dans ses bras⁶⁸⁵. Nous avons déjà montré que ce tableau est sans doute celui que Lassnig peint pour le 23^e Salon de Mai en 1967, où il apparaît sous le titre *Source et fin de problèmes*. Cette appellation et la remarque de Gorsen pourraient faire allusion à la relation difficile et ambivalente, entre attachement et rejet, qui liait Lassnig à sa mère.

⁶⁷⁸ Voir annexe 40 (tome II, p.52).

⁶⁷⁹ Voir annexe 41 (tome II, p.53).

⁶⁸⁰ Voir annexe 41 (tome II, p.53).

⁶⁸¹ Maria Lassnig, « Zeitrechnung ab dem Tod meiner Mutter », note manuscrite dans son journal intime « 1961 Paris », [Paris], 1^{er} novembre 1964 [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Ich muss mich derfangen, muss !* »

⁶⁸² Voir annexe 42, (tome II, p.54).

⁶⁸³ Nous y reviendrons. Voir chapitre III, 2.3., p.155.

⁶⁸⁴ Voir annexe 41 (tome II, p.53).

⁶⁸⁵ Peter Gorsen, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, *op.cit.*, *Maria Lassnig*, Wolfgang Drechsler (éd.), cat.exp., Vienne, Museum moderner Kunst/ Museum des 20. Jahrhunderts, Düsseldorf Kunstmuseum, Nürnberg, Kunsthalle, Klagenfurt, Kärntner Landesgalerie, 1985, Klagenfurt, Ritter, 1985, p.139.

De cette influence de la mémoire et de la fatalité des événements extérieurs naît donc une nouvelle manière de peindre bien étrange, voire déroutante. Il s'agit alors de voir quelles sont les caractéristiques de cette nouvelle manière de peindre de Lassnig. Ce passage à une figuration mélangeant image intérieure et extérieure marque son affranchissement de tous les courants artistiques dont elle s'est nourrie auparavant et, par extension, l'affirmation d'une véritable singularité. Un premier aspect quasiment inédit⁶⁸⁶ dans sa création artistique est l'importance que prennent les métamorphoses, les mythologies, la présence d'êtres chimériques dans les œuvres parisiennes de Lassnig, à commencer par les *Monstres*, « avec lesquels elle atteint une première apogée dans sa peinture »⁶⁸⁷. On pense alors au bestiaire omniprésent dans les œuvres des membres du groupe Cobra que Lassnig admirait tant. Un exemple, la *Femme-Oiseau*⁶⁸⁸ de Karel Appel, datée respectivement de 1951, apparaît d'ailleurs dans la première édition d'*Un Art autre* de Michel Tapié en 1952, que Lassnig a peut-être pu voir dans le cadre de ses voyages à Paris au début des années 1950. Dans les années 1960, notre artiste initie un processus de métamorphose incessant : elle s'incarne à tour de rôle en animaux – avec une prédilection pour la figure du chien comme le montrent *Dressage [Dressur]*⁶⁸⁹ et *L'Autrichienne*⁶⁹⁰ –, ainsi qu'en meubles et objets tel que dans la série des *Autoportraits en chaise*⁶⁹¹, *Autoportrait en tonneau jaune [Selbstportrait als gelbes Fass]*⁶⁹² ou encore *Autoportrait en voiture [Autoselbstportrait]*⁶⁹³. Pour Lassnig, la « mythologie » à laquelle elle s'attache plus particulièrement depuis le décès de sa mère se définit par une présence à la fois humaine et animale⁶⁹⁴ et touche donc par définition aux êtres hybrides.

Mais comment expliquer cette volonté de se transformer sans cesse en êtres ou objets fabuleux? La métamorphose est d'abord un moyen pour Lassnig de subvenir à son besoin d'hyperconscience – rappelons-nous son rêve de jeunesse de pouvoir être consciente de

⁶⁸⁶ A l'exception de quelques dessins surréalistes. Voir annexe 43 (tome II, p.55).

⁶⁸⁷ Konrad Oberhuber « Die Radierungen und Siebdrucke Maria Lassnigs », in *Maria Lassnig. Werkverzeichnis der Druckgraphik 1949-1987*, cat.exp., Munich, Barbara Gross Galerie, 1988, *op.cit.*, p.16. Tda: « in denen sie zu einem ersten Höhepunkt in ihrer Malerei findet ».

⁶⁸⁸ Voir annexe 44 (tome II, p.56).

⁶⁸⁹ Voir annexe 44 (tome II, p.56).

⁶⁹⁰ Voir annexe 44 (tome II, p.56).

⁶⁹¹ Voir annexe 37 (tome II, p.49). La métamorphose en chaise est déjà annoncée dans le dessin surréaliste *Autoportrait au sexe [Sex-Selbstportrait]*, voir annexe43 (tome II, p.55).

⁶⁹² Voir annexe 45 (tome II, p.57).

⁶⁹³ Voir annexe 45 (tome II, p.57).

⁶⁹⁴ Voir Maria Lassnig, citée dans Jacqueline Kaess-Farquet, *Maria Lassnig – Du oder Ich*, dans la série *LIDO*, documentaire, Bayerischer Rundfunk Fernsehen, 44 min., 2015: « Deux personnages constituent une histoire, un personnage et un animal constituent ensemble une mythologie » Tda : « Zwei Menschen geben eine Geschichte, ein Mensch und ein Tier zusammen geben eine Mythologie ».

tout⁶⁹⁵. L'ubiquité, le fait d'être partout, *dans* tout implique également d'être conscient de tout. Car notre peintre ne veut pas uniquement « prendre position envers le monde, mais être l'incarnation du monde, être dans tout homme, tout événement, toute chose. Etre présente »⁶⁹⁶, tel qu'elle le note dans son journal autour de 1955. Or l'identité hybride, multiple, est bien celle qui réunit en son sein plusieurs êtres, et donc plusieurs présences, plusieurs consciences. Au-delà, les figures métaphoriques et mythologiques, qui sont par définition en changement, en transformation ou mutation, à cheval entre plusieurs identités, expriment le même dynamisme⁶⁹⁷ que l'énergie fluctuante et abondante qui se trouve au cœur de la sensation corporelle telle que Lassnig la conçoit. La mythologie est donc l'image de la vitalité physiologique si chère à l'artiste. Enfin, l'être hybride peut exprimer un « désir de symbiose et de complémentarité »⁶⁹⁸, conséquence de la solitude vécue à Paris⁶⁹⁹.

Par extension, Lassnig s'immerge dans l'univers des robots, des hommes-machines, de la science-fiction. La forme « robotique », très géométrisée apparaît déjà dans les *Enfants de la guerre* [*Kriegskinder*]⁷⁰⁰ en 1962 puis se développe plus explicitement dans *Proposition pour une sculpture* [*Vorschlag für eine Plastik*]⁷⁰¹, *Science-Fiction*⁷⁰² et *Hommes de l'espace dans le cube*⁷⁰³ peint autour de 1966/1967. L'huile sur toile *Petit déjeuner à l'oreille* [*Frühstück mit Ohr*]⁷⁰⁴, réalisée en 1967, frappe par son absurdité, par le contraste entre les figures-machines évoquant des outils de cuisine – notamment des haches-viande – et le réalisme anatomique de l'oreille. Ces êtres curieux semblent faire écho au « culte aveugle de la machine » [« blinder Maschinenkult »]⁷⁰⁵ que Lassnig évoque dans sa « Pariser Kunstbrief » [lettre d'art parisienne] écrite en juin 1963 pour un journal autrichien que nous n'avons pas pu identifier. Elle y fait sans doute référence à la photographie, voire même aux techniques graphiques utilisées par le Pop Art et permettant une « production en masse » quasi instantanée d'images. En effet, Lassnig ne cessera de critiquer la photographie, qu'elle

⁶⁹⁵ Voir citation ci-dessus, chapitre III, 1.2., p.128.

⁶⁹⁶ Maria Lassnig, note manuscrite dans son journal intime [couverture: « 1954?..ist September / März 1955 / Usé »], 29 mars [1955], [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.Tda: « *Nicht Stellung zur Welt, sondern Incarnation der Welt sein, in jedem Menschen, jedem Begebnis, jedem Ding sein. Anwesend sein.* »

⁶⁹⁷ Gottfried Boehm, in in *Maria Lassnig. Der Ort der Bilder*, cat.expo., Graz, Hambourg, 2013, *op.cit.*, p.23.

⁶⁹⁸ Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, *op.cit.*, p.360 ;

⁶⁹⁹ Nous y reviendrons. Voir chapitre III, 2.2., p.150.

⁷⁰⁰ Voir annexe 46 (tome II, p.58).

⁷⁰¹ Voir annexe 46 (tome II, p.58).

⁷⁰² Voir annexe 34 (tome II, p.45).

⁷⁰³ Voir annexe 35 (tome II, p.47).

⁷⁰⁴ Voir annexe 47 (tome II, p.59).

⁷⁰⁵ Maria Lassnig, « Pariser Kunstbrief », juin 1963, cité dans Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, *op.cit.*, p.265.

refuse de considérer comme un art légitime au même titre que la peinture. En tout cas, ses propres protagonistes-machines donnent bien l'impression d'être aveugles, à l'image du « culte » qui leur est voué selon les mots de Lassnig. Christa Murken lit dans ce groupe d'œuvres une représentation de l'humain dépourvu de sa volonté propre qui, au lieu de suivre son instinct, ses ressentis, se laisse diriger, manipuler telle une machine, par les autres, par la société⁷⁰⁶. Lassnig, dans sa façon de vivre, de penser et de créer, de dialoguer en permanence à son propre corps, dans son refus de laisser quelqu'un d'autre s'emparer de ses sensations, se trouve donc à l'opposé de la vision pessimiste de l'homme-robot. En effet, toute sa réflexion artistique prône un retour à soi-même et s'oppose à l'idée du corps objectivé, de la dissociation cartésienne entre l'être et le corps imposée par la société. Il s'agit au contraire de s'approprier son propre moi, d'aller à l'encontre du « Je est un autre » de Rimbaud⁷⁰⁷.

Au-delà de l'omniprésence du mythe dans ses œuvres, une autre caractéristique développée dans son travail figuratif est l'importance de la dimension narrative. Il s'agit en effet d'une nouveauté puisque, pour qualifier ses œuvres antérieures aux années 1960, Lassnig rejette la notion de « thème » [Thema] inhérente au sujet narratif. Ainsi s'emporte-t-elle dans une lettre en 1965 :

Les dessins surréalistes n'ont pas de thème [...]. Les dessins pour l'Art Club ou les tableaux comme « Rythmes amorphes » n'ont pas de thème. Les méditations ou formes statiques non plus, car les titres que je leur donnais a posteriori afin de les distinguer les uns des autres selon leur apparence ne peuvent être considérés comme des thèmes.⁷⁰⁸

Cette absence de narration paraît logique dans le cas de ses œuvres informelles, ces observations *statiques* sur le corps et son contour. Car la statique est par définition dépourvue de la progression, du dynamisme intrinsèques à la narration. Mais, dans les années 1960, la donne change, les tableaux mettant rapidement en scène plusieurs personnages. Or elle souligne bien elle-même qu' « un personnage seul sur un tableau ne constitue le plus souvent

⁷⁰⁶ Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, op.cit., p.271.

⁷⁰⁷ Silke Andrea Schuemmer « Das bewohnte Körpergehäuse. Maria Lassnigs Werk vor dem Hintergrund des postmodernen Körperdiskurses », in *Maria Lassnig. body.fiction.nature*, Klosterneuburg, Sammlung Essl Privatstiftung, 2005, op.cit., p.132.

⁷⁰⁸ Lettre de Maria Lassnig à Maria Mayelle, Paris, 1^{er} juillet 1965 [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « Bei den surrealistischen Zeichnungen gibt es kein Thema [...]. Bei den Art Club-Zeichnung oder Bildern wie "amorphe Rythmen" gibt es kein Thema. Auch nicht bei den statischen Meditationen oder Formen, denn die Titel, die ich ihnen nachträglich gab um eines vom anderen zu unterscheiden nach ihrer Erscheinungsart kann man nicht Themen nennen. »

pas encore une histoire, deux personnages constituent une histoire »⁷⁰⁹. Force est de constater que dans ses tableaux figuratifs des années 1960, les protagonistes apparaissent souvent par binômes.

Cette dimension narrative n'est pas forcément préméditée, Lassnig cherchant constamment à être surprise par ses œuvres une fois celles-ci achevées⁷¹⁰. Toutefois, la narration paraît inéluctable, comme Lassnig l'admet elle-même en 1971 : « mais combien d'histoires contiennent de toute manière mes tableaux, cela est-il du reste évitable ? »⁷¹¹ Lassnig se fonde donc bien dans un milieu artistique parisien qui s'ouvre à la Figuration narrative, et qui la rend légitime dans toute sa spécificité.

Chez Lassnig, le principal vecteur de la narration sont les titres. Avant les années 1960 déjà, l'artiste donnait des titres à ses tableaux bien qu'ils demeurent en général vagues, non différenciés et purement descriptifs. Certaines œuvres surréalistes font exception avec leurs appellations originales –mais sans pour autant surprenantes, comme le montre le dépliant de l'exposition de la « Hundsgroupe »⁷¹² à laquelle Lassnig participe en 1952. Mais la brochure pour son exposition à la galerie-librairie Cosmos à Vienne en 1950⁷¹³ présente des titres somme toute prosaïques tels que *Homme assis* [*Sitzender*] ou *Chat* [*Kater*], à l'exception de *L'oreille de Dionysos* [*Das Ohr des Dionysos*] quelque peu intrigant. De manière générale, l'artiste « baptise » ses tableaux *a posteriori*, parfois à quelques années d'intervalle de la réalisation de l'œuvre. A Paris, il s'agit d'un véritable processus de création littéraire. Tandis qu'auparavant les titres étaient essentiellement un moyen pour distinguer les œuvres, ils deviennent désormais plus évocateurs et frappent par leur inventivité, leur originalité et leur note humoristique.

Le fait que les titres naissent *a posteriori* crée une deuxième dimension, une sorte de mise en abyme dans la mesure où ils viennent couronner un processus d'auto-interprétation,

⁷⁰⁹ Maria Lassnig, citée dans Jacqueline Kaess-Farquet, *Maria Lassnig – Du oder Ich*, dans la série *LIDO*, documentaire, Bayerischer Rundfunk Fernsehen, 44 min., 2015. Tda : « Ein Mensch auf einem Bild ist meist noch keine Geschichte, zwei Menschen geben eine Geschichte. »

⁷¹⁰ Ainsi s'exclame-t-elle : « Mes tableaux me surprennent souvent moi-même, c'est réjouissant, n'est-ce pas ? ». Tda : « Meine Bilder erstaunen mich auch oft selbst, erfreulich, nicht wahr? » Voir lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 20 mai 1963, [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁷¹¹ Maria Lassnig, *Die Schwester ist die Feder des Pinsels, Tagebücher 1943-1997*, *op.cit.*, p.117. Tda : « Aber wieviel ist in meinen Bildern an Geschichten sowieso da, ist das überhaupt vermeidbar ? »

⁷¹² Lassnig y présente quelques dessins, notamment *Sauvez vos âmes !* [*Rettet eure Seelen*] ou *Les excréments du colibri* [*Die Exkreme des Kolibri*]. Voir *Cave Canem. Die Hundsgroupe*, [dépliant], Vienne, Institut für Wissenschaft und Kunst, 1951, [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁷¹³ Voir *Maria Lassnig*, [brochure], texte de Heimo Kuchling, Vienne, Galerie / Buchhandlung Cosmos, mai 1950, [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

de confrontation de l'artiste avec une œuvre non préméditée. Selon Lassnig, cette prise de distance face à son propre labeur peut aisément éveiller des associations émotionnelles, liées au moment de la création, d'où l'aspect « romantique »⁷¹⁴ de certains titres. Mais cela signifie également qu'il convient de rester prudent et de ne pas utiliser les titres sans recul comme clé d'interprétation des œuvres. Ce sont avant tout des éléments complémentaires qui, certes, ne contredisent pas l'œuvre, mais ne sauraient s'y substituer⁷¹⁵. La preuve en est que Lassnig s'amuse parfois à les modifier. Ainsi, dans le catalogue de son exposition à la Galerie La Case d'Art en 1965, le tableau aujourd'hui connu comme *Autoportrait en animal* apparaît alors sous le titre *Le Prudent*⁷¹⁶. Au dos d'une reproduction du tableau *Evêque [Bischof]*, Lassnig marque le titre « *Le Général* » [« *Der General* »]⁷¹⁷. Et nous avons déjà rencontré le cas du tableau *Mère et fille* que nous soupçonnons de correspondre à celui présenté sous le titre *Source et fin de problèmes* au 23^e Salon de Mai en 1967.

Il s'agit alors d'étayer la dimension humoristique des œuvres parisiennes, et de leurs titres. Si certains titres, considérés indépendamment des œuvres, s'avèrent comiques – on pense alors à *Couple de mariés [Ehepaar]/ Sa femme l'appel [sic] mon petit* de 1962⁷¹⁸, *Napoléon et Brigitte Bardot [Napoleon und Brigitte Bardot]* de 1961⁷¹⁹ ou l'ironie sous-jacente dans *Mon cher Wilhelm ou le dictateur [Mein lieber Wilhelm oder Der Diktator]* de 1962⁷²⁰, c'est surtout la confrontation entre l'image et le titre qui renforce l'humour. Dans les années 1950 déjà, le fait que Lassnig apparente son corps à une simple boulette dans ses *Knödelselbstportraits* marque une première forme d'autodérision⁷²¹. Celle-ci est renforcée dans les années 1960. Ainsi le tableau réalisé en 1965, *L'Autrichienne*⁷²² – autoportrait de Lassnig en chienne – tourne en dérision la façon dont les Français appelaient non seulement la reine Marie-Antoinette⁷²³, mais également notre artiste lors de ses séjours à Paris dans les

⁷¹⁴ Voir Maria Lassnig dans un entretien avec Silke Andrea Schuemmer, Vienne, 2 juillet 2002, in Silke Andrea Schuemmer, « *einmal von aussen, dann von innen* », *op.cit.*, p.229 : « titres romantiques » [« romantische Titel »].

⁷¹⁵ *Ibid.*, p.18

⁷¹⁶ Voir *Maria Lassnig*, cat.expo., Paris, Galerie La Case d'Art, 1965, *op.cit.*, [non paginé]. Voir annexe 48 (tome II, p.60).

⁷¹⁷ Dos d'une reproduction en noir et blanc de l'huile sur toile *Evêque*, Vienne Archives Galerie nächst St.Stephan. Voir annexe 30 (tome II, p.39).

⁷¹⁸ Voir annexe 50 (tome II, p.61).

⁷¹⁹ Voir annexe 49 (tome II, p.60).

⁷²⁰ Voir annexe 49 (tome II, p.60).

⁷²¹ Julia Friedrich « *Im Möglichkeitsspiegel* », in *Maria Lassnig. Im Möglichkeitsspiegel. Aquarelle und Zeichnungen von 1947 bis heute / In the Mirror of Possibilities. Watercolours and drawings from 1947 to the Present*, Julia Friedrich (dir.), cat. expo., Cologne, Museum Ludwig, 14 mars – 14 juin 2009, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2009, p.16.

⁷²² Voir annexe 44 (tome II, p.56).

⁷²³ Werner Hofmann, in *Maria Lassnig. Biennale di Venezia 1980*, cat.exp., *op.cit.* p.8.

années 1950, dans le contexte de stigmatisation du camp des vaincus par celui des alliés de l'après-guerre⁷²⁴. De même, Lassnig se moque, par le biais des titres, du concept du mariage : dans *Couple de mariés* [*Ehepaar*] peint autour de 1964/1965⁷²⁵, elle l'apparente au triste destin de deux poissons morts, allongés côte à côte, le regard béat, aussi inséparables qu'appétissants. *Couple de mariés/ Sa femme l'appel [sic] mon petit*⁷²⁶ se moque peut-être rétrospectivement de sa relation inégale avec Arnulf Rainer⁷²⁷. Enfin, le *Petit-déjeuner avec oreille* se présente comme une paraphrase quelque peu parodique du *Déjeuner sur l'herbe* d'Edouard Manet⁷²⁸.

Cependant, si l'humour est bien présent jusque dans les formations hybrides, les *Monstres*, il s'agit de nuancer leur aspect ridicule. Comme le fait remarquer Werner Hofmann, celui-ci est bien relatif : « Ces descendants compacts de l'Homo sapiens ne paraissent uniquement grotesques dans la mesure où nous les jugeons en comparaison avec notre propre espèce. »⁷²⁹ En effet, Lassnig ne recherche pas l'aberrance. Son objectif est simplement de provoquer le regard du spectateur par le choc du nouveau, sans pour autant l'inviter à en rire. Au contraire, elle affirme : « L'exagération-une question de conscience : un pas de trop et cela devient grotesque, je n'y aspire pas. »⁷³⁰

En outre, il ne s'agit pas de faire « d'amalgame », de confondre l'humour avec la caricature ou, pire, avec le style « slapstick » de la bande dessinée tel que certains historiens de l'art comme Peter Gorsen⁷³¹ l'ont fait. Cela est bien trop réducteur et ignore, par ailleurs, la dimension tragique d'un humour qui se veut gai et triste à la fois. Il découle souvent d'une certaine forme de détresse car, comme le reconnaît notre artiste, « avec l'humour on peut

⁷²⁴ Voir chapitre I, 2.2., p.33.

⁷²⁵ Voir annexe 50 (tome II, p.61). Le tableau fait étrangement écho aux *Poissons* peints en 1927 par Fautrier (voir annexe 50, tome II, p.61).

⁷²⁶ Voir annexe 50 (tome II, p.61).

⁷²⁷ Arnulf Rainer évoque ainsi le rapport de force qui régnait au sein de la relation avec Maria Lassnig au début des années 1950 : « *Ich habe zu ihr immer "Maria" gesagt und sie zu mir "Butzerl".* » Tda: « *Je l'appelais toujours "Maria" et elle m'appelait "petit".* » Voir Arnulf Rainer, in Sepp Dreissinger (éd.), *Maria Lassnig. Gespräche und Fotos, op.cit.*, p.23.

⁷²⁸ Hans-Ulrich Obrist, « Frühstück mit Ohr. Eiserner Vorhang 2005/2006 », in *museum in progress* [en ligne], <<http://www.mip.at/attachments/69>> [consulté le 11 août 2016].

⁷²⁹ Werner Hofmann, in *Maria Lassnig. Biennale di Venezia 1980*, cat.exp., op.cit. p.9. Tda: « *Diese kompakten Abkömmlinge des Homo sapiens wirken nur so lange grotesk, wie wir sie an unserer Gattung messen.* »

⁷³⁰ Maria Lassnig « Sur les dessins », in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Nantes, FRAC des Pays de la Loire, 1999, op.cit., p.172. Traduction du catalogue.

⁷³¹ Peter Gorsen, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, op.cit., p.149

surmonter l'imperfection et la douleur »⁷³². Lassnig prend en effet ses distances par rapport à la caricature : « Je [...] n'exagère pas au point de tomber dans la caricature. La caricature n'est pas à mon sens un art très élevé. »⁷³³ Nonobstant, à l'instar de la caricature, Lassnig utilise l'humour pour exprimer sa vision critique du monde⁷³⁴. José Pierre et Guido Marinelli semblent alors avoir saisi d'emblée toute la subtilité de l'humour narratif de notre artiste lorsqu'ils évoquent « un monde qui naît au fil de l'humour noir »⁷³⁵, non dépourvu d'une certaine « agressivité »⁷³⁶.

1.3. Sensation corporelle et mise en scène du regard

Avec le passage à la figuration, Lassnig parvient également à franchir une nouvelle étape dans sa recherche, à atteindre une définition plus subtile, plus nuancée de la sensation corporelle. Désormais, elle ne se résigne plus à une forme dissoute pour la représenter. La dissolution, symbole du caractère insaisissable de la sensation, marquait donc l'aveu d'un certain échec dans la mesure où l'artiste cherchait justement à *saisir* l'intangible. Elle dépasse également la forme concentrée, trop réductrice puisque celle-ci se limite à une représentation simplifiée du « tout corporel » sans relever toutes les petites sensations qu'il abrite. Dorénavant, avec les nouveaux moyens formels acquis, la sensation corporelle peut être transposée sur la toile telle qu'elle est perçue, c'est-à-dire de façon morcelée. En effet, Lassnig explique : « Selon la force de concentration que l'on dirige sur une partie du corps, ces endroits sont là dans le temps, disparaissent et réapparaissent ailleurs. »⁷³⁷ La sensation corporelle n'est pas un tout indéfini, elle est liée à des endroits précis de notre corps où, selon les situations et le degré de concentration de l'être, elle est plus ou moins perceptible et se manifeste de différentes manières. Tout l'exploit de Lassnig, tout l'intérêt de sa recherche, repose dans le fait qu'elle parvient enfin non seulement à distinguer ces sensations mais également à les représenter de manière tout aussi différenciée. C'est l'apparition des « îlots

⁷³² Maria Lassnig *Filme*, 1973, i, *Ibid.*, p.151. Tda : « *Mit Humor kann man Unvollkommenheit und Schmerz überwinden.* »

⁷³³ Maria Lassnig dans un entretien avec Silke Andrea Schuemmer, Vienne, 2 juillet 2002, in Silke Andrea Schuemmer, « *einmal von aussen, dann von innen* », *op.cit.*, p.309. Tda : « *Ich [...] übertreibe [nicht] so, dass es eine Karikatur wird. Karikatur finde ich eine nicht so erhobene Kunst.* »

⁷³⁴ Voir [Auteur ?], « Paris, künstlerischer Nährboden-Kärnten Kraftquelle », 1967, art.cité, p.8, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation : « *ma critique s'est exprimée en humour* ». Tda : « *Meine Kritik hat sich mehr in Humor ausgewirkt.* » Nous y reviendrons. Voir chapitre III, 2.3., p. 154-156.

⁷³⁵ Guido Marinelli, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Paris, Galerie La Case d'Art, 1965, *op.cit.*, [non paginé]

⁷³⁶ José Pierre, texte datant du 10 mars 1965, in *ibid.*

⁷³⁷ Maria Lassnig, citée dans Oswald Wiener « Pour Maria », in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Nantes, FRAC des Pays de la Loire, 1999, *op.cit.*, p.194. Traduction du catalogue.

corporels » [Leibinseln]⁷³⁸ ou, selon les mots de Lassnig, des « ballots corporels, agglomérés par la peau-ligne »⁷³⁹.

On peut voir dans cette découverte un lien intéressant avec la théorie de Lacan sur la perception du Moi par le bébé. Celui-ci se perçoit comme un être morcelé, tel un ensemble de parties corporelles disjointes. Mais, tandis que chez le bébé cette sensation provient du fait qu'il ne soit pas encore maître de son corps⁷⁴⁰, la logique s'inverse chez Lassnig. En détectant ainsi chaque sensation dans sa particularité, elle fait preuve d'une hyperconscience, d'une maîtrise et d'une connaissance aiguës de son corps. Cet obsessionnel besoin de tout *savoir* sur son corps, et de pouvoir le communiquer par l'image, exprime toujours une même méfiance envers l'apparence extérieure du Moi, reflétée par le miroir⁷⁴¹. Lassnig revient donc à une idée presque originaire de la sensation corporelle que nous éprouvons tous au stade de la plus précoce enfance, sauf qu'elle y parvient par le chemin de la conscience parfaite. Dans ce sens, sa nouvelle démarche rejoint finalement bien davantage son rêve de jeunesse d'une conscience totale⁷⁴² que lorsqu'elle s'obstinait à représenter de façon pure, et donc abstraite, le langage de son corps.

Certaines œuvres des années 1960 sont à cet égard très explicites, notamment l'*Autoportrait en prophète* réalisé en 1967. Le tableau rend véritablement tangible les parties du corps ressenties par l'artiste au moment où elle les peint. Il s'agit autant de fragments intérieurs, tels les muscles des fessiers ou la moelle épinière, que de parties extérieures du corps, comme les mains. Cela est d'ailleurs tout à fait logique puisqu'en peignant, Lassnig sent et voit ses mains, seul endroit de son corps qu'elle perçoit de l'extérieur, en action. On retrouve des caractéristiques similaires dans *Autoportrait au foie*, peint en 1967⁷⁴³, ou encore dans *Autoportrait dans la chambre verte* de 1968⁷⁴⁴. Dans le dernier cas, Lassnig met l'accent sur les oreilles qui ressemblent à celles d'un chien. Ou s'agit-il de ses propres oreilles bouchées par deux sortes d'outils géométriques ? On retrouve la même insistance sur cet

⁷³⁸ Armin Wildermuth, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, *op.cit.*, p.103.

⁷³⁹ Maria Lassnig, citée dans *Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle*, textes de Maria Lassnig et Oswald Wiener, cat.expo., Vienne, Galerie Ulysses, 1992 [non paginé]. Tda : « Leibballen, von der Linienhaut zusammengehalten »

⁷⁴⁰ Elisabeth Bronfen « Zeichnungen des Körpers weiblicher Art : Maria Lassnigs Selbstportrait », in *Im Möglichkeitsspiegel*, p.30

⁷⁴¹ Elisabeth Bronfen « Zeichnungen des Körpers weiblicher Art : Maria Lassnigs Selbstportrait », in *Maria Lassnig. Im Möglichkeitsspiegel*, cat. expo., Cologne, Museum Ludwig, 2009, *op.cit.*, p.31.

⁷⁴² Voir citation chapitre III, 1.2., p.128.

⁷⁴³ Voir annexe 38 (tome II, p.50).

⁷⁴⁴ Voir annexe 51 (tome II, p.62).

organe dans *Petit-déjeuner à l'oreille*⁷⁴⁵. Selon Lassnig, c'est le bruit extrêmement fort auquel elle était exposée dans son appartement parisien, rue de Bagnole, et donc la sur-irritation du sens de l'ouïe, qui lui aurait inspiré cette iconographie⁷⁴⁶. Peut-être est-ce pour les mêmes raisons qu'elle nomme en 1961 *Mort avec oreille* [*Tod mit Ohr*]⁷⁴⁷ l'une de ses premières *Peintures au trait* ? En outre, Lassnig met fréquemment en avant le sens olfactif, qui se traduit par le motif du nez voire du museau surdimensionné, tel que dans *Autoportrait au collier de décorations* ou dans *Tête*. Gérard Gassiot-Talabot y attribuera le sigle d'« esthétique du mufler »⁷⁴⁸. Dans tous les cas, cette vision fragmentaire du corps est bien la plus authentique. Paradoxalement, le morcellement rend la vision la plus complète de la réalité corporelle car elle synthétise à la fois le regard optique extérieur et le regard sensoriel intérieur sur le corps⁷⁴⁹.

Le mot-clé est d'emblée tombé : le regard. Durant sa période parisienne, Lassnig élabore ce qui deviendra le *leitmotiv* par excellence de son œuvre : une véritable « mise en scène du regard », pour reprendre l'expression de l'historienne de l'art Silvia Eiblmayer⁷⁵⁰, avec ce jeu constant sur les allers-retours entre le regard intérieur et extérieur, que nous venons d'évoquer. Le regard intérieur, le renfermement sur soi revient systématiquement dans l'œuvre parisienne de Lassnig avec le motif des yeux fermés ou recouverts par des œillères. On le trouve déjà dans une aquarelle précoce, *Mélancolie* [*Melancholie*] en 1961⁷⁵¹, puis de façon systématique avec les *Monstres*⁷⁵².

Cette thématique rejoint la pensée romantique de la fin du XVIII^e siècle à laquelle Lassnig s'identifie ouvertement dans les années 1960⁷⁵³. Une des pensées-phare de ce courant est la primauté donnée à la connaissance du moi, au lien établi avec soi-même. A ce sujet,

⁷⁴⁵ Voir annexe 47 (tome II, p.59).

⁷⁴⁶ Almuth Spiegler « Lassnig : "Aber bin ja noch nicht gestorben". Interview. Maria Lassnig gestaltet den Eisernen Vorhang der Staatsoper/ Ein Gespräch über Sammler und Bauern », *Die Presse*, 2 septembre 2005, [en ligne] , <<http://www.basis-wien.at/avdt/avdt/htm/224/00066016.htm>>[consulté le 8 août 2016].

⁷⁴⁷ Voir annexe 29 (tome II, p.37).

⁷⁴⁸ Gérard Gassiot-Talabot, « Quatre peintres parmi d'autres », 1965, art.cité, p.54, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁷⁴⁹ Silke Andrea Schuemmer, in *Maria Lassnig. body.fiction.nature*, Klosterneuburg, Sammlung Essl Privatstiftung, 2005, *op.cit.*, p.135.

⁷⁵⁰ Silvia Eiblmayer, in *Maria Lassnig. Werke, Tagebücher & Schriften*, cat.expo., Barcelone, Fundacio Antoni Tapies, 2015, *op.cit.*, p.202.

⁷⁵¹ Voir annexe 52 (tome II, p.63).

⁷⁵² Voir annexe 36 (tome II, p.48).

⁷⁵³ Voir [Auteur ?], « Paris, künstlerischer Nährboden-Kärnten Kraftquelle », 1967, art.cité, p.8, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation : « *Je pense que je me suis plutôt tournée vers une ligne romantique.* » Tda: « *Ich glaube, ich habe mich eher einer romantischen Linie zugewendet.* »

Christa Murken cite le peintre allemand Caspar David Friedrich qui écrit dans ses lettres : « Ferme ton œil corporel pour que tu puisses voir ton image de [ton œil] spirituel. Puis fais apparaître ce que tu as vu dans l'obscurité. »⁷⁵⁴ On retrouve dans cette citation le motif des yeux fermés, si fréquent chez Lassnig.

Au-delà du jeu sur le regard intérieur et extérieur sur soi-même, notre artiste aborde dans son œuvre, à partir des années 1960, les multiples dimensions du regard, sous ses aspects tant actifs que passifs. Un des exemples les plus évocateurs est le tableau *Gynécologie* [*Gynäkologie*] réalisé en 1963⁷⁵⁵. D'une part, il met en scène l'observation, l'examen scientifique, qui s'apparente à une intrusion dans l'intimité de l'être regardé. De l'autre, l'acteur passif, observé, s'offre au regard du public. S'agit-il d'une métaphore de l'examen de soi-même ? Dans ce cas, les deux figures représenteraient un seul et même personnage et le désir d'un dédoublement de soi permettant de s'observer du point de vue d'autrui⁷⁵⁶. Retrouve-t-on ici le fameux « Je est un autre » ? L'œuvre illustre en tout cas « un topos qui revient dans les mises en scène du regard de Lassnig [...] l'image dans l'image »⁷⁵⁷. En effet, comme nous l'avons déjà vu pour les titres de ses œuvres, la mise en abyme est une constante chez notre artiste : le spectateur est confronté à des protagonistes qui s'observent eux-mêmes entre eux. On retrouve également le « tableau dans le tableau » au sens plus littéral du terme avec le motif de l'arrière-plan qui ressemble à une toile étendue sur le sol. C'est le cas notamment pour *Gynécologie* mais de façon encore plus explicite dans *Science-Fiction*⁷⁵⁸, *Autoportrait en cœur dans la chambre verte*⁷⁵⁹ et *Autoportrait dans la chambre verte*⁷⁶⁰.

Que nous reste-t-il à conclure après avoir analysé et brossé le portrait de l'ouverture d'un chapitre nouveau et inédit dans la production artistique de Lassnig ? Tout d'abord, le passage à la figuration, dans ce mélange entre idée et sensation pour reprendre les mots de Lassnig⁷⁶¹, marque enfin le moment où elle parvient à s'affranchir des -ismes, un acte

⁷⁵⁴ Siegfried Hinz (éd.), *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Berlin, 1968, cité dans Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, op.cit., p.363. Tda: « Schliesse dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen. »

⁷⁵⁵ Voir annexe 53 (tome II, p.63).

⁷⁵⁶ Christine Humpl, in *Maria Lassnig. body.fiction.nature*, cat.expo., Klosterneuburg, Sammlung Essl Privatstiftung, 2005, op.cit., p.12-13.

⁷⁵⁷ Silvia Eiblmayer, in *Maria Lassnig. Werke, Tagebücher & Schriften* cat.expo., Barcelone, Fundacio Antoni Tapies, 2015, op.cit., p.202. Tda: « Ein wiederkehrender Topos in Lassnigs Blickinszenierungen [...] das Bild im Bild ».

⁷⁵⁸ Voir annexe 34 (tome II, p.45).

⁷⁵⁹ Voir annexe 38 (tome II, p.50).

⁷⁶⁰ Voir annexe 51 (tome II, p.52).

⁷⁶¹ Voir citation ci-dessus, chapitre III, 1.2., p.128.

difficile et vaillant, exigeant le courage de l'artiste et la confiance absolue – malgré les doutes éternels – en ce qu'il pense, en ce qu'il fait⁷⁶². Lassnig l'explique elle-même lorsqu'elle note dans son journal en 1992 : « Trouver le point de départ destiné uniquement à un artiste précis, c'est ce qui est la chose la plus difficile, car il aurait suffisamment de possibilités [qui lui sont offertes] par l'Histoire de l'art, mais il veut trouver son propre [chemin], encore non utilisé. »⁷⁶³ Même si, au plus tard depuis ses *Méditations statiques* voire déjà dans une certaine mesure avec les *Expériences introspectives*, Lassnig a trouvé son propre domaine de recherche, celui des sensations corporelles, ce n'est qu'à Paris dans les années 1960 qu'elle réussit à passer outre ce besoin de piocher dans les sources d'inspiration formelles de l'histoire de l'art pour exprimer ses idées. Ce n'est qu'à Paris qu' « elle pouvait se libérer de tous les styles et tendances, même si elle s'en était servie temporairement »⁷⁶⁴.

S'affranchir des –ismes pour faire son propre chemin signifie donc atteindre une véritable singularité artistique, sans concession par rapport aux influences de l'extérieur, même si évidemment le courant de la Nouvelle Figuration parisienne lui vient en aide comme une sorte de confirmation de ses propres intuitions. Il n'est alors pas surprenant que Lassnig désigne ces œuvres, dans lesquelles elle « ose » enfin assumer l'association entre sensation et image figurative, comme des « tableaux *drastiques* » [« drastische Bilder »]⁷⁶⁵, soulignant toute la radicalité du changement. Dans le catalogue pour l'exposition à la Galerie La Case d'Art en 1965, Otto Breicha affirme qu'« un retour instinctif aux fondements picturaux de la peinture autrichienne se confirme, dix années décisives plus tard, comme une avant-garde à proprement parler »⁷⁶⁶. Le « retour instinctif » est celui de Lassnig vers le figuratif en 1955, comme en témoignent pour Breicha *Femme rose et homme vert sur fond rouge* [*Rosa Frau und grüner Mann auf rotem Hintergrund*] et l'*Attrapeur de pigeons* [*Der Taubenfänger*]. Les « dix années décisives » sont essentiellement celles passées à Paris dans les années 1960 où Lassnig retrouve ses penchants « naturels »⁷⁶⁷ et les concilie avec son obsession des

⁷⁶² La question de la confiance en soi de l'artiste fera l'objet de la partie suivante de ce chapitre.

⁷⁶³ Maria Lassnig, *Die Schwester ist die Feder des Pinsels, Tagebücher 1943-1997, op.cit.*, p.127. Tda : « *Den nur für den bestimmten Künstler eigenen Ausgangspunkt zu finden, ist das Schwierigste, denn er hätte schon von der Kunstgeschichte her genug Auswahl, aber er will seinen eigenen, noch ungebrauchten verwenden.* »

⁷⁶⁴ Armin Wildermuth, in *Maria Lassnig, cat.expo.*, Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, *op.cit.*, p.112. Tda : « *konnte sie sich von allen Stilen und Tendenzen befreien, auch wenn sie sie zeitweise nutzte.* »

⁷⁶⁵ Maria Lassnig, « *Tagebücher M.L. 1998 "Extrembekenntnisse"* » in *Maria Lassnig. Werke, Tagebücher & Schriften, cat.expo.*, Barcelone, Fundacio Antoni Tapies, 2015, *op.cit.*, p.108.

⁷⁶⁶ Otto Breicha, in *Maria Lassnig, cat.expo.*, Paris, Galerie La Case d'Art, 1965, *op.cit.*, [non paginé]. Tda : « *ein instinktives Zurückgreifen auf die malerischen Grundlagen der österreichischen Malerei [...], bestätigt sich, entscheidende zehn Jahre später, als eine eigentliche Avantgarde.* »

⁷⁶⁷ Lassnig évoque en 1966 des « *dessins figuratifs de 1949 qui répondent tout à fait à mes dessins actuels, monstrueux [en référence à ses *Monstres*]* ». Tda : « *figurative Zeichnungen von 1949, die ganz mit meinen*

sensations corporelles. Car, selon les mots de Wolfgang Drechsler, « l'abstrait a été sous tous les aspects une phase intermédiaire pour elle. En principe, elle a toujours été figurative »⁷⁶⁸. Ainsi atteint-elle une avant-garde qui lui est propre, avec son caractère singulier, original, reconnaissable, et néanmoins toujours renouvelé.

2. Paris, vecteur d'une conscience artistique accrue

2.1. Une artiste s'affirme

Nous venons d'évoquer la confiance nécessaire à un artiste pour qu'il puisse s'affirmer dans toute son unicité. Il s'agit alors de montrer dans quelle mesure l'expérience parisienne de Lassnig entre 1961 et 1968 renforce sa confiance en elle, lui confère une conscience accrue de son art, de sa position et responsabilité en tant qu'artiste. Tout d'abord, il serait bien trop facile de prétendre qu'avant son arrivée à Paris, Lassnig n'ait point eu confiance en elle. Bien au contraire, elle s'est toujours montrée sûre d'elle, de ce qu'elle faisait comme elle l'expliquera rétrospectivement dans un entretien en 1997 : « Mon amour-propre ? [...] quand j'ai commencé à peindre à l'Académie, j'avais déjà un très bon pressentiment, car j'ai bien vu : j'avais des facilités, cela coulait de source. »⁷⁶⁹

Par ailleurs, elle maîtrise très tôt un certain art de l'auto-mise en scène par les moyens de la photographie. Depuis la fin des années 1940, Lassnig se fait prendre ou se prend souvent elle-même en photo, dans des positions toujours similaires, assise, debout devant ou aux côtés de ses œuvres⁷⁷⁰. L'image qu'elle veut véhiculer apparaît d'emblée clairement : celle d'une femme-artiste forte qui s'affirme elle-même autant que son œuvre. Bon nombre de ces prises de vue conservées dans les archives de l'artiste à Vienne datent du début de son expérience parisienne, autour de 1961 voire 1962, et la mettent en scène avec ses *Peintures au trait*⁷⁷¹. Sans doute, cette démarche s'inscrit dans sa stratégie de se faire rapidement un nom dans le milieu de l'art parisien par le biais de telles images diffusées par ses propres soins dans les cercles des marchands d'art. De façon curieuse mais non surprenante, les photographies du début de la période parisienne la mettent souvent en scène avec un air mélancolique voire

jetzigen ungeheuerlichen korrespondieren ». Voir lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, 10 janvier 1966 [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁷⁶⁸ Entretien avec Wolfgang Drechsler, Vienne, 9 mars 2016. Voir annexe 76 (tome II, p.87).

⁷⁶⁹ Kristian Sotriffer, « KünstlerInnenporträts 40. Gespräch mit Maria Lassnig », art.cité [en ligne]. Tda: « *Mein Selbstwertgefühl? [...] wie ich zu malen angefangen hab' in der Akademie, da hab' ich schon ein sehr gutes Gefühl gehabt, weil ich gesehen hab': Es geht mir von der Hand, es ist gut gegangen.* »

⁷⁷⁰ Voir annexe 54 (tome II, p.64-66).

⁷⁷¹ Voir annexe 54 (tome II, p.65-66).

triste, en position de réflexion, le regard au loin ou rivé sur le sol⁷⁷², une attitude qu'elle ne semblait pourtant pas afficher avec autant d'insistance dans les photographies antérieures⁷⁷³. Bien qu'il s'agisse évidemment de poses, elles reflètent une certaine réalité sur la solitude et la détresse à laquelle Lassnig se voit confrontée, du moins périodiquement, à Paris et que nous examinerons un peu plus loin.

Lassnig arrive donc à Paris, encore quelque peu sous l'emprise du tachisme mais d'emblée avec la volonté de s'en affranchir. Déjà sûre d'elle, elle s'affirme encore davantage. Cela n'a rien de surprenant dans la mesure où l'artiste se sent, comme nous l'avons maintes fois souligné, dès son arrivée en France, réconfortée dans ses intuitions artistiques, à l'aise dans l'environnement propice marqué par l'émergence de la Nouvelle Figuration, et forte du soutien de certains critiques d'art, à commencer par Guido Marinelli et Jean-Jacques Lévêque⁷⁷⁴. En outre, elle sait d'ores et déjà, avec ses nouvelles *Peintures au trait*, qu'elle se trouve sur le chemin vers une véritable singularité, qu'elle est en train de se détacher de l'influence des courants artistiques. Comment se manifeste alors cette auto-affirmation, symbole d'une prise de conscience de sa légitimité en tant qu'artiste, de son originalité, de son caractère unique ?

Dès les années 1960, Lassnig entame le combat pour sa propre cause, son art. Nous avons déjà vu qu'à travers son activité journalistique et critique du monde de l'art, elle prend ouvertement position pour la peinture et la Nouvelle Figuration, et donc également pour sa propre création artistique, contre le Pop Art et « l'art de l'objet ». Ainsi note-t-elle autour de 1962 dans son journal : « [Je n'ai] pas profité de la jeunesse à cause de l'art, vieille [je me retrouve] en position de combat pour faire accepter l'œuvre de jeunesse. »⁷⁷⁵ Plus loin, elle se demande : « Suis-je entêté [sic] [...] parce que je commence admirer mes tableaux? Pour donner enfin une petite place au soleil à ma peinture qui le mériterait depuis longtemps.»⁷⁷⁶ Désormais Lassnig n'a donc plus de doutes sur la qualité de sa création ni sur la reconnaissance qui lui est due.

Au-delà, forte de son caractère individualiste, elle *sait* que son œuvre et son personnage font exception, comme elle l'affirme dans une lettre à Heide Hildebrand en 1964 : « Chez

⁷⁷² Voir annexe 54 (tome II, p.65-66).

⁷⁷³ Voir annexe 54 (tome II, p.64).

⁷⁷⁴ Voir chapitre II, 2.2.,p.99-102.

⁷⁷⁵ Maria Lassnig, note manuscrite dans son journal intime « 1961 Paris », [Paris], 27 mars [1962], [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Die Jugend nicht genossen, der Kunst wegen, das Alter in Kampfstellung um das Werk der Jugend bestätigt zu sehen.* »

⁷⁷⁶ *Ibid.*, 15 juin [1962]. Texte original en français.

Mauer et Würthle⁷⁷⁷ il y a beau y avoir des conditions exceptionnelles, je suis bien aussi une exception. »⁷⁷⁸ Elle se démarque clairement de son environnement, de ses collègues artistiques. Dans une interview parue dans la presse autrichienne en 1967, Lassnig insiste sur sa différence par rapport à ses collègues français dans la mesure où la critique acerbe exprimée dans leurs œuvres est bien à l’opposé de l’humour présent dans les siennes. Elle conclut avoir « toujours travaillé de façon très rapide (plus rapide que tous les autres) »⁷⁷⁹. Enfin, non sans une pointe de coquetterie, Lassnig compare certains aspects de sa création avec celle des grands maîtres de la peinture et de la littérature, tels que le Titien⁷⁸⁰ et Kafka⁷⁸¹. Pour se considérer soi-même à la hauteur de si grands calibres, une bonne dose d’auto-affirmation est nécessaire.

Cela dit, cette sûreté est bien évidemment toujours ambivalente, complexe - et l’éternel doute plane. Lassnig le formule parfaitement bien elle-même : « Dans ma plus grande liberté genial [sic], même sur le but [sic, le sommet ?] de ma plus grande génialité je vais garder encore ma labilité-insûreté [sic] de moi et de ma situation: faiblesse ou fôrce [sic]? »⁷⁸² En effet, la peintre se rend vite compte que sa spécificité, son caractère exceptionnel et sa radicalité sont tels qu’ils risquent de sceller l’incompréhension face à son œuvre, et par conséquent son échec. Ainsi souligne-t-elle : « Je suis si loin en avance que cela paraît réactionnaire ou que je ne me fais même pas remarquer. »⁷⁸³

Cependant, et malgré les doutes, Lassnig est sûre d’une chose : elle veut provoquer un effet sur le spectateur, cherche une certaine forme de subversion. Or, ce désir montre bien qu’elle a la conviction, la certitude même, que ses œuvres *ont* la capacité de créer un tel effet

⁷⁷⁷ Il s’agit respectivement des galeristes de la Galerie nächst St. Stephan et de la Galerie Würthle à Vienne, qui figuraient parmi les rares institutions viennoises de l’avant-garde.

⁷⁷⁸ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 15 mars 1964 [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Bei Mauer und Würthle sind vielleicht Ausnahmebedingungen, aber ich bin wohl auch eine Ausnahme.* »

⁷⁷⁹ [Auteur ?], « Paris, künstlerischer Nährboden-Kärnten Kraftquelle », *Volkszeitung*, 24 septembre 1967, p.8, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *habe immer sehr rasant gearbeitet (rasanter als alle anderen).* »

⁷⁸⁰ Voir lettre de Maria Lassnig à Maria Mayelle, Paris, 1^{er} juillet 1965 [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. A la question de savoir si la vieillesse entraînait un relâchement dans le processus de création, l’artiste répond (elle a alors 46 ans) : « *Cela ne s’applique point à moi, sans doute non plus au Titien.* » Tda : « *Trifft alles bei mir nicht zu, wahrscheinlich auch nicht bei Tizian.* »

⁷⁸¹ *Ibid.* A la question de savoir pourquoi Lassnig avait détruit certaines de ses oeuvres de jeunesse notamment, elle rétorque : « *Kafka aussi voulait que ses oeuvres soient détruites après sa mort.* » Tda : « *Auch Kafka wollte, dass seine Werke nach seinem Tod zerstört werden sollten.* »

⁷⁸² Maria Lassnig, note manuscrite dans son journal intime « 1961 Paris », [Paris], 1^{er} janvier [1962], [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Texte original en français.

⁷⁸³ *Ibid.*, 11 janvier [1962]. Tda : « *Ich bin so weit voraus, dass es reaktionär wirkt od dass ich gar nicht bemerkt werde.* »

sur le spectateur. Cela fait donc encore figure de preuve de son assurance. Ainsi déplore-t-elle, face à l'acquisition par la Landesgalerie Kärnten [aujourd'hui le musée d'art moderne de Carinthie] de son tableau *Deux manières d'être* [*Zwei Arten zu sein*]⁷⁸⁴ : « J'aurais préféré que la Landesgalerie possède un tableau plus grand, plus *inquiétant* de cette période, le [tableau] vert est plutôt inoffensif-esthétique. »⁷⁸⁵ On voit que Lassnig aime déconcerter, si ce n'est choquer avec sa création dont elle connaît la radicalité tourmentée et troublante. En effet, « il s'agit de bien d'autre chose que de séduire ! »⁷⁸⁶, comme s'exclame le critique d'art José Pierre. Lassnig démontre elle-même la justesse de ses intuitions: « Mes tableaux ont un effet d'exorcisme sur les visiteurs : ils deviennent méchants et montrent leur plus méchante face. »⁷⁸⁷ Suggère-t-elle ici une réception négative de ses œuvres ? Lassnig semble en tout cas ne pas décrier ce genre de réaction de la part du public, qui correspond à l'effet souhaité. A l'inverse, elle déplore qu'« on peut plus [sic] épater les bourgeois par une peinture folle »⁷⁸⁸.

Au-delà, consciente de sa valeur artistique, Lassnig se rend compte du besoin d'expliquer son œuvre, elle veut désormais se faire comprendre. Ainsi, dès la fin des années 1960, commence-t-elle à affirmer ouvertement ses valeurs : « Je crois en l'imagination sacrée et en la priorité des idées. »⁷⁸⁹ Mais elle va plus loin : son essai « Chances du créatif » [*Chancen des Kreativen*], écrit à Paris et publié dans la revue littéraire *Protokolle* en 1968, a valeur de manifeste. Il s'agit en effet d'une première explication de sa manière de faire, de sa pensée artistique :

Pour dévoiler davantage [ma méthode de travail] (tout est très simple) : on ouvre ou ferme les fenêtres [...] s'assied ou s'allonge [...], sent la tête ou le corps, [...] se débarrasse des images de la mémoire ou pas [...]. La réalité est constituée de la compréhension de chaque sensation corporelle et des liens entre elles. La mission de l'artiste est de donner une forme précise à ces formations liées. La nature de cette forme, plastique ou linéaire [...] n'a qu'une importance secondaire. Le

⁷⁸⁴ Voir annexe 24 (tome II, p.31).

⁷⁸⁵ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrandt, Paris, 30 novembre 1966, p.2 [verso], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Ich hätte schon lieber die Landesgalerie hätte ein größeres, unheimliches aus dieser Periode, das grüne ist mehr harmlos-esthetisch.* »

⁷⁸⁶ José Pierre, 10 mars 1965, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Paris, Galerie La Case d'Art, 1965, *op.cit.*, [non paginé].

⁷⁸⁷ Maria Lassnig, note manuscrite dans son journal intime « 1961 Paris », [Paris], janvier 1964, [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Meine Bilder wirken auf die Besucher wie die Teufelsaustreibung: Sie werden böse und zeigen ihr bösestes Gesicht.* »

⁷⁸⁸ *Ibid.*

⁷⁸⁹ Maria Lassnig, « Chances des Kreativen », *Protokolle*, 1968, art.cité, [tapuscrit, non paginé], Vienne, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Tda : « *Ich glaube an die heilige Imagination und den Vorrang der Ideen.* »

changement apporte la clarté. Cette réalité complète est infiniment variable et transparente. Elle se laisse réaliser, surréaliser, soustraire, étendre, contracter, géométriser.⁷⁹⁰

De manière générale, le besoin d'explication de son œuvre, de sa réflexion artistique est un moyen pour Lassnig de s'affirmer, montrer qu'elle est totalement consciente de sa découverte, de ce qu'elle fait, de ce qu'elle est, une artiste dans toute son originalité. L'explicitation est évidemment aussi une façon de revendiquer la paternité de son exploit. Ainsi expliquera-t-elle :

Si je ne le disais pas, les gens ne pourraient pas savoir que ce sont des images du corps. [...]. Il m'importe que les gens le sachent [...]. A la différence de mes collègues, j'attache de l'importance à dire de quoi je pars dans mes tableaux, quel en est le point de départ. C'est ce que j'ai inventé, c'est ce que j'ai trouvé [...].⁷⁹¹

Il ne s'agit donc aucunement d'un signe de faiblesse dans le sens d'une justification, mais tout simplement d'un besoin de faire part, de partage afin de rendre son travail plus accessible, plus intelligible, plus explicite. D'ailleurs cet aspect de sa conscience artistique, cette volonté d'expliquer sont, comme elle le fait entendre, aussi ce qui fait son caractère exceptionnel et singulier par rapport à d'autres artistes. Cependant, rendre intelligible son travail est bien évidemment un éternel défi, non sans paradoxes, puisque la recherche de Lassnig traite dans son essence de l'ineffable, de ce qui échappe au langage⁷⁹². Il n'en reste pas moins que « la transposition des sensations abritées par le corps sur le papier est apparemment plus facile à surmonter avec des mots [qu'avec la peinture], car les mots, bien qu'en nombre restreint, sont là et prêts »^{793 794}.

⁷⁹⁰ *Ibid.* Tda: « Um mich noch weiter zu verraten (es ist alles ganz einfach): man öffnet oder schließt die Fenster [...] setzt oder legt sich [...], fühlt den Kopf oder Körper [...], befreit sich von Erinnerungsbilder oder nicht [...]. Die Realität besteht in der Erkenntnis der einzelnen Körpersensationen und ihres Verbundenseins. Aufgabe des Künstlers ist die genaue Ausformung zu zusammenhängenden Gebilden. Wie das geschieht, plastisch oder linear [...] ist von zweitrangiger Bedeutung. Abwechslung schafft Klarheit. Diese vollständige Wirklichkeit ist unendlich variationsfähig und transparent. Sie lässt sich realisieren, surrealisieren, abstrahieren, ausdehnen, zusammenziehen, geometrisieren. »

⁷⁹¹ Maria Lassnig dans un entretien avec Hanne Weskott, février et juin 1995, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Nantes, FRAC des Pays de la Loire, 1999, *op.cit.*, p.35. Traduction du catalogue.

⁷⁹² L'historien de l'art Gottfried Boehm se réfère aux thèses de Wittgenstein sur l'aspect indicible des sensations corporelles. Voir Gottfried Boehm, in *Maria Lassnig. Der Ort der Bilder*, cat.expo., Graz, Hambourg, 2013, *op.cit.*, p.16.

⁷⁹³ Maria Lassnig, « Tagebücher M.L. 1998 "Extrembekenntnisse" », in *Maria Lassnig. Werke, Tagebücher & Schriften*, cat.expo., Barcelone, Fundacio Antoni Tapies, 2015, *op.cit.*, p.109. Tda: « Die Übertragbarkeit von Gefühlen die ja in einem Körper behaust sind auf das Papier ist scheinbar mit Worten leichter zu bewältigen, denn die Worte sind fertig da, wenn auch in Minderzahl. »

Toutefois, il convient de préciser que la plupart des écrits fondamentaux de Lassnig ne verront le jour qu'à New York et notamment en 1970 avec son texte le plus fondamental, *body awareness painting*⁷⁹⁵, qui va de pair avec la naissance du terme « body awareness » que Lassnig juge alors plus adéquat pour décrire ce qu'elle appelait auparavant « Körpergefühl » [sensation corporelle]. Le manifeste de 1970 donne d'ailleurs lieu à un quiproquo fondamental dans la mesure où l'histoire de l'art l'utilisera comme clé d'interprétation des œuvres postérieures de Lassnig et « moins pour les peintures de la période parisienne, si fondamentales pour son art et sa théorie, et auxquelles [le texte] était pourtant consacré »⁷⁹⁶.

2.2. La menace et la solitude

Nous avons déjà vu que Lassnig vit dans une situation ambivalente à Paris entre intégration et exclusion par rapport aux cercles d'artistes qui l'entourent⁷⁹⁷. De ce fait, une caractéristique de sa position envers autrui pendant cette période est le fait qu'elle se sente en permanence menacée d'imitation par son entourage. Une telle attitude est bien symptomatique d'une certaine confiance en soi et en son œuvre, une certaine conscience de sa propre valeur et singularité, potentiellement sujette à la convoitise des autres. Ainsi s'exclame Lassnig : « [...] tôt ou tard, ils auront volé tous les thèmes : ça m'est égal ! Qu'ils les volent ! Je suis généreuse ! »⁷⁹⁸ De la même façon, elle écrit dans une lettre révélatrice à Heide Hildebrand en 1969 :

Il n'y a qu'un seul témoin (un peintre allemand du nom de Wande⁷⁹⁹) qui sait que je peignais déjà les yeux fermés en 1946-1947 – pour mieux vivre les « expériences introspectives » – Rainer l'a ensuite exploité et en a fait la peinture aveugle et les peintres parisiens ont copié mes monstres aveugles, j'en demeure très triste.⁸⁰⁰

⁷⁹⁴ Autre constat quelque peu curieux : l'examen des documents d'archive manuscrits par Lassnig fait apparaître un changement d'écriture frappant entre le début des années 1950 où celle-ci est presque indéchiffrable et le milieu des années 1950 où elle devient lisible. Sans vouloir trop s'y attarder, nous voyons dans cette évolution une façon pour l'artiste de s'ouvrir également sur l'extérieur, afin de mieux se faire comprendre.

⁷⁹⁵ Voir extraits dans annexe 60 (tome II, p.70).

⁷⁹⁶ Wolfgang Drechsler, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, *op.cit.*, p.12. Tda: « *und weniger für die eigentlich gemeinten, für ihre Kunst und Theorie jedoch so wichtigen Bilder aus ihrer Pariser Zeit.* »

⁷⁹⁷ Voir chapitre II, 2.1.

⁷⁹⁸ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 6 décembre 1967, p.1 [verso], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « [...] *alle Themen haben sie früher oder später gestohlen: Von mir aus! Sollen sie! Ich bin grosszügig!* »

⁷⁹⁹ Lassnig réalise son portrait en 1948. Voir annexe 1 (tome II, p.7).

⁸⁰⁰ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, New York, 27 février 1969, p.2 [recto], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Es gibt nur einen Zeugen (ein deutscher Maler namens Wande) der weiss, dass ich 1946-47 bereits mit verbundenen Augen malte – um die "Introspektiven Erlebnisse" besser zu erleben – der*

En même temps, la menace, le danger que représentent les autres agit également sur Lassnig comme un moteur, comme une force créative qui corrobore à son tour sa singularité et la conscience de sa valeur artistique. Elle constate d'ailleurs rétrospectivement : « La plupart du temps c'est dans les temps difficiles que je me suis bien développée... »⁸⁰¹ – et ce, parce que Lassnig a toujours su tourner en énergie créatrice les facteurs qui pouvaient la chagriner, comme le montrent d'ailleurs les travaux examinés ci-dessus traitant du décès de sa mère.

Pour revenir à la notion de menace, celle-ci se retrouve effectivement thématifiée de façon récurrente dans ses œuvres des années 1960, planant toujours dans la partie supérieure de ses toiles⁸⁰² telles que l'illustrent *Menace de la femme [Bedrohung der Frau]*⁸⁰³ ou encore *Menace d'en haut [Bedrohung von oben]*⁸⁰⁴ créées en 1962. Dans la même veine, la représentation de certains schémas d'oppression, de domination peut faire référence à cette peur devant l'imitation des autres, de ceux qui cherchent à évincer notre artiste. Deux œuvres exemplaires sont l'huile sur toile *Dressage [Dressur]*⁸⁰⁵ peinte en 1965 où Lassnig se représente en chienne domptée par elle-même, et notamment l'aquarelle de 1961 *Mélancolie*⁸⁰⁶ de la série des *Accroupis [Hockenden]* dans laquelle l'artiste apparaît comme un petit tas recroquevillé sur lui-même, opprimé⁸⁰⁷. Sa vulnérabilité est en outre tangible à travers le motif des prothèses, reflétant la fragilité de son corps et de son être, telles qu'elles apparaissent dans *Autoportrait aux bras en fils de fer [Selbstportrait mit Drahtarmen]* réalisé en 1968⁸⁰⁸.

Une des conséquences de cette déception d'autrui, du sentiment d'exclusion est la solitude. Lassnig se retire volontairement, fuit la menace extérieure. Si elle trace un tel périmètre de protection autour d'elle, c'est bien aussi parce qu'elle *sait* qu'elle n'a pas besoin des autres pour pouvoir développer ses propres recherches. Elle marque ainsi sa confiance en elle et son affranchissement par rapport à tout besoin d'inspiration ou d'impulsion artistique

Rainer hat dann das ausgebeutet u. [sic] die Blindmalerei draus gemacht u. [sic] die Pariser Maler haben meine blinden Ungeheuer nachgemalt, ich bin sehr traurig darüber.»

⁸⁰¹ Kristian Sotriffer, « KünstlerInnenporträts 40. Gespräch mit Maria Lassnig », art.cité [en ligne]. Tda: « Na meistens hab' ich mich in den schlechten Zeiten gut entwickelt... »

⁸⁰² Peter Gorsen, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, *op.cit.*, p.143.

⁸⁰³ Voir annexe 55 (tome II, p.67).

⁸⁰⁴ Voir annexe 55 (tome II, p.67).

⁸⁰⁵ Voir annexe 44 (tome II, p.56).

⁸⁰⁶ Voir annexe 52 (tome II, p.63).

⁸⁰⁷ Peter Gorsen, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, *op.cit.*, p.143.

⁸⁰⁸ Voir annexe 56 (tome II, p.67). Voir Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, *op.cit.*, p.40.

provenant de son entourage, du travail de ses collègues. Déjà en 1951 dans le texte qu'elle écrit pour le catalogue de l'exposition *Peinture non figurative*, Lassnig fait l'apologie de l'individualisme qui se déploie dans la solitude. Elle écrit que « l'homme isolé dans ses racines [son être le plus profond] [...] ne peut trouver le chemin le plus direct pour s'exprimer qu'à travers ses moyens les plus propres et les plus individuels »⁸⁰⁹. En effet, la solitude se présente pour elle comme une condition douloureuse mais nécessaire à la création artistique : « Mais l'art est aussi un travail pénible [...], il est jaloux et n'accepte pas de concurrents, [...] cela implique la solitude [...]. »⁸¹⁰

Tout comme pour le sentiment d'être menacée, Lassnig puise donc également une force créative de sa solitude. Comme le souligne Drechsler⁸¹¹, le retrait du monde a dû être propice à une observation de soi-même et donc aux recherches de Lassnig sur son propre intérieur corporel. A cet égard, Lassnig suit une évolution opposée au schéma de la pensée cartésienne. Tandis que pour Descartes, c'est la dissolution du corps permettant d'atteindre le *cogito* et donc le Moi, qui s'opère dans la solitude, pour Lassnig, c'est dans cette même solitude que se recrée justement le lien avec sa propre corporalité⁸¹². Cette corporalité est acceptée comme élément constitutif du Moi, alors que dans la vision de Descartes, ce Moi n'est qu'esprit, entravé par le corps. Christa Murken voit dans la solitude un facteur d'innovation artistique⁸¹³. En effet, en s'immisçant dans son œuvre, « le thème de la solitude, de cette solitude noire que souligne pour beaucoup d'entre eux le drame de la vie des peintres à la quête d'une nouvelle voie »⁸¹⁴ la renouvelle constamment.

Ainsi, la majorité des protagonistes de ses œuvres n'admettent aucun contact physique entre eux, s'ils ne sont pas représentés seuls comme dans le cas de la plupart des *Monstres*⁸¹⁵. Les figures apparaissent côte à côte, chacune à sa place comme dans *Krampus*⁸¹⁶, *Petit diable*

⁸⁰⁹ Maria Lassnig, « Keine Verteidigung », manifeste pour le cat.expo., in *Unfigurative Malerei*, [tapuscrit], Klagenfurt, Künstlerhaus, novembre 1951, *op.cit.*, [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda: « *Der in seinen Wurzeln isolierte Mensch [...] kann nur durch seine eigensten und individuellsten Mitteln jenen direktesten Weg finden, um sich auszudrücken.*

⁸¹⁰ Maria Lassnig, *Die Schwester ist die Feder des Pinsels, Tagebücher 1943-1997*, *op.cit.*, p.91. Tda : « *Die Kunst ist aber auch Schwerarbeit, [...] sie ist eifersüchtig und lässt keine Bebenbuhler zu [...] d.h. Einsamkeit [...].* »

⁸¹¹ Entretien avec Wolfgang Drechsler, Vienne, 9 mars 2016. Voir annexe 76 (tome II, p.88).

⁸¹² Armin Wildermuth, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, *op.cit.*, p.107.

⁸¹³ Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, *op.cit.*, p.27.

⁸¹⁴ Guido Marinelli, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Paris, Galerie La Case d'Art, 1965, *op.cit.*, [non paginé].

⁸¹⁵ Voir annexe 36 (tome II, p.48).

⁸¹⁶ Voir annexe 57 (tome II, p.68).

*sautant à la corde [Seilhüpfendes Teufel] / Fille sautant et fille prostrée d'terre [sic]*⁸¹⁷. Pire, certaines se trouvent en position d'affrontement ou d'antagonisme comme dans *Les dictateurs [Die Diktatoren]*⁸¹⁸ ou encore *Illustration d'une pensée « Les Antagonistes »*⁸¹⁹. Pour Murken, la solitude s'exprime également formellement par des espaces vides, épurés⁸²⁰. Par ailleurs, le motif des yeux fermés, déjà analysé dans la symbolique du regard tourné vers l'intérieur⁸²¹, traduit également l'idée du retrait, du « renfermement sur soi face à un monde extérieur dissipé, "insensible" »⁸²².

Inversement, nous avons déjà vu que le motif de l'être hybride ou chimérique peut traduire une recherche d'un partenaire, la volonté d'étendre métaphoriquement son être sur l'animal et donc d'échapper à la solitude⁸²³. Dans tous les cas, Lassnig observe : « Plus je me détourne du monde extérieur, et plus mystérieux deviennent mes tableaux. »⁸²⁴ Ce détournement se produit alors tant dans son œuvre qui refuse de représenter uniquement la réalité extérieure des choses, que dans la vraie vie qu'elle mène à Paris.

Enfin, cette solitude nourrie d'une confiance en son art convoque dans l'esprit de certains critiques d'art à Paris l'image du somnambule, qui seul et toujours les yeux fermés, poursuit pourtant inlassablement son chemin, ses objectifs. Ainsi José Pierre utilise-t-il cette image dans son texte pour le catalogue d'exposition à la Galerie La Case d'Art en 1965⁸²⁵ et de nouveau en 1967 pour la seconde exposition particulière de Lassnig à la Galerie du Ranelagh. Pour cette dernière occasion, il écrit :

A vrai dire, sa manière de peindre, comme sa manière de vivre, rappellent les délicieuses habitudes des somnambules. [...] A quoi pensent les somnambules ? On l'ignore. Tout ce que l'on sait, c'est qu'ils vont droit au but. [...] Telle est Maria Lassnig. Sa peinture est faite d'une totale certitude.⁸²⁶

⁸¹⁷ Voir annexe 57 (tome II, p.68).

⁸¹⁸ Voir annexe 57 (tome II, p.68).

⁸¹⁹ Voir annexe 35 (tome II, p.46).

⁸²⁰ Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, op.cit., p.40.

⁸²¹ Voir chapitre III, 1.3., p.139-140.

⁸²² Peter Gorsen, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, op.cit., p.146. Tda: « *des Sichverschliessens gegenüber der zerstreuten, "gefühllosen" Aussenwelt* ».

⁸²³ Werner Hofmann, in *Maria Lassnig. Biennale di Venezia 1980*, cat.expo., p.9.

⁸²⁴ Maria Lassnig citée dans Peter Gorsen in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, op.cit., p.146. Tda: « *Je mehr ich mich von der Aussenwelt abwende, umso geheimnisvoller werden meine Bilder.* »

⁸²⁵ José Pierre, 10 mars 1965, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Paris, Galerie La Case d'Art, 1965, op.cit., [non paginé].

⁸²⁶ José Pierre, « Pour une raison de vivre », 20 janvier 1967, in *Maria Lassnig*, [invitation à l'exposition], Paris, Galerie Le Ranelagh, février 1967, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

Dans sa critique de l'exposition à la Galerie la Case d'Art publiée dans la revue littéraire les *Annales*, Gérard Gassiot-Talabot, le défenseur de la Nouvelle Figuration, reprend cette même image : « Cet univers de somnambules semble à la fois être celui d'un rêve hors réalité et d'une optique très personnelle sur le monde où nous vivons. [...] »⁸²⁷ On retrouve donc un seul et même constat : celui de la grande individualité qu'est Maria Lassnig, cette artiste suffisamment sûre d'elle pour ne pas reculer devant la poursuite, solitaire, de sa propre voie.

2.3. Le voyant

A Paris, Maria Lassnig prend véritablement conscience de sa capacité à transmettre un message à portée universelle, d'avoir un impact sur le monde qui l'entoure. Tandis qu'auparavant, elle devait encore se focaliser sur sa propre formation, son devenir, elle atteint désormais un premier point de maturité. Confortée dans son art par la certitude d'avoir enfin trouvé sa propre voie d'expression artistique, elle est à présent prête à partager le fruit de ses expériences, sa vision de l'être humain et du monde. Cet investissement à une nouvelle échelle, non plus seulement égocentrée, témoigne encore une fois de la confiance qu'elle a en son oeuvre. Elle peut ériger son travail en message universel parce qu'elle *sait* qu'il est à la hauteur de cette responsabilité. D'ailleurs, sa volonté de s'expliquer ainsi que celle de produire un effet-choc sur son public, deux aspects déjà étayés⁸²⁸, vont justement dans le sens d'une ouverture de son oeuvre et des messages qu'il comporte à autrui.

Nous nous retrouvons donc ici face à un *topos* somme toute « classique », celui de l'artiste-voyant, du peintre-démiurge dont le regard va plus loin que celui des autres. L'*Autoportrait aux yeux* [*Augenselbstbildnis*] peint en 1967⁸²⁹ revêt en ce sens une symbolique forte : l'artiste met en scène à la fois la clairvoyance de l'œil ouvert sur le monde extérieur, et celle de l'œil fermé, voilé sur son intérieur. Lassnig a déjà le pressentiment de son côté visionnaire lorsqu'elle écrit en 1955 : « Je suis trop hypermétrope [clairvoyante], je vois mal de près. »⁸³⁰ De même, nous avons vu qu'à l'occasion de l'exposition *Peinture non figurative* qu'elle organise en 1952 avec Rainer, elle revendique déjà une « réalité autre », un regard autre – sans doute plus clairvoyant – sur le monde. Mais cette thématique se

⁸²⁷ Gérard Gassiot-Talabot, « Quatre peintres parmi d'autres », 1965, art.cité, p.54, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁸²⁸ Voir chapitre III, 2.1.

⁸²⁹ Voir annexe 58 (tome II, p.69).

⁸³⁰ Maria Lassnig, feuille manuscrite [sans titre], [s.l.], septembre 1955, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Ich bin zu weitsichtig, sehe in der Nähe falsch.* »

concrétise, se confirme véritablement à Paris dans les années 1960 comme une conséquence de la prise de conscience de sa singularité. Ainsi Lassnig défend-elle dorénavant le concept du peintre-prophète, de la peinture prophétique. Dans son article « Chances du créatif » écrit en 1968 à Paris pour la revue *Protokolle*, elle élucide sa pensée : « Tout se joue plutôt sur la question de savoir si l'artiste peut parvenir à une manière d'être prophétique. [...] Peut-être y aura-t-il des artistes (ou existent-ils déjà ?) qui méditeront sur des questions qu'aucune science ne saurait résoudre. »⁸³¹ La question qu'elle pose entre parenthèses est évidemment rhétorique puisque Lassnig incarne elle-même cette figure idéale de l'artiste. Cependant, signe à la fois de son humilité et de son assurance, elle n'a pas besoin de s'afficher en tant que tel. Quelques cinq années plus tard, notre artiste confirme son propos dans une interview pour un journal autrichien : « La peinture doit savoir plus, voir plus loin, que ce que nous-mêmes sommes capables de comprendre sur le moment. Nous-mêmes savons assez [de choses], mais les peintures doivent être des prophètes. »⁸³² Ainsi est-ce le médium-même de la peinture qui transcende la vision de l'artiste-être humain de façon à lui conférer le rôle de transmetteur d'un message prophétique. Dans ce contexte, l'*Autoportrait en prophète* de Lassnig peint en 1967⁸³³ prend tout son sens.

En effet, la recherche de Lassnig, sa réflexion obsessionnelle sur les sensations corporelles portent en elles la quintessence d'une universalité. Quand bien même l'artiste se penche sur son identité la plus intérieure voire intime, présumée la plus subjective, toute son ambition est de la saisir pour la transposer sur la toile, sur un médium objectivant. Or, en objectivant ses sensations corporelles, elle leur confère justement une validité objective, valable pour tout le monde, et donc universelle. Le succès de cette entreprise est d'autant plus garanti que, rappelons-le, toute la recherche de Lassnig se fonde dans l'absolu sur des sensations physiques, et non psychologiques ou émotionnelles, autrement dit des ressentis physiologiques que tout être humain peut éprouver. L'universalité de son art se caractérise en effet par cette capacité de transmettre à tout homme un propos dont tout homme est concerné.

⁸³¹ Maria Lassnig, « Chancen des Kreativen », *Protokolle*, 1968, art.cité, [tapuscrit, non paginé], Vienne, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Tda : « *Vielmehr kommt es darauf an, ob der Künstler vermag, zu einer Art prophetischen Wesensart zu gelangen. [...] Vielleicht wird es Künstler geben, (oder gibt es sie schon?), die Fragen meditieren, die keine Wissenschaft lösen kann.* »

⁸³² [Anon.], « Wenn Sie mich fragen... », *Die Presse*, 27 mars 1974, p.5, cité dans Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, op.cit., p.297. Tda : « *Die Malerei muss mehr wissen, mehr voraussehen, als wir selbst es im Augenblick ermessen können. Wir selbst wissen wenig, aber die Bilder müssen Propheten sein.* »

⁸³³ Voir annexe 51 (tome II, p.62).

A cet égard, la démarche de la peintre rejoint exactement la pensée du philosophe allemand de la nouvelle phénoménologie Hermann Schmitz qui écrit en 1966, donc précisément au moment où Lassnig affirme toute sa force de création : « L'oeuvre d'art est [...] un langage objectivé, inspiré de l'état corporel [...]. »⁸³⁴ Lassnig a toujours rejeté l'influence de ce genre de pensée théorique, soutenant qu'elle était parvenue seule par ses propres moyens artistiques à ses propres conclusions⁸³⁵. Néanmoins, la concordance entre la pensée de la nouvelle phénoménologie – on pense également à la *Phénoménologie de la perception* de Maurice Merleau-Ponty publiée en 1945 – et la démarche de Lassnig montre que son oeuvre se développe dans une ambiance générale marquée par la réflexion sur le corps dans la période de l'après-guerre, de laquelle notre artiste est imprégnée. Pour Merleau-Ponty, le corps est en effet à la fois visible et voyant⁸³⁶. Cette voyance en fait donc également un médium de l'entendement, de la connaissance. Or, l'artiste-prophète est justement celui qui dispose d'une connaissance et d'une compréhension accrue des choses. Au-delà de la pensée de la phénoménologie, la pensée du théoricien de l'art Max Deri au tournant du XXe siècle peut également parfaitement s'appliquer au processus créatif de Lassnig, car, selon lui « l'artiste est donc un [...] homme important qui dispose tout d'abord du talent d'un ressenti particulièrement profond et intense, et deuxièmement, qui possède la capacité de transposer cette sensation sur un support objectivant »⁸³⁷. On retrouve la même idée que celle de Hermann Schmitz : la transposition d'une recherche artistique sur la toile la rend universelle et révèle la capacité de l'artiste d'objectiver son propos en le rendant d'abord intelligible à lui-même, puis aux autres.

Par ailleurs, Silvia Eilbmayer voit dans les illustrations d'un monde torturé de Lassnig⁸³⁸ l'expression de ses propres « Pathosformeln » [formules pathétiques] pour

⁸³⁴ Hermann Schmitz, *Der Leib*, Bonn 1965, p.77, cité dans Armin Wildermuth, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, *op.cit.*, p.102. Tda: « Das Kunstwerk ist [...] eine objektivierte, vom leiblichen Befinden inspirierte Gebärde. »

⁸³⁵ Ce n'est que dans les années 1970 que Lassnig reconnaît dans les théories exposées par le physicien et philosophe autrichien Ernst Mach dans son *Analyse des sensations [Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen]* publiée en 1886 une confirmation *a posteriori* de toutes ses propres intuitions théoriques et artistiques.

⁸³⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, cité dans Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, *op.cit.*, p.303.

⁸³⁷ Max Deri, cité dans Andrea Madesta « Körperbilder », in *Maria Lassnig. Körperbilder / Body awareness painting*, cat.expo., Klagenfurt, Museum Moderner Kärnten, 2006, *op.cit.*, p.21. Tda: « Der Künstler ist dem gemäss ein [...] bedeutender Mensch, dem erstens die Gabe besonders tiefen und intensiven Fühlens eignet, und der zweitens die Fähigkeit besitzt, dieses Gefühl auch in einen objektiven Träger zu fassen. »

⁸³⁸ Lassnig note (en français) dans son journal en 1961 : « Je ne peux que montrer un monde torturé par moi-même et les autres. » Voir Maria Lassnig, note manuscrite dans « Journal 1961 », 27 novembre [1962 ?], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

reprendre le terme de l'historien de l'art Aby Warburg (1866-1929)⁸³⁹. Or, dans la mesure où Warburg caractérise à travers ces formules des motifs constants, des schémas iconographiques toujours valables à travers l'Histoire de l'art, on peut lire dans la proposition d'Eiblmayer une allusion au caractère universel et à la portée objective de l'œuvre de Lassnig.

Mais quel est au juste le message que Lassnig-prophète, Lassnig-voyante souhaite véhiculer à travers son œuvre à partir des années 1960 ? Malgré ses moments de solitude à Paris, Lassnig tourne son regard vers le monde extérieur et exprime de façon tout à fait inédite une vision critique de la société. Ainsi prend-elle véritablement conscience de la mission fatale dont elle se sent investie de mettre sa clairvoyance au service d'une certaine forme d'art engagé, lorsqu'elle note dans son journal en janvier 1964 : « Le peintre, un médium de son temps ? Je l'ai nié longtemps. J'y suis maintenant [sic]. »⁸⁴⁰ Elle étaye son propos en 1965 en expliquant dans une lettre que « le monde extérieur influe sur l'œuvre car je ne vis pas “encapsulée sous vide” et l'on “naît” dans un certain pays à une certaine époque »⁸⁴¹.

Un de ses thèmes de prédilection est la critique d'une société soumise à ses propres schémas patriarcaux qu'elle tourne, semble-t-il avec délectation, en dérision. A ce titre, l'huile sur toile *Famille patriote* [*Patriotische Familie*] réalisée en 1963⁸⁴² est sans doute l'exemple le plus parlant. Qui plus est, il s'agit de l'une des toiles les plus ouvertement narratives des années 1960, rien que par sa construction complexe mettant en scène un nombre élevé de personnages contrairement à la plupart des œuvres de la période caractérisées par la présence d'une voire de deux figures. L'historien de l'art Peter Gorsen s'adonne à l'*ekphrasis* de cette œuvre, en se fondant sur les explications de Lassnig⁸⁴³. Il s'agit alors du « persiflage d'une tragédie familiale banale, où l'époux disparaît avec son amante, s'envole au vent avec elle [in *Windsbraut-Manier*] tandis que le fils de la mère effondrée, esseulée s'engage pour le service militaire »⁸⁴⁴. Pour couronner le drame, la mère abandonnée serait également enceinte⁸⁴⁵. Son

⁸³⁹ Silvia Eiblmayer, in *Maria Lassnig. Werke, Tagebücher & Schriften* cat.expo., Barcelone, Fundacio Antoni Tapies, 2015, *op.cit.*, p.207.

⁸⁴⁰ Maria Lassnig, note manuscrite dans « Journal 1961 », janvier 1964, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Texte original en français.

⁸⁴¹ Lettre de Maria Lassnig à Maria Mayelle, Paris, 1^{er} juillet 1965 [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *die Aussenwelt auf das Werk einwirkt, denn ich lebe ja nicht “luftdicht abgeschlossen” u. man ist in Land u. Zeit “hineingeboren”* ».

⁸⁴² Voir annexe 59 (tome II, p.69). Notons qu'il s'agit là d'une œuvre figurative réalisée *avant* le décès de la mère de Lassnig en 1964. C'est donc un bon exemple pour illustrer le fait que, si le décès de la mère *renforce* le besoin de Lassnig de se tourner vers une réalité extérieure, il n'en est pas la raison absolue.

⁸⁴³ Murken relate ces explications. Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, *op.cit.*, p.251.

⁸⁴⁴ Peter Gorsen, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, *op.cit.*, p.148.

ventre voûté est effectivement reconnaissable à l'oeil du spectateur. Ainsi, avec sa violence et son humour noir habituels, Lassnig démonte-t-elle tous les idéaux de la famille patriarcale harmonieuse. En réalité, le père tire profit de son pouvoir de chef fédérateur pour le retourner contre sa propre famille. De façon moins explicite, Christa Murken voit dans le tableau *Fertilité* de 1964⁸⁴⁶ une illustration féroce du lien manquant entre la mère, simple masse corporelle, et l'enfant, représenté telle une pomme tombée d'un arbre. Cette ambiance glaciale serait alors soulignée par un fond froid reflétant l'isolement, la froideur de ces relations⁸⁴⁷. Là encore, la vision idéaliste de la famille se voit complètement renversée.

Dans une optique plus large, la manière totalement inédite de Lassnig de représenter le corps, et notamment le corps féminin (puisqu'il s'agit la plupart du temps du sien) se veut complètement détachée d'une tradition masculine qui met en scène un idéal de beauté et de séduction féminines. Par conséquent, il est possible d'y voir une remise en question des codes de représentations issus d'une société patriarcale, des codes dont Lassnig ne se soucie guère⁸⁴⁸.

Mais la peintre va plus loin. Elle prend également position par rapport à des sujets d'actualité. Selon Peter Gorsen, dans le tableau *Les dictateurs* de 1963⁸⁴⁹, l'artiste tourne en dérision la Crise de Cuba⁸⁵⁰ de 1962⁸⁵¹. Les deux groupes de « despotes » aux allures animales qui s'affrontent représenteraient-ils de manière satirique les camps tant soviétiques et cubains qu'américains, tous aussi ridicules les uns que les autres dans leur « équilibre de la terreur » empêchant toute attaque directe et les figeant donc dans un éternel et absurde face à face ? Un autre exemple intéressant est les *Enfants de la guerre*, oeuvre réalisée en 1962⁸⁵² qui illustrerait la peur de Lassnig devant les conséquences d'une guerre atomique⁸⁵³ dont la menace plane effectivement sur le monde en ces temps de Guerre froide. Naîtraient alors

Tda: « Persiflage einer alltäglichen Familientragödie darstellt, wo der Ehemann mit der Geliebten in Windsbraut-Manier entschwindet, während der Sohn der zusammengebrochenen, vereinsamten Mutter zum Dienst mit der Waffe eingezogen ist. »

⁸⁴⁵ Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, op.cit., p.251.

⁸⁴⁶ Voir annexe 42 (tome II, p.54).

⁸⁴⁷ Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, op.cit., p.148.

⁸⁴⁸ Silke Andrea Schuemmer, in *Maria Lassnig. body.fiction.nature*, Klosterneuburg, Sammlung Essl Privatstiftung, 2005, op.cit., p.134.

⁸⁴⁹ Voir annexe 57 (tome II, p.68).

⁸⁵⁰ Pour rappel, la Crise de Cuba oppose en pleine guerre froide, les Etats-Unis à l'URSS au sujet de l'implantation secrète de fusées soviétiques à Cuba. Voir Anon., « Crise de Cuba », in *Larousse*, [en ligne], <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/crise_de_Cuba/115303> [consulté le 20 août 2016].

⁸⁵¹ Peter Gorsen, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, op.cit., p.148.

⁸⁵² Voir annexe 46, (tome II, p.58).

⁸⁵³ [Auteur?], [Titre?], *Wiener Zeitung*, 17 septembre 1964, [extrait découpé, non paginé], Vienne, Archives Galerie nächst St. Stephan.

uniquement des enfants déformés, dénaturés, robotisés – l'un d'eux est condamné à marcher avec un pied-bot et une prothèse, l'autre à porter de grandes lunettes sur sa tête-machine, et, allongé par terre, ne sait peut-être même plus se déplacer.

De manière générale, l'engagement de Lassnig au nom de sa nouvelle vocation de messenger artistique se concentre d'abord sur une revalorisation du corps humain. Celui-ci retrouve son rôle de repère en tant qu'expression « d'un langage universel humain indispensable »⁸⁵⁴. Être à l'écoute de son corps, comprendre ses sensations corporelles permet de rebondir sur « l'expérience déficitaire du corps dans la civilisation industrielle avancée »⁸⁵⁵. Pour reprendre les mots du critique d'art José Pierre en 1965 : « Maria Lassnig s'inscrit [...] contre la dépréciation systématique du corps humain. »⁸⁵⁶

Par ailleurs, à travers ses figurations étranges, expressions troublantes de ses sensations corporelles, Lassnig nous invite tout simplement à changer nos échelles de valeur, nos repères à travers lesquels nous jugeons et jugeons le monde qui nous entoure. Car en effet, ce n'est qu'au nom de ce système de valeurs que ses propres œuvres nous paraissent bizarres et déconcertantes. En se défaisant de ses préjugés, source d'un certain choc visuel provoqué par l'inhabituel, le spectateur comprend toute la portée et l'esthétisme de ces œuvres. A travers cet appel à remettre en question tous les schémas de pensée auxquels nous adhérons sans recul et sans douter, Lassnig ouvre les yeux et les sens vers de nouveaux univers. C'est en cela que Lassnig est par définition à l'avant-garde, elle est en avance sur son temps, et cherche à en avertir son entourage.

Cependant, cet avertissement demeure bien souvent incompris : Lassnig-prophète est également condamnée à jouer le rôle de Cassandre⁸⁵⁷. Ainsi se lamente-t-elle en 1964 :

J'appartiens à ceux qui crient deux années [sic] en avance : 'le loup va venir' et dès que les autres se moquent de moi, ils s'arment et préparent la défense quand même, tandis que moi, souffrant parce qu'on se moquait de moi, j'ai rien préparé [...] et deviendras [sic] comme ça première mangée [sic].⁸⁵⁸

⁸⁵⁴ Peter Gorsen, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, *op.cit.*, p.142. Tda: « unverzichtbare[n] menschliche[n] Universalsprache ».

⁸⁵⁵ *Ibid.* Tda: « die defizitäre Körpererfahrung in der fortgeschrittenen industriellen Zivilisation. »

⁸⁵⁶ José Pierre, 10 mars 1965, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Paris, Galerie La Case d'Art, 1965, *op.cit.*, [non paginé].

⁸⁵⁷ [Auteur?], [Titre?], art.cité, *Wiener Zeitung*, 17 septembre 1964, [extrait découpé, non paginé], Vienne, Archives Galerie nächst St. Stephan.

⁸⁵⁸ Maria Lassnig, note manuscrite dans « Journal 1961 », janvier 1964, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Texte original en français.

Car, comme le constate Otto Breicha en 1968 : « ML [sic] a un instinct particulièrement aiguisé pour les actualités qui sont en avance sur leur temps »⁸⁵⁹, parfois sans doute *trop* en avance pour se faire écouter.

3. Ebauche d'une ouverture: postérité et réception

3.1. La postérité des fondements parisiens (1951/1952 et 1961-1968)

L'analyse de l'œuvre intégrale de Lassnig ne laisse pas de doutes sur la postérité des outils artistiques acquis et développés à Paris dans les années 1960, mais également de l'art informel, fruit de son expérience parisienne du début des années 1950. Sur le plan théorique, le travail sur les sensations corporelles, sa peinture de la conscience du corps [body awareness painting] demeurent de façon non surprenante au fondement de sa production artistique. Mais ce qui frappe est, sur le plan formel et stylistique, la réminiscence de ses œuvres parisiennes dans sa création postérieure. Or, ce retour est bien à notre sens la preuve ultime que les années que nous avons étudiées constituent une période charnière qui confirme - si ce n'est qu'elle pose - les fondements stylistiques de son art. Lassnig les élabore à un tel point de perfection à Paris que, par la suite, elle peut s'adonner avec souplesse et fluidité au maniement de ces acquis artistiques.

Ainsi, Wolfgang Drechsler constate-t-il en 1999 que « Lassnig est aujourd'hui libre de choisir »⁸⁶⁰, de jongler aisément avec les différentes combinaisons possibles entre une expression plus ou moins abstraite, plus ou moins figurative. « [Je] pourrais, semble-t-il, choisir [entre les différentes expériences artistiques du moi], afin de les réutiliser », conclut l'artiste dans une note dans son journal au début des années 2000⁸⁶¹. Dans son manifeste et texte le plus fondamental « body-awareness-painting », écrit en 1970, Lassnig expose d'ailleurs les trois cas de figures d'associations possibles entre éléments de son monde intérieur et de celui qui l'entoure, acceptation ou rejet plus ou moins prononcés des retours de la mémoire, abstraction ou figuratif, réalisme ou déformation⁸⁶².

⁸⁵⁹ Otto Breicha, « Angelegenheitliches über Maria Lassnig », *Protokolle '68*, Vienne, 1968, [tapuscrit non paginé], Vienne, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Tda: « ML [sic] hat einen ziemlich sicheren Instinkt für Aktualitäten deren Zeit noch nicht gekommen ist. »

⁸⁶⁰ Wolfgang Drechsler, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Nantes, FRAC des Pays de la Loire, 1999, *op.cit.*, p.61. Traduction du catalogue.

⁸⁶¹ Maria Lassnig, « Tagbuch M.L. Sommer 2002-2003, Nr.03/3 », in *Maria Lassnig. Werke, Tagebücher & Schriften* cat.expo., Barcelone, Fundacio Antoni Tapies, 2015, *op.cit.*, p.139. Tda: . « [ich] könnte sie [Künstlerische Selbst-Erfahrungen], so scheint es, je nachdem aussuchen um sie wieder anzuwenden. »

⁸⁶² Voir annexe 60 (tome II, p.70).

Au-delà de l'impact formel de la période parisienne, et malgré le fait que par la suite, elle reviendra à peine sur cette période dans ses propos, Lassnig garde dans un premier temps un certain attachement émotionnel à sa vie parisienne⁸⁶³. Elle continue d'ailleurs également à entretenir quelques liens avec la scène artistique, notamment avec José Pierre qu'elle mentionne encore dans une lettre à Heide Hildebrand après son déménagement à New York en 1969⁸⁶⁴. Est-ce lui qui contribue alors à la participation de Lassnig dans la section autrichienne de l'exposition *La jeune gravure contemporaine* qui se tient à Paris en novembre 1975⁸⁶⁵ ? Dans tous les cas, le départ de Lassnig pour New York ne signifie pas une rupture totale ni immédiate avec son passé parisien.

Il convient enfin d'analyser de plus près comment se manifeste la postérité des découvertes parisiennes de Lassnig. Dans les sérigraphies qu'elle réalise à New York réapparaissent clairement les formations étranges élaborées dans ses huiles sur toile des années 1960. Ainsi la sérigraphie *Sleeping people* de 1969⁸⁶⁶ a certainement dû reprendre le modèle d'un tableau comme *Enfants de la guerre*⁸⁶⁷ ou encore le personnage apparaissant au premier plan du dessin de 1968 *Un homme et une femme*⁸⁶⁸. En effet, dans les trois cas, on retrouve les mêmes formes géométriques aux coins arrondis et notamment, dans le cas de *Sleeping people*, le motif du pied-prothèse, de la béquille. De manière similaire, la sérigraphie *Man in the garden* réalisée en 1969⁸⁶⁹ à partir du dessin *Autoportrait en Thiwahn* [*Thiwahn-Selbstportrait*] de 1969⁸⁷⁰ évoque de façon quelque peu explicite l'*Autoportrait en voiture* [*Autoselbstportrait*], peint en 1963⁸⁷¹. En effet, « c'est bien pendant sa période parisienne que

⁸⁶³ Voir lettre de Maria Lassnig à Heide et Ernst Hildebrand, New York, 30 novembre 1968, [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation: «*Te rends-tu souvent à Paris, as tu revu certains de mes amis ? Malgré tout, cela continue à m'intéresser. Dès que j'entends une chanson française, je me sens très émue.* » Tda: «*Kommst du öfters nach Paris, hast du jemanden von meinen Freunden gesehen ? Es interessiert mich doch alles. Wenn ich ein französisches Lied höre, werde ich sehr aufgerührt.* »

⁸⁶⁴ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, New York, 26 février 1969, p.1 [verso], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation : «*Je dois envoyer un dessin à José Pierre.* » Tda: «*Dem José musste ich eine Zeichnung schicken.* »

⁸⁶⁵ Voir *La jeune gravure contemporaine*, préf. de J.Houplain, cat.expo., Paris, [lieu d'exposition ?], Art moderne, novembre 1975, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁸⁶⁶ Voir annexe 61 (tome II, p.71).

⁸⁶⁷ Voir annexe 46 (tome II, p.58).

⁸⁶⁸ Voir annexe 61 (tome II, p.71).

⁸⁶⁹ Voir annexe 62 (tome II, p.72).

⁸⁷⁰ Voir annexe 62 (tome II, p.72).

⁸⁷¹ Voir annexe 62 (tome II, p.72).

Lassnig développe le langage, qui mènera aux dessins de la conscience corporelle »⁸⁷², de la « body awareness » de sa période new-yorkaise.

Plus explicite encore est l'impact des formes développées à Paris sur les dessins animés que Lassnig réalise dans les années 1970 à New York. Elle n'en fait d'ailleurs pas un secret lorsqu'elle explique dans un documentaire en 1972 : « Vous savez, les dessins que j'ai appliqués [aux dessins animés], je les avais réalisés bien plus tôt, déjà cinq ou dix ans auparavant. »⁸⁷³ Ainsi apparaît-il clairement que, pour le dessin animé *Chairs* réalisé en 1971⁸⁷⁴ dans lequel Lassnig se représente métamorphosée en meuble et en chaise, elle réutilise les motifs élaborés notamment dans *Autoportrait en chaise I*⁸⁷⁵ et dans le dessin *Vitesse de Grandmère* de 1968⁸⁷⁶, qui inspire également la forme des bras-haltères dans certaines séquences du dessin animé *Couples*⁸⁷⁷, tableau de l'impossibilité de développer des relations amoureuses au-delà de l'aspect uniquement sexuel aux Etats-Unis. Enfin, sur le bas du dessin de 1967 *L'intimité*⁸⁷⁸, Lassnig marquera plus tard « utilisé en partie pour le film "Palmistry"⁸⁷⁹ » [« partly used im "Palmistry" Film »]. Autant Lassnig ne cache pas ces astucieux remplois de motifs dans ses dessins animés, autant elle constate, semble-t-il non sans une note de regrets, le caractère ambigu de cette démarche dans un article publié en 1973 dans la revue *Protokolle*: « Soumettre ces dessins nés de la contemplation et compris grâce à la contemplation au plus rapide des tous les arts, le film, [...] est une contradiction, comme si un moine bouddhiste conduisait une voiture de course. »⁸⁸⁰

⁸⁷² Konrad Oberhuber, in *Maria Lassnig. Werkverzeichnis der Druckgraphik 1949-1987*, cat.expo., Munich, Barbara Gross Galerie, 1988, p.16. Tda: « Gerade in der Pariser Zeit entwickelt sie die Formensprache, die zu den Körperbewusstseinszeichnungen führt. »

⁸⁷³ Maria Lassnig, in Maria Lassnig en coopération avec Jaime Caro et Roger Martin, *Maria Lassnig. Impulse 5. Selbstporträt*, documentaire, ORF, Vienne, 30 min., 1972 [dvd en provenance de Vienne, Archive Österreichischer Rundfunk]. Tda : « Wissen Sie, die Zeichnungen, die ich da angewandt habe, die habe ich ja schon viel früher gemacht, schon fünf Jahre früher oder zehn Jahre früher. »

⁸⁷⁴ Voir annexe 63 (tome II, p.73). Voir Maria Lassnig, *Chairs*, dessin animé, 1971, 16 mm, couleur, son, 4 min., visionné dans Maria Lassnig en coopération avec Jaime Caro et Roger Martin, *Maria Lassnig. Impulse 5. Selbstporträt*, documentaire, ORF, Vienne, 30 min., 1972 [dvd].

⁸⁷⁵ Voir annexe 63 (tome II, p.73).

⁸⁷⁶ Voir annexe 63 (tome II, p.73).

⁸⁷⁷ Voir annexe 63 (tome II, p.74). Voir Maria Lassnig, *Couples*, dessin animé, 1972, 16 mm, couleur, son, 9 min., visionné dans Maria Lassnig en coopération avec Jaime Caro et Roger Martin, *Maria Lassnig. Impulse 5. Selbstporträt*, documentaire, ORF, Vienne, 30 min., 1972 [dvd].

⁸⁷⁸ Voir annexe 63 (tome II, p.74).

⁸⁷⁹ Marin Lassnig, *Palmistry*, dessin animé, 1973, 16 mm, couleur, son, 10 min.

⁸⁸⁰ Maria Lassnig « Kunstsparte Animation », *Protokolle 73/1*, p.51, cité dans Manuela Ammer, « "Be aware, be aware, be aware". Obacht vor Maria Lassnigs Filmen », *Parkett*, n° 85, 2009, p.107. Tda : « Diese aus der Kontemplation entstandenen und durch Kontemplation verstandenen Zeichnungen der schnellsten aller Kunstsparten, dem Film, zu unterwerfen [...], ist ein Widerspruch, so als ob ein buddhistischer Mönch ein Rennauto fährt. »

A partir des années 1980, Lassnig revient encore un pas de plus en arrière. Sa production artistique admet alors des réminiscences fortes de ses oeuvres informelles ainsi que des *Peintures au trait*. Pour Wolfgang Drechsler, cette revisitation de son propre passé artistique a notamment été déclenchée par l'exposition de 1985, la première rétrospective de l'artiste au musée d'art moderne [Mumok] de Vienne. Pour la première fois depuis vingt ans Lassnig se confronte elle-même à ses toiles parisiennes, conservées jusque là en réserves, souvent empilées voire enroulées, dans son atelier à Vienne ou en Carinthie, et en quelque sorte « dépoussiérées » par les commissaires de l'exposition⁸⁸¹. Ce retour se produit – bien que de façon non préméditée – en toute conscience, comme Lassnig l'expose en 1995 : « Dans le cas des formes en boulette et en pommes [de la période informelle] et de mes derniers tableaux, qui sont également des grandes formes gonflées, je suis partie de ce que j'avais déjà écrit une fois : de trouver la grande forme, de trouver la grande forme méditative. »⁸⁸² Une huile sur toile telle que *Homme-guerre [Mann-Krieg]* de 1991⁸⁸³ illustre parfaitement cette renaissance du grand contour. Celui-ci peut également être une surface remplie de plages de couleurs comme dans *La bouteille / Soi-même en bouteille [Die Flasche / Selbst als Flasche]*, peint en 1993⁸⁸⁴. Dans les dessins, le rappel des *Méditations statiques*⁸⁸⁵ est encore plus frappant. *Duel [Dualistisch]*, dessin à la craie datant de 1987⁸⁸⁶ ou encore *Entier 9 [Ganzheit 9]* de 1992⁸⁸⁷ pourraient, sans indications supplémentaires, facilement être ant-datés et pris pour des œuvres réalisées dans les années 1950, tant ils font écho dans la forme, le médium, et jusque dans les incisions du trait à un dessin comme *Autoportrait en quenelle tachiste [Tachistisches Knödelselbstportrait]* de 1960⁸⁸⁸.

Dans la série des *Relations et Flux de peinture [Beziehungen und Malflüsse]* en particulier, Lassnig revient très explicitement sur les *Peintures au trait* du début des années 1960 « quoique avec une coloration et une manière de peindre plus développées »⁸⁸⁹. C'est

⁸⁸¹ Entretien avec Wolfgang Drechsler, Vienne, 9 mars 2016. Voir annexe 76 (tome II, p.87).

⁸⁸² Maria Lassnig dans un entretien avec Hanne Weskott, février et juin 1995, in *Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle / Dessins et aquarelles 1946-1995*, cat.expo., Berne, Paris, Leverkusen, Schloss Morsbroich, Ulm, Graz, 1995, *op.cit.*, p.48. Tda : « Bei diesen Knödel- und Apfelformen und meinen letzten Bildern, die ja auch so ganz grosse aufgeblasene Formen sind, bin ich von dem ausgegangen, was ich schon einmal geschrieben habe: Die grosse Form finden, die grosse meditative Form finden. »

⁸⁸³ Voir annexe 64 (tome II, p.75).

⁸⁸⁴ Voir annexe 64 (tome II, p.75).

⁸⁸⁵ Voir annexe 10 (tome II, p.15).

⁸⁸⁶ Voir annexe 65 (tome II, p.76).

⁸⁸⁷ Voir annexe 65 (tome II, p.76).

⁸⁸⁸ Voir annexe 65 (tome II, p.76).

⁸⁸⁹ Martin Kunz, in *Maria Lassnig. Mit dem Kopf durch die Wand*, cat.expo., Graz, Vienne, 1989, *op.cit.*, p.17. Tda : « gleichzeitig aber eine weiterentwickelte Farbigkeit und Malweise miteinbeziehen ».

bien le cas de *Lignes, l'une à côté de l'autre I* [*Nebeneinanderlinien I*]⁸⁹⁰ peint en 1989 et *Lignes, l'une à côté de l'autre IV* [*Nebeneinanderlinien IV*]⁸⁹¹ datant de 1993, qui admettent sensiblement les mêmes caractéristiques stylistiques qu'une oeuvre comme *Figuration verte* de 1961⁸⁹² : un réseau de lignes se déploie sur un fond uni coloré. En effet, « pour la première fois depuis les années 1960, il s'agit de tableaux où l'arrière-plan n'est constitué uniquement d'une première couche de peinture [...] [où] les parties peintes sont séparées de celles non touchées par la peinture »⁸⁹³. Une fois de plus, Lassnig est consciente de ce parallèle fort, tout en précisant que « les petits tas de couleurs représentent à présent tout un corps où un visage alors qu'à l'époque (1950, 1960), uniquement des parties [de corps ou de visage] »⁸⁹⁴. En effet, dans une oeuvre comme *Relations VI* [*Be-ziehungen VI*] peinte en 1994⁸⁹⁵, les formations corporelles font apparaître de façon plus réaliste des traits et formes humaines. Cependant, Lassnig se contredit quelque peu dans ses paroles puisqu'elle omet que la « grande forme » des années 1950 aspirait à englober l'entité corps dans son intégrité, et non seulement des parties de celle-ci.

Lassnig thématise également ce retour sur elle-même dans un habile jeu de mises en abyme⁸⁹⁶ à travers le cycle *A l'intérieur et à l'extérieur de la toile* [*Innerhalb und ausserhalb der Leinwand*] initié en 1985. Dans *L'union étroite entre le peintre et la toile* [*Die innige Verbindung von Maler und Leinwand*]⁸⁹⁷, peinte en 1986, elle met en scène la figure de l'artiste confronté à la toile et établit ainsi une méta-dimension de sa propre condition de peintre⁸⁹⁸. Elle s'observe elle-même à l'activité, en train de peindre. Est-ce alors étonnant que Lassnig revendique l'héritage de Velazquez⁸⁹⁹ qui, dans les *Ménines* (1656) se représente en train de peindre le portrait de la famille royale, revendiquant le statut de noblesse de la peinture ? Ainsi « Maria Lassnig ne se voit [...] plus seulement elle-même à la fois de

⁸⁹⁰ Voir annexe 66 (tome II, p.77).

⁸⁹¹ Voir annexe 66 (tome II, p.77).

⁸⁹² Voir annexe 66 (tome II, p.77).

⁸⁹³ Ulrich Loock, in *Maria Lassnig. Be-ziehungen und Malflüsse*, cat.expo., Berlin, Berne, Kunsthalle, 1997, p.16. Tda: « Seit den 1960er Jahren zum ersten Male sind es Bilder, wo der Bildgrund als grundierte Leinwand stehen bleibt [...] ist das Gemalte von jenen Partien des Bildes getrennt, die malerisch unbehandelt bleiben. »

⁸⁹⁴ Maria Lassnig, « Tagebücher M.L. 1998 "Extrembekenntnisse" », in *Maria Lassnig. Werke, Tagebücher & Schriften* cat.expo., Barcelone, Fundacio Antoni Tapies, 2015, *op.cit.*, p.108. Tda: « Nur sind die jetzigen Farbhäufchen Abbildungen eines ganzen Körpers oder Gesichts und die der damaligen Zeit (1950,1960) nur Teile derselben. »

⁸⁹⁵ Voir annexe 67 (tome II, p.78).

⁸⁹⁶ Nous avons déjà vu son attachement à la mise en scène de « l'image dans l'image ». Voir chapitre III, 1.3., p.140.

⁸⁹⁷ Voir annexe 69 (tome II, p.79).

⁸⁹⁸ On retrouve la constante des jeux de regards développée dans les années 1960. Voir chapitre III, 1.3., p.140.

⁸⁹⁹ L'huile sur toile *Chaîne de tradition* [*Traditionskette*] peinte en 1985 représente Lassnig comme descendante de Velazquez, Munch et Van Gogh. Voir annexe 69 (tome II, p.79).

l'intérieur et de l'extérieur, mais également ses propres peintures et mondes imagés »⁹⁰⁰. A ce titre, l'huile sur toile *Pieds [Füsse]* peinte en 1987/1988⁹⁰¹ est extrêmement intéressante : Lassnig y représente ses pieds sur une étrange « grande forme » corporelle évoquant également les *Peintures au trait* des années 1960. Elle s'est ainsi dressée debout sur une toile issue de son passé, qu'elle observe d'en haut⁹⁰². L'artiste exprime donc concrètement ce processus de revisitation de ses propres expériences artistiques parisiennes, des formes de sensations corporelles alors développées.

Qui plus est, il convient de relever à travers quelques exemples précis également la postérité de certains aspects thématiques élaborés avant tout dans les années 1960 à Paris. Tout d'abord, Lassnig retrouve le thème de la menace qui plane dans la partie supérieure de la composition, déjà présent dans ses premières *Peintures au trait* dans un tableau comme *1938*⁹⁰³ qui date de 1988 et dont le titre semble établir un lien trouvé *a posteriori* (en se confrontant avec l'œuvre une fois celle-ci achevée) avec l'*Anschluss* de l'Autriche à l'Allemagne nazie cette même année. De même, *Lames croisées [Gekreuzte Klängen]* achevée en 1996⁹⁰⁴ fait écho à des œuvres comme *Menace d'en haut* de 1962⁹⁰⁵. Les lames semblent justement vouloir protéger du danger la protagoniste (elle a la bouche de Lassnig) au centre de la partie inférieure de la toile. Il n'est d'ailleurs pas anodin que notre artiste réemploie dans une huile sur toile en 2002 le titre *Humiliés et offensés [Erniedrigte und Beleidigte]*⁹⁰⁶ qu'elle évoque comme une appellation potentielle de ses œuvres dans son journal en mai 1964⁹⁰⁷. Ce titre reflète alors le sentiment d'être incomprise et exclue par la scène artistique parisienne, une impression qui continuera à la hanter jusqu'à la fin de sa vie, comme le montre la réapparition du titre.

Par ailleurs, l'aspect de l'homme-machine, de la science-fiction qui apparaît dans les années 1960 dans l'œuvre de Lassnig revient trente ans plus tard avec une œuvre comme *Petit autoportrait en science-fiction [Kleines Sciencefiction Selbstportrait]*, peint en 1995⁹⁰⁸.

⁹⁰⁰ Martin Kunz, in *Maria Lassnig. Mit dem Kopf durch die Wand*, cat.expo., Graz, Vienne, 1989, *op.cit.*, p.22. Tda: « Maria Lassnig sieht [...] nicht nur sich selbst gleichzeitig von innen und aussen, sondern auch ihre eigenen Bildern und Bildwelten. »

⁹⁰¹ Voir annexe 68 (tome II, p.78).

⁹⁰² Entretien avec Wolfgang Drechsler, Vienne, 9 mars 2016. Voir annexe 76 (tome II, p.87).

⁹⁰³ Voir annexe 70 (tome II, p.80).

⁹⁰⁴ Voir annexe 70 (tome II, p.80).

⁹⁰⁵ Voir annexe 55 (tome II, p.67).

⁹⁰⁶ Voir annexe 71 (tome II, p.81).

⁹⁰⁷ Maria Lassnig, note manuscrite dans « Journal 1961 », 28 mai 1964, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁹⁰⁸ Voir annexe 72 (tome II, p.81).

Dès les années 1970, les mythologies homme-animal seront également revisitées mais non plus sous forme de chimères : Lassnig se représente désormais à côté des animaux, tel que l'illustre *Posséder un chien* [*Einen Hund besitzen*] réalisé en 1975⁹⁰⁹. L'historien de l'art Konrad Oberhuber voit alors dans le tableau *Dressage* de 1965⁹¹⁰, oeuvre qu'il considère comme la plus mature de la période parisienne⁹¹¹, une préfiguration de cette « dés-hybridation », de la représentation séparée, côte à côte, des natures humaine et animale constitutives de l'être hybride. En effet, dans *Dressage*, Lassnig apparaît d'un côté mi-homme mi-chien. Mais, de l'autre, elle se représente séparée de l'animal, qu'un autre personnage, un autre « elle-même » est en train de chevaucher. Concernant, les iconographies marquées par la présence animale, le dessin *Sans titre* de 1967⁹¹² doit avoir servi de modèle à l'huile sur toile *Autoportrait en girl indienne* [*Selbstportrait als Indianergirl*] achevée six ans plus tard⁹¹³ - on retrouve le même profil de personnage, la même posture corporelle - sans toutefois en être une esquisse préparatoire⁹¹⁴.

Enfin, dernière revisitatie thématique de notre analyse-ébauche d'une postérité, Lassnig reprend dans le très grand format *Peinture de mariage* [*Hochzeitsbild*] réalisé en 2007/2008⁹¹⁵ sa critique des idylles familiales factices. Ainsi y voit-on certains parallèles formels avec *Famille patriote*⁹¹⁶, notamment à travers l'arrière-plan peint en vert, la composition complexe avec plusieurs personnages, leur apparence satirique et, en particulier, la tête du marié rappelant celle du fils prêt pour son départ à l'armée dans l'oeuvre de 1963. S'agit-il d'un retour en arrière ? Le tableau récent représenterait-il l'*incipit* de l'histoire dont la fin tragique est mise en scène avec violence dans *Famille patriote* ? Dans ce cas, l'idylle de *Peinture de mariage*, le geste de la mariée reposant sa tête en signe de bonheur et recherche de stabilité sur l'épaule de l'époux, est bien trompeuse. Cela dit, outre cette lecture ironique du tableau, il est possible que Lassnig y ait également exprimé ses regrets sincères face à l'expérience « ratée » du mariage⁹¹⁷. Le mariage comme un certain idéal jamais atteint est

⁹⁰⁹ Voir annexe 73 (tome II, p.82).

⁹¹⁰ Voir annexe 73 (tome II, p.82).

⁹¹¹ Konrad Oberhuber, in *Maria Lassnig. Werkverzeichnis der Druckgraphik 1949-1987*, cat.expo., Munich, Barbara Gross Galerie, 1988, p.17.

⁹¹² Voir annexe 74 (tome II, p.83).

⁹¹³ Voir annexe 74 (tome II, p.83).

⁹¹⁴ Lassnig a en effet toujours renié avoir peint à partir de dessins préparatoires, car cela serait apparu en contradiction avec l'effet d'autosurprenant qu'elle cherchait à atteindre avec ses oeuvres. Voir lettre de Maria Lassnig à Maria Mayelle, Paris, 1^{er} juillet 1965 [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁹¹⁵ Voir annexe 75 (tome II, p.84).

⁹¹⁶ Voir annexe 59 (tome II, p.69).

⁹¹⁷ L'artiste ne s'est jamais mariée et n'a jamais eu d'enfants, choses qu'elle regrettera plus tard.

également déjà abordé en 1965 dans *Rêve du bonheur de la vie des mariés* [*Traum vom Eheglück*]⁹¹⁸.

3.2. La réception des années 1960

Tout au long de ce chapitre, nous nous sommes appliqués à démontrer dans quelle mesure l'expérience artistique de Maria Lassnig à Paris – celle des années 1960, également nourrie des leçons tirées des voyages du début des années 1950 - constitue un moment-phare dans son œuvre. Il apparaît alors intéressant d'examiner et d'analyser comment ces années d'évolution artistique sont perçues et reçues par la critique contemporaine des années 1960. De manière générale, les historiens de l'art considèrent aujourd'hui que Lassnig n'est véritablement reconnue et célébrée pour le caractère exceptionnel de son œuvre, son apport artistique majeur, qu'à partir des années 1980. Reconnaît-on toutefois, du moins sous certains aspects, sa singularité dans les années 1960 ? Quelle lecture est faite de sa production artistique ?

Il est avant tout important de préciser que dans les années 1950 et 1960, les voix qui prennent position par rapport à l'œuvre de Lassnig, et qui font ici l'objet de notre analyse, proviennent essentiellement de la presse et des critiques autrichiens et français. Sa notoriété se limite en effet dans un premier temps au périmètre des scènes artistiques dans lesquelles elle a jusqu'alors été effectivement présente. Ainsi constate-t-on d'emblée que Lassnig bénéficie d'une certaine attention, d'une certaine réceptivité de la part du public. En juin 1965, elle écrit dans une lettre à Heide Hildebrand : « A Paris j'ai découvert dans certaines revues des reproductions et critiques de mes expositions. »⁹¹⁹ De même, l'artiste note à plusieurs reprises l'intérêt que manifestent des « personnes importantes » [*wichtige Leut*]⁹²⁰ et d'autres artistes⁹²¹ pour son œuvre. Elle se vante notamment des compliments que lui fait le peintre de la Nouvelle Figuration Hervé Télémaque pour son tableau exposé au 23^e Salon de Mai en

⁹¹⁸ Voir annexe 75 (tome II, p.84).

⁹¹⁹ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 18 juin 1965, [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *In Paris fand ich in einigen Revuen Reproduktionen und Rezensionen meiner Ausstellung.* »

⁹²⁰ « Différentes personnes se sont montrées très curieuses face à mes nouvelles peintures, des personnes importantes. ». Tda : « *Verschiedene Leute haben sich sehr neugierig auf meine neuen Bilder gezeigt, wichtige Leut* ». Voir lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 10 décembre 1965, [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁹²¹ « Les peintures de l'exposition de Lévêque [*« Donner à voir »*, 1962, Galerie Creuze] [...] les peintres ont voulu en savoir plus ». Tda : « *Die Bilder aus der [...] Lévêque-Ausstellung [...] die Maler fragen danach* ». Voir lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 17 janvier 1964, [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

1967⁹²². En outre, en 1965, Maria Mayelle, une étudiante en histoire de l'art dans la ville allemande de Wuppertal contacte Lassnig sur l'incitation de son professeur, un certain nommé Schwarzbauer, pour rédiger un travail de mémoire sur elle⁹²³. Le projet n'aboutira pas, Lassnig, exaspérée par les questions trop vagues et sans grand intérêt pour elle de l'étudiante, y mettant rapidement fin. Nonobstant, l'épisode montre que certains historiens de l'art reconnaissent d'ores et déjà l'intérêt de son œuvre. S'agit-il alors du même Monsieur Schwarzbauer qui contacte Lassnig en 1967 avec le projet de la faire apparaître dans un futur ouvrage sur les peintres carinthiens⁹²⁴ ? Selon Wolfgang Drechsler, la presse autrichienne aurait d'ailleurs exigé dès les années 1960 la nomination de Lassnig pour représenter l'Autriche à la Biennale de Venise⁹²⁵.

Mais, au-delà du fait qu'on la *remarque*, comment la *perçoit-on* au juste ? Quelles sont les grandes lignes de sa fortune critique ? Dans les revues parisiennes, chaque critique l'associe tout d'abord à un autre mouvement artistique. Tandis que les uns attribuent son travail plutôt « apparemment [...] [au] le climat de la Nouvelle Figuration »⁹²⁶, et l'inscrivent dans l'héritage de « Cobra et Abattoir »⁹²⁷, d'autres relèvent une « forme de naturalisme »⁹²⁸ ou encore « son expressionnisme »⁹²⁹. En 1965, José Pierre la situe à la croisée de multiples artistes lorsqu'il écrit que « [...] Maria Lassnig réussit peut-être plus sûrement à jeter un pont [...] entre les déchirantes visions d'un Heckel ou d'un Nolde d'une part, et l'arabesque magique d'un Miro, la férocité obsédante du Brauner de *Monsieur K*, le lyrisme anatomique picassien d'autre part ».⁹³⁰ Ce pot-pourri d'associations ne prouve finalement qu'une chose : les critiques d'art tentent en vain de ranger Lassnig dans les « cases » des courants artistiques

⁹²² Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 28 avril 1967, p.1 [recto], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁹²³ Voir correspondance Maria Lassnig/Maria Mayelle, Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁹²⁴ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, Paris, 6 décembre 1967, p.2 [recto], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁹²⁵ Wolfgang Drechsler, in *Maria Lassnig*, cat.exp., Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, *op.cit.*, p.14. Toutefois, nous supposons que cela a dû être défendu de façon très ponctuelle par la presse dans la mesure où nous n'en avons pas trouvé de preuve ou de confirmation. Ce n'est qu'en 1980 que Lassnig représentera l'Autriche à la Biennale, aux côtés de la plus jeune Valie Export. Ce moment marquera en quelque sorte la première consécration de Lassnig sur la scène artistique internationale.

⁹²⁶ J.J.L.[Jean-Jacques Lévêque], art. extrait de *Galerie des Arts*, mai 1965, retranscrit et traduit en allemand [par Lassnig?], sur tapuscrit intitulé « Pariser Pressestimmen », [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Scheinbar [...] in das Klima der Neuen Figuration.* »

⁹²⁷ [Auteur?], art. extrait de *Lettres françaises*, avril 1965, in tapuscrit « Pariser Pressestimmen », Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁹²⁸ D.J.M., art. extrait de *Arts*, 7 juillet 1965, in *ibid.*

⁹²⁹ [Auteur?], art. extrait de *Combat*, 6 avril 1965, in *ibid.*

⁹³⁰ José Pierre, 10 mars 1965, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Paris, Galerie La Case d'Art, 1965, *op.cit.*, [non paginé].

établies par l'histoire de l'art. Elle demeure au contraire inclassable. C'est dire toute la différence par rapport à la réception de l'œuvre de Lassnig dans les années 1950. Cette décennie marquée par le passage par les «-ismes» permettait aux critiques de ranger aisément sa création, de la catégorie de l'expressionnisme de la fin des années 1940 à l'art informel et au «cubisme» des *Têtes [Kopfheiten]*, en passant par le surréalisme. Cette classification systématique et d'ailleurs en partie revendiquée par Lassnig même dans les années 1950 ne reste pas sans répercussions jusque dans les années 1960, et empêche pendant longtemps d'accorder à Lassnig un sigle d'originalité⁹³¹, détaché des «-ismes». Otto Breicha est alors l'un des premiers à reconnaître que Lassnig est inclassable lorsqu'il affirme que «sa peinture ne connaît pas de méthode. Elle est impitoyablement égocentrique, outrée, romantique, spéculative.»⁹³²

Si les critiques des années 1960 – sur un registre plus descriptif qu'appréciatif – s'accordent largement sur l'aspect déconcertant⁹³³ et farouche⁹³⁴ voire violent⁹³⁵ d'une peinture qui ne recule pas devant la laideur⁹³⁶, elles oscillent entre observations positives et mitigées. Pour ce qui est des remarques positives, la production de Lassnig figure d'abord parmi les «quelques exemples significatifs de l'œuvre des contemporains»⁹³⁷, comme Walter Koschatzky, alors directeur de l'Albertina à Vienne, présente en 1966 sa sélection de travaux pour l'exposition graphique à l'Institut autrichien à Paris. Qui plus est, les critiques la considèrent comme l'«une des plus délicates peintres d'Autriche»⁹³⁸, qui fait montre dans sa peinture «riche en qualités»⁹³⁹ d'«une clairvoyance» [«eine Hellsichtigkeit»]⁹⁴⁰, d'une

⁹³¹ Jurrie Poot, «Das Innere nach Aussen», in *Das Innere nach Aussen: Maria Lassnig. Bilder/ Schilderijen/ Paintings*, textes de Rudi Fuchs, Jurrie Poot, cat.expo., Amsterdam, Stedelijk Museum, 4 février – 4 avril 1994, Vienne, Galerie Ulysses [dates non connues], Francfort, Kunstverein [dates non connues], Lübeck, Sankt Petri, 24 juillet – 30 septembre 1994, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1994, p.17.

⁹³² Otto Breicha, «Angelegenheitliches über Maria Lassnig», 1968, art.cité, [non paginé], Vienne, Literaturarchiv Österreichische Nationalbibliothek.

⁹³³ [Auteur ?], art. extrait de *Combat*, 6 avril 1965, in tapuscrit «Pariser Pressestimmen», Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁹³⁴ [Auteur ?], art.extrait de *Lettres françaises*, avril 1965, in *ibid.*

⁹³⁵ José Pierre, 10 mars 1965, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Paris, Galerie La Case d'Art, 1965, *op.cit.*, [non paginé] : «Cette sobriété pleine de violence qui faisait tout le prix des expressionnistes abstraits.»

⁹³⁶ «Elle exploite la laideur.» Tda : «Sie beutet die Hässlichkeit aus.» Voir [Auteur ?], art.extrait de *Combat*, 6 avril 1965, in tapuscrit «Pariser Pressestimmen», Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁹³⁷ Walter Koschatzky, in *Aquarelles et dessins autrichiens des dernières années*, cat.expo., Paris, Institut autrichien, 17 juin – 13 juillet 1966, Paris, Institut autrichien, 1966.

⁹³⁸ [Auteur?], «Vom provokanten Ernst des Grotesken. Zwei neue Ausstellungen in der Galerie nächst St. Stephan: Lassnig und Frohner», *Kurier*, 19 septembre 1964, [extrait découpé, non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁹³⁹ [Auteur?], art. extrait de *Lettres françaises*, avril 1965, in tapuscrit «Pariser Pressestimmen». Tda : «reich an Qualitäten».

⁹⁴⁰ *Ibid.*

« sincérité »⁹⁴¹ et d'une « clarté dans les perspectives »⁹⁴². La singularité de Lassnig, déjà remarquée par certains de ses contemporains, est alors particulièrement mise en avant, notamment par l'auteur anonyme d'un article paru dans *Combat* en 1965. Il souligne que « parmi les peintres de la Nouvelle Figuration, Maria Lassnig nous impressionne par une originalité marquée »⁹⁴³. Breicha conclut sur un renouvellement constant dans l'œuvre de l'artiste et, par conséquent, son caractère tout à fait inédit : « ML [sic] peint chacun de ses tableaux, comme si la peinture, pas même la sienne, n'avait jamais existé auparavant. »⁹⁴⁴

Cette singularité va de pair avec la reconnaissance de Lassnig comme « une individualité » [« eine Individualität »]⁹⁴⁵ qui en 1968 a trouvé « depuis un certain temps son propre style »⁹⁴⁶ et dont « l'assurance de la démarche »⁹⁴⁷, selon les mots de José Pierre, impressionne. En effet, la journaliste Erica Lillegg souligne dans un article publié en Autriche en 1965 toute la témérité de notre artiste, de son « tempérament pictural qui poursuit son chemin de façon tenace, avec acharnement et sans concessions aux courants de la mode. Maria Lassnig dit [...] ce qu'elle veut, et uniquement comme elle le veut. Peu de jeunes artistes possèdent un tel courage »⁹⁴⁸. L'audace de la peintre se reflète également dans sa décision de se hasarder sur « le plus difficile »⁹⁴⁹, « l'incommode chemin de l'expérimentation »⁹⁵⁰, comme le remarquent avec admiration Otto Breicha et l'artiste Albert Paris Gütersloh.

⁹⁴¹ José Pierre, 10 mars 1965, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Paris, Galerie La Case d'Art, 1965, *op.cit.*, [non paginé].

⁹⁴² J.J.L. [Jean-Jacques Lévêque], art. extrait de *Galerie des Arts*, mai 1965, in tapuscrit « Pariser Pressestimmen », Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « Klarheit der Perspektiven ».

⁹⁴³ [Auteur?], art.extrait de *Combat*, 6 avril 1965, in *ibid.* Tda: « Unter den Malern der Neuen Figuration beeindruckt uns Maria Lassnig mit ganz bestimmter Originalität. »

⁹⁴⁴ Otto Breicha , « Angelegenheitliches über Maria Lassnig », 1968, art.cité, [non paginé], Vienne, Literaturarchiv Österreichische Nationalbibliothek. Tda: « ML [sic] malt jedes ihrer Bilder, als habe es die Malerei zuvor nicht gegeben, nicht einmal ihre eigene. »

⁹⁴⁵ *Ibid.*

⁹⁴⁶ [Auteur ?], art. extrait de *Kärntner Tageszeitung*, 11 septembre 1968, cité dans Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, *op.cit.*, p.57. Tda: « seit geraumer Zeit ihren Stil gefunden hat. »

⁹⁴⁷ José Pierre, 10 mars 1965, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Paris, Galerie La Case d'Art, 1965, *op.cit.*, [non paginé].

⁹⁴⁸ Erica Lillegg, « Kultgeräte und andere Kunst in Paris », *Neues Österreich*, 5 mai 1965, [extrait découpé, non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda: « malerisches Temperament, das zäh, verbissen und ohne Konzessionen an Modeströmungen seinen Weg geht. Maria Lassnig sagt mit Pinsel und Farbe was sie will, und nur wie sie es will. Nicht viele junge Künstler besitzen solchen Mut. »

⁹⁴⁹ Albert Paris Gütersloh, « Rede auf Maria Kassnig », *Aufforderung zum Misstrauen*, Vienne, 1967, [tapuscrit non paginé], Vienne, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Tda: den schwierigsten Weg des Experimentierens ».

⁹⁵⁰ Otto Breicha « Angelegenheitliches über Maria Lassnig », 1968, art.cité, [non paginé], Vienne, Literaturarchiv Österreichische Nationalbibliothek. Tda: « den unbequemen Weg des Experimentierens ».

Mais, malgré ces retours positifs, Lassnig ne fait par ailleurs pas l'unanimité. Bien au contraire, certaines voix diamétralement opposées à celles qui la soutiennent s'élèvent également. C'est d'abord son caractère « difficile » [« schwierigen Charakters »]⁹⁵¹ qui pose problème. « Les peintures laissent une impression quelque peu mitigée »⁹⁵² remarque un journaliste autrichien à la suite de l'exposition de Lassnig à la Galerie nächst St. Stephan en 1964. C'est sans doute une recherche artistique et une étrangeté stylistique dont on ne comprend alors pas l'intérêt ni la signification. L'expression « caractère difficile » dépeint peut-être aussi un art cherchant à tout prix à échapper à un étiquetage artificiel. En effet, une critique parisienne, qui privilégie globalement l'abstraction au début des années 1960, ne sait trop que penser des *Peintures au trait* qui, comme nous l'avons montré, se situent à mi-chemin entre le tachisme et la figuration⁹⁵³. Lassnig déplore dans son journal en 1964 qu'on lui reproche de l'imprécision, et à l'inverse des louanges de José Pierre, un manque de sureté parce qu'elle refuse de se fixer sur un style, de se répéter⁹⁵⁴. Un article de la presse autrichienne paru en 1964 y voit une « spontanéité factice »⁹⁵⁵, forcée.

Ce qui discrédite en outre Lassnig est son attachement au médium traditionnel de la peinture, considéré d'emblée comme désuet dans les années 1960. Breicha remarque non sans une pointe d'ironie en 1968 : « ML [sic] est selon la mesure des modes sévissantes du moment une peintre démodée, qui se permet le luxe superflu de la peinture au pinceau, vie sentimentale incluse »⁹⁵⁶. Il fait ainsi également référence à l'incompréhension du public face à la réflexion de Lassnig sur les sensations corporelles, largement confondue dès les années 1960 avec une sentimentalité féminine.

Comment Lassnig perçoit-elle à son tour la réception de son œuvre ? Il faut tout d'abord souligner que notre artiste n'y est guère indifférente. Dans ses archives à Vienne, toute une collection d'articles de presse découpés dans les journaux a été rassemblée au fil des années. Un précieux document intitulé « Voix de la presse parisienne » [« Pariser Pressestimmen »]

⁹⁵¹ K.S. [Kristian Sottriffer ?], « Aus der Galerie St. Stephan », *Die Presse*, 23 septembre 1964, [extrait découpé, non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁹⁵² *Ibid.* Tda: « Die Bilder hinterlassen einen etwas zwiespältigen Eindruck. »

⁹⁵³ Hanne Weskott, in *Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle / Dessins et aquarelles 1946-1995*, cat.expo., Berne, Paris, Leverkusen, Schloss Morsbroich, Ulm, Graz, 1995, *op.cit.*, p.23.

⁹⁵⁴ Maria Lassnig, note manuscrite dans « Journal 1961 », [Paris], janvier 1964, [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation.

⁹⁵⁵ Dr. Schwarzthauer, art. extrait de *Neue Zeit*, juillet 1964, cité dans Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk*, *op.cit.*, p.57. Tda: « vorgetäuschte Spontaneität ».

⁹⁵⁶ Otto Breicha, « Angelegenheitliches über Maria Lassnig », 1968, art.cité, [non paginé], Vienne, Literaturarchiv Österreichische Nationalbibliothek. Tda: « ML [sic] ist nach Massgabe der eben grassierenden Moden eine altmodische Malerin, die sich den überflüssigen Luxus der Pinselmalerei samt Gefühlsleben leistet. »

recueille des extraits d'articles de revues d'art prenant position par rapport à son œuvre, vraisemblablement collectés, traduits et recopiés à la machine à écrire par Lassnig même. « J'étais auparavant assez forte pour recevoir avec indifférence des réactions négatives et positives [provenant] de l'extérieur »⁹⁵⁷, remarque-t-elle dans une lettre en 1965 suggérant qu'il n'en est désormais plus ainsi.

Dans les années 1950, Lassnig doit faire face à l'incompréhension de la critique lorsque, comme elle le relate, « j'ai affirmé que mes *Knödel* [boulettes] et mes tas de couleurs étaient des autoportraits et que je n'ai récolté que du mépris »⁹⁵⁸. Une décennie plus tard, rien ne semble avoir changé : malgré certains compliments, notre artiste ne se sent toujours pas entendue par son entourage, un ressenti qui l'a poursuivra jusqu'à la fin de sa vie. Ainsi déplore-t-elle en 1965 : « C'est dommage de ne pas être compris par tout le monde. »⁹⁵⁹ Quelques années plus tard, à peine arrivée à New York et tournant le regard vers son passé parisien, elle laisse encore davantage libre cours à son désespoir : « Breicha n'a pas compris [...], et les critiques ne comprennent pas Breicha et tout cela durera des décennies jusqu'à ce qu'ils comprennent. »⁹⁶⁰ Pourtant, comme nous venons de le voir, Otto Breicha est l'un de ses plus grands soutiens dans les années 1960, l'un des premiers à reconnaître sa singularité et son caractère inclassable. Si elle considère que même ce dernier ne l'entend pas, doit son pessimisme doit déjà avoir atteint un paroxysme. Ironie du sort, c'est bien Breicha qui observe en 1968 que « Maria Lassnig a été présente dès le début, et pourtant bien souvent oubliée. »⁹⁶¹

Ainsi, malgré son attitude équivoque face au succès⁹⁶², notre peintre souffre profondément du manque de reconnaissance à « Paris, où elle avait vécu 7 années [sic]

⁹⁵⁷ Lettre de Maria Lassnig à Maria Mayelle, Paris, 1^{er} juillet 1965 [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *war [...] früher stark genug, negative u. [sic] positive Reaktionen von aussen mit Gleichmut hinzunehmen* ».

⁹⁵⁸ Maria Lassnig, *body awareness painting*, 1970, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Nantes, FRAC des Pays de la Loire, 1999, *op.cit.*, p.35. Traduction du catalogue.

⁹⁵⁹ Lettre de Maria Lassnig à Maria Mayelle, Paris, 1^{er} juillet 1965 [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Es ist schade, wenn man nicht von allen Menschen verstanden wird.* »

⁹⁶⁰ Lettre de Maria Lassnig à Heide Hildebrand, New York, 23 avril 1969, [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Breicha verstand [...] nicht u. die Kritiker verstehen den Breicha nicht u. alles wird Jahrzehnte brauchen bis es denen dämmt.* »

⁹⁶¹ Otto Breicha, « *Angelegenheitliches über Maria Lassnig* », 1968, art.cité, [non paginé], Vienne, Literaturarchiv Österreichische Nationalbibliothek. Tda : « *Maria Lassnig ist von Anfang an mit dabei gewesen und wird trotzdem gern übersehen.* »

⁹⁶² *Ibid.* : « *Cette fuite devant le succès que l'on désire en même temps ardemment.* » Tda : « *Dieses Davonlaufen vor dem Erfolg, den man zugleich sehnlich herbeiwünscht.* »

complètement méconnue »⁹⁶³, comme elle constate rétrospectivement en 1995. Le peintre Albert Paris Gütersloh la décrit dans les années 1960 comme « une jeune personne que nous allons aujourd’hui accompagner au-delà du seuil de l’obscurité »⁹⁶⁴. Elle n’est pas citée dans la liste des « représentants les plus qualifiés des nouvelles tendances qui se sont imposées ces derniers temps » établie par le comité directeur du 23^e Salon de Mai dans la préface au catalogue⁹⁶⁵. Son succès à Paris demeure donc bien mitigé. Bien que Lassnig participe peu après son arrivée dans la capitale à des expositions en groupe, elle doit attendre près de quatre ans pour voir s’organiser sa première véritable exposition particulière à Paris. En sept ans, elle n’en aura d’ailleurs que deux - celle à la Galerie La Case d’Art et celle à la Galerie du Ranelagh -, la seconde présentant également deux autres expositions particulières en parallèle.

Par conséquent, l’attention portée à Lassnig et à son œuvre ne provient que d’un public restreint. Elle demeure en marge du mouvement de la Nouvelle Figuration, lui-même bientôt totalement évincé par le Pop Art et le Nouveau Réalisme. La déception qu’elle en retient explique-t-elle un certain rejet, un certain déni d’une période, dont elle n’a plus jamais voulu parler ouvertement et de façon univoque, malgré sa portée et postérité ? Dans l’autobiographie succincte qu’elle rédige en 1970 à New York, à peine deux phrases – « participe à la ‘nouvel [sic] figuration’. Expose au Salon du Mai [sic] au Musée d’Art moderne à Paris »⁹⁶⁶- suffisent à Lassnig pour décrire sept années-phare. D’un jour à l’autre, semble-t-il, son parcours parisien ne lui paraît pas assez intéressant pour être valorisé devant un public américain nouveau, puissant.

⁹⁶³ Maria Lassnig, *Die Schwester ist die Feder des Pinsels, Tagebücher 1943-1997, op.cit.*, p.158. Texte original en français.

⁹⁶⁴ Albert Paris Gütersloh, « Rede auf Maria Kassnig », 1967, art.cité [tapuscrit non paginé], Vienne, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek.. Tda: « Der junge Mensch, den wir heute über die Schwelle der Unbekanntheit geleiten ».

⁹⁶⁵ Gaston Diehl, « Sans barrières et sans limitations », *24^e Salon de Mai*, cat.expo., Paris, 1968, *op.cit.*, p.3. Il s’agit des artistes suivants : Adami, Brown, Charpentier, Erro, Poncet, Reynaud, Recalcati, Vimard, Voss et Xenakis. Pourtant, nous avons vu que Lassnig considère dans un premier temps sa participation au Salon de 1967 comme une première consécration de son œuvre à Paris, voir chapitre II, 2.2.p.104.

⁹⁶⁶ Maria Lassnig, « Who’s who resume », tapuscrit, [1971?], [non paginé], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *Participates in the “nouvel figuration”. Exhibits in the Salon du Mai [sic] at the Museum of Modern Art in Paris.* » On voit encore une fois que sa participation au Salon de Mai représente une première apogée pour elle, la seule à ses yeux valable pour être mise en avant aux Etats-Unis.

Conclusion

Ah ces artistes, qui sont les prisonniers de leur style, qui regardent le monde d'un air maussade et qui s'obstinent à vouloir atteindre la branche verte du super-succès; rejetez le style, changez-le chaque semaine, changez de nom chaque semaine, changez de couleur des cheveux, de perruque chaque jour, changez votre vocabulaire, votre opinion préconçue sur le prochain et dans la politique chaque jour, votre façon de vivre chaque semaine, allez au devant des changements auxquels nous confronte le temps.⁹⁶⁷

Cette injonction que Maria Lassnig formule en 1970 a valeur de manifeste pour le parti pris du changement. Il est en ce sens emblématique de l'œuvre de la peintre autrichienne, qui sa vie durant, a refusé de se laisser ranger dans des cases, poursuivant sans s'arrêter ses recherches artistiques, puisant dans toutes les sources d'expression possibles. Son incitation à prendre en compte voire à anticiper les évolutions apportées par le temps montre bien que dans son acception, l'artiste, aussi obstiné soit-il dans la poursuite de ses objectifs personnels et individuels, n'est jamais en dehors de la société et de l'histoire, et par conséquent l'histoire de l'art.

Ce dernier aspect est à mettre en lien avec la réceptivité de Maria Lassnig aux «-ismes » – avant tout à l'expressionnisme, au surréalisme et surtout au tachisme, avec une petite excursion dans le champ du cubisme⁹⁶⁸ – qu'elle manifeste dans son œuvre entre la fin des années 1940 et le début des années 1960. En effet, elle ne les a pas rejetés mais considérés comme des étapes indispensables qui lui ont permis d'atteindre à tâtons une singularité, tout en restant ancrée dans son temps. Car élevée et formée dans la réclusion totale du nazisme par rapport à tout avant-gardisme artistique, le passage par les principaux mouvements artistiques de la première moitié du XX^e siècle, apparaît comme une nécessité pour Lassnig. Ainsi évoque-t-elle un travail qui consistait dans un premier temps à « [s'] exercer afin de

⁹⁶⁷ Maria Lassnig, in *Maria Lassnig. Gemälde, Graphik / Paintings, graphics*, cat.expo., Graz, Neue Galerie Vienne, New York, 1970, *op.cit.*, [non paginé]. Tda: « *Ach, die Künstler, die Gefangene ihres Stils sind, griesgrämig in die Welt sehen und verbissen auf den grünen Zweig des Supererfolgs wollen; verwerft den Stil, ändert ihn jede Woche, ändert eure Namen jede Woche, ändert eure Haarfarbe, eure Perücke jeden Tag, ändert euer Vokabularium, eure vorgefasste Meinung über den Nächsten und in der Politik jeden Tag, eure Lebensart jede Woche, ändert euren Job, kommt den Änderungen zuvor, die die Zeit mit uns vorhat.* »

⁹⁶⁸ Ses *Têtes peintes* au milieu des années 1950 en témoignent.

rattraper [son retard] »⁹⁶⁹. Le terme « s'exercer » rend bien compte de l'idée d'entraînement, de préparation afin de passer à un stade supérieur, celui de l'affranchissement des « -ismes ».

Or, ce passage par les « -ismes » suivi de leur dépassement n'auraient pu se produire sans les deux expériences de Lassnig à Paris, l'une au début des années 1950, l'autre entre 1961 et 1968. Ainsi, à travers une confrontation des sources historiographiques, avons-nous pu établir qu'un premier voyage à Paris autour de mars 1951 provoque un détachement de l'artiste du surréalisme et un passage fondamental à l'art informel. Ce changement se voit conforté par un second séjour en 1952, et éventuellement un troisième vers 1953. L'art informel, le tachisme apprennent essentiellement une chose à Lassnig : celle de la possibilité de représenter une réalité *autre*, détachée de la vision optique du monde, et pourtant tout aussi *réelle*. Cette prise de conscience conforte notre artiste dans son désir, manifeste depuis la toute fin des années 1940, de tourner son regard vers son intérieur et d'explorer son corps et les sensations physiques et physiologiques qu'il abrite. Si, l'automatisme surréaliste a été un premier moyen pour elle de pratiquer une forme d'introspection, l'art informel parisien lui procure l'impulsion *formelle* pour se concentrer sur une première représentation de la pure *forme* corporelle. Les années 1950 sont ainsi marquées par des allers-retours entre l'éclatement et la concentration tachiste du « corps » transposé sur la toile ou le papier, ponctués autour de 1955 par un retour vers une certaine figuration géométrisée, presque cubiste.

Lassnig se cherche donc encore, refuse de s'arrêter à l'art informel, de se « reposer » sur l'un de ces « -ismes » dans lesquels elle puise pour autant avec gratitude les éléments indispensables à la progression de sa recherche sur les sensations corporelles. Etouffée par une scène artistique viennoise dans laquelle elle peine à s'imposer dans les années 1950, Lassnig décide de repartir pour Paris. Elle s'y installe définitivement en 1961 dans un atelier rue de Bagnolet, acquis en février. Dix ans auparavant, Paris a confirmé une première fois ses intuitions. A présent, elle a le pressentiment qu'il en sera de même. Notre artiste ne se trompe pas. Sur la scène artistique parisienne se déploie le jeune mouvement de la Nouvelle Figuration, qui prône un mélange narratif entre réalisme « optique » et illusion. Or, cet environnement encourage Lassnig à dépasser l'art informel et à renouer avec une certaine figuration. Parvient-elle alors à se frayer un chemin dans le monde de l'art à Paris ? Force est de constater que sa vie dans la capitale se caractérise par une ambivalence entre intégration et

⁹⁶⁹ Ilse Brönne, « Interview mit Maria Lassnig », *NVZ*, 14, 31 août 1985, cité dans Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk, op.cit.*, p.155. Tda: « ich vieles nachexerzieren musste. »

exclusion par rapport aux cercles d'artistes parisiens. Mais c'est le sentiment d'être maltraitée qui prévaut finalement. De même, si grâce à la poursuite stratégique de ses objectifs, Lassnig bénéficie rapidement du soutien de certains critiques d'art et participe dès 1962 à des expositions collectives, elle ne parvient pas à nouer des liens continus avec les galeristes parisiens. Sa première exposition particulière ne se tient qu'en 1965, suivie uniquement d'une seconde en 1967. La relation qu'elle entretient tout au long de cette période avec certains galeristes en Autriche, avant tout celle avec Heide Hildebrand, s'avèrent alors cruciales pour la promotion de son art. Il apparaît ainsi comme symptomatique que les principaux acquéreurs de ses œuvres soient autrichiens, et non parisiens.

Cependant, malgré ce succès mitigé, c'est bien à Paris que Lassnig développe enfin son propre caractère artistique. L'impulsion de la Nouvelle Figuration la conduit à s'affranchir des « -ismes » : elle accepte désormais que le monde extérieur et la figuration se mêlent à ses sensations corporelles intérieures et abstraites. Il en résulte un langage formel d'une originalité inégalée. Cette figuration singulière représente également un premier aboutissement dans sa recherche de la représentation des sensations corporelles. En effet, grâce à son nouveau champ d'expression formelle, la peintre parvient à « transcrire » de manière authentique des sensations physiques perçues à la fois comme morcelées et unifiées au sein de la carapace corporelle. Cette singularité, libérée du « poids » des courants artistiques, encouragée par un contexte parisien propice, va également de pair avec une confiance accrue de l'artiste en son unicité. Son isolement à Paris, induit par la peur de la convoitise des autres, ne la décourage pas. Au contraire, c'est dans la solitude, à l'abri de l'influence extérieure dont elle n'a désormais plus besoin, que s'accroît encore la conscience de sa propre valeur artistique. Cette valeur implique également une responsabilité : Lassnig *sait* que son œuvre revêt une dimension universelle. Selon ses mots, elle peut désormais aller « au devant des changements auxquels nous confronte le temps » et exprimer un regard critique sur la société. Son retrait du monde lui permet d'en avoir une vision encore plus perspicace. Enfin, si dans les années 1960, la fortune critique de Maria Lassnig est loin d'avoir atteint son apogée, la postérité des fondements artistiques développés et confirmés grâce aux expériences parisiennes est à nos yeux l'ultime preuve de l'importance de ces deux épisodes dans la vie et l'œuvre de Maria Lassnig.

Ainsi, c'est au cours des années 1960 que se confirme le changement de paradigme⁹⁷⁰, tant sur le plan formel que sur le plan théorique, que représente la conception artistique de notre artiste articulée autour de la *body awareness*, de la conscience corporelle. Comme nous l'avons d'emblée souligné dans notre introduction, il ne s'agit pas de raccourcir le raisonnement : Paris n'est guère *l'origine* de la pensée et création originales de Lassnig. Cependant, les expériences parisiennes confortent ses intuitions et montrent donc l'impact que peut avoir l'ancrage « dans un certain pays à une certaine époque »⁹⁷¹ sur une évolution artistique.

Il serait bien prétentieux d'affirmer que la recherche sur les liens entre Maria Lassnig et Paris est à présent close, que la mission est accomplie. De nombreuses archives demeurent à consulter, des lacunes à combler⁹⁷². Nous avons vu à travers plusieurs exemples que les datations imprécises sont l'une des spécialités de Lassnig, que cela soit par rapport à sa première exposition à la Galerie Kleinmayer à Klagenfurt, ses premiers voyages à Paris ou encore au sujet de certaines œuvres⁹⁷³. L'examen de la vie et de l'œuvre de Maria Lassnig sous-entend donc de manière générale un travail de vérification, de réajustement, de reprécision qui est loin d'être achevé.

Au-delà, la continuité et l'approfondissement de ce travail de recherche suppose de se pencher sur l'étape consécutive à celle de Paris : New York. En effet, cette période n'a également jamais fait l'objet d'une étude spécifique et approfondie. Il serait alors intéressant de voir si la méthodologie qui sous-tend notre enquête – entre reconstitution archéologique et examen analytique – peut « s'appliquer » également à la période new-yorkaise de Maria Lassnig. Cela supposerait néanmoins de redéfinir, voire de trouver une problématique autre. En effet, nous osons affirmer que, du moins sur le plan de la création picturale de Lassnig, les années 1970 ne présentent pas un caractère aussi charnière que les moments parisiens. Au contraire, devant l'incompréhension totale à laquelle notre artiste se heurte aux Etats-Unis, elle « abandonne » temporairement ses recherches et son langage pictural propre pour s'adonner à une peinture figurative réaliste. C'est en effet une période fortement axée sur le

⁹⁷⁰ Armin Wildermuth, in *Maria Lassnig*, cat.expo., Vienne, Düsseldorf, Nuremberg, Klagenfurt, 1985, *op.cit.*, p. 97.

⁹⁷¹ Lettre de Maria Lassnig à Maria Mayelle, Paris, 1^{er} juillet 1965 [non paginée], Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation. Tda : « *man ist in Land u. Zeit "hineingeboren"* ».

⁹⁷² Côté « autrichien », il s'agirait en particulier de retrouver les correspondances de Maria Lassnig avec des personnages-clé tels que Paul Celan et son épouse Gisèle Lestrang, Otto Mauer ou Werner Hofmann. Pour ce qui est de la France, il conviendrait notamment de retrouver les traces des tableaux acquis par José Pierre et Guido Marinelli au cours des années 1960, ainsi que de dépister davantage de fonds d'archives à Paris.

⁹⁷³ Nos recherches ont permis de remettre en question la datation de l'huile sur toile *Mère et fille*.

portrait. Comme nous l'avons montré, la continuité des fondements parisiens à New York se manifeste dans un premier temps essentiellement à travers le dessin et deux nouveaux médiums : la sérigraphie et le dessin animé.

Quoiqu'il en soit, le parcours diversifié de Maria Lassnig entre ses différents lieux de vie et moments de création ne présente qu'un aspect parmi tant d'autres à approfondir. Du fait de son interdisciplinarité entre recherche artistique et réflexion tant philosophique que scientifique sur les sensations corporelles, de son activité multiple entre création picturale, sculpturale⁹⁷⁴, littéraire, journalistique et filmique, la vie et l'œuvre de Maria Lassnig se présentent comme un fonds inépuisable pour la recherche⁹⁷⁵. Comme le souligne l'historien de l'art et commissaire d'exposition Hans Ulrich Obrist : « Rares sont dans l'histoire de l'art les œuvres aussi complexes, à partir desquelles on peut concevoir pendant des décennies de nouvelles expositions. [...] Il y a là un potentiel incroyable pour la réception. »⁹⁷⁶

⁹⁷⁴ Lassnig s'adonne dès la fin des années 1970 à la sculpture en bronze notamment.

⁹⁷⁵ Hans Ulrich Obrist, in Sepp Dreissinger (éd.), *Maria Lassnig. Gespräche und Fotos, op.cit.*, p.215.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p.215-216. Tda: « *In der Kunstgeschichte gibt es sehr selten so komplexe Werke, aus deren Fundus man jahrzehntelang neue Ausstellungen erfinden kann. [...] Es ist ein unglaubliches Potenzial für die Rezeption vorhanden.* »

Bibliographie

I. Fonds d'archives et dossiers documentaires consultés

- Galerie Creuze, dossier documentaire topographique, Paris, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou
- Galerie La Hune, fonds d'archives, Paris, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou
- Galerie Le Soleil dans la Tête, dossier documentaire topographique, Paris, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou
- Galerie nächst St. Stephan, fonds d'archives, Vienne, Galerie nächst St. Stephan
- Maria Lassnig, fonds d'archives, Vienne, Maria Lassnig Foundation
- Maria Lassnig, dossier documentaire d'artiste, Paris, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou
- *Protokolle*, Jahrgangsfaszikel 68, Vienne, Literaturarchiv Österreichische Nationalbibliothek
- *Protokolle*, Jahrgangsfaszikel 73/1, Vienne, Literaturarchiv Österreichische Nationalbibliothek
- *Protokolle*, ÖLA 162/01, Briefe I-L Lassnig, Vienne, Literaturarchiv Österreichische Nationalbibliothek

II. Sources imprimées : Maria Lassnig

A. Ouvrages monographiques

- Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk. Ihre kunstgeschichtliche Stellung in der Malerei des 20. Jahrhunderts*, [thèse doctorale en histoire de l'art publiée], Herzogenrath, Murken-Altrogge, 1990
- Sepp Dreissinger (éd.), *Maria Lassnig. Gespräche & Fotos*, Vienne, Album Verlag, 2015

B. Catalogues d'expositions particulières

- *Maria Lassnig. Malerei und Graphik*, [brochure], texte de Heimo Kuchling, Klagenfurt, Galerie Kleinmayer, 19 mars – 9 avril 1949 [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- *Maria Lassnig*, [brochure], texte de Heimo Kuchling, Vienne, Galerie / Buchhandlung Cosmos, mai 1950 [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- *Maria Lassnig. Phantastische Automatik, statische Meditationen, stumme Formen, Malerei ∞ - I*, [brochure], texte de Maria Lassnig, Vienne, Art Club Galerie, 22 novembre – 12 décembre 1952 [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- *Ausstellung Maria Lassnig – Galerie Würthle – Wien*, tapuscrit de Heimo Kuchling, [pour l'exposition à la Galerie Würthle à Vienne en 1956] [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- *Maria Lassnig. Malerei, Graphik*, [dépliant], textes de Werner Hofmann et Maria Lassnig, Vienne, Galerie nächst St. Stephan, 17 mars – 5 avril 1960 [Dossier documentaire Maria Lassnig, Paris, Bibliothèque Kandinsky]
- *Maria Lassnig. Aquarelle*, [brochure], texte de Leopoldine Springschitz, Klagenfurt, Kärntner Landesmuseum, 29 août – 13 septembre 1961 [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- *Maria Lassnig. Ölbilder, Paris*, [dépliant], Klagenfurt, Galerie Hildebrand [Wulfengasse 14], 4 juillet – 30 juillet 1964 [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- *Maria Lassnig. Ölbilder, Gouachen, Paris*, [dépliant], Vienne, Galerie nächst St. Stephan, 14 septembre – 4 octobre 1964 [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- *Maria Lassnig*, textes de Otto Breicha, Guido Marinelli et José Pierre, cat.expo., Paris, Galerie La Case d'Art, 30 mars – 12 avril 1965
- *Maria Lassnig. Sentimentale Bilder aus Paris*, [brochure], texte de José Pierre, Vienne, Galerie Würthle, 14 avril – 17 mai 1966 [Dossier documentaire Maria Lassnig, Paris, Bibliothèque Kandinsky]
- *Maria Lassnig*, [invitation à l'exposition], texte de José Pierre, Paris, Galerie Le

Ranelagh, vernissage le 2 février 1967 [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]

- *Maria Lassnig. Gemälde, Graphik / Paintings, graphics*, textes de Maria Lassnig et Wilfried Skreiner, cat.expo., Graz, Neue Galerie Landesmuseum Joanneum, 4 septembre – 27 septembre 1970, Vienne, Galerie nächst St. Stephan, 5 octobre – 21 octobre 1970, New York, Austrian Institute, 30 novembre – 18 décembre 1970, Graz, Neue Galerie, 1970
- *Maria Lassnig*, Wieland Schmied (dir.), cat.expo., texte de Maria Lassnig, Berlin, DAAD Galerie, Haus am Lützowplatz, 20 octobre – 19 novembre 1978, Berlin, Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD), 1978
- *Maria Lassnig. Biennale di Venezia 1980*, Österreichisches Bundesministerium für Kunst und Kultur (éd.), textes de Werner Hofmann, Hans Hollein et Maria Lassnig, cat.expo., Venise, Biennale, 1er juin - 28 septembre 1980, Vienne, Brüder Rosenbaum, 1980
- *Maria Lassnig. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, 1949-1982*, Hans Albert Peters, Wilfried Skreiner (dir.), cat.expo., Düsseldorf, Kunstmuseum, 7 juillet – 21 août 1983, Düsseldorf, Klaus Richter, 1982
- *Maria Lassnig*, Wolfgang Drechsler (dir.), textes de Maria Lassnig, cat.expo., Vienne, Museum moderner Kunst/ Museum des 20. Jahrhunderts, Düsseldorf, Kunstmuseum, Nuremberg, Kunsthalle, Klagenfurt, Kärntner Landesgalerie, 1985, Klagenfurt, Ritter, 1985
- *Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle 1957-1962. Zeichnungen 1986-1987*, cat.expo., Salzbourg, Galerie Thaddaeus Ropac, mars - avril 1987
- *Maria Lassnig. Werkverzeichnis der Druckgraphik. 1949-1987*, Barbara Gross (dir.), Munich, Barbara Gross Galerie, 1988
- *Maria Lassnig : Aquarelle*, textes de Otto Breicha *et al.*, cat.expo., Vienne, Graphische Sammlung Albertina, Klagenfurt, Kärntner Landesgalerie, Salzbourg, Landessammlungen Rupertinum, Klagenfurt, Ritter, 1988
- *Maria Lassnig*, préf. de Rudi Fuchs, cat.expo., Vienne, New York, Galerie Ulysses, 1988
- *Maria Lassnig. Bilder der sechziger Jahre*, texte de Oswald Wiener, cat.expo., Munich, Galerie Klewan, 5 octobre – 2 décembre 1989

- *Maria Lassnig. Mit dem Kopf durch die Wand*, Martin Kunz (dir.), cat.expo., Graz, Neue Galerie Landesmuseum Joanneum, 22 juin – 20 août 1989, Hambourg, Kunstverein [dates non connues], Vienne, Secession [dates non connues], Klagenfurt, Ritter, 1989
- *Maria Lassnig. Bilder, Zeichnungen, Aquarelle, Grafik, 1946-1986*, préf. de Wieland Schmied, cat.expo., Munich, Galerie Klewan, 2 juin – 8 août 1992
- *Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle*, textes de Maria Lassnig et Oswald Wiener, cat.expo., Vienne, Galerie Ulysses, 1992
- *Das Innere nach Aussen: Maria Lassnig. Bilder/ Schilderijen/ Paintings*, textes de Rudi Fuchs, Jurrie Poot, cat.expo., Amsterdam, Stedelijk Museum, 4 février – 4 avril 1994, Vienne, Galerie Ulysses [dates non connues], Francfort, Kunstverein [dates non connues], Lübeck, Sankt Petri, 24 juillet – 30 septembre 1994, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1994
- *Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle / Dessins et aquarelles 1946-1995*, Hanne Weskott (dir.), cat.expo., Berne, Kunstmuseum, 13 septembre – 26 novembre 1995, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 6 décembre 1995 – 18 février 1996, Leverkusen, Städtisches Museum, Schloss Morsbroich, 25 mars – 2 juin 1996, Ulm, Kunstmuseum, 30 juin – 25 août 1996, Graz, Kulturhaus, fin septembre – mi-novembre 1996, Munich, Prestel, 1995
- *Maria Lassnig. Be-Ziehungen und Malflüsse*, Ulrich Loock, Friedrich Meschede, Alexander Tolay (dir.), cat.expo., Berlin, Neuer Berliner Kunstverein, 31 mai – 20 juillet 1997, Berlin, DAAD-Galerie, 31 mai – 20 juillet 1997, Berne, Kunsthalle, 13 septembre – 23 novembre 1997, Klagenfurt, Ritter, 1997
- *Maria Lassnig*, textes de Wolfgang Drechsler, Maria Lassnig et Oswald Wiener, cat.expo., Vienne, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, 20^{er} Haus, 26 mars – 6 juin 1999, Nantes, Musée des Beaux-Arts, Fonds Régional d'Art Contemporain des Pays de la Loire, 6 juillet- 27 septembre 1999, Vienne, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1999
- *Maria Lassnig. Körperportraits. Rubenspreis der Stadt Siegen 2002*, cat.expo., Siegen, Museum für Gegenwartskunst, 23 juin – 1er septembre 2002 [prolongée jusqu'au 29 septembre], Siegen, Museum für Gegenwartskunst, 2002

- *Maria Lassnig. Verschiedene Arten zu sein*, Toni Stooss (dir.), cat.expo., Zurich, Kunsthaus, 28 novembre 2003 – 29 février 2004, Francfort-sur-le-Main, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 22 juillet – 10 octobre 2004, Zurich, Kunsthaus, 2003
- *Maria Lassnig. body.fiction.nature*, Christine Humpl, Isabella Kossina, Annette Stein (dir.), cat.expo., Klosterneuburg, Sammlung Essl Privatstiftung, 20 avril – 28 août 2005, Klosterneuburg, Edition Sammlung Essl, 2005
- *Maria Lassnig. Körperbilder / Body awareness painting*, Andrea Madesta (dir.), cat.expo., Klagenfurt, Museum Moderner Kunst Kärnten, 16 février – 11 juin 2006, Cologne, Snoeck, 2006
- *Maria Lassnig. Im Möglichkeitsspiegel. Aquarelle und Zeichnungen von 1947 bis heute / In the Mirror of Possibilities. Watercolours and drawings from 1947 to the Present*, Julia Friedrich (dir.), cat. expo., Cologne, Museum Ludwig, 14 mars – 14 juin 2009, Ostfildern-Ruit, , Hatje Cantz, 2009
- *Maria Lassnig. Die Kunst, die macht mich immer jünger*, Helmut Friedel, Matthias Mühling (dir.), cat.expo., Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, 27 février – 30 mai 2010, Berlin, Distanz, 2010
- *Maria Lassnig. Der Ort der Bilder*, Günther Holler-Schuster, Dirk Luckow, Peter Pakesch (dir.), cat.expo., Graz, Neue Galerie Universalmuseum Joanneum, 17 novembre 2012 - 28 avril 2013, Hambourg, Deichtorhallen, 21 juin - 8 septembre, Cologne, Walther König, 2013
- *Maria Lassnig. Werke, Tagebücher & Schriften / Works, Diaries & Writings*, Silvia Eiblmayer, Laurence Rassel (dir.), cat.expo., Barcelone, Fundacio Antoni Tapies, 27 février – 31 mai 2015, Cologne, Walther König, 2015

C. Catalogues d'expositions collectives

- *Cave Canem. Die Hundsgruppe*, [dépliant], Vienne, Institut für Wissenschaft und Kunst, 1951 [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- *Unfigurative Malerei*, [tapuscrit du cat.expo.], textes de Maria Lassnig et Arnulf Rainer, Klagenfurt, Künstlerhaus, novembre 1951 [vernissage le 26 novembre] [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- *Donner à voir I*, présenté par Jean-Jacques Lévêque, José Pierre, Pierre Restany et

- al.*, cat.expo., Paris, Galerie Raymond Creuze, 15 mai – 9 juin 1962, Paris [Dossier topographique Galerie Creuze, Paris, Bibliothèque Kandinsky]
- *Jeune peinture autrichienne*, texte de Kristian Sotriffer, cat.expo., Paris, Galerie Le Soleil dans la Tête, 8 novembre – 28 novembre 1962 [Dossier topographique Galerie Le Soleil dans la Tête, Paris, Bibliothèque Kandinsky]
 - *10 Schilders en beeldhouwers uit Oostenrijk* [10 peintres et sculpteurs d’Autriche], préf. de Otto Mauer, texte de Otto Breicha, cat.expo., Amsterdam, Galerij Magdalena Sothman, 19 – 30 juin 1964 [Vienne, Archives Galerie nächst St. Stephan]
 - *Aquarelles et dessins autrichiens des dernières années*, préf. de Walter Koschatzky, cat.expo., Paris, Institut autrichien, 17 juin – 13 juillet 1966, Paris, Institut autrichien, 1966
 - *23^e Salon de Mai*, préf. de Gaston Diehl, cat.expo., Paris, Musée d’Art moderne de la Ville, 29 avril – 21 mai 1967, Paris, 1967
 - *11. Österreichischer Graphikwettbewerb*, [brochure], texte de Wilfried Skreiner, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, avril 1968
 - *24^e Salon de Mai*, préf. de Gaston Diehl, cat.expo., Paris, Musée d’Art moderne de la Ville, 4 – 26 mai 1968, Paris, 1968
 - *Anfänge des Informel in Österreich. 1949-1953. Maria Lassnig, Oswald Oberhuber, Arnulf Rainer. Vorläufer und Zeitgenossen*, texte de Otto Breicha, cat.expo., Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 20 janvier – 21 mars 1971, Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts, 1971
 - *La jeune gravure contemporaine*, préf. de J.Houplain, cat.expo., Paris, [lieu d’exposition ?], Art moderne, novembre 1975 [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
 - *Eremiten-Kosmopoliten. Moderne Malerei in Kärnten 1900-1955*, Matthias Boeckl, Agnes Husslein-Arco (dir.), cat.expo., Klagenfurt, Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt, Stadtgalerie, Bleiburg, Werner Berg-Galerie, Nötscher Kreis, 16 mai - 17 octobre 2004 [dans les trois lieux], Vienne, Springer, 2004
 - *Wien-Paris. Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne, 1880-1960*, Agnes Husslein-Arco (dir.), Vienne, Österreichische Galerie Belvedere, 3 octobre 2007 – 13 janvier 2008, Vienne, Österreichische Galerie Belvedere, 2007

D. Sélection d'écrits de Maria Lassnig intégrés dans des publications (datant notamment des périodes étudiées)

- Maria Lassnig, « Keine Verteidigung », manifeste pour le cat.expo.
Unfigurative Malerei, Klagenfurt, Künstlerhaus, 1951, [tapuscrit, non paginé] [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- Maria Lassnig, « Die grosse Form finden... », in *Maria Lassnig. Phantastische Automatik, statische Meditationen, stumme Formen, Malerei ∞ - I*, [brochure], Vienne, Art Club Galerie, 1952, [non paginé] [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- Maria Lassnig, « body-awareness-painting », in *Maria Lassnig. Gemälde, Graphik / Paintings, graphics*, cat.expo., Graz, Neue Galerie Landesmuseum Joanneum, Vienne, Galerie nächst St. Stephan, New York, Austrian Institute, 1970, [non paginé]
- Maria Lassnig, *Die Schwester ist die Feder des Pinsels, Tagebücher 1943-1997* [extraits des journaux intimes de Lassnig], Hans-Ulrich Obrist (éd.), Cologne, Dumont, 2000

E. Ecrits sur Maria Lassnig

- Benjamin Péret, Préface pour le portfolio de représentations surréalistes *Garten der Leidenschaften [Jardin des passions]*, tapuscrit, Paris, 1951 [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- Wolfgang Drechsler, « Lassnig Paris 1951 », projet de texte non publié pour communication [non réalisée] dans le cadre d'un symposium sur l'année 1951 à Vienne, [années 2000], dactyl.

F. Articles de Maria Lassnig

- Maria Lassnig, « Kulturberichte : Der Surrealismus ist 40 Jahre alt », *Volkszeitung*, 30 avril 1964, [extrait découpé, non paginé] [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- Maria Lassnig, « Chancen des Kreativen », *Protokolle '68*, Otto Breicha (éd.), Vienne,

1968, [tapuscrit, non paginé] [Vienne, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek]

- Maria Lassnig « Pariser Kunstbrief : Gibt es was Neues in Paris ? », [*Volkszeitung* ?], [années 1960], [extrait découpé, non paginé] [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- Maria Lassnig « Pariser Kunstbrief: Drei Abwandlungen der sichtbaren Welt », [*Volkszeitung* ?], [date ?], [extrait découpé, non paginé] [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]

G. Articles sur Maria Lassnig

- E.M., « Ausstellung Maria Lassnig », [*Volkszeitung* ?], 20 mars 194[9], [extrait découpé, antidaté de 1948, non paginé] [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- H.S., « Ausstellung Maria Lassnig », *Volkszeitung*, 22 mars 194[9], [extrait découpé, antidaté de 1948, non paginé] [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- [Auteur ?], « Ausstellung Maria Lassnig », *Neue Zeit. Sozialistische Tageszeitung*, 23 mars 194[9], [extrait découpé, antidaté de 1948, non paginé] [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- Dr. H.R., « Kärntner Malerin stellt aus », *Kleine Zeitung*, 23 mars 194[9], [extrait découpé, antidaté de 1948, non paginé] [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- E.M., « Ausstellung Maria Lassnig in der Kleinmayer-Galerie in Klagenfurt », [*Volkszeitung* ?], 27 mars 194[9], [extrait découpé, antidaté de 1948, non paginé] [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- [Auteur?], « Galerie St. Stephan Maria mit Bart », *Die Wochen Presse*, 2 avril 1960, [extrait découpé, non paginé] [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- [Auteur?], [Titre?], *Wiener Zeitung*, 17 septembre 1964, [extrait découpé, non paginé] [Vienne, Archives Galerie nächst St. Stephan]
- [Auteur?], « Vom provokanten Ernst des Grotesken. Zwei neue Ausstellungen in der Galerie nächst St. Stephan: Lassnig und Frohner », *Kurier*, 19 septembre 1964, [extrait découpé, non paginé] [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- Peter Baum, « Malerei und Graphik aus Paris, Wien und Bremen. Zu neuen Arbeiten

von Maria Lassnig, Adolf Frohner und G. Costazza von unserem Wiener Kunstkritiker Peter Baum », *Oberösterreichische Nachrichten*, 19 septembre 1964, [extrait découpé, non paginé] [Vienne, Archives Galerie nächst St. Stephan]

- K.S. [Kristian Sottriffer ?], « Aus der Galerie St. Stephan », *Die Presse*, 23 septembre 1964, [extrait découpé, non paginé] [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- [Auteur?], « Abend der Vernissagen in Wien », *Wiener Zeitung*, 29 septembre 1964, [extrait découpé, non paginé] [Vienne, Archives Galerie nächst St. Stephan]
- I.W., « Malerin Maria Lassnig », *Volkszeitung*, n° 36, [1964 ?], p.8, [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- [Auteur?], « Maria Lassnig Ausstellung in Paris », *Volkszeitung*, 1965, [extrait découpé, non paginé] [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- Erica Lillegg, « Kultgeräte und andere Kunst in Paris », *Neues Österreich*, 5 mai 1965, [extrait découpé, non paginé] [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- Gérard Gassiot-Talabot, « Quatre peintres parmi d'autres », *Les Annales. Revue mensuelle des lettres françaises*, n° 72, juin 1965, p.54 [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- [Auteur ?], « Paris, künstlerischer Nährboden-Kärnten Kraftquelle », *Volkszeitung*, 24 septembre 1967, p.8 [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- Albert Paris Gütersloh, « Rede auf Maria Kassnig », *Aufforderung zum Misstrauen*, Vienne, 1967, [tapuscrit non paginé] [Vienne, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek]
- Otto Breicha, « Angelegenheitliches über Maria Lassnig », *Protokolle '68*, Vienne, 1968, [tapuscrit non paginé] [Vienne, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek]
- K.S. [Kristian Sottriffer?], « 'Monumente der Humanität' Aus dem Wiener Kunstleben am Sommerbeginn », [journal ?], 26 juin 1969, p.4, [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- Kristian Sottriffer, « Pfingsten jeden Tag. Maria Lassnig und ihre Ausstellung nächst St. Stephan », [journal ?], 10/11 octobre 1970, [extrait découpé, non paginé] [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- Kristian Sottriffer, « Auf Papier u in Stein, Zwei künstlerische Ereignisse in Kärnten », [journal ?], 10/11 octobre 1970, [extrait découpé, non paginé] [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]

[Die Presse?], [date?], [extrait découpé, non paginé] [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]

- [Auteur?], « Erkenntnis ging über das Ich. Eine Retrospektive von Maria Lassnig im Künstlerhaus Klagenfurt », *Kärntner Tageszeitung*, n°137, 19 juin 1977, p.7 [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- Grete Misar, « USA : Ein Schock. In New York hat sich die 'Schlange' nicht gehäutet », *Kleine Zeitung*, [années 1970], [extrait découpé, non paginé] [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- Eva Deissen, « Seit elf Jahren lebt die Kärntner Malerin in New York. Nun wird sie Österreichs 'Kunst nach 1970' auf der Biennale 1980 repräsentieren », interview avec Maria Lassnig, [Journal ?], 6 janvier 1980, p.26 [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- Grete Misar, « Heimkehr in die Fremde », *Kleine Zeitung*, 7 septembre 1980, [extrait découpé, non paginé] [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- Hog, « 'Neue' Malerei ! », *Kleine Zeitung*, 10 mars 1981, p.18 [Vienne, Archives Maria Lassnig Foundation]
- Ludmila Vachtova, « Frauenstärke Schwerarbeit », *Parkett*, n° 85, 2009, p.74-81
- Robert Storr, « Wie wird man mit Maria fertig ? », *Parkett*, n° 85, 2009, p.74-100
- Manuela Ammer, « 'Be aware, be aware, be aware'. Obacht vor Maria Lassnigs Filmen », *Parkett*, n° 85, 2009, p.102-109

III. Sources imprimées : bibliographie générale

A. Ouvrages généraux : contexte viennois

- Robert Fleck, *Avantgarde in Wien : Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan, 1954-1982, Kunst und Kunstbetrieb in Österreich*, Vienne, Löcker, 1982
- Verena Pawlowsky, *Die Akademie der bildenden Künste Wien im Nationalsozialismus. Lehrende, Studierende und Verwaltungspersonal*, t.1, Vienne, Böhlau, 2015

B. Ouvrages généraux : contexte parisien

- Jean-Luc Chalumeau, *La Nouvelle figuration. Une histoire de 1953 à nos jours. Figuration narrative, Jeune Peinture, Figuration critique*, Editions Cercles d'Art, 2003
- Guido Marinelli, *Les Biennales de Paris 1959-1961 : les festivals d'avant-garde jusqu'au Salon Comparaison 1962*, préf. de Jean Cocteau, Paris, Londres, Turin, Galerie Moderne, 1962
- Michel Ragon, *Cinquante ans d'art vivant : chronique vécue de la peinture et de la sculpture, 1950-2000*, Paris, Fayard, 2001
- Michel Tapié, *Un Art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, Gabriel-Giraud et fils, 1952

C. Catalogues d'exposition

- *Véhémences confrontées. Bryen, Capogrossi, De Kooning, Hartung, Mathieu, Pollock, Riopelle, Russell, Wols*, [dépliant] présenté par Michel Tapié, Paris, Galerie Nina Dausset, 8 mars – 31 mars 1951 [Fonds Galerie La Hune, Paris, Bibliothèque Kandinsky]
- *Les sujets de l'abstraction: peinture non-figurative de la seconde Ecole de Paris, 1946-1962. 101 chefs d'œuvre de la Fondation Gandur pour l'Art*, Eric de Chasse (dir.), cat.expo., Genève, Musée Rath, 6 mai - 14 août 2011, Montpellier, Musée Fabre, 3 décembre 2011 - 18 mars 2012, Milan, 5 Continents, 2011

IV. Sources internet

A. Travaux universitaires sur Maria Lassnig

- Silke Andrea Schuemmer, « *einmal von aussen, dann von innen* ». *Die Konstituierung des Ichs in den Selbstportraits Maria Lassnigs, ihre bildnerische Umsetzung von Gefühlen und Empfindungen und die Frage nach der Übertragbarkeit des literarischen Begriffs des 'Inneren Monologs' auf Selbstbildnisse*, thèse

doctorale en philosophie, dirigée par apl. Prof. Dr. phil. Peter Gerlach et Hon.-Prof. Dr. phil. Ulrich Schneider, Philosophische Fakultät der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen [Aix-la-Chapelle], 2002, 311 p. [en ligne]

- <http://publications.rwth-aachen.de/record/57256/files/03_048.pdf> [téléchargée le 22 février 2016]

B. Liens et articles relatifs à Maria Lassnig

- Maria Lassnig Stiftung, *Werkverzeichnis* [catalogue raisonné en cours d'élaboration] [en ligne]
 - <<http://www.marialassnig.org/werkverzeichnis/>> [consulté en ligne le 3 septembre 2016]
- Mumok, *Maria Lassnig in der Sammlung* [en ligne]
 - <<https://www.mumok.at/de/collection/search?fulltext=maria+lassnig>> [consulté le 6 août 2016]
- Tate Liverpool, *Maria Lassnig*, exposition en cours, 18 mai – 18 septembre 2016 [en ligne]
 - <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/maria-lassnig>> [consulté le 13 mai 2016]
- Hans-Ulrich Obrist, « Frühstück mit Ohr. Eiserner Vorhang 2005/2006 », in *museum in progress* [en ligne]
 - <<http://www.mip.at/attachments/69>> [consulté le 11 août 2016]
- Kristian Sotriffer, « KünstlerInnenporträts 40. Gespräch mit Maria Lassnig », Vienne, mars 1997, in *museum in progress*, [en ligne]
 - <<http://www.mip.at/attachments/191>> [consulté le 3 mars 2016]
- Almuth Spiegler « Lassnig : “Aber bin ja noch nicht gestorben”. Interview. Maria Lassnig gestaltet den Eisernen Vorhang der Staatsoper/ Ein Gespräch über Sammler und Bauern », *Die Presse*, 2 septembre 2005, [en ligne]
 - <<http://www.basis-wien.at/avdt/avdt/htm/224/00066016.htm>> [consulté le 8 août 2016]

C. Liens et articles généraux

- Archives de la critique d'art, *Bibliographie Jean Jacques Lévêque*, [en ligne]
 - <http://www.archivesdelacritiquedart.org/outils_documentaires/critiques_d_art/442/bibliographie> [consulté le 5 août 2016]
- European Forum Alpbach, *About us*, [en ligne]
 - <<http://www.alpbach.org/en/about-us/>> [consulté le 22 août 2016]
- Galerie Jean Fournier, *Past exhibitions. 1965-1971*, [en ligne]
 - <http://www.galeriejeanfournier.com/previous_show.php?year=&type=&ar=&chrono=1&page=3> [consulté le 31 juillet 2016]
- Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, *Ausstellungen/ Veranstaltungen 1954-1958*, [en ligne]
 - <http://www.schwarzwaelder.at/galeriedt/maingal.htm> [consulté le 1er août 2016]
- Joan Mitchell Foundation, *Biography Joan Mitchell*, [en ligne]
 - <<http://joanmitchellfoundation.org/work/artist/bio>> [consulté le 31 juillet 2016]
- [Anon.], « Cobra », in *Aparences* [en ligne]
 - <<http://www.aparences.net/periodes/art-contemporain/fr-cobra/>> [consulté le 30 juillet 2016]
- [Anon.], « Jean-Claude Silbermann », in *Association des amis de Benjamin Péret* [en ligne]
 - <<http://www.benjamin-peret.org/documents/99-jean-claude-silbermann.html>> [consulté le 31 juillet 2016]
- [Anon.], « Galerie Breteau », note sur le fonds, 25 septembre 2012, in *IMEC* [en ligne]
 - <<http://www.imec-archives.com/fonds/galerie-breteau>> [consulté le 25 juin 2016]
- [Anon.], « Tachismus », in *Ketterer Kunst* [en ligne]
 - <<http://www.kettererkunst.de/lexikon/tachismus.php>> [consulté le 3 juillet 2016]
- [Anon.], « ZERO. Avant-garde internationale des années 1950-1960 », in *Musée d'art moderne et contemporain Métropole Saint Etienne*, [en ligne]

- <http://www.mam-st-etienne.fr/index.php?rubrique=31&exposition_id=7> [consulté le 24 août 2016]
- [Anon.], « Werner Hofmann », in *Dictionary of Art Historians* [en ligne]
 - <<https://dictionaryofarthistorians.org/hofmannw.htm>> [consulté le 6 août 2016]
- [Anon.], « Crise de Cuba », in *Larousse*, [en ligne]
 - <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/crise_de_Cuba/115303> [consulté le 20 août 2016]
- Bernard Bier, « Paul Celan (1920-1970) à Paris (1948-1970) », in *Terre des écrivains*, 1^{er} mai 2006 [en ligne]
 - <<http://www.terresdecrivains.com/Paul-Celan-1920-1970-a-Paris-1948>> [le 3 août 2016]
- Arthur Rimbaud, Lettre à Paul Demeny, dite « du voyant », Charleville, 15 mai 1871, in *Toute la poésie* [en ligne]
 - <http://www.toutelapoesie.com/poemes/rimbaud/la_lettre_du_voyant.htm> [consulté le 20 juillet 2016]
- Roberta Smith « Allan Frumkin, Art Dealer In Two Cities, Is Dead, at 75 », *The New York Times*, 12 décembre 2002 [en ligne]
 - <<http://www.nytimes.com/2002/12/12/arts/allan-frumkin-art-dealer-in-two-cities-is-dead-at-75.html>> [consulté le 3 août 2016]
- Christoph Zuschlag, « Karl Otto Götz », 1997, in *Stiftung Informelle Kunst* [en ligne]
 - <<http://www.stiftung-informelle-kunst.de/kuenstler/karl-otto-goetz.html>> [consulté le 16 juillet 2016]

D. Sources audiovisuelles

A. Films d'animation de Maria Lassnig

- Maria Lassnig et Hubert Sielecki, *Kantate*, 1992, 35mm, couleur, son, 8 min., [en ligne]
 - <<https://www.youtube.com/watch?v=4sDSZ9GwnCE>> [visionné le 15 janvier 2016]

B. Sources audiovisuelles sur Maria Lassnig

- [Réalisateur ?], *Galerie Wulfengasse zeigt Werke von Maria Lassnig*, Klagenfurt, 1964, Filmarchiv Austria [en ligne]
 - <<https://api.picturepipe.net/api/3.0/playouttoken/f2e79e4066034021a75bc173cA95973>> [visionné le 15 mars 2016]
- Maria Lassnig en coopération avec Jaime Caro et Roger Martin, *Maria Lassnig. Impulse 5. Selbstporträt*, documentaire, ORF, Vienne, 30 min., 1972 [dvd en provenance de Vienne, Archive Österreichischer Rundfunk]
- Andrea Schurian, *Maria Lassnig. Gemalte Gefühle*, documentaire, ORF, Vienne, 40 min., 1994 [dvd en provenance de Vienne, Archive Österreichischer Rundfunk]
- Jacqueline Kaess-Farquet, *Maria Lassnig – Du oder Ich*, dans la série *LIDO*, documentaire, Bayerischer Rundfunk Fernsehen, 44 min., 2015 [en ligne]
 - <<http://www.br.de/mediathek/video/sendungen/lido/maria-lassnig-du-oder-ich-100.html#tab=bcastInfo&jump=tab>> [visionné le 27 mars 2016]
- Entretien avec Wolfgang Drechsler, enregistrement sonore retranscrit et traduit en français, Vienne, 9 mars 2016