

Le clan Valadon



Centre
Pompidou-Metz

Actes du symposium
Centre Pompidou-Metz, 9-11 septembre 2023

Couverture

Suzanne Valadon, *Autoportrait aux seins nus*
(1931, Suisse, collection particulière)

ACTES DU SYMPOSIUM

LE CLAN
VALADON

Centre Pompidou-Metz, 9-11 septembre 2023

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS

- 5 **Chiara Parisi**

L'ŒUVRE DE SUZANNE VALADON AU PRISME DE LA PENSÉE FÉMINISTE

- 7 **Griselda Pollock** – Que veut Suzanne Valadon ?
Questions méthodologiques et historiographiques dans nos histoires
de l'art des femmes
- 15 **Yelin Zhao** – Suzanne Valadon et la figure de l'artiste-modèle

L'HISTOIRE DE SUZANNE VALADON EN EXPOSITIONS

- 21 Panel modéré par **Charlotte Foucher Zarmanian**,
avec **Magali Briat-Philippe, Sylvie Carlier, Nancy Ireson, Andrea Jahn,**
Sophie Lévy, Anne Liénard, Saskia Ooms et Chiara Parisi

L'ART DE RÉSISTER

- 35 **Béatrice Josse**

SUZANNE VALADON VUE PAR LA CRITIQUE

- 41 **Paula J. Birnbaum** – « L'une des gloires de la peinture féminine française » :
la réception et l'héritage de Suzanne Valadon
- 47 **Lauren Jimerson** – Suzanne Valadon: A Man As Her Muse

BERTHE WEILL, GALERISTE DE SUZANNE VALADON

- 55 **Marianne Le Morvan** – Valadon – grande artiste !
- 59 **Lynn Gumpert** – Berthe Weill (1865-1951) et Émilie Charmy (1878-1974)

REGARDS CROISÉS SUR LES ŒUVRES DE SUZANNE VALADON

- 63 **Nathalie Ernoult** – Suzanne Valadon dans les collections nationales
69 **Gilles Genty** – Degas, Valadon, quand l'élève se fait maître...
73 **Anna Pravdová** – Les amitiés tchèques de Suzanne Valadon
77 **James Smalls** – Autour de la *Vénus noire* (1919)
81 **Rose Barberat et Chloé Sassi** – Autour du *Lancement du filet* (1914),
en conversation avec **Sophie Bernal**

PROLONGEMENTS CONTEMPORAINS

- 85 Panel modéré par **Anaël Pigeat** avec **Nathanaëlle Herbelin,**
Madeleine Roger-Lacan, Christine Safa, Apolonia Sokol
et **Agnès Thurnauer**

DEVENIR SUZANNE VALADON : UN NOM À SOI

- 97 Panel modéré par **Marjorie Micucci**
avec **Sophie Bramly** et **Jean-Paul Delfino**

SOUVENIRS

- 107 **Jeanine Warnod,** avec **Isabelle Ducatez**

L'INFLUENCE DE SUZANNE VALADON SUR L'ŒUVRE D'ERIK SATIE (1893)

- 111 **Philippe Malhaire**

PROGRAMMATION ASSOCIÉE

- 119 **Guillaume Coppola**
Cabaret Le Secret

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

CONTRIBUTEUR·RICE·S

AVANT-PROPOS

Chiara Parisi, directrice du Centre Pompidou-Metz
et commissaire de l'exposition «Suzanne Valadon. Un monde à soi»

Ces deux journées de colloque sont nées de la volonté de rassembler les voix plurielles qui ont nourri les réflexions critiques autour de la figure et l'œuvre de Suzanne Valadon. Constitué de personnalités issues d'horizons différents, le «clan Valadon» ambitionne de mettre en partage les savoirs autour de l'artiste et de réinterroger l'héritage qu'elle laisse au monde contemporain. Les recherches menées au Centre Pompidou-Metz pendant près de deux ans pour construire l'exposition «Suzanne Valadon. Un monde à soi» se sont ouvertes à de nouvelles perspectives lors de ces deux journées d'échanges, qui ont mis en lumière, grâce au croisement de divers éclairages, l'importance de relire l'œuvre de cette artiste.

Nous avons eu l'honneur d'imaginer cet événement en nous appuyant sur les recherches pionnières que Griselda Pollock, figure éminente du champ des théories culturelles féministes, mène à l'université de Leeds depuis les années 1970, et de l'inaugurer avec la conférence qu'elle a donnée pour l'occasion. Se sont ensuite succédé des interventions portées par des historien-ne-s de l'art, des universitaires, des critiques d'art, des écrivain-e-s, ainsi que des artistes. L'éclectisme des domaines d'expertise convoqués a grandement contribué à la richesse des échanges, et nous adressons ici à chacun-e nos sincères remerciements.

Les communications ont été ponctuées par des interventions musicales et performatives. Depuis le récital d'Erik Satie joué par le pianiste Guillaume Coppola, l'éclairage théorique du musicologue Philippe Malhaire sur la relation entre la peintre et l'auteur des célèbres *Gnossiennes*, jusqu'aux interprétations au piano des pièces iconiques du même Satie, face aux œuvres, des élèves du conservatoire Gabriel-Pierné de Metz, le «clan Valadon» a démontré combien, pour l'envisager dans sa pluralité, il est nécessaire de resituer l'œuvre de Valadon dans son époque, celle des cabarets, des bals et des guinguettes qui ont fait vibrer le Montmartre du début de siècle. Clôturent joyeusement l'événement, le cabaret Le Secret a imaginé un programme inspiré par la figure de Valadon, composé de numéros aussi fantasques qu'extravagants et scintillants, plongeant les spectateur-ric-e-s dans l'univers des music-halls.

Ce colloque vient ainsi nourrir la fascination pour l'œuvre de Valadon, aujourd'hui incontournable dans la réécriture de l'émergence de la modernité. Après le succès public et critique rencontré au Centre Pompidou-Metz, l'exposition a suscité de nombreuses sollicitations internationales pour son accueil. Si elle n'a pu voyager en Allemagne, en Suisse, aux Pays-Bas ou encore en Asie, elle est à découvrir au Musée d'arts de Nantes (27 octobre 2023 – 11 février 2024) puis au musée national d'art de Catalogne à Barcelone (11 avril – 1^{er} septembre 2024). Ces présentations ont permis d'approfondir les études sur Valadon et d'enrichir notre compréhension de son influence majeure sur l'art du XX^e siècle.

Enfin, un événement remarquable soulignera la collaboration étroite et l'amitié entre le Centre Pompidou-Metz et le Centre Pompidou, Musée national d'art moderne : une nouvelle exposition consacrée à Suzanne Valadon sera organisée à Paris, du 15 janvier au 30 juin 2025, juste avant la fermeture temporaire de Beaubourg pour rénovation. Cet hommage à Valadon, dans le musée abritant la collection la plus complète de ses œuvres, acquises dès les années 1920, promet d'être une expérience exceptionnelle, célébrant son héritage artistique incomparable.



L'ŒUVRE DE SUZANNE VALADON AU PRISME DE LA PENSÉE FÉMINISTE

Griselda Pollock, historienne de l'art et professeure à l'Université de Leeds



Que veut Suzanne Valadon ? Questions méthodologiques et historiographiques dans nos histoires de l'art des femmes

Je pose la question fondamentale de Freud : « Was will das Weib ? » : « Que désire la femme ? » Donc, je me demande que veut Suzanne Valadon de nous, les historiennes féministes de l'art lorsque nous abordons tous les domaines dans lesquels les femmes créent de l'art. Je veux donc interroger ce que Suzanne Valadon demande à l'histoire de l'art, ce que son travail attend des historien·ne·s de l'art, et plus largement ce qu'une artiste femme attend lorsqu'elle peint, qu'elle dessine, qu'elle sculpte, qu'elle coud, qu'elle modèle, qu'elle pense et qu'elle agit. Non pas tant ce qu'elle exprime, mais ce qu'elle désire savoir en créant.

S'appuyant sur le jeu de mots de Jacques Derrida entre différence et différance, j'ai proposé en tant que concept féministe l'idée de *différencier le canon* (Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, 1999). *Différencier le canon* avec une inclination féministe, à la fois théorique et existentielle, ne consiste pas à ajouter des noms à un canon existant, ni à créer une sous-catégorie d'artistes femmes qui seraient définies en des termes différents de ceux qui existent déjà. Ce concept s'appuie sur le désir féministe d'acquérir des connaissances et des compréhensions de l'art différentes et différant à partir de l'art. Avec les récentes expositions consacrées à Suzanne Valadon aux États-Unis (« Suzanne Valadon, Model, Painter, Rebel », Barnes Foundation, Philadelphie, 2021-2022) et en France (« Suzanne Valadon. Un monde à soi », Centre Pompidou-Metz, 2023), nous disposons désormais d'un cadre pour comprendre comment l'œuvre de cette artiste est reçu, et comment celui-ci est présenté dans le cadre d'une exposition monographique, qui repose sur le nom. L'exposition de la Barnes a permis de révéler cette artiste extraordinaire et fouguese, née dans la pauvreté et devenue une peintre acclamée par la critique au cours de sa vie, avant d'être mise à l'écart après sa mort, par les hommes qui ont écrit les histoires de l'art moderne en invisibilisant les femmes qui ont toujours été les cocréatrices de cet art moderne.

Cette exposition a repris un trope classique : l'artiste était célèbre, elle a été oubliée, elle a été redécouverte. La question qui manque néanmoins est : *qui l'a oubliée ?* Comment a-t-il été possible au xx^e siècle que des artistes contemporaines, hétéro et homosexuelles, qui ont cocréé l'art moderne aux côtés d'hommes,

eux-mêmes hétéro et homosexuels, aient été simplement oubliées ? Pourtant elles n'ont pas initialement été laissées de côté. Elles ont été réduites à une « fourchette inférieure », puis activement ignorées et écartées de l'histoire de l'art. L'exposition du Centre Pompidou-Metz repose sur ces mêmes tropes. La réputation de l'artiste est en train d'échapper à l'oubli, et l'on s'aperçoit soudain qu'elle a produit des œuvres vibrantes et sans tabou, qui ont toutes leur place aux côtés des pairs avec lesquels elle a cocréé l'art moderne. Je tiens à nous mettre en garde contre ces tropes. Suzanne Valadon ne voulait pas être oubliée, ni même être ignorée malgré une longue et belle carrière. Elle n'aurait certainement pas souhaité être « redécouverte en tant qu'artiste oubliée », car cela suppose qu'elle ait été séparée de ses homologues masculins, avant d'être redécouverte avec toute la suspicion que cela implique.

Lorsque l'on examine le modèle de publication dominant dans le monde anglophone, en partant de l'ouvrage *Why Have There Been No Great Women Artists?* publié par Linda Nochlin en 1971 jusqu'à *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work* publié par Germaine Greer en 1979, on retrouve l'idée systématique que les femmes devraient se battre pour dépasser les difficultés qu'elles rencontrent.

Dans notre livre, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981), Rozsika Parker et moi avons insisté sur le fait que les femmes ont toujours créé des œuvres d'art, mais dans des conditions spécifiques qui n'étaient pas seulement ou toujours négatives. Elles ont créé leurs œuvres autant en raison de ces circonstances particulières que malgré celles-ci. Ainsi, nous ne devrions pas nous concentrer uniquement sur les obstacles réels que les femmes ont parfois dû surmonter, mais sur ce qu'elles ont créé avec leurs conditions particulières, sociale autant que subjective, idéologique autant qu'historique. Cela nous aide à éviter la tendance actuelle à « redécouvrir » une catégorie de « femmes-artistes », un processus qui ne fait que confirmer les femmes-artistes comme des « marginales » dans le courant dominant de l'art moderne rempli des hommes-artistes en tant que norme incontestée – artistes tout court. Nous devrions plutôt apprécier la façon dont les femmes artistes ont négocié avec leur créativité et leur esprit les conditions dans lesquelles elles ont réalisé leurs œuvres, et reconnaître que ces conditions leur ont permis de voir le monde d'une manière révélatrice, de critiquer parfois, mais aussi de faire partie du monde des images et des significations que nous appelons l'art.

Dans l'historiographie anglophone nord-américaine, plusieurs publications ayant eu pour objectif de revaloriser les artistes femmes se sont concentrées sur l'étude des artistes des XVI^e au XVIII^e siècles, à une exception près : Suzanne Valadon, dont l'œuvre *La Chambre bleue* figure en couverture de l'ouvrage *Women Artists: Recognition and Reappraisal From the Early Middle Ages to the Twentieth Century* de Karen Petersen et J.J. Wilson (1976). De manière générale, les autrices ont eu

La Chambre bleue (1923, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Limoges, LUX.1506 P)

régulièrement recours à l'autoportrait, image significative pour prouver que les femmes existaient et pouvaient créer. *La Chambre bleue* est à ce titre une exception. Dans le cas de *Old Mistresses* (Parker & Pollock, 1981), nous avons placé en couverture l'œuvre de l'artiste contemporaine pop surréaliste latino-américaine Marisol Escobar, *White Dreams* (1968, Hanover, Hood Museum of Art, Dartmouth College), pour montrer non seulement que le problème n'appartenait pas uniquement au passé, mais aussi qu'il incluait la race, la localisation géopolitique, le genre et la classe sociale.

Cela nous amène à deux exceptions intéressantes : la publication allemande *Künstlerinnen International 1877–1977* de Sarah Schumann et Silvia Bovenschen (1977) et la publication française *Histoire de l'art et lutte des sexes* de Françoise d'Eaubonne (1977), figure importante qui partage avec *Old Mistresses* un sens de l'analyse politique et linguistique. Françoise d'Eaubonne étudie l'œuvre *Après le bain* de Suzanne Valadon dans son ouvrage, tandis que sur la couverture figure le *Portrait de Juliette Récamier* (1802, Paris, musée Carnavalet, P1581) de François Gérard, tout en lignes fluides et sinueuses, avec un type de pose proche de celui de Valadon, dans une dynamique de transformation du corps en action. Je propose d'établir un parallèle entre ces deux images dont on peut considérer que l'une répond à l'autre. Dans *Après le bain* il ne s'agit pas d'un corps passif, mais d'un corps qui a sa propre musculature, à la fois peint et dessiné. Le fait que l'œuvre soit une étude montre l'importance de l'utilisation des contours par Valadon, ainsi que la fonction sous-jacente du dessin. On retrouve en ce sens un coude extraordinairement chargé, tout comme la torsion du corps, le détournement de l'image de ces simples fesses, et la torsion de la tête. Nous avons donc ici quelque chose qui est destiné à être peint. En conclusion, d'Eaubonne fait le constat suivant : « Une connaissance qui prendrait en charge et reconnaîtrait l'oppression des femmes constituerait une révolution épistémique. » Cela ne consiste pas en la simple création d'une discipline ayant pour objet la femme, ni en une explication *ad hoc* des oppressions particulières subies par les femmes. Dans *Histoire de l'art et lutte des sexes*, d'Eaubonne introduit le langage d'une histoire sociale et marxiste de l'art. Elle tire le commentaire de sa conclusion de Christine Delphy, fondatrice du féminisme matérialiste français, et de son article « Pour un féminisme matérialiste », publié dans la revue *L'Arc* en 1975 (n° 61), ce même numéro qui présentait le célèbre et crucial texte féministe d'Hélène Cixous, « Le rire de la méduse ». Cixous y annonce que les femmes devraient écrire. Leur sexe est transformé en « S-E-X-T-E-S » en assimilant « sexe » et « texte » afin d'articuler ce qu'elle appelle « l'écriture féminine ». Pour affirmer « une lutte des sexes », d'Eaubonne s'appuie également sur l'anthropologue Claude Lévi-Strauss et sur l'idée d'une cause structurelle profonde à l'origine de l'oppression des femmes, formant un concept selon lequel les femmes sont devenues des objets d'échange qui circulent entre les communautés, qui comme résultat deviennent « les hommes », c'est-à-dire qui ne sont pas échangés. Je propose une

Après le bain (1908, Genève, Association des Amis du musée du Petit Palais, 7901)

analyse tout aussi matérialiste et structurelle des fondements de l'oppression des femmes, et non de leur statut secondaire en tant que personnes inférieures totalement déterminées par leur « nature ».

Je tiens à attirer votre attention sur la citation de l'écrivaine féministe allemande Lu Märten, dont les œuvres ont été récemment publiées, en 2021, dans le magazine *October*. Curieusement, le contexte est ici celui d'une écrivaine matérialiste, socialiste et féministe qui a vécu jusqu'en 1970. En 1919, elle écrit : « Tous les problèmes de la femme d'aujourd'hui en tant qu'artiste ou travailleuse sont des problèmes sociaux, ils nécessitent des solutions sociales. Tout ce qu'on entend par "nature" et "destin" est verbiage. Que savons-nous de notre destin ou des objectifs de la nature ? Était-ce un destin naturel que pendant des siècles, la femme ait été un bourreau des travaux les plus affligés ? »

Le catalogue de l'exposition « Künstlerinnen International 1877–1977 », inaugurée au château de Charlottenburg à Berlin en 1977, qui m'a introduite à Lu Märten, consacre une recherche sur les femmes du début de la période moderne. Le premier chapitre traite de Suzanne Valadon, tandis que les suivants étudient Paula Modersohn-Becker, Käthe Kollwitz, de nombreuses femmes de l'avant-garde russe des années 1920, des photographes puis des artistes contemporaines telles que Hannah Höch et Meret Oppenheim, toutes deux encore en vie au moment de l'exposition. On constate les choix qui ont été faits quant à la manière de montrer Valadon en tant que dessinatrice extraordinaire, et de déchiffrer la représentation qu'elle fait des corps des enfants, des corps plus âgés, puis des corps féminins matures.

Les organisatrices de l'exposition « Künstlerinnen » étaient la peintre Sarah Schumann et l'écrivaine et cinéaste féministe Silvia Bovenschen, également autrice de l'ouvrage *Die imaginierte Weiblichkeit* [L'imaginaire féminin] (1979). Dans un article rétrospectif dans *Frieze* (2013), Schumann et Bovenschen revisitaient une nouvelle fois leur enquête révolutionnaire sur les artistes présentées dans l'exposition, et elles rappelaient que celle-ci avait d'abord reçu un accueil hostile avant d'être rapidement oubliée, même dans les annales de l'histoire de l'art féministe. Il s'agit donc d'une affirmation puissante. Nous devons étudier avec beaucoup de prudence la généalogie des interventions des femmes et des féministes dans l'histoire et dans l'historiographie de l'art. Nous ne pouvons pas oublier ces marqueurs ou ne pas analyser les différentes approches de ces projets en France, en Allemagne et en Amérique du Nord. Sarah Schumann et Silvia Bovenschen y ont présenté le dessin préparatoire pour *L'Aide amicale aux artistes* de Suzanne Valadon, dont elle a aussi réalisé une version inversée, *Nu à la palette*. Il s'agit d'un dessin réalisé pour une affiche dans lequel elle affirme les attributs de l'artiste (la palette et des brosses). À nouveau, elle ne montre pas un corps inactif mais un corps debout, en train de peindre.

L'Aide amicale aux artistes (1927, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, ENT DO-1 [VALADON, Suzanne] – ROUL)
Nu à la palette (1927, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, AM 1974-161)

Roszika Parker et moi avons fait référence à l'exposition « Künstlerinnen » de 1977 dans notre livre. Nous nous sommes particulièrement intéressées à ce dessin saisissant, *Nu à la palette* de 1927, en relation avec la figure de Valadon dans le tableau *Les Grandes Baigneuses* (1884-1887, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1963-116-13) d'Auguste Renoir. Nous y avons commenté la critique que Bernard Dorival avait livrée dans la préface de la monographie que le Musée national d'art moderne consacrait à Suzanne Valadon, à Paris, en 1967. Il considérait que Valadon était « non féminine », qu'elle était « la plus virile de toutes les femmes de la peinture », et la « plus grande » d'entre elles, assimilant grandeur et virilité, et faisant d'elle une exception par rapport à celles qu'il désignait comme les « femmes de la peinture » – les amatrices.

L'adjectif « viril » est typiquement employé par les critiques masculins pour (dé)qualifier les œuvres de certaines artistes femmes, à la fois comme signe positif de leur capacité dans le dessin et, en même temps, signifiant qu'elles sont donc l'exception à leur sexe « naturellement » faible dans ce domaine important de la création plastique.

Je voudrais insister aussi sur le fait que Valadon a sûrement autant appris d'artistes femmes, comme Berthe Morisot ou Mary Cassatt, que des autres modernistes : Édouard Manet, Edgar Degas, Pierre Puvis de Chavannes, ou encore Henri de Toulouse-Lautrec, qui ont toutes et tous exposé leurs œuvres côte à côte dans des expositions égalitaires et communales. Car Cassatt et Morisot, en tant que cocréatrices de l'avant-garde impressionniste, étaient très visibles dans les expositions contemporaines à Paris dans les salles de la galerie Durand-Ruel notamment, à une époque où Valadon était particulièrement active, des années 1890 à 1920. Pour établir ce parallèle entre Suzanne Valadon, Mary Cassatt et Berthe Morisot, j'introduis une image de Valadon, *La Couturière*, qui représente ce genre d'intérieur bourgeois dans lequel on voit deux femmes ensemble dans une situation qui est à la fois un lieu de travail pour la couturière et de patience pour la jeune fille passive, qu'on habille en préparation pour son rôle adulte en tant qu'image féminine et objet dans cet échange économique qu'on appelle mariage.

Le sujet rappelle la très remarquable série d'estampes en couleurs que Mary Cassatt réalise en 1891, en particulier *L'Essayage* (1891, collection particulière), dans laquelle une modiste assiste une débutante. Je m'intéresse à la manière dont Berthe Morisot et Mary Cassatt ont réfléchi dans leurs œuvres et à la subjectivité de la femme individuelle et à ces relations entre les femmes de différentes ou des mêmes classes sociales. *Le Lever* (1886, collection particulière) de Berthe Morisot soulève la question du déshabillage, d'un moment intime et privé, qui est moins érotique qu'il ne s'inscrit dans un espace personnel où préside l'interaction entre deux femmes. Dans cette série particulière, Mary Cassatt fait preuve d'audace dans l'exploration des motifs, comme le montre l'œuvre *La Lettre* (1890-1891, Ottawa,

La Couturière (1914, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Limoges, AM 2208 P)

musée des Beaux-Arts du Canada, 1139), qui figure un papier peint et une robe japonisante joliment conçue, ou encore *La Toilette* (1891, New York, The Metropolitan Museum of Art, 16.2.2), dont les vêtements rayés de classe ouvrière de la femme de chambre contrastent avec les motifs de la moquette et du reste de l'espace. Il s'agit d'une œuvre très riche qu'il convient, je pense, d'avoir en tête lorsque nous examinons *La Chambre bleue*. C'est bien entendu l'un des tableaux les plus célèbres de Suzanne Valadon, mais je voudrais m'y attarder car c'est celui qui a le plus marqué ma trajectoire d'historienne de l'art.

Lorsque j'étudiais l'histoire de l'art au Courtauld Institute of Art (Londres), mon professeur d'art moderne nous a fait passer un test à la fin de notre séminaire sur les artistes modernes de 1880 à 1920. Sur les dix images que nous devions identifier, une seule nous échappait. Il s'agissait de *La Chambre bleue* de Suzanne Valadon, que nous ne reconnaissons simplement pas car nous n'avions pas été entraîné·e·s à chercher dans nos banques de mémoire le nom d'une femme. C'était en 1970, et c'est à ce moment-là qu'est née ma détermination féministe à ne plus jamais me retrouver dans cette situation de méconnaissance imposée. Cette image a donc toujours été très poignante pour moi, et je suis heureuse d'avoir l'occasion d'y réfléchir. Je suis fascinée par l'endroit où Suzanne Valadon inscrit la date de réalisation de ses œuvres tout comme je m'intéresse au graphisme de sa signature et à l'endroit où elle l'appose. Examinons cette œuvre de plusieurs manières pour en saisir toute la modernité et la complexité. Il est clair que nous pourrions faire des recherches sur le pyjama rayé comme une indication d'emprunt aux cultures orientales et au monde colonial, et son renvoi aux pantalons amples du « sous-continent et d'au-delà », qui font alors partie d'une forme de rejet du déshabillé. Le soutien-gorge n'a pas encore été inventé, mais on remarque qu'il s'agit déjà de sous-vêtements féminins figurés dans la toile. La présence de la cigarette exprime une certaine liberté, imagerie que le développement de la photographie participe à diffuser. En témoigne la photographie de l'actrice Lola Montez (1851-1852) qui la montre en train de fumer une cigarette. La question est de savoir comment ces indices deviennent des signifiants de la modernité et de la liberté chez les femmes de la classe ouvrière, ou encore d'abjection pour des artistes comme Toulouse-Lautrec. Par extension, se pose la question de la naissance d'un nouveau type de femme qui fait preuve d'une certaine autonomie vis-à-vis de son corps et de sa sexualité. Cette imagerie est encouragée par les publicités montrant des femmes en pantalon sur des bicyclettes, qui infusent le cinéma du xx^e siècle, devenant le signe d'une forme de possession sulfureuse de soi.

Dans *La Chambre bleue*, Valadon figure deux livres aux pieds du modèle. Il s'agit manifestement d'un « roman jaune », l'un des nouveaux romans de poche français, et d'un livre relié très sérieux d'histoire de l'art. Ceci en tête, l'habit de la femme revêt une grande symbolique, tout comme son attitude, plongée dans un genre de rêverie et de plaisir procuré par la cigarette qu'elle tient entre ses lèvres. Un autre élément qui m'intéresse, rarement étudié, est l'ouverture du drapé au-dessus du modèle. Cet élément renvoie à la toile *L'Éternel féminin* de Paul Cézanne (1877, Los Angeles, Getty Center, 87.PA.79), qui dépeint dans une extraordinaire

brutalité la négociation étrange et complexe de son propre érotisme. Il présente une femme assujettie à une horde de regards et de désirs masculins. La scène est ambiguë, qu'il s'agisse de lui-même peignant la montagne Sainte-Victoire (sur la droite de la composition), des évêques, ou encore du corps féminin dépeint avec d'horribles yeux aveuglés. Sans réduire l'ouverture à sa seule symbolique sexuelle, il est important de reconnaître la place suggestive que tiennent l'image de la vulve et la sexualité dans cette œuvre. Cela nous renvoie aussi à cette idée d'agitation et de transformation à l'œuvre dans les estampes de Mary Cassatt. Ce dynamisme des surfaces sous-tend une sorte de « contre-modèle » à cet éternel féminin. La représentation de la jeune fille chez Suzanne Valadon est celle d'un « nu à l'œuvre », en capacité de lire, avec *Nu à la couverture rayée*, tout comme le renvoyait son œuvre *Nu à la palette*, qui figurait un nu actif. Cela nous ramène à ce qu'a exploré Françoise d'Eaubonne : cette image du féminin du XVIII^e siècle qui est contrée par le féminin du XX^e siècle que nous voyons dans les œuvres de Valadon.

Qu'aurait donc voulu Suzanne Valadon ? Elle aurait certainement voulu que nous fassions une histoire de l'art qui tienne compte de l'histoire du travail dans l'art, de la classe sociale, du genre, des choix sexuels et de la force du désir. Cela implique la reconnaissance et la normalisation de la présence des femmes en tant que cocréatrices de l'art moderne, et non pas en tant que figures « redécouvertes », ni même en tant que figures rendues exceptionnelles à cause de la projection de « virilité » chaque fois qu'elles démontrent une maîtrise totale de leur métier, de leur technique et de leurs matériaux et compositions innovantes.

Cela suppose aussi une analyse des manœuvres complexes de *référence*, de *déférence* et *différence* qui étaient la dynamique créative de l'avant-garde à ce moment-là. *Référence, déférence et différence* – je les ai introduites dans mon livre *Avant-Garde Gambits, 1888-1893: Gender and the Colour of Art History* (1992). Le « gambit » consiste à monter « un nouveau coup » dans l'avant-garde compétitive, qui implique de connaître ce qui s'est passé auparavant – le dernier coup/jeu – et de comprendre le coup prochain afin de créer une position dominante en tant que leader dans la compétition artistique qu'est l'avant-garde.

Valadon aurait voulu que les femmes ne soient pas isolées, qu'elles ne soient pas traitées exclusivement comme des « révélations » perpétuelles. Elle aurait souhaité une analyse et une déconstruction de la manière dont l'histoire de l'art moderne a exclu, exilé, ridiculisé et effacé les artistes femmes. Et elle aurait voulu que l'on reconnaisse l'importance fondamentale du travail intellectuel accompli depuis les années 1970 par les historiennes sociales de l'art, les théoriciennes et chercheuses féministes, qui ont étudié les structures sociales et idéologiques qui ont produit leur absence et l'invisibilisation des femmes de l'histoire de l'art.

Elle voudrait une analyse socio-idéologique qui empêcherait de réduire les femmes à un canon « des femmes », comme si à chaque génération il fallait les redécouvrir en masse, effaçant leur singularité et leur participation intégrale dans l'histoire de l'art élargie.

Enfin, nous devons comprendre les différences intellectuelles, idéologiques et théoriques au sein des études féministes, les idéologies diverses au sein des féminismes internationaux. En matière d'histoire de l'art, nous devons reconnaître la nécessité constante d'établir les noms et les œuvres de nombreuses femmes. Pourtant, nous ne pouvons pas en rester là. Chaque femme, en tant qu'artiste et femme, a négocié des conditions spécifiques d'existence, de génération et de géographie, c'est-à-dire de l'histoire et du lieu, de la situation sociopolitique, culturelle et artistique. Chaque femme artiste a négocié, pour elle-même, les langages de l'art dans lesquels elle a choisi de pratiquer, tout en explorant le corps, le désir, la psyché, la politique, le lieu, la classe, la race, l'âge et la subjectivité. Ces artistes femmes produisent des créations singulières d'énoncés visuels qui ne veulent pas devenir de nouveaux objets de luxe et de spéculation offerts au marché de l'art affamé. Il faut savoir déchiffrer les significations que chaque artiste femme située cherchait à découvrir et auxquelles elle voudrait donner une forme à la fois esthétique et sémantique, toujours en dialogue avec ses pairs artistiques, toutes et tous.

Yelin Zhao, docteur en philosophie de l'art
et élève de Griselda Pollock



Suzanne Valadon et la figure de l'artiste-modèle

Comparée à d'autres femmes qui ont commencé leur parcours artistique en étant modèles professionnels, Suzanne Valadon a été la plus reconnue, tant par ses contemporains que par les historien·ne·s de l'art qui lui ont succédé et les musées. L'une des raisons est l'importance des archives que nous possédons sur sa vie. Il existe une myriade de documents provenant des artistes avec lesquels elle a travaillé, de ceux qu'elle a côtoyés de près, et d'elle-même. Il y a aussi des peintures et des écrits de Suzanne Valadon elle-même. En outre, nous avons accès à un nombre considérable de dossiers d'exposition de ses œuvres.

Des expositions monographiques récentes lui ont été consacrées, notamment «Suzanne Valadon, Model, Painter, Rebel» (2021-2022) à la Barnes Foundation, et «Suzanne Valadon. Un monde à soi» (2023) au Centre Pompidou-Metz, qui ont donné lieu à un travail minutieux de compilation des listes d'expositions incluant l'œuvre de Valadon et des recherches publiées sur elle. Tout en reconnaissant que ces listes sont inévitablement sélectionnées, en particulier parce qu'elles se concentrent presque exclusivement sur les sources anglaises et françaises, avec quelques exceptions allemandes et japonaises, je les considère comme un corpus de documentation utile à partir duquel on peut observer certaines tendances, telles que la fréquence de ses expositions au fil du temps, les types de recherches qui la concernent et leur fréquence.

En comptant le nombre d'expositions des œuvres de Valadon entre 1893 et 2021, on peut constater que ses œuvres ont été exposées internationalement de manière quasi continue au fil des années. Il y a deux longs intervalles. Le premier est une interruption de carrière pendant son premier mariage. Le second couvre la période entre 1979 et 1991.

Parmi les recherches, il y a un nombre important de sources primaires et secondaires, réparties en trois catégories principales : 1) les catalogues d'exposition ; 2) les recherches consacrées uniquement à Suzanne Valadon ; 3) les recherches dont la thématique est plus large que celle de Valadon. Étant donné que la fréquence des catalogues d'exposition chevauche celle des expositions, je les supprime et j'accorde une plus grande attention aux deux autres types de sources dans mon calcul de leur

fréquence d'apparition par décennie. En particulier, je perçois des fluctuations importantes, avec un premier pic dans les années 1930. Ceci est dû à la prolifération des hommages publiés en 1938, année du décès de Valadon.

Par la suite, le nombre de publications a diminué pour atteindre son point le plus bas dans les années 1960 et 1970. Au cours des années 1980 et 1990, le nombre de publications est reparti à la hausse. Ce changement de cap pourrait avoir été alimenté par les interventions féministes dans l'histoire de l'art. Pour citer deux des exemples les plus marquants, Linda Nochlin a publié en 1971 un essai novateur intitulé *Why Have There Been No Great Women Artists?*. En 1981, Roszika Parker et Griselda Pollock publient un autre ouvrage important, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, qui remet en question la marginalisation des femmes artistes dans le discours. Le deuxième long intervalle dans l'exposition de l'œuvre de Valadon, entre 1979 et 1991, pourrait être expliqué par une réponse institutionnelle tardive au développement scientifique.

Si l'on examine plus attentivement l'évolution de la recherche universitaire, il est évident que l'essor des recherches sur Valadon coïncide avec celui des recherches sur un sujet plus vaste. Ces dernières ont fini par l'emporter sur les premières. Il est impossible de nommer tous les ouvrages qui ont abordé Valadon dans le cadre de thèmes plus larges, mais je mentionnerai six des exemples les plus cités afin d'illustrer mon propos :

- 1) *Sisters of the Brush. Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris* (1994) de Tamar Garb, qui étudie l'Union des femmes peintres et sculpteurs et sa campagne pour que les femmes intègrent l'École des beaux-arts ;
- 2) *Women Artists and the Parisian Avant-Garde. Modernism and "feminine" art* (1995) de Gillian Perry, qui traite de la position marginalisée des femmes dans l'art d'avant-garde ;
- 3) *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art* (1999) de Patricia Mathews, une étude de la relation entre le genre et le génie dans le symbolisme français de la fin du XIX^e siècle ;
- 4) *The Nude in French Art and Culture, 1870-1910* (2002) de Heather Dawkins, qui examine les pratiques artistiques des femmes artistes qui remettent en question le genre conventionnel du nu féminin ;
- 5) *The Invention of the Model. Artists and Models in Paris, 1830-1870* (2006) de Susan Waller, qui ne porte pas directement sur Valadon, mais qui est souvent cité pour ses recherches méticuleuses sur les modèles ;
- 6) *Women Artists in Interwar France. Framing Femininities* (2011) de Paula J. Birnbaum, qui investigate la Société des femmes artistes moderne (FAM) et ses membres éminents, dont Suzanne Valadon.

Parmi ces contributions académiques, beaucoup portent sur les artistes, certaines sur des genres ou des thèmes particuliers, mais une seule porte sur les modèles. En fait, la plupart du temps, celles qui traitent de genres et de thèmes

spécifiques s'intéressent également aux artistes. Ce contraste entre les chiffres est déjà frappant. Ce qui est plus surprenant, c'est qu'il n'y a pratiquement aucune recherche qui considère à la fois les artistes et les modèles. Il existe donc une ségrégation asymétrique et hiérarchique entre l'artiste et le modèle en tant qu'objet d'étude. Cette ségrégation est en fait historique. Lorsqu'on a demandé à Mary Cassatt si elle posait souvent pour Edgar Degas, elle l'a nié : « De temps en temps seulement, lorsqu'il trouve le mouvement difficile et que son modèle n'arrive pas à saisir son idée », a déclaré Cassatt, selon Louisine Havemeyer, une collectionneuse passionnée d'art impressionniste qui a travaillé en étroite collaboration avec Cassatt pour constituer sa collection¹. Cassatt laisse ainsi entendre qu'elle est mieux à même de comprendre Degas, en tant que collègue artiste. Elle souhaitait maintenir une distance intellectuelle, voire une hiérarchie, entre l'artiste et le modèle. C'est ce contraste intellectuel avec le modèle qui définit et consolide l'identité de Cassatt en tant qu'artiste. Suzanne Valadon avait une stratégie similaire. Dans ma contribution au catalogue de l'exposition, j'explique comment Valadon a soigneusement séparé sa carrière de modèle de ses aspirations artistiques. Par exemple, elle a adopté des noms différents pour ses deux carrières – Maria pour celle de modèle et Suzanne pour celle d'artiste.

Les recherches sur Valadon ont depuis longtemps mis en évidence les difficultés liées à sa transition vers le métier d'artiste. Par exemple, Thérèse Diamand Rosinsky remarque : « Ces deux carrières étaient considérées comme inconciliables, même à la fin du XIX^e siècle². » À propos de l'influence du métier de modèle sur la trajectoire de Suzanne Valadon, Rosemary Betterton affirme qu'il l'a placée « à la fois en dehors de la respectabilité qui était encore acceptée par la plupart des femmes artistes et à l'opposé de leurs aspirations³ ». Bien que ces affirmations fassent allusion au caractère unique du cas de Valadon, elles reproduisent néanmoins le récit selon lequel le métier de modèle est un obstacle à la vie d'artiste. Nous sommes maintenant habitué·e·s à cette rhétorique. Comme le souligne Germaine Greer dans son livre *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work* (1979), le fait d'être une femme peut constituer un obstacle pour devenir artiste, et *a fortiori* une grande artiste.

C'est pourquoi je pense que c'est là que se trouve l'angle mort des interventions féministes dans l'histoire de l'art. Au-delà de la simple reconnaissance des obstacles causés par le passé de modèle, nous devons nous demander : qu'est-ce qui en fait un obstacle pour devenir artiste ? Oui, il y a eu des conditions historiques et Valadon nous offre une étude de cas unique pour analyser comment un ancien modèle a mené les négociations sociales et artistiques pour s'établir en tant qu'artiste.

1 STEIN Susan Alyson (éd.), *Louisine Havemeyer, Sixteen to Sixty: Memoirs of a Collector*, New York, Ursus Press, 1993, p. 258.

2 DIAMAND ROSINSKY Thérèse, *Suzanne Valadon*, New York, Universe Publishing, 1994, p. 11.

3 BETTERTON Rosemary, « How Do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon », *Feminist Review*, vol. 19, n° 1, 1985, p. 14.

Mais il faut aussi noter que ces obstacles existent au niveau du discours. C'est pourquoi la recherche sur les modèles est souvent séparée de celle sur les artistes. Sans interrogation critique, une telle réflexion ne fait que justifier la hiérarchie entre modèle et artiste, une hiérarchie qui consacre l'artiste comme menant carrière supérieure et qui en fait un sujet d'étude plus digne d'intérêt. Cela marginalise encore plus les modèles dans la vie réelle, la documentation historique et l'analyse du discours.

Je propose donc la figure de l'artiste-modèle pour interroger la ségrégation entre ces deux pratiques. En effet, vers la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, on constate que les artistes posent de plus en plus souvent pour leurs confrères. Les frontières entre le modèle et l'artiste sont donc plus souples, moins fixes. Pour effacer cette ségrégation au niveau du discours, il faut réfléchir à une manière plus efficace d'inscrire les modèles dans l'histoire de l'art. L'histoire de l'art féministe nous a appris qu'il ne suffit pas d'écrire des livres individuels pour ajouter quelques noms de femmes artistes au canon. Nous devons changer le paradigme qui considère les artistes comme le seul sujet d'étude privilégié.

Il faut reconnaître que de nombreux artistes choisissent d'engager un modèle parce qu'ils en ont vraiment besoin et qu'ils ne peuvent pas travailler autrement. En d'autres termes, le modèle, ainsi que son travail, est indispensable à la production artistique et constitue une part importante des négociations culturelles et esthétiques menées par les artistes. Par conséquent, nous devons et pouvons inscrire les modèles dans le discours artistique en discernant les traces de leur pratique dans les œuvres d'art.

La pratique traditionnelle de la création artistique et du modelage veut que le peintre observe son modèle. La représentation n'inscrit pas nécessairement l'expérience du corps de l'artiste ou de quiconque. Pour Valadon, la pratique de modèle peut avoir affecté à la fois son expérience du corps et sa relation avec les corps qu'elle a représentés dans son art. Sans revenir à l'hypothèse simplifiée selon laquelle Valadon a peint des nus parce qu'elle posait nue, je souhaite considérer le travail de modèle comme une expérience corporelle qui a une influence prolongée sur la perception du corps. J'illustre mon propos par deux tableaux de Valadon, *Nu au miroir* et *La Petite Fille au miroir*.

Nu au miroir est l'une des premières peintures à l'huile de Valadon représentant des jeunes filles à la puberté. Ici, une jeune fille est représentée de face, la plus grande partie de son corps étant exposée. Elle semble sortir de son bain car elle tient une couverture blanche dans sa main gauche et sa peau est teintée d'une nuance rougeâtre. Elle tient dans sa main droite un petit miroir à main qu'elle regarde. D'après sa pose et la position du miroir, la jeune fille contemple probablement son

Nu au miroir (1909, collection Weisman-Michel, en dépôt au musée de Montmartre, Paris)
La Petite fille au miroir (1909, Londres, collection Emelia Wilson)

talon droit. Compte tenu de la source de lumière et de la position prévue du spectateur, nous devrions être en mesure de voir le reflet du miroir, mais il est délibérément dissimulé. Cela rejette explicitement la vision intrusive du spectateur. Le miroir n'est donc pas destiné à accroître le plaisir voyeuriste du spectateur extérieur, il est au bénéfice de la jeune fille.

Il est fort probable que Valadon ait fait poser quelqu'un pour le tableau. Le fait que la plupart des premiers dessins de Valadon représentent des membres de sa famille, son fils, sa mère, son premier mari et sa servante, est une preuve supplémentaire de son penchant pour le travail avec des modèles vivants. À la lumière de cette conclusion, la commodité et le confort offerts par le miroir à main de la jeune fille représentée s'étendent aux modèles posant pour Valadon dans l'atelier. La jeune fille est debout dans une pose contrapposto traditionnelle. Quelle que soit la partie du pied ou du mollet qu'elle observe, elle serait visible sans l'aide du miroir, mais cela nécessiterait une pose plus tordue et donc plus laborieuse. C'est exactement ce que fait Degas dans la statuette *Danseuse regardant la plante de son pied droit* (1931, Paris, musée d'Orsay), réalisée initialement en cire entre 1882 et 1900.

Une situation similaire se retrouve dans *La Petite Fille au miroir*. Dans cette œuvre, une jeune fille est accompagnée d'une femme d'âge mûr qui tient un miroir. En se regardant dans le miroir, la jeune fille observe probablement son épaule droite. Une fois de plus, l'accès du spectateur au reflet du miroir est délibérément refusé. La même année, Valadon réalise deux dessins représentant une jeune fille qui regarde son épaule en levant un bras et en tenant un miroir à main : *Fillette nue au miroir* et *Jeune Fille nue au miroir*. Il s'agit d'une pose beaucoup plus fatigante. Valadon avait délibérément adopté des poses faciles pour ses toiles représentant une jeune fille, dans lesquelles le miroir servait d'instrument.

En tant qu'excellent modèle, dont on dit qu'elle pouvait tenir une pose pendant des heures sans bouger, Valadon devait être très consciente de la pénibilité corporelle de la pose. Diamand Rosinsky note la désinvolture des poses prises par les modèles de Valadon, qui contraste fortement avec l'exigence de Degas d'une immobilité absolue chez ses modèles⁴. La résistance de Valadon aux poses imposées par certains peintres et la reconnaissance du travail des modèles montrent qu'elle admet que la pose est un lieu de négociation entre l'artiste et le modèle. Cela suggère des types de relations entre l'artiste et l'œuvre d'art, et entre l'artiste et le modèle, qui ne sont pas entièrement liées à la domination ou au contrôle. Le regard est modifié dans le processus de reconnaissance de deux sujets liés au travail.

⁴ DIAMAND ROSINSKY, *Suzanne Valadon*, p. 15.

Fillette nue au miroir (vers 1909, collection particulière)

Jeune fille nue au miroir (vers 1909, collection particulière)

L'HISTOIRE DE SUZANNE VALADON EN EXPOSITIONS

Panel modéré par **Charlotte Foucher Zarmanian**,
docteure en histoire de l'art, chargée de recherches au CNRS,
affiliée au Centre de Recherches sur les Arts et le Langage

Intervenantes

Magali Briat-Philippe, *conservatrice en chef du patrimoine, responsable des patrimoines du monastère royal de Brou à Bourg-en-Bresse, co-commissaire avec Anne Liénard de l'exposition « Valadon et ses contemporaines. Peintres et sculptrices, 1880-1940 », organisée du 7 novembre 2020 au 14 février 2021 au musée des Beaux-Arts de Limoges et du 13 mars au 27 juin 2021 au monastère royal de Brou à Bourg-en-Bresse.*

Sylvie Carlier, *conservatrice en chef du patrimoine et directrice des collections et des expositions du musée Marmottan-Monet à Paris depuis mars 2023, directrice du musée Paul-Dini à Villefranche-sur-Saône de 2003 à 2023, où elle a développé une riche programmation d'expositions temporaires dont « Valadon, Utrillo, Utter: Peintures, dessins, photographies – La trinité maudite entre Paris et Saint-Bernard 1909-1939 » du 16 octobre 2011 au 12 février 2012, et « Suzanne Valadon, Jacqueline Marval, Émilie Charmy et Georgette Agutte: les femmes peintres et l'avant-garde, 1900-1930 » du 15 octobre 2006 au 11 février 2007.*

Nancy Ireson, *conservatrice en chef-Gund Family et responsable des collections et des expositions à la Barnes Foundation à Philadelphie, commissaire de l'exposition « Suzanne Valadon, Model, Painter, Rebel », organisée du 26 septembre 2021 au 9 janvier 2022 à la Barnes Foundation, puis du 24 février au 31 juillet 2022 à la Ny Carlsberg Glyptotek à Copenhague, avec Anna Kærsgaard Gregersen.*

Andrea Jahn, *directrice des études artistiques et culturelles de la Fondation du patrimoine culturel de la Sarre et directrice du musée de la Sarre à Sarrebruck depuis 2020.*

Sophie Lévy, *directrice conservatrice du Musée d'arts de Nantes, co-commissaire avec Claire Lebossé et Salomé Van Eynde de la deuxième étape de l'exposition « Suzanne Valadon. Un monde à soi », présentée du 27 octobre 2023 au 11 février 2024 au Musée d'arts de Nantes.*

Anne Liénard, *conservatrice en chef du patrimoine, directrice du Muséum d'histoire naturelle du Havre depuis 2021, directrice du musée des Beaux-Arts de Limoges de 2018 à 2020, co-commissaire avec Magali Briat-Philippe de l'exposition « Valadon et ses contemporaines. Peintres et sculptrices, 1880-1940 ».*

Saskia Ooms, *conservatrice en chef du musée de Montmartre jusqu'en 2023, commissaire de plusieurs expositions consacrées à Suzanne Valadon, dont « Suzanne Valadon, Maurice Utrillo, André Utter au 12, rue Cortot : 1912-1924 », organisée au musée de Montmartre à l'occasion du 150^e anniversaire de la naissance de Suzanne Valadon, du 16 octobre 2015 au 13 mars 2016.*

Chiara Parisi, *directrice du Centre Pompidou-Metz, commissaire de l'exposition « Suzanne Valadon. Un monde à soi », présentée du 15 avril au 11 septembre 2023 au Centre Pompidou-Metz.*

Charlotte Foucher Zarmanian : Au cœur de cette riche actualité sur les femmes dans l'art, Suzanne Valadon jouit d'une lumière particulière. Son œuvre a toujours suscité l'attention et la bibliographie la concernant est loin d'être vierge. Si l'on s'en tient aux seules expositions, on peut considérer trois temps forts :

- De la fin des années 1920 aux années 1940 : des expositions de son vivant (elle décède en 1938) jusqu'à juste après sa mort. Expositions de galeries essentiellement : Berthe Weill, Charpentier, Georges Petit...

- De la fin des années 1940 aux années 1960 : Paris (1947 et 1967, Musée national d'art moderne), Munich (1960) et Bourg-en-Bresse (1965, musée de l'Ain, prieuré de Brou), les premières expositions dans les musées. Ces expositions affinent certaines informations erronées comme tout simplement sa date de naissance. Car il faut dire que Valadon a coécrit sa légende, et c'est dans cette perspective que peut-être le travail à partir des œuvres, plus que d'après les textes qui sont parfois fallacieux, devient essentiel. Les œuvres, parce qu'elles générèrent une multiplicité d'interprétations, ne mentent pas et forment une sorte d'autoportrait de l'artiste qui les a réalisées.

Il me semble utile de mentionner dans l'intervalle l'exposition de Daniel Marchesseau organisée en 1996 à la Fondation Gianadda en Suisse, et dont le riche catalogue marque aussi un nouvel éclairage sur l'artiste à partir de lectures renouvelées et de découvertes inédites.

- Aujourd'hui (2015-2023) : expositions qui s'appuient sur les renouvellements méthodologiques en histoire de l'art et les études de genre majoritairement. Ce n'est pas un hasard si l'œuvre et la vie de Suzanne Valadon suscitent un nouvel intérêt tant ils résonnent particulièrement avec notre présent.

Nous ferons peut-être des allers-retours avec les expositions passées, mais l'idée est prioritairement d'évoquer les retours d'expériences sur les expositions récentes consacrées à Suzanne Valadon.

Qu'est-ce qu'une exposition ? Parler d'expositions, c'est évoquer bien sûr une sélection d'œuvres, la rencontre parfois de médiums différents, le contenu d'un discours, d'un propos avec des choix et des partis-pris, une mise en espace, un dialogue avec les publics, et évidemment l'écriture d'un catalogue qui garde trace de cette aventure éphémère qu'est en soi le processus d'une exposition.

En regardant les couvertures de catalogues produits entre 2015 et 2023, on observe déjà concrètement la variété des traitements possibles pour parler de l'œuvre de Valadon. La diversité des titres d'une exposition à l'autre témoigne aussi de la grande richesse et de la potentialité à aborder à différents niveaux le travail de cette artiste. Plusieurs prismes, plusieurs entrées sont possibles pour nous la donner à voir.

Par exemple, le musée de Villefranche-sur-Saône et celui de Montmartre ont choisi d'intégrer Valadon à une « trinité », composée par son mari André Utter et Maurice Utrillo. Sylvie Carlier et Saskia Ooms, pourriez-vous chacune revenir sur ce choix et cette expérience qui en dit long aussi sur la manière dont des artistes femmes ont pu être (et peuvent encore être) montrées au public dans un dialogue constant avec des hommes ?

Saskia Ooms : Cette exposition « Valadon, Utter, Utrillo au 12, rue Cortot » doit se comprendre dans le contexte de la réouverture du musée de Montmartre. Le musée était rouvert depuis neuf mois et cette exposition était organisée comme deuxième exposition depuis la réouverture et dans un but de faire reconnaître et découvrir le nouveau musée au public. Le point de départ de cette exposition était l'atelier du 12, rue Cortot où Valadon a vécu avec André Utter, son amant puis second mari, et son fils Maurice Utrillo. De 1912 à 1926, Suzanne Valadon y passa les années les plus productives de sa vie. Dans l'exposition, l'œuvre de Valadon forme le noyau des trois artistes. Rapidement surnommés le trio infernal, ces peintres ont marqué les esprits du monde de l'art. De ces tensions et passions naquit une énergie créatrice qui permit aux œuvres de ces trois artistes de s'identifier, s'épanouir, et se renouveler durant cette période de vie commune. Les œuvres présentées dans l'exposition témoignent de leur complicité créative et intime dans ce lieu mythique, qui était reconstruit depuis peu. Nous avons voulu évoquer le dialogue entre les artistes avec Valadon au centre du trio. Valadon représente Utter dans *Le Lancement du filet*, qui a été mis en regard avec Utter qui représente Valadon dans le tableau *Suzanne Valadon se coiffant* (1913, Genève, Association des Amis du musée du Petit Palais, 8382). Utrillo évoque aussi sa mère. Au début de sa carrière, Utrillo signait Maurice Valadon, ensuite Maurice Utrillo V., le V fait référence à Valadon, pour exprimer son admiration pour sa mère. Il était intéressant aussi pour le musée de montrer les trois artistes car les œuvres d'Utter et Utrillo font partie des collections du Vieux Montmartre et du musée de Montmartre et c'était une belle occasion de les mettre en valeur.

Sylvie Carlier : Nous avons choisi de traiter la relation entre Suzanne Valadon, André Utter et Maurice Utrillo au musée de Villefranche-sur-Saône, en 2011, avec l'exposition « Valadon, Utrillo, Utter. La trinité maudite, entre Paris et Saint-Bernard ». Il s'agissait de parcourir les lieux de création de ces trois artistes intimement liés – Saint-Bernard (Ain) et Paris – grâce à une sélection d'œuvres réalisées de 1909 (année de la rencontre entre André Utter et Suzanne Valadon) à 1939, le conflit mondial imposant une suspension des expositions (Suzanne est décédée l'année précédente). Après 1918, Maurice Utrillo, sa mère Suzanne Valadon et son beau-père André Utter découvrent le Beaujolais lors de leur passage chez leur ami Marien Pré, négociant en vin à Anse, rencontré durant l'hospitalisation

d'Utter (1917). Depuis 1911, Utrillo, Utter et Valadon partagent leur atelier parisien, rue Cortot. Valadon et son mari Utter acquièrent, en 1923, le château médiéval de Saint-Bernard (Ain), près de Villefranche-sur-Saône. Valadon explore les collines du Beaujolais et le charme du village de Saint-Bernard. L'artiste continue d'y traiter le paysage en volumes dépouillés et massifs. Cette « trinité », atypique et bohème, se trouve au centre de l'univers artistique parisien et lyonnais des années 1910-1930.

À Saint-Bernard, les trois artistes reçoivent de nombreux amis et travaillent, chacun ayant son atelier : Utrillo, dans le bâtiment près du porche d'entrée (aile détruite aujourd'hui) ; Utter et Valadon, dans la tour à des étages différents. Résidant dans le château médiéval, aux confins des monts du Lyonnais, du Beaujolais et de la plaine de l'Ain, la « trinité maudite », pour reprendre l'expression de Robert Beachboard dans son ouvrage éponyme (1952), marque les esprits et suscite la sympathie des personnalités politiques (Édouard Herriot) et littéraires (Pierre Scize, Joseph Jolinon, Gabriel Chevallier). Les photographes lyonnais Théodore Blanc et Antoine Demilly ont saisi l'importance de ce lieu pour le trio et évidemment de la figure de Suzanne Valadon, admirée par Édouard Herriot. D'ailleurs, en 2012, nous sommes revenus sur la place de Lyon dans l'art moderne et la personnalité lyonnaise Marius Mermillon, qui est à l'origine avec George Besson de la galerie lyonnaise des Archers au 10, rue de l'Hôtel-de-Ville en 1927. Avec notamment le rôle important du Salon lyonnais du Sud-Est, créé en 1926 : Besson convainc ses amis peintres Signac, Bonnard, Matisse, Marquet, Albert André, Derain, Vlaminck, Segonzac, Van Dongen, Utrillo, Valadon, Utter, Jean Puy de descendre à Lyon pour présenter leurs œuvres, renforçant les mouvements d'influences.

Charlotte Foucher Zarmanian : Une autre possibilité, Sylvie Carlier, a été d'envisager Suzanne Valadon comme une accroche, un point d'entrée, pour donner à voir d'autres artistes femmes. C'est le choix pour lequel vous avez opté en 2006 alors que vous dirigiez le musée de Villefranche-sur-Saône. Vous n'êtes pas la seule, puisque à votre tour, plus récemment, Magali Briat-Philippe et Anne Liénard, vous avez intégré Suzanne Valadon à une filiation artistique de femmes pour l'exposition « Valadon et ses contemporaines ». Se saisir de Suzanne Valadon pour donner à voir l'œuvre de peintres et sculptrices de la même génération qu'elle, et qui sont très souvent moins connues. Vos deux expositions témoignent d'une autre manière de montrer Valadon au public en défendant une forme de séparatisme. Pourriez-vous revenir sur les raisons qui vous ont amenées à ce parti-pris et qui sont, on l'imagine, liées notamment à l'histoire locale de vos musées et à l'identité de leurs collections ?

Sylvie Carlier : En 2006, j'ai mis en avant quatre femmes peintres présentes dans la collection du musée municipal de Villefranche-sur-Saône ayant en commun une pratique picturale en région Rhône-Alpes des années 1910 aux années 1930, lors de l'exposition « Suzanne Valadon, Jacqueline Marval, Émilie Charmy et Georgette Agutte ». Il s'agissait de s'interroger sur la place de celles-ci au sein des milieux artistiques de l'avant-garde. Cette réflexion sur la question de l'avant-garde artistique et les femmes artistes permettait de compléter les recherches des historiographes anglo-saxonnes (Linda Nochlin, Gill Perry, Griselda Pollock...). Les écrits de la galeriste Berthe Weill (*Pan !... Dans l'œil. Ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine, 1900-1930*, 1933) nous éclairaient sur les liens qu'entretenait la marchande d'art avec trois des artistes de l'exposition de 2006 (Valadon, Charmy et Marval). Au terme de recherches et de trois catalogues mettant Suzanne Valadon au sein de groupes artistiques d'abord féminins (2006) ou du trio qu'elle composait avec Utter et Utrillo (2011), j'ai pu prendre la mesure de son influence et de la force plastique de son œuvre tout en la mettant en perspective avec la peintre Émilie Charmy, sur laquelle j'ai réalisé une exposition monographique en 2008, « Émilie Charmy (1878-1974) une destinée de peintre », au musée Paul-Dini de Villefranche-sur-Saône.

Magali Briat-Philippe : Le château de Saint-Bernard se trouve dans l'Ain, et Bourg-en-Bresse en étant la préfecture, Françoise Baudson s'est intéressée à la « trinité maudite » assez tôt et a organisé l'exposition de 1965 que vous mentionniez, avec cette entrée avant tout régionale autour du milieu lyonnais. Nos collections en témoignent, avec des œuvres notamment d'Utter et d'Utrillo qui ont parcouru le département de l'Ain et les lieux pittoresques de Pérouges et bien d'autres. Ils se sont insérés dans le réseau artistique rhônalpin, entretenant par exemple des liens avec le sculpteur Georges Salendre, qui a réalisé le portrait d'Utrillo ou encore une Jeanne d'Arc pour Valadon à la demande de cette dernière, au moment de la crise mystique d'Utrillo. Utrillo et Utter sont ainsi bien représentés dans le parcours permanent, mais ce n'est pas le cas de la peinture de Valadon, nous n'avons qu'une gravure de sa main. Par ailleurs, le musée du monastère royal de Brou a une identité féminine très forte, de par sa fondation par la princesse Marguerite d'Autriche à l'aube de la Renaissance, qui a accordé une place très importante aux représentations féminines dans son église funéraire. D'autre part, cela court dès la naissance du musée, puisque le deuxième envoi de l'État à la Ville de Bourg-en-Bresse au milieu du XIX^e siècle, en 1842, est l'œuvre d'une artiste de Bourg-en-Bresse, Elisa Blondel, qui est alors médaillée au Salon. Ce fil conducteur existe dès la genèse du monument et du musée (le monastère royal de Brou est à la fois un monastère national et un musée municipal de Beaux-Arts) mais nous avons souhaité en effet le développer davantage

ces dernières années, à travers les acquisitions, le parcours permanent et les expositions temporaires.

« Valadon et ses contemporaines » (2020) était pour le monastère royal de Brou le troisième volet d'une trilogie qui avait commencé avec l'exposition « Marie-Madeleine, la passion révélée » (2016-2017), poursuivie par « Voilé-e-s, dévoilé-e-s » (2019), qui abordait la représentation du corps féminin et l'ambiguïté qui s'y attache. Pour la dernière séquence, nous voulions plutôt explorer des femmes dans l'action, qui prennent l'initiative de se représenter elles-mêmes, de représenter le monde qui les entoure, d'en donner leur propre vision. Évidemment, Valadon s'imposait dans le paysage. À ce moment-là, j'ai proposé au musée des Beaux-Arts de Limoges, dont Valadon est originaire, de nous associer pour coproduire cette exposition de manière fructueuse. L'idée était de nous appuyer sur les recherches récentes, sur le travail formidable de l'association Aware (Archives of Women Artists, Research and Exhibitions) pour la promotion et la redécouverte des artistes femmes. Nous ne voulions pas tomber dans l'essentialisation, mais montrer qu'au-delà de quelques noms très connus du grand public, comme Valadon ou Claudel, il existe une quantité d'artistes qui chacune à leur manière ont élaboré des stratégies différentes pour s'émanciper en tant qu'artistes. Beaucoup sont d'ailleurs encore trop peu présentes dans les collections publiques et il a fallu pister leurs œuvres en collections privées.

Anne Liénard : Au musée des Beaux-Arts de Limoges, nous avons depuis un moment en tête de travailler sur Suzanne Valadon, du fait de ses origines limousines. Elle est en effet née à Bessines-sur-Gartempe, une commune au nord de Limoges, qu'elle a quittée enfant pour Paris, ce qui avait déjà été le cas d'Auguste Renoir, quelques années auparavant. En parallèle, le musée avait connu un grand chantier de rénovation au cours des années 2000, et lors de sa réouverture en 2010, une salle avait été consacrée à Suzanne Valadon. Le musée conservait alors un tableau de bouquet, qui était propriété de la Ville de Limoges, et une gravure. La directrice, Véronique Notin, avait par ailleurs obtenu plusieurs dépôts de Valadon en provenance du Musée national d'art moderne, parmi lesquels *La Chambre bleue*. Pour la petite anecdote, le musée des Beaux-Arts de Limoges est logé dans un ancien palais épiscopal du XVIII^e siècle. Dans l'une de ses salles, trônent fièrement les portraits des évêques de la ville, et juste en dessous, étaient

La Chambre bleue (1923, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Limoges, LUX.1506 P)

exposés les tableaux de Valadon, ce qui a parfois suscité les remarques désapprobatrices de certains visiteurs...

Ce projet autour de Valadon et de ses contemporaines s'est dessiné à la faveur de Magali qui est venue nous voir à Limoges. Si le sujet de Valadon comme modèle nous a interrogées, nous avons davantage souhaité la présenter comme peintre active. C'est la raison pour laquelle l'exposition ne présentait pas de portraits d'elle faits par d'autres peintres. C'était aussi pour nous une manière de retracer sa trajectoire dans ce tournant entre le XIX^e et le XX^e siècle et d'interroger, à la lumière des autres artistes qui lui étaient contemporaines, la manière de travailler au sein des réseaux qui tour à tour accompagnent, aident ou non, mais aussi de se positionner par rapport aux avant-gardes ou encore, comment traiter des sujets traditionnellement dits féminins. C'était enfin explorer un sujet précis, le nu, que s'est largement approprié Valadon, mais pas seulement.

Charlotte Foucher Zarmanian : C'est d'ailleurs *La Chambre bleue* – œuvre phare présentée au musée des Beaux-Arts de Limoges – qui a été choisie pour illustrer, non pas uniquement l'exposition « Valadon et ses contemporaines », mais aussi, Nancy Ireson, votre exposition « Suzanne Valadon, Model, Painter, Rebel » inaugurée à la Barnes Foundation de Philadelphie, en 2021. Pourquoi choisir ce visuel ? En quoi *La Chambre bleue* rend particulièrement bien compte de votre exposition ?

Nancy Ireson : Tout d'abord, j'aimerais revenir sur l'essai que l'artiste contemporaine Lisa Brice a signé dans le catalogue de l'exposition autour de *La Chambre bleue*. Lorsqu'elle rédigeait son texte, elle nous a dit voir dans le modèle de la toile une femme en train de regarder Netflix pendant le Covid. Notre éditeur n'était pas très favorable à l'idée d'intégrer cette mention dans le catalogue, compte-tenu de son caractère anachronique et très contemporain. Selon moi, cette phrase révèle pourtant la pertinence qu'il existe à utiliser ce visuel pour la couverture du catalogue et les affiches de l'exposition. Nous faisons des expositions pour le public le plus large possible, jeunes et plus âgés. Il y a un sens dans cette image, un sens de l'étreinte, une empathie qui pour moi était très importante.

Charlotte Foucher Zarmanian : Cette exposition est la première grande exposition consacrée à Suzanne Valadon aux États-Unis. Votre point de vue est donc particulièrement éclairant pour nous aider à déplacer le regard. Quelle place l'œuvre de Suzanne Valadon occupe-t-il dans les collections états-uniennes ? En quoi est-il différent de raconter l'histoire de Suzanne Valadon aux États-Unis ? Comment adapter son discours à un public qui est certainement moins familier qu'en France ?

Nancy Ireson : Dans un sens, aux États-Unis, on commence à zéro. Le nom de Valadon ne dit pas grand-chose au grand public. Si cela rend les choses un peu

difficiles, c'est aussi un cadeau. Car en France et en Europe, le mot « Montmartre » veut dire quelque chose. Il évoque une ambiance, des personnages, des mythes. Ce n'est pas le cas aux États-Unis. Donc on avait la possibilité de commencer avec elle comme personnage, comme une femme populaire qui avait trouvé une façon d'être au monde. Regarder Valadon comme un être humain était pour moi quelque chose de très important. J'ai l'impression que l'on veut toujours que les artistes soient « plus que nous », qu'ils et elles aient des motivations très élevées, des idéaux. Je ne suis pas très convaincue par cela. On avait la possibilité aux États-Unis de montrer Valadon comme une femme professionnelle, qui avait besoin de travailler, qui avait gagné de l'argent avec son corps, avec un boulot qui n'était pas terrible (le métier de modèle n'étant pas le plus amusant). Et puis on a montré que sa pratique de la peinture relevait d'un choix professionnel – elle se tourne vers la peinture et délaisse la gravure car la peinture rapporte plus, c'est une façon d'être dans le marché qui me semble importante. Aussi, comme la plupart des textes en français ne sont pas disponibles en anglais, nous avons fait des traductions dans le catalogue, pour les rendre plus accessibles à un public anglophone. On voit, comme Yelin Zhao l'avait bien montré dans sa thèse, que Valadon elle-même s'était jouée de cette « mythologie Valadon ». Il y a une espèce de romantisme dans sa présentation. Elle parle systématiquement de Renoir, de Toulouse-Lautrec, qui étaient déjà inscrits, dans les années 1920, dans le canon de l'histoire de l'art. Le fait de les mentionner indique qu'elle a absolument voulu exister dans ce canon. J'ai essayé de compliquer cette lecture. Avec 181 œuvres, la Barnes Foundation détient la plus grande collection de Renoir dans le monde. On sait bien que Valadon était un modèle important de Renoir. Avec cette exposition, on avait la possibilité de dire : « Si on prend Valadon toute seule, sans la Trinité, qu'est-ce que ça veut dire ? »

Charlotte Foucher Zarmanian : Comme dans un ouvrage ou une œuvre, le titre d'une exposition est souvent éloquent. Il permet d'orienter sur ce vers quoi le ou la commissaire veut insister. J'aimerais donc m'arrêter ici sur les titres de vos expositions. Ces cas particuliers me semblent à même de nourrir la discussion sur le choix des mots, la rhétorique que l'on utilise parfois pour parler des artistes femmes. Nancy Ireson, j'aimerais que vous m'éclairiez sur le vocable de « rebelle » mis aux côtés des mots plus neutres (j'oserai dire, en tous les cas plus factuels) d'artiste et de modèle.

Nancy Ireson : Le chemin pour arriver à ce titre nous a pris un peu de temps. J'ai parlé avec Michael Wellen, un ancien collègue de la Tate Modern à Londres, où je travaillais avant de rejoindre la Barnes. Dans un sens, le choix d'un titre relève un peu du marketing à mes yeux. La majorité des gens qui voient une affiche sont néophytes en histoire de l'art, donc c'est une donnée importante à prendre en compte. Ce n'était pas un mensonge pour autant : c'était quelqu'un qui ne se conformait pas aux normes sociales, et sans avoir d'idéal, le fait qu'elle était là à ce moment-là dans le monde, faisant toutes les choses qu'elle a faites, confirme que c'était effectivement une rebelle.

Charlotte Foucher Zarmanian : Chiara Parisi et Sophie Lévy, pouvez-vous également revenir sur votre rencontre avec Suzanne Valadon et sur le sous-titre « Un monde à soi », que vous avez choisi pour l'exposition ?

Chiara Parisi : Quand on choisit un titre, il y a quelque chose de très instinctif. Dans mon histoire personnelle, j'ai découvert Suzanne Valadon dans le Limousin, à travers les yeux d'une artiste contemporaine. Aujourd'hui le colloque est pour moi l'apothéose de toute l'expérience valadonienne. J'ai vécu plusieurs années à Vassivière, dans le centre de la France, où j'ai dirigé un centre d'art contemporain, et j'y ai exposé le travail de Marisa Merz : c'était une grande érudite, très cultivée, grande peintre, qui a fait beaucoup de portraits. Pour l'accompagner, on faisait des promenades à Limoges, et c'est là que j'ai rencontré Suzanne Valadon. Ma vision d'elle était celle d'une artiste à part entière. J'ai une aversion pour le terme « autodidacte », qui me semble mal qualifier le travail de Valadon : cette terminologie est utilisée par exemple pour les artistes de l'Arte Povera, dont Marisa Merz, qui n'ont jamais fait l'Académie des beaux-arts, mais ont fait la pratique de l'art dans l'action. Donc tous ces éléments-là ont germé en moi. Renoir était par exemple une figure très sympathique à côté de Suzanne Valadon. Il n'y avait pas de hiérarchie forte entre eux. Une fois que j'ai eu la chance d'être à la tête du Centre Pompidou-Metz, intimement lié aux collections du Centre Pompidou, j'ai voulu construire cette exposition. Dans le même temps, j'avais en tête la pratique d'artistes contemporaines, qui cultivent cette idée d'une chambre à soi. Pour Marisa Merz, à Turin, dans les années 2000, on allait visiter sa chambre où elle travaillait comme dans un atelier.

Sophie Lévy : L'intérêt que je porte à Suzanne Valadon prend ancrage à deux endroits. D'abord, lorsque je me suis retrouvée face à sa toile *Les Baigneuses* accrochée dans le parcours permanent du Musée d'arts de Nantes, je me suis rendu compte que je ne l'avais jamais véritablement regardée. Je me suis donc demandé pourquoi je n'avais moi-même jamais vu Valadon comme une grande artiste. Ce tableau-manifeste a été acheté par les Amis du musée dans les années 1930 (le catalogue raisonné de Paul Pétridès propose les datations suivantes : achat de la Société des amis du musée des Beaux-Arts de Nantes en 1936, puis don en 1957), à une époque où le Musée d'arts de Nantes était particulièrement endormi en matière d'art contemporain. Les Amis s'étaient fixé comme objectif de réveiller le rapport de la collection à l'art contemporain, alors que Suzanne Valadon était encore vivante. C'était la première étape. La deuxième est liée à l'exposition « Amedeo Modigliani, l'œil intérieur », présentée au LaM en

2016, lors de laquelle j'ai constaté que Modigliani avait été caché par sa propre biographie, qu'il avait été abîmé par cette image « Sex, drugs and Montmartre » et que les gens étaient complètement obsédés par la dimension tragique de sa vie. Or, c'était un grand artiste, point. Valadon avait le même problème, qui était celui d'être constamment associée à la dimension populaire, montmartroise, du trio qu'elle formait avec son fils et son mari, et l'on a longtemps oublié de regarder les bases de son travail d'artiste. Pour l'exposition de Modigliani, aussi liée au collectionneur Roger Dutilleul et à la collection du LaM, les trois axes principaux étaient la richesse de ses sources, son cercle artistique et la postérité de son œuvre. L'idée pour l'exposition « Suzanne Valadon. Un monde à soi » était d'approcher Valadon par ces mêmes prismes. Il me semble que dans la manière dont Chiara Parisi a imaginé l'exposition, il y avait cette idée de présenter Suzanne Valadon comme une artiste à part entière, d'affirmer sa position professionnelle. Ce qui a aussi intéressé Claire Lebossé a été son souci de contextualiser l'œuvre et l'identité de Suzanne Valadon dans une époque donnée, témoignant du fait qu'elle, au même titre que d'autres femmes artistes, était prise dans des réseaux artistiques auxquels elle fit le choix d'appartenir ou non.

Charlotte Foucher Zarmanian : C'est très intéressant d'entendre vos retours d'expériences qui sont différents d'une exposition à l'autre, car aussi tributaires de l'histoire d'un musée et de l'identité de ses collections. Andrea Jahn, je crois que vous avez le projet d'inclure Suzanne Valadon dans votre programmation et que vous réfléchissez à une exposition future sur elle. Pourriez-vous nous renseigner d'abord sur la place des œuvres de Valadon dans les collections allemandes ? Et aussi nous expliquer ce choix de montrer aujourd'hui cette artiste qui a bénéficié d'une exposition, à Munich, en 1960 ?

Andrea Jahn : La représentation du corps a joué un rôle décisif dans l'histoire de l'art depuis le début. Toutefois, jusqu'aux années 1960 et 1970, c'est principalement le regard masculin sur le corps féminin qui a influencé la politique de ces images. Jusque-là, on peut supposer que dans l'histoire de l'art européen, les nus masculins et féminins étaient avant tout produits par des artistes masculins pour des mécènes et des spectateurs masculins. Le plus souvent, ils évoquent des questions d'ordre sexuel. Par conséquent, lorsque nous regardons le nu, et le nu féminin en particulier, nous devons parler de sexe ! Dans ces conditions, les femmes artistes ont franchi une étape importante en étudiant et en créant des représentations de leur propre corps, surtout lorsque ces œuvres

d'art exprimaient un regard féminin qui remettait en question la représentation classique en tant qu'objet sexuel, sans parler du nu masculin qui était un tabou absolu pour les femmes artistes (qui n'avaient pas accès aux cours de dessin d'après nature jusqu'à la fin du XIX^e siècle et qui étaient donc exclues des possibilités de formation). Nous ne connaissons que quelques exceptions comme Camille Claudel ou Marie Bashkirtseff, ainsi que Suzanne Valadon bien sûr, qui fut la plus courageuse d'entre elles puisqu'elle osa non seulement se représenter elle-même en tant que nue grandeur nature, mais réalisa également des peintures de grande taille et d'une incroyable beauté de son partenaire nu. Il s'agit ni plus ni moins d'une attaque contre les structures patriarcales dans l'art et l'histoire de l'art.

En même temps, et même en tant que productrices, les femmes sont prises dans cette relation traditionnelle du regard : une femme artiste qui traite du corps nu, voire érotique, et de ses implications court le risque d'être elle-même considérée comme sexuellement disponible. Inversement, si elle oriente son regard vers le corps masculin, non seulement elle contrecarre les relations de pouvoir inscrites dans la politique visuelle classique, mais elle exprime sa revendication d'autodétermination sexuelle et d'autonomisation. Ces questions sont au cœur de notre projet d'exposition qui se concentre sur l'œuvre de Suzanne Valadon en tant que pionnière de l'art moderne, tout en la replaçant dans le contexte des femmes artistes qui ont suivi son chemin. Il est donc assez révélateur qu'en dépit des œuvres majeures de Valadon, comme *Été, dit aussi Adam et Ève*, il ait fallu attendre près de cinquante ans pour trouver une autre femme artiste qui ait pris le risque non seulement de se peindre nue (ce qui lui a valu d'être renvoyée de son université à New York), mais aussi d'enfreindre toutes les règles en représentant son partenaire allongé sur un canapé, en érection ! C'est Carolee Schneeman qui a créé cette peinture à grande échelle en 1957, avant de poursuivre avec des idées et des formats encore plus révolutionnaires dans ses performances et ses films.

Dans l'ensemble, notre projet d'exposition inclurait des œuvres de femmes qui ont pris leur courage à deux mains, comme Suzanne Valadon en son temps et qui, par ailleurs, montrent bien tout l'enjeu qu'il y a encore à ce que les femmes artistes renversent les rapports entre les sexes et affrontent à leur manière le regard

masculin. Toujours en ce qui concerne l'autoreprésentation des femmes artistes, Suzanne Valadon fait figure de pionnière, tout comme Paula Modersohn-Becker en Allemagne. Une juxtaposition de leurs œuvres, en ce qui concerne le nu, ajouterait un chapitre important à leur présentation et à leur réception. Un autre aspect important de notre exposition serait bien sûr le fait que Valadon n'est pas encore très connue en Allemagne et qu'elle devrait attirer l'attention non seulement par une grande présentation à la Moderne Galerie de Sarrebruck, mais aussi au Museum am Ostwall de Dortmund.

Charlotte Foucher Zarmanian : Monter une exposition, c'est aussi réfléchir à la manière de la présenter au public. Là encore, les partis pris peuvent différer d'une présentation à une autre. Je pense notamment, Saskia Ooms, à l'importance de la découverte de l'atelier-appartement de Valadon dans la continuité de la visite de l'exposition «Suzanne Valadon, Maurice Utrillo, André Utter au 12, rue Cortot : 1912-1924».

Saskia Ooms : L'atelier et sa présentation au public ont fait l'objet d'un projet pédagogique pour reconstituer l'appartement-atelier que vous pouvez visiter aujourd'hui sous la forme d'une véritable « maison-musée ». Malheureusement, il ne restait plus rien comme meubles ou objets dans l'atelier. Pour sa reconstitution et pour être aussi fidèle que possible à la réalité de l'époque, le scénographe Hubert le Gall s'est fié aux lettres et aux écrits de l'époque ainsi qu'aux photographies historiques des lieux, scrupuleusement analysées. Il a aussi regardé les tableaux de Valadon pour en reproduire l'intérieur et présenter des meubles semblables. L'idée était surtout de retrouver la même ambiance et de raconter la vie de cet atelier au public. L'atelier montre l'intérieur de Valadon, comment elle vivait, et par exemple son engouement pour des tissus et des papiers peints, que nous voyons aussi dans ses toiles. L'atelier est également un lieu de rencontre, Valadon y recevait des artistes, des critiques d'art, des marchands, et nous voulions montrer ce lieu au grand public.

Charlotte Foucher Zarmanian : Suzanne Valadon est vraiment un très bon exemple, à mon sens, qui permet de montrer une évolution dans la manière dont on peut présenter aujourd'hui les artistes femmes. Mais y a-t-il un effet Valadon ? Est-ce que la multiplication des expositions temporaires permet des actions sur le long terme ? en matière d'acquisitions d'œuvres ? de consolidation de la médiation, de votre programmation ou à l'échelle des parcours permanents ?

Saskia Ooms : L'œuvre et la vie de Valadon sont au cœur de l'histoire du musée de Montmartre. Toute exposition ou activité autour d'elle contribue à la reconnaissance du musée.

Des acquisitions des œuvres de Valadon ont suivi aussi. Le musée a notamment reçu des dépôts du musée Utrillo-Valadon de Sannois, actuellement en travaux, et des dépôts d'une importante collection américaine, la collection Weisman-Michel.

Magali Briat-Philippe : Les collections permanentes du musée du monastère royal de Brou exposent des œuvres d'Utter et d'Utrillo mais pas encore de Valadon. Donc nous espérons les enrichir par des achats ou des dépôts – des demandes de dépôt sont en cours. Nous avons fait l'acquisition à l'occasion de l'exposition « Valadon et ses contemporaines » du *Portrait de Berthe Weill* par Émilie Charmy (vers 1920, Bourg-en-Bresse, monastère royal de Brou, 2020.5). Il est important de se rappeler que la diffusion de leurs œuvres était un enjeu capital pour ces artistes femmes. Valadon a été soutenue par de grands marchands d'art, et Berthe Weill en faisait partie. On doit à Marianne Le Morvan la redécouverte de celle qui fut la première galeriste à Paris à défendre de grands artistes, aussi bien masculins que féminins (Laurencin, Marval, Valadon, Braque, Picasso, Modigliani...). Donc, effectivement, nous sommes plus attentives à la place des artistes femmes dans les collections permanentes, nous y avons d'ailleurs proposé un parcours spécifique parallèle durant l'exposition temporaire. Toutefois, nous souhaitons montrer le meilleur des artistes : nous ne les sélectionnons pas uniquement « en tant que femmes » mais pour les sortir de l'oubli injuste dans lequel elles se sont trouvées plongées malgré leur excellence artistique. L'exposition évoquait en premier lieu les obstacles de la formation. Au début de la carrière de Valadon, autodidacte qui étudie la technique des grands maîtres pour lesquels elle pose, les femmes n'avaient pas accès à l'École des beaux-arts. Après avoir évoqué la trajectoire singulière de Valadon, la question des réseaux, des avant-gardes, des sujets considérés comme féminins ou non, nous terminions par le sujet crucial du nu, tabou ultime dont elles se sont emparées. Outre les nus pionniers de Valadon, nous y montrions la célèbre valse de Camille Claudel, les superbes peintures d'Émilie Charmy, et également Chana Orloff, immense sculptrice encore trop peu connue du grand public. Enfin, les visiteurs pouvaient admirer l'audace de Marie Vassilieff, qui dès 1916 peignit *Scipion le noir* (1916, Paris, collection particulière), un nu intégral masculin, au sexe bien en évidence dans un style cubiste d'une grande modernité.

Sylvie Carlier : En 2021, lors des vingt ans du musée Paul-Dini, en établissant le nouveau parcours du musée, qui se révélait la synthèse des vingt ans de programmation du musée, j'ai consacré une salle aux artistes femmes des années 1900-1930, dont Valadon, Charmy, Agutte et Marval, en les mettant en perspective dans un texte de médiation avec leurs contemporains (Utter, Camoin, Marquet). Lors de la dixième donation de Muguet et Paul Dini, en 2021, la collection du musée municipal Paul-Dini s'est enrichie de onze œuvres graphiques et de trois peintures, permettant de constituer au sein d'un « musée de France » un fonds de dix-sept œuvres de Suzanne Valadon.

L'ART DE RÉSISTER

Béatrice Josse, curatrice indépendante et autrice

L'invitation qui m'a été faite par Chiara Parisi de participer au « clan Valadon » m'a beaucoup étonnée tant ma trajectoire professionnelle a peu à voir avec l'histoire de la peinture. C'est donc avec beaucoup de curiosité et d'interrogation que je me suis plongée dans le travail et l'histoire de cette femme artiste. Au fur et à mesure de mes investigations, la trajectoire de ce personnage s'est révélée être celle d'une figure éminemment rebelle et je comprenais mieux l'invitation du Centre Pompidou-Metz.

Aussi, je décidais d'orienter ma présence autour des interrogations suivantes : l'engagement et la radicalité peuvent-ils rimer avec la vie institutionnelle ? Pourquoi des lieux consacrés à la création contemporaine peinent-ils précisément à s'ouvrir à des propositions d'artistes invisibilisées par l'histoire de l'art : femmes, collectifs, formes live, formes transdisciplinaires, formes vernaculaires, etc. ? Les freins sont-ils esthétiques, politiques, économiques ? Les trois à la fois ?

Ré-inventer la collection – 49 Nord 6 Est Frac Lorraine

Durant plus de vingt ans, je fus à la direction d'une petite structure institutionnelle dont la principale mission est l'acquisition d'œuvres d'art contemporain afin de les diffuser largement sur le territoire : le Frac Lorraine.

Dans les années 1980, la Lorraine, située aux confins de l'est de la France, aux frontières de l'Allemagne, du Luxembourg et de la Belgique, n'avait guère développé d'appétence pour la culture contemporaine (à l'exception du fameux Festival mondial de théâtre de Nancy créé par Jack Lang, des Rencontres internationales de musique contemporaine de Metz (1972-1992) et du Festival International de la Science-fiction et de l'Imaginaire de Metz (1976-1986)). Cette région, considérée comme le « Texas de la France » jusque dans les années 1970, fut laminée par la fermeture des mines et des usines sidérurgiques. Cette désindustrialisation sonnait le glas d'une classe ouvrière venue d'Europe centrale et du Maghreb. Il ne restait que des milliers de mineurs et d'ouvriers sans emploi. Le personnel politique autant que les fonctionnaires d'État n'avaient pas envisagé de miser sur l'art et la culture pour redynamiser cette région. Ils prévoyaient plutôt de financer l'implantation

de parcs de loisirs (Walibi Schtroumpf) en guise de compensation pour la perte de milliers d'emplois. Loin d'eux, à l'époque, l'exemple de Bilbao qui transforma la ville en accueillant une annexe du Guggenheim new-yorkais. Depuis, les choses ont changé et le Centre Pompidou-Metz a ouvert ses portes en 2010.

Par ailleurs, il faut noter que cette région frontalière fut préalablement le champ de nombreuses batailles (celles de 1870 qui ont conduit à l'annexion allemande, celles de Verdun entre 1914 et 1918, celles de 1939-1945). Cette région dispose de la particularité d'avoir attiré très majoritairement des hommes venus y faire la guerre et vendre leur force de travail dans les mines ou dans les énormes complexes industriels.

Ces considérations géopolitiques ont de l'importance, car elles justifient le contre-récit féministe que j'ai tenté d'écrire. C'est bien dans ce contexte historique, géographique et politique qu'a pris appui mon argumentation pour ce qui deviendra la seule collection en France à favoriser l'achat d'œuvres dites immatérielles et ouvertement féministes.

Une vision féministe

Créé en 1984, le Frac de Lorraine (comme l'ensemble des autres Frac en France) aurait pu inclure un critère sinon de parité tout au moins d'équilibre en nombre d'acquisitions d'œuvres réalisées par des artistes femmes. En 1993 (seulement dix ans après sa création), la collection comptait 95 % de productions d'artistes hommes (blancs!).

À ce constat, il fut proposé d'acheter des pièces de femmes « historiques » afin d'abonder vers plus de mixité, et ceci sans grever les budgets. Lesdites pièces signées de femmes étaient et restent toujours moins onéreuses que celles qui ont été produites par de plus jeunes artistes masculins. L'argument ne fut pas assez convaincant, les freins culturels étaient bien trop puissants. J'en ai pour preuve l'anecdote suivante.

En 1996, en tentant de présenter une œuvre photographique de Sophie Calle intitulée *Le Divorce*, je me suis exposée à un refus retentissant mais non moins comique. Sur la photographie à la taille d'un humain figurait un homme sans visage dont deux mains féminines venaient soutenir le sexe sorti de la braguette de pantalon. La scène n'avait rien de sexuel, le petit texte qui accompagnait l'image expliquait qu'il était question d'accomplir un dernier rituel avant que le couple ne divorce : à savoir tenir le sexe de l'homme lorsqu'il urine.

Cette photographie était destinée à rejoindre une collection de plusieurs dizaines de photographes hommes affectionnant tout particulièrement et « naturellement » les nus féminins. Cette œuvre de Sophie Calle devait servir de contrepoint ou tout du moins tenter d'interroger le peu de place laissée aux artistes femmes et a fortiori à celles qui inversent les propositions et proposent de montrer « l'immontrable ».

À l'issue d'un vote majoritairement contraire à son souhait, le président du Frac, élu régional chargé de la culture au Conseil régional, se lève séance tenante

et claque la porte en déclarant vouloir démissionner de ses fonctions. Or, dans le système institutionnel français, un élu ne démissionne pas d'une telle fonction pour désaccord avec la direction artistique, mais l'inverse. Aussi, je fus « démissionnée » de fait. Durant trois longs mois je tentais de convaincre que je n'avais pas commis de faute professionnelle en proposant l'acquisition d'une telle œuvre ! Après moult discussions, le ministère de la Culture réussit à négocier mon retour en fonction. Afin de faire bonne figure auprès de mon président désavoué, je prétendais alors que l'œuvre avait entretemps été vendue, qu'il était devenu impossible de procéder à son achat...

Cette petite histoire illustre la situation des années 1990 où la pensée féministe n'avait pas encore franchi les portes de l'institution. Les a-t-elle franchies aujourd'hui, d'ailleurs ? Se définir comme féministe exposait à un rejet immédiat de la part des tutelles mais aussi de ses pairs. Le sacro-saint concept d'universalité constituait le rempart ultime à toute intrusion de « pensées déviantes, communautaristes voire extrémistes » (*sic*).

Seule à la tête de ma petite institution, contre vents et marées j'ai continué à naviguer à vue sur une embarcation bien peu stable. Après vingt-trois ans de direction artistique, je suis parvenue à introduire 40 % de femmes. Certes la parité n'a pas été atteinte mais les œuvres proposées à l'achat étaient devenues de plus en plus immatérielles. Je suggérais ainsi d'élargir la collection, d'en repousser les limites.

Une collection immatérielle

Revenons encore une fois au contexte lorrain. L'économie en berne pousse la population à proposer sa force de travail hors de ses frontières et notamment au Luxembourg voisin. La richesse de ce petit pays ou plutôt de ce grand-duché tient principalement aux offres de services. Cette économie dématérialisée est liée aux banques et plus généralement à la défiscalisation qu'offre ce paradis fiscal aux grandes firmes internationales (à l'exemple d'Amazon ou PayPal, qui y disposent de leurs sièges sociaux).

A contrario, les collections d'œuvres d'art sont pensées depuis un système capitaliste classique du XIX^e siècle qui légitime la valeur par l'accumulation de biens et de richesses matérielles. Alors que la Lorraine s'attelait à redéfinir son économie, la collection dont j'avais la charge pouvait/devait s'orienter vers une nouvelle définition. À l'aune de la dématérialisation de l'économie, je proposais des acquisitions de protocoles, de droits de diffusion de films, de performances, d'œuvres à réactiver, etc.

En ouvrant cette brèche, j'élargissais considérablement les perspectives d'une institution publique patrimoniale et l'interrogeais sur l'acte même de collecter. En introduisant des œuvres dématérialisées telles que la performance, j'ouvrais un champ des possibles. La collection lorraine s'est enrichie d'immatérialité, de sensorialité. À penser « contre l'art des œuvres d'art », selon la phrase de Nietzsche, j'ai œuvré à injecter du vivant, de l'éphémère, du transformable.

En achetant des pièces protocolaires et performatives, je pointais ce qui était jusqu'alors un impensé des collections.

L'invisibilité de la performance dans les collections est inversement proportionnelle à son importance dans l'histoire de l'art et notamment au ^{xx}e siècle. Les actions, danses et pratiques rituelles ont toujours été très présentes chez les artistes des avant-gardes. En Europe, les futuristes, dadaïstes, surréalistes ont largement emprunté aux pratiques performatives et éphémères. Les archives muséales y font référence sans que les documents permettent pour autant leur réactivation *live*.

La performance au sens large participe tout bonnement de l'histoire culturelle de l'humanité. La reconnaissance officielle de la notion de patrimoine immatériel de l'Unesco apparue en 2003 confirme cette prise en compte du vivant dans la sphère patrimoniale. Il est devenu courant de protéger telle pratique autochtone au nom de la préservation des écosystèmes.

En 2004, je proposais à l'artiste espagnole Esther Ferrer, née en 1937, de lui acheter une performance *live*. Dans un premier temps l'artiste refusa, justifiant que la performance fait partie intégrante de la vie et donc que cela ne s'achète pas. Elle se laissa convaincre, mais en m'imposant de ne jamais réactiver sa pièce à l'identique. Intitulée *Intime et personnel* et datée de 1967, l'œuvre consiste en des prises de mesure de son corps nu et l'inscription desdits chiffres sur une silhouette dessinée au mur. Initialement imaginée sous la dictature de Franco, comme une protestation contre les normes imposées aux femmes, l'œuvre s'ouvre et s'offre dorénavant à tous les corps que compte la société. D'une action individuelle, la performance est devenue collective. Le processus de transformation est devenu le cœur de l'œuvre.

À la même période, des pièces de Dora Garcia, autre artiste espagnole, née en 1965, entraient dans la collection. *Proxy/Coma* date de 2001. C'est une expérience singulière d'une présence / absence. Dans une première pièce, une femme, désignée sous le nom générique de « Proxy », vit dans l'espace, évolue au milieu des visiteur·euse·s et se mêle à eux et elles. Elle ne s'en distingue pas. Assise ou debout, elle reste sans faire d'action particulière, sur toute la durée de l'exposition durant les heures d'ouverture. « Proxy » est filmée : ses faits et gestes, ceux des visiteur·euse·s présent·e·s dans l'espace, sont enregistrés par une caméra de surveillance. Chaque cassette est ensuite soigneusement datée, inventoriée sous le nom de « Coma » puis rangée dans une bibliothèque installée dans la deuxième pièce. Chaque minute, chaque jour sont systématiquement documentés, archivés, donnant ainsi une mesure physique du temps écoulé de l'exposition. Dans une salle adjacente, un vidéoprojecteur diffuse lesdites images choisies au hasard parmi les rayonnages, produisant ainsi un décalage, une perturbation du cycle de temps.

L'artiste insuffle le doute sur l'implication des visiteur·euse·s dans l'exposition en leur assignant, à son insu, le rôle d'acteur d'une performance et celui de spectateur·rice·s d'un événement déjà produit selon des paramètres définis. En introduisant la dimension de contrôle permanent dans les règles du jeu et en suggérant l'existence de cette surveillance, elle amène « Proxy » tout comme les visiteur·euse·s à se poser

la question des limites de ce qu'ils ou elles peuvent accepter, des limites de leur soumission aux règles fixées par l'artiste et par l'institution.

En 2004, pour prolonger cette recherche des limites acceptables, Dora Garcia installe de manière pérenne une caméra de surveillance (webcam) destinée à tous les internautes afin qu'ils scrutent les activités de l'institution. *Forever* est une œuvre quasi invisible, qui interroge ce que signifie une durée infinie pour une institution comme pour une artiste. L'éternité à l'échelle d'une vie d'artiste serait à mettre en regard avec la fragilité de l'institution soumise aux aléas politico-idéologiques.

« On a besoin d'inconnu car le connu est désespérant. »

Isabelle Stengers, activer les possibles : dialogue avec Frédérique Dolphijn, Éghezée, Esperluète, coll. « Orbe », 2018.

SUZANNE VALADON VUE PAR LA CRITIQUE

Paula J. Birnbaum, historienne de l'art
et professeure à l'Université de San Francisco

« L'une des gloires de la peinture féminine française » : la réception et l'héritage de Suzanne Valadon

Mes recherches sur la réception critique de Suzanne Valadon ont commencé, il y a trente ans, avec le tableau *Portrait de Geneviève Camax-Zoegger*. J'ai rencontré son sujet, Mme Geneviève Barrez, née Camax-Zoegger, dans sa maison dans le quartier d'Auteuil à Paris. Le portrait, avec sa magnifique utilisation de l'ombre dans les tons du visage, était accroché au mur de sa chambre. Quand j'ai vu cette toile pour la première fois, je venais de lire la thèse inédite de Mme Barrez, de 1947, sur Valadon, à l'École du Louvre. J'étais fascinée d'apprendre l'histoire de la Société des femmes artistes modernes, ou FAM. Le groupe, qui est le sujet de mon livre, *Women Artists in Interwar France. Framing Femininities* (2011), a été fondé en 1930 par la peintre Marie-Anne Camax-Zoegger, la mère de Mme Barrez. Valadon résiste d'abord à l'invitation à rejoindre le groupe de femmes artistes, qui organise des expositions annuelles à Paris dans les années 1930. Elle craint probablement d'associer son travail à « l'art féminin ».

Dès que Valadon s'est rendu compte que Camax-Zoegger était une peintre sérieuse, dont le travail était accroché près du sien au musée du Luxembourg, elle a rejoint le groupe. Dans une photographie parue dans *Le Jour*, le 23 mai 1934, on voit Mme Camax-Zoegger devant le portrait de *Marie Coca et sa fille Gilberte*, exposé lors du vernissage de l'exposition des FAM. Cette peinture, qui offre une interprétation unique du malaise maternel, occupait la place centrale de la salle d'exposition, accrochée à la cimaise du fond. Valadon était l'artiste la plus reconnue du groupe, et son nom a permis de donner de la crédibilité aux artistes plus jeunes et moins expérimentées.

Valadon a pris Germaine Eisenmann, elle aussi exposante avec les FAM, comme élève. Elle réalise le *Portrait de Germaine Eisenmann*. Dans les dernières années de sa vie, Valadon a également servi de mentor à la jeune Geneviève Camax-

Portrait de Geneviève Camax-Zoegger (1936, Bergame, collection particulière)

Marie Coca et sa fille Gilberte (1913, Lyon, musée des Beaux-Arts, 1935-51)

Portrait de Germaine Eisenmann (1924, collection particulière)

Zoegger, qui à l'époque aspirait elle-même à devenir une grande peintre. Aujourd'hui, je veux aborder la réception critique de Valadon en ce qui concerne le genre et la biographie, mais aussi montrer comment sa générosité nous donne l'exemple, en tant que chercheuses féministes et conservatrices d'art moderne.

En 1921, le critique Florent Fels prédisait que Suzanne Valadon deviendrait l'une des femmes peintres les mieux reconnues en France : « Qu'attend-on pour reconnaître en Valadon l'artiste qui sera un jour l'une des gloires de la peinture féminine française.⁵ » Cent ans plus tard, ses mots sonnent juste. En 2021, Philip Kennicott, critique au *Washington Post*, voyait en Valadon « une artiste brillante⁶ » après l'exposition à la Barnes Foundation à Philadelphie. Will Heinrich du *New York Times* louait ses « audacieux pas en avant » pour son époque, comme le montraient son « traitement franc et réaliste du nu », ses « autoportraits sincères » et jusqu'au « pantalon de la femme qui fume une cigarette dans *La Chambre bleue*⁷ ».

Valérie Duponchelle écrit dans *Le Figaro* en mai 2023 à propos de l'exposition au Centre Pompidou-Metz : « Suzanne Valadon l'autodidacte porte son regard de femme sur son époque, sur les maîtres qu'elle fréquente ou subjugué, sur ses modèles saisis hors du désir masculin...⁸ » Son image non idéalisée de la femme moderne plaît au public international du XXI^e siècle cherchant à récupérer les femmes artistes autrefois marginalisées en raison de leur genre, de leur sexualité ou de leur classe⁹.

Dès que Valadon commença à exposer ses propres œuvres, les critiques réagirent aux frontières floues entre sa vie professionnelle et sa vie privée, en recourant, dans leurs articles, à des stéréotypes genrés¹⁰. Malgré les succès de ses expositions et les ventes de son vivant, l'art de Valadon était éclipsé par celui de son fils, Maurice Utrillo. Le public français était fasciné par sa vie personnelle : elle avait posé pour Pierre Puvis de Chavannes, Auguste Renoir, Henri de Toulouse-Lautrec, notamment, avant d'épouser un peintre beaucoup plus jeune qu'elle, André Utter.

5 FELLS Florent, « Les Expositions : Utrillo et Suzanne Valadon », *L'Information financière, économique et politique*, 25 juillet 1921, p. 3, cité in *Suzanne Valadon*, cat. exp., 12-31 octobre 1932, Paris, galerie Georges Petit, 1932, p. 9-10.

6 KENNICOTT Philip, « Suzanne Valadon Modeled for Some of the World's Greatest Artists. Then She Became One », *Washington Post*, 15 octobre 2021, p. 5. Cet article rend compte de la première exposition entièrement consacrée à Valadon en Amérique du Nord, à la Barnes Foundation en 2021.

7 HEINRICH Will, « Revolutionary Model Turned Uncompromising Painter », *The New York Times*, 20 octobre 2021.

8 DUPONCHELLE Valérie, « Suzanne Valadon, le modèle se rebiffe au Centre Pompidou-Metz », *Le Figaro*, 16 mai 2023.

9 Paula J. Birnbaum, compte rendu d'exposition, « Suzanne Valadon: Model, Painter, Rebel », *The Burlington Magazine*, vol. 164, n° 1426, janvier 2022, p. 76-79.

10 Sur la fortune critique de Valadon, cf. BIRNBAUM Paula J., *Women Artists in Interwar France. Framing Femininities*, Farnham, Ashgate Publishing, 2011, p. 161-220.

Dans l'une des premières monographies, le critique Adolphe Basler plante le décor de ce parti pris : « Utrillo devint peintre, et la vogue de cet artisan de génie allait éclipser le succès de sa mère [...] la mère n'est pas jalouse de la gloire de son Maurice¹¹. » Lors d'expositions qui se sont tenues depuis 1996, les conservateurs brisèrent ce mythe en célébrant la nature collective des années fécondes de Valadon, Utrillo et Utter, surnommés le « trio infernal ». Des œuvres de Valadon comme *Portraits de famille* dépeignent comment les « tensions et passions » présentes au sein de leur foyer non conventionnel s'exprimaient dans son art. Elle était la matriarche et le soutien de la famille.

Les aspects liés au genre et aux origines sociales de Valadon compliquent notre compréhension des réactions critiques sur son œuvre de son vivant. Certains commirent l'erreur typique de prétendre qu'elle (une femme) était l'élève d'Edgar Degas ; en réalité, Degas admirait le « génie » autodidacte de Valadon pour le dessin. La preuve, il acheta plusieurs de ses œuvres¹². De nombreux critiques louèrent ses qualités de dessinatrice et l'usage hardi de contours noirs dans ses tableaux comme étant des signes de « force masculine », de « virilité » et d'« âpreté ». Même s'il est plein d'approbation, un tel langage sous-entend aussi que le genre de Valadon est inférieur¹³.

Il était de notoriété publique que l'expérience de Valadon en tant que modèle l'avait éclairée sur la relation au regardeur dans le contexte de la peinture de nu, et ce type de critique s'en nourrissait. D'autres s'efforçaient de formuler ce qu'ils percevaient comme étant son refus d'idéaliser le corps de ses modèles. Dans un article au sujet de son exposition personnelle de 1929 à la galerie Bernier, Luc Benoist notait son vif sens de l'observation du corps, « avec une souplesse d'acrobate, une volupté féline, une attention qui tient de la haine amoureuse, le corps humain dans ce qu'il a de plus honteux et animal¹⁴ ». Des thèmes de sa biographie et de son genre sont en jeu dans un tel langage critique : Benoist laisse entendre que la pratique artistique de Valadon s'appuie sur son travail antérieur d'artiste de cirque et de modèle issue de la classe ouvrière, et sur sa disponibilité sexuelle supposée.

La plupart des nus féminins de Valadon des années 1920 ne furent pas peints à l'attention de clients spécifiques, mais destinés à être exposés dans des Salons et les galeries de premier plan, comme Bernheim-Jeune et Berthe Weill. Weill, qui fut la première propriétaire du *Nu au canapé rouge*, était une grande partisane de la représentation honnête de Valadon et de l'incarnation féminine, y compris

¹¹ BASLER Adolphe, *Suzanne Valadon*, Paris, Éditions G. Crès et Cie, coll. « Les artistes nouveaux », 1929, p. 10-11.

¹² Lettre d'Edgar Degas à Suzanne Valadon, sans date, citée in *Suzanne Valadon*, cat. exp., Paris, galerie Georges Petit, 1932.

¹³ ARB Tamar, « 'L'Art Féminin' : The Formation of a Critical Category in Late Nineteenth-Century France », *Art History*, vol. 12, n° 1, mars 1989, p. 39-65 ; HIGONNET Anne, « Writing the Gender of the Image: Art Criticism in Late Nineteenth-Century France », *Genders*, n° 6, 1989, p. 60-73.

¹⁴ BENOIST Luc, « Suzanne Valadon (Bernier) », *Le Crapouillot*, numéro spécial, mars 1929, p. 29.

Portraits de famille (1912, Paris, musée d'Orsay, en dépôt au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, RF 1976 22)

Nu au canapé rouge (1920, Genève, Association des Amis du musée du Petit Palais, 8779)

les poils pubiens. Ces peintures de nus étaient achetées par un vaste groupe de collectionneurs, qui comptait d'importants hommes d'État, dont Édouard Herriot et Albert Sarraut. La capacité de Valadon à exprimer les expériences de ses modèles avec empathie et sans franche idéalisation a probablement plu à ces hommes politiques de gauche ; beaucoup d'entre eux se faisaient l'avocat des droits des travailleurs à une période de désarroi politique et de changements de gouvernement.

Une nécrologie de Valadon souligna non seulement le nombre d'artistes, critiques et hommes politiques célèbres qui assistèrent à ses obsèques, mais aussi la présence des « petites gens » de Montmartre : « des ménagères et des servantes, et toute la pittoresque cohorte des blanquistes, du guitariste à l'acrobate, au marchand de bouquets et à la diseuse de bonne aventure¹⁵ », et bien d'autres qui la connaissaient et étaient venus lui rendre hommage. Son identification à la classe ouvrière la distinguait des femmes artistes françaises plus aisées qui l'avaient précédée, dont Élisabeth Vigée-Le Brun et Berthe Morisot. Et, pour quantité de ses critiques, Valadon elle-même ne se conformait pas à leur propre stéréotype de la femme peintre bourgeoise, qui visait à « séduire » un spectateur masculin implicite¹⁶.

Même si une grande part des écrits à propos de Valadon, après sa mort, se focalisent sur sa vie personnelle, des historiennes de l'art féministes américaines et britanniques ont adopté un nouvel angle depuis les années 1970, en reconnaissant le caractère radical de son œuvre. Rosemary Betterton, influencée par la théorie du cinéma féministe, commente du point de vue du sexe et de la classe la relation au spectateur qui a permis à Valadon de « bousculer les conventions » du genre du nu¹⁷. En réponse à cette peinture, Betterton décrit « un récit du début de la puberté et de la conscience de la jeune fille de son propre être sexuel ».

Patricia Mathews, quant à elle, montre que, dans des œuvres comme *Nu allongé*, le modèle nu de Valadon résiste au regard sexuellement objectivant du spectateur en se couvrant la poitrine et en croisant les jambes. D'un autre côté, dans d'autres œuvres, elle l'invite à prendre plaisir à la vue des courbes de son modèle dans une pose langoureuse¹⁸.

15 GEORGE André, « Suzanne Valadon », *Les Nouvelles littéraires artistiques et scientifiques*, n° 809, 16 avril 1938, n. p.

16 GUENNE Jacques, « Suzanne Valadon », *L'Art vivant*, n° 159, avril 1932, p. 179-180.

17 BETTERTON Rosemary, « How Do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon », *Feminist Review*, vol. 19, n° 1, 1985, p. 3-24.

18 MATHEWS Patricia, « Returning the Gaze: Diverse Representations of the Nude in the Art of Suzanne Valadon », *The Art Bulletin*, vol. 73, n° 3, 1991, p. 415-430.

PERRY Gillian, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde. Modernism and "feminine" art, 1900 to the late 1920s*, Manchester, Manchester University Press, 1995, p. 122-127 ;

JIMERSON Lauren, *Painting Her Pleasure. Three Women Artists and the Nude in Avant-Garde Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2023.

Mathews propose de nouvelles perspectives sur la manière dont Valadon conteste et perpétue en même temps les stéréotypes raciaux dans des œuvres comme la *Vénus noire*, abordés il y a peu dans l'exposition de la Barnes Foundation¹⁹. Lorsque Valadon expose la *Vénus noire*, la toile est interprétée par certains critiques comme étant directement influencée par Paul Gauguin dans sa représentation de la féminité « primitive ». Des nouvelles recherches menées par la jeune historienne de l'art américaine Ebonie Pollock examinent le contexte sociopolitique du premier Congrès panafricain à Paris en 1919, exigeant l'égalité pour les personnes d'ascendance africaine. Dans un contexte où les musées commencent à aborder les politiques de race dans le modernisme, la Barnes Foundation a bien montré ces complexités dans l'œuvre de Valadon.

Dans mon livre, j'ai exploré comment, au cours de sa vie, Valadon a été une figure importante et un exemple pour de nombreuses jeunes artistes parisiennes qui souhaitaient retravailler les traditions et les tropes de l'histoire de l'art occidental, des autoportraits à la maternité, en passant par le nu et les thèmes bibliques, y compris le nu masculin. Valadon, avec *Été, dit aussi Adam et Ève*, et la peintre polonaise Tamara de Lempicka, avec *Adam et Ève* (1931, collection particulière), ont utilisé le thème d'Adam et Ève dans leurs peintures pour remettre en cause les récits historiques sur la sexualité féminine. Il offrait une iconographie puissante du désir hétérosexuel, de la fertilité, et de la création du monde. Elles pouvaient donc s'en emparer pour les détourner. Même si elles ont vingt-deux ans d'écart, ces deux peintures ont été exposées avec la Société des FAM. Valadon a présenté la sienne en 1936, à l'éminente galerie Bernheim-Jeune, après cinq autres expositions en Salon et en galerie. Un an plus tard, la peinture a été achetée par l'État français pour le musée du Luxembourg²⁰. Beaucoup a été écrit sur cette peinture montrant le renversement de la relation de pouvoir traditionnelle entre l'artiste et le modèle. Ève est un autoportrait symbolique sous la forme d'un nu féminin jeune.

Elle exprime la liberté sexuelle que l'artiste, âgée de quarante-quatre ans et ravivée par sa nouvelle relation, a sans doute ressentie. En exposant des œuvres comme *Été, dit aussi Adam et Ève* avec les FAM, Valadon a offert aux jeunes artistes femmes et à leurs partisans une vision unique du désir et de la créativité.

¹⁹ CHILDS Adrienne L., IRESON Nancy, JIMERSON Lauren, MURRELL Denise et POLLOCK Ebonie, « Disrupting Tradition: Suzanne Valadon's Black Venus », in IRESON Nancy (dir.), *Suzanne Valadon, Model, Painter, Rebel*, cat. exp., Philadelphie, The Barnes Foundation, 26 septembre 2021 – 9 janvier 2022, et Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, 24 février – 31 juillet 2022, Philadelphie et Londres, The Barnes Foundation et Paul Holberton Publishing, 2021, p. 30-41.

²⁰ L'histoire complète de l'exposition d'*Été, dit aussi Adam et Ève* de Valadon, avant son achat en 1937 par le gouvernement français pour le musée du Luxembourg, est citée dans PÉTRIDÈS Paul, *L'Œuvre complet de Suzanne Valadon (dessins, peintures, estampes)*, Paris, Compagnie française des Arts graphiques, 1971, p. 284 ; Paris, Salon des Indépendants (4433), 1920 ; Genève, Exposition internationale d'art moderne (424), 1921 ; Paris, Galerie Weil (5), 1927 ; Bruxelles, Galerie le Centaure (3), 1931 ; Paris, galerie Georges Petit (3), 1932 ; Paris, Les femmes artistes modernes (164), 1936 ; Paris, Petit Palais, Les Artistes de ce temps, 1937.

Vénus noire (1919, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Menton, AM 3780 P)

Été, dit aussi Adam et Ève (1909, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, AM 2325 P)

Je suis ravie que mes recherches aient eu de l'influence sur une nouvelle génération de chercheuses féministes, comme Lauren Jimerson. Dans ses articles et son livre intitulé *Painting her Pleasure. Three Women Artists and the Nude in Avant-Garde Paris* (2023), Lauren Jimerson a approfondi la recherche sur l'engagement unique de Valadon, et de peintres comme Émilie Charmy et Marie Vassilieff, à travers les thèmes du nu masculin, du nu féminin noir, du nu enceinte, et de l'autoportrait nu.

La popularité récente de Valadon dans les musées doit beaucoup aux efforts entrepris par des femmes qui militent, dans le domaine de l'histoire de la culture française, pour corriger les exclusions et marginalisations commises. En témoignant l'exposition « Pionnières : artistes dans le Paris des Années folles », au musée du Luxembourg en 2022, ou encore les Journées du Matrimoine et les initiatives menées par Aware. *L'Autoportrait aux seins nus*, où Valadon se dépeint à l'âge de soixante-six ans, apparaît comme un exemple inhabituel d'une femme artiste qui observe avec empathie son propre vieillissement. L'œuvre de Valadon confirme qu'elle n'avait pas peur de révéler, avec beaucoup d'honnêteté et d'innovation, tout l'éventail des expériences de la vie d'une femme – de la puberté à l'intimité sexuelle, et de la maternité au vieillissement. Le large intérêt critique pour l'œuvre de Valadon aujourd'hui est une rectification bienvenue à sa marginalisation antérieure, fondée sur le genre, la sexualité et la classe sociale. Ce réajustement en fait désormais une inspiration pour les femmes artistes contemporaines tout en démontrant ses liens avec la peinture moderniste.

En tant que communauté de chercheur·euse·s et conservateur·ice·s, je pense que nous pouvons également tirer de précieuses leçons de son esprit de générosité et de son engagement à nourrir et soutenir les générations futures dans les milieux académiques et muséaux.

Paula Birnbaum remercie chaleureusement Clara Busseuil pour sa précieuse contribution à la traduction de sa communication.

Lauren Jimerson, docteure en histoire de l'art



Suzanne Valadon: A Man As Her Muse

Juste après avoir finalisé mon mémoire de master sur Suzanne Valadon à l'Institut Courtauld en 2011, j'ai fait une découverte intrigante à la bibliothèque du Courtauld, récemment publiée : *Women Artists in Interwar France. Framing Femininities*. La recherche novatrice et approfondie de Paula J. Birnbaum sur la Juste après avoir Société des femmes artistes modernes, ou FAM, et ses artistes m'a profondément impressionnée. J'ai réalisé que son périple de recherche avait lui aussi commencé avec Suzanne Valadon. Avec enthousiasme, je l'ai contactée et, à ma grande joie, elle a répondu presque immédiatement. Cela a marqué le début non seulement d'un mentorat, mais aussi d'une amitié précieuse. Pendant mon doctorat à l'université Rutgers, Paula J. Birnbaum a fait partie de mon comité de thèse et m'a offert un soutien inestimable tout au long de mon parcours académique. Ensemble, nous avons voyagé à travers des conférences célébrant les artistes femmes, allant de San Francisco à Washington, et de Pékin à, maintenant, Metz.

Il y a d'autres personnes présentes aujourd'hui qui m'ont aidée dans mon parcours de recherche sur Suzanne Valadon. Sylvie Carlier, en tant que directrice du musée municipal Paul-Dini, m'a fourni des matériaux de recherche, partagé ses conseils d'experte et m'a aidée à découvrir des documents essentiels pour mon livre. Saskia Ooms m'a également apporté une aide pendant ma recherche doctorale sur Valadon. Je suis sincèrement reconnaissante envers la communauté des conservateur-ice-s et chercheur-euse-s qui m'ont soutenue dans mon parcours de recherche.

Cette présentation est adaptée de mon livre à paraître, *Painting Her Pleasure. Three Women Artists and the Nude in Avant-Garde Paris*²¹. Plutôt que de vous présenter les œuvres les plus reconnaissables de Valadon, je me concentre sur ses dessins

²¹ Je remercie Susan Sidlauskas et Christopher Green pour leurs perceptions aigües et leurs conseils avisés apportés à ce projet. Je remercie également Stéphane Cojot-Goldberg pour son raffinement dans la traduction française. Ce texte est extrait du livre de l'auteure, *Painting Her Pleasure: Three Women Artists and the Nude in Avant-Garde Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2023. Cette recherche a d'abord été présentée dans le mémoire de master de l'auteure (JIMERSON Lauren, « Defying Gender: The Nude in the Art of Suzanne Valadon », mémoire de MA, The Courtauld Institute of Art, 2011, et a été développée dans une thèse doctorale ultérieure : JIMERSON Lauren, « Defying Gender – Redefining the Nude: Female Artists and the Body in Early 20th Century Paris », thèse de doctorat, Rutgers University, 2018. Cf. également : JIMERSON, « Defying Gender, Suzanne Valadon and the Male Nude », *Woman's Art Journal*, vol. 40, n° 1, printemps 2019, p. 3-12.

de baigneurs masculins et ce que cela révèle sur l'expression du plaisir féminin – et plus important encore, sur l'agentivité – à une époque où le nu masculin pour les artistes femmes était un sujet hautement controversé. Ses dessins dévoilent une exploration intense du corps masculin en violation délibérée des conventions artistiques. Leur non-conformité aurait choqué le goût public. Elle ne les a jamais exposés ; ils ont été réalisés pour son étude et son plaisir personnels²². Je suppose que les dessins existants ne sont qu'une petite sélection et que beaucoup d'autres manquent ou ont été détruits. Comme pour ses baigneuses, Valadon explore le corps masculin sans retenue et sans tenir compte de la convention artistique.

Alors que les techniques artistiques traditionnelles mettaient l'accent sur la transformation du corps imparfait en une forme parfaite, Valadon résiste à cette pratique dans ses images de baigneuses. Elle représente le corps humain de manière directe, dans des poses maladroitement et sous des angles peu flatteurs. Elle montre la figure masculine dans les états les plus primitifs réservés aux femmes : se baignant, dormant et se détendant dévêtu. En examinant de manière intrusive la forme masculine dans son état le plus vulnérable, Valadon usurpe le rôle de l'artiste actif, normalement attribué aux hommes. Le corps masculin est désormais l'objet de son regard et de son plaisir. Les renversements de perspective de Valadon matérialisent les critiques de la dominance masculine dans le monde de l'art avant-gardiste et la société en général.

Utter nu résonne avec un croquis antérieur de son fils, *Utrillo enfant nu* en composition et en pose. Les deux dessins montrent sans équivoque la forme masculine, sans drapé et non polie, sans l'ombrage requis d'une étude académique. Dans *André Utter, nu de dos*, Valadon saisit les rondeurs et les crevasses de son physique maigre et musclé. Bien qu'elle ajoute de l'ombre, elle ne renonce pas à ses traits profonds et à ses contours stricts. Le bord d'une baignoire apparaît en bas à droite – un accessoire étrange pour un nu masculin. Dans ces exemples, Utter est montré seul, dépourvu de tout contexte ou récit. Les décors austères amplifient encore sa nudité exposée. Il n'est pas actif, mais passif, non pas classique ou héroïque, mais humilié et faible. Au lieu du « corps équilibré, prospère et confiant : le corps reformé » vu dans *Le Lancement du filet* Valadon révèle un « corps recroquevillé et sans défense²³ ». Valadon résiste à la transformation de la forme masculine

²² Des esquisses pour *Le Lancement du filet* et *La Joie de vivre* ont été exposées dès 1928.

La majorité des dessins de nus masculins, y compris *Homme nu, de dos*, n'ont pas été montrés avant 1967.

Cf. GEORGEL Pierre et DORIVAL Bernard, *Suzanne Valadon*, cat. exp., Musée national d'art moderne, 17 mars – 30 avril 1967, Paris, Réunion des musées nationaux, 1967, p. 76, 88.

²³ CLARK Kenneth, *The Nude: A Study in Ideal Form*, New York, Pantheon Books, 1956, p. 3.

Utter nu ([vers 1909], Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, AM 1974-198)

Utrillo enfant nu ([vers 1895], Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, AM 1974-200)

André Utter, nu de dos (vers 1909, Paris, collection particulière)

Le Lancement du filet (1914, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Nancy, AM 2312 P)

en une expression de force physique et de puissance virile. De plus, elle ne cherche pas à masquer l'érotique, mais l'exprime ouvertement.

Dans *Nu couché*, Utter est allongé, inconscient du regard de l'artiste. Positionné sous un angle compromettant, Utter est posé avec une jambe levée, la cheville reposant sur l'autre genou. Valadon délimite de manière hâtive les éléments saillants du corps, y compris les organes génitaux. Dans une exploration sans entrave du corps nu, Valadon révèle ses aspects les plus intimes, conventionnellement voilés ou flous. Dormant, Utter est positionné comme le traditionnel nu féminin allongé, sa disponibilité et sa vulnérabilité mises en avant. Le croquis de Valadon pourrait-il alors être une image pour le plaisir féminin ? La vue d'un homme dormant avec les organes génitaux exposés pousse cette image dans le domaine érotique. Une telle image est sans précédent. Comme le soutient Linda Nochlin, « autant que l'on sache, il n'existe tout simplement pas d'art, et certainement pas d'art majeur, au XIX^e siècle basé sur les besoins, désirs ou fantasmes érotiques des femmes²⁴ ». La sexualité flagrante de l'image de Valadon positionne clairement le croquis comme un dessin érotique pour le plaisir féminin.

Nu assis de dos tendant le bras est le dessin le plus atypique de Valadon d'un nu masculin. Utter est assis et vu de dos. La chaise est recouverte d'un drap blanc, car il se sèche après le bain. Cette image fait écho aux nombreuses représentations de Valadon de baigneuses, dont *Catherine s'essuyant, de profil*, *Après le bain* et *Nu à la draperie*. Mais cela fait clairement référence aux multiples variations d'Edgar Degas sur le thème de la baigneuse assise, telles qu'*Après le bain. Femme s'essuyant le bras* (vers 1890-1895, Londres, The National Gallery, NG6295) et *Après le bain III, femme s'essuyant* (vers 1891-1892, Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, EM DEGAS 42). C'était incontestablement l'un des motifs préférés de Degas dans les années 1880 et 1890, période pendant laquelle il était en étroit dialogue avec Valadon. Elle représente Utter dans la même pose et dans le moment le plus intime de la toilette et de l'hygiène personnelle. La composition est remarquablement similaire à celle de Degas à bien des égards, de l'angle de la chaise au linge blanc, jusqu'au corps incliné vers l'avant. Seule la baignoire manque. Comme Degas, Valadon met l'accent sur les contorsions maladroites du corps. Dessinant la silhouette avec des contours sombres, elle souligne les angles vifs de ses omoplates, de son coude et de son genou. Tout comme Degas saisit la baigneuse en mouvement, se frottant

24 NOCHLIN Linda, *Women, Art and Power, and Other Essays*, New York, Harper & Row, 1988, p. 138.

Nu couché (vers 1909, localisation inconnue)

Nu assis de dos tendant le bras ([vers 1910-1915], Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, AM 1974-159)

Catherine s'essuyant, de profil (1894, Paris, collection Christophe Bertossi)

Après le bain (1895, localisation inconnue)

Nu à la draperie (1921, collection particulière)

vigoureusement, Valadon dépeint Utter en mouvement avec un bras tendu. Malgré ces congruences artistiques, l'effet global n'est pas le même. Avec *Nu assis de dos tendant le bras*, Valadon place le corps masculin dans la position de la baigneuse féminine et montre le nu masculin du point de vue d'une femme. Cette présence autoriale féminine donne un nouveau sens à l'œuvre. Valadon représente le nu masculin dans une pose qui mine son autorité ; Utter est démasculinisé.

Les baigneurs masculins adultes étaient rarement traités dans l'art français de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Degas ne représentait que des baigneuses féminines sans exception. Représenter un homme nu adulte se livrant à des rituels d'ablution rompait avec toutes les manières de bienséance. Le bain était considéré comme une tâche féminine, argumente Anthea Callen²⁵. Le bain en intérieur, en particulier, acquit des associations genrées. Il devint associé dans l'imagination populaire à la prostitution, car il était coutume pour les travailleuses du sexe de se baigner devant leurs clients masculins avant le sexe²⁶. Valadon ignore complètement cette distinction, effaçant les frontières entre les pratiques d'hygiène masculine et féminine. Bien que des images de baigneurs masculins en extérieur existent de cette période, « les scènes intimes intérieures qui pourraient être comparées aux baigneuses de Degas sont rares²⁷ ». *Homme au bain* (1884, Boston, musée des Beaux-Arts, 2011.231) de Gustave Caillebotte est un exemple atypique d'un baigneur masculin en intérieur. Un homme nu apparaît après le bain, se frottant vigoureusement. L'œuvre insinue l'homoérotisme ; tout comme dans *Le Pêcheur à l'épervier* (1868, Remagen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, collection Rau pour l'Unicef) de Frédéric Bazille, il n'y a pas de récit, seulement le contexte de la vie moderne quotidienne. Les vêtements dispersés dans la pièce soulignent davantage sa nudité. Dans son analyse, Tamar Garb examine la position du corps, soutenant que « la question de sa "masculinité" reste chargée d'anxiété. La vue de dos construit une image potentiellement vulnérable de la figure masculine²⁸ ». Bien qu'il soit montré nu et en train de se baigner, sa masculinité est si prononcée que son autorité n'est pas minée. Le nu de Caillebotte « conserve une dignité manquant dans les images des baigneuses²⁹ ».

Contrairement à Caillebotte, Valadon ne fait aucune tentative pour masquer la nature sensuelle du baigneur masculin. Dans *Nu assis de dos tendant le bras*, Utter est également vu de dos, mais la position de son corps est bien plus efféminée.

²⁵ CALLEN Anthea, *The Spectacular Body: Science, Method and Meaning in the Work of Degas*, New Haven, Yale University Press, 1995, p. 145.

²⁶ BARBER Fiona, « Case Study 6: Caillebotte, Masculinity, and the Bourgeois Gaze », in Paul Wood (dir.), *The Challenge of the Avant-Garde*, New Haven, Yale University Press, 1999, p. 152.

²⁷ CALLEN, *The Spectacular Body*, p. 145.

²⁸ GARB Tamar, *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*, Londres, Thames & Hudson, 1998, p. 50.

²⁹ CALLEN, *The Spectacular Body*, p. 147.

Plutôt que de se tenir fermement avec les deux pieds solidement posés sur le sol, Utter est assis. Dans le canon historique de l'art, la vue arrière assise du nu féminin est courante, illustrée par exemple par *La baigneuse*, dite *Baigneuse de Valpinçon* de Jean-Auguste Dominique Ingres (1808, Paris, musée du Louvre, RF 259). Debout, le baigneur masculin de Caillebotte reste maître de son propre corps. Assis, celui de Valadon est impuissant, faible et vulnérable. Ici, nous avons un équivalent des baigneuses de Degas, mais réalisé par une femme. Combien d'historiens de l'art ont soutenu qu'une telle image aurait été impossible ? Valadon adopte le point de vue de la serrure que les critiques de Degas, comme Gustave Geffroy, avaient identifié dans son travail : « Il voulait peindre une femme qui ne savait pas qu'elle était observée, comme on la verrait cachée par un rideau ou à travers un trou de serrure³⁰. »

Selon Callen, ce point de vue est central pour les images de baigneuses de Degas et pour « l'iconographie du voyeurisme dans laquelle le travail de Degas est ancré³¹ ». Le point de vue de la serrure implique une distance, permettant au spectateur de regarder en toute sécurité le corps féminin, tout en restant envahissant et contrôlant³². Il implique un contact physique par le biais du contact visuel et « incarne la puissance scopique masculine³³ ». Valadon oppose au regard voyeuriste masculin son propre regard féminin. En examinant le corps masculin au moment le plus privé, elle rend le nu masculin synonyme de désir féminin. L'artiste femme est désormais le voyeur, observant et contrôlant le corps masculin objectivé et érotisé tout en prenant du plaisir sensuel à regarder.

Pour les historiennes de l'art féministes, particulièrement dans les années 1980, le simple acte de regarder était associé à la masculinité hétérosexuelle. Le regard masculin, comme Laura Mulvey l'a d'abord soutenu, objectivait les femmes au cinéma et dans les arts visuels³⁴. Depuis, les historiennes de l'art et les théoriciennes féministes ont exprimé leur scepticisme quant à l'idée qu'une femme puisse renverser ce regard selon son propre désir³⁵. Bien qu'il n'y ait pas d'équivalent féminin direct au regard masculin, Valadon montre qu'un renversement est possible, et qu'il peut se produire à différents degrés et sous diverses manifestations de la forme masculine. Dans *Le Lancement du filet*, Valadon masque en partie la nature sexuelle de ses nus tout en mettant en avant leur forme musculaire et élégante. La sexualité discrète propre au *Lancement du filet* rapproche

30 BROUDE Norma, « Edgar Degas and French Feminism, ca 1880: "The Young Spartans", *The Brothel Monotypes, and the Bathers Revisited* », *Art Bulletin*, vol. 70, n° 4, 1988, p. 654.

31 CALLEN, *The Spectacular Body*, p. 109.

32 *Ibid.*, p. 109, cf: ARMSTRONG Carol, *Odd Man Out: Reading of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.

33 CALLEN, *The Spectacular Body*, p. 109.

34 MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in *Visual and Other Pleasures*, Indianapolis, Indiana University Press, 1989, p. 14-26.

35 Cf. DOANE Mary Ann, « Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator », in KAPLAN E. Ann (dir.), *Feminism and Film*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 422.

la toile des nus masculins de Bazille et Caillebotte. Dans ses dessins, elle ira encore plus loin. Elle a créé des nus masculins encore plus intimes, conçus pour sa propre exploration et son propre plaisir. Ainsi, la dichotomie dominante sujet/objet est complètement déstabilisée ; les dessins révèlent un plaisir féminin sans inhibition à voir et à représenter le nu masculin. Contre toute attente, Valadon est devenue une agente de son propre désir, exprimant sa sexualité de manière directe dans la représentation du corps masculin.

Un examen plus approfondi du *Nu assis de dos tendant le bras* révèle qu'il y a plus en jeu qu'un simple renversement du regard. Les matériaux montrent que Valadon était bien informée des pratiques de studio de Degas, et qu'elle expérimentait avec la forme masculine d'une manière sans précédent. Il est à noter que l'œuvre a été réalisée sur du papier-calque. C'est un matériau que Degas employait dans les années 1890 pour transférer une image sur une autre surface. En utilisant le papier calque comme raccourci, le matériau transparent lui permettait de voir le dessin en dessous, et il pouvait ainsi retracer le dessin original à plusieurs reprises pour créer de nombreuses variantes³⁶. George Shackelford explique que ces feuilles étaient généralement de grande taille et pouvaient être considérées comme des œuvres à part entière, certaines d'entre elles étant signées par Degas et vendues. La majorité de celles-ci sont restées dans son studio et ont été découvertes après sa mort³⁷.

Valadon a adapté les méthodes de Degas à ses propres fins. Elle a utilisé du papier calque non seulement pour modifier un motif unique, mais aussi comme un raccourci pour transformer ses dessins en peintures. Son catalogue raisonné révèle quelques œuvres réalisées sur du papier-calque, chacune servant d'étude préparatoire à une peinture achevée³⁸. Plusieurs de ces pièces sont découpées ou déchirées, peut-être pour ajuster l'orientation des objets et des figures sur toile. Ainsi, *Nu assis de dos tendant le bras*³⁹ était probablement un dessin préliminaire. Réalisé au crayon graphite et à l'encre, il existe des traces superflues de peinture à l'huile de différentes couleurs sur la surface. Ce pigment résiduel suggère que Valadon devait retravailler le motif en peinture.

Une photographie en noir et blanc d'une peinture intitulée *Été, dit aussi Adam et Ève* ou *Adam et Ève* ou *Jeux* (1910, localisation inconnue) dans le catalogue

³⁶ SHACKELFORD George, « The Body Transformed: Degas's Last Nudes », in REY Xavier et SHACKELFORD George, *Degas and the Nude*, Boston, MFA Publications, 2011, p. 173.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Des esquisses pour ces peintures ont été réalisées sur papier calque : *Portraits de famille*, 1912, huile sur toile ; *Nature morte à la théière*, 1914, huile sur carton ; et *Le Lancement du filet*. Cf. PÉTRIDÈS Paul, *L'Œuvre complet de Suzanne Valadon (dessins, peintures, estampes)*, Paris, Compagnie française des Arts graphiques, 1971.

³⁹ *Ibid.*

Été, dit aussi Adam et Ève (1909, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, AM 2325 P)

Adam et Ève ou *Jeux* (1910, localisation inconnue)

raisonné montre un nu masculin dans exactement la même pose que *Nu assis de dos tendant le bras*. Vers le bord droit de la toile, un homme est assis, enveloppé d'un drap, tendant son bras gauche, cette fois-ci pour toucher un nu féminin. Son dos est tranché par le bord de la toile d'une manière qui rappelle les techniques de recadrage de Degas. Le motif du baigneur masculin conçu à l'intérieur est en contradiction avec son environnement en plein air, et la présence du corps féminin à côté de lui est inexplicée. En creusant davantage, j'ai découvert que le tableau avait été mis aux enchères chez Sotheby's en 1988. D'après une reproduction en couleur du tableau, l'œuvre ressemble à *La Joie de vivre* de l'année précédente, par sa palette de couleurs d'ocres foncés, de verts et de jaunes, sa grande échelle et ses incongruités compositionnelles globales. Au premier plan, un autre ensemble de nus masculins et féminins apparaît et on reconnaît Valadon et Utter⁴⁰. Dans une réinterprétation ludique du premier *Été, dit aussi Adam et Ève*, le couple se taquine et flirte l'un avec l'autre. En une seule image, Valadon matérialise la forme masculine à la fois active et passive, ainsi que son propre corps mobile. Dans cette œuvre énigmatique, Valadon capture sans honte une manifestation euphorique du désir féminin.

L'humble *Nu assis de dos tendant le bras* de Valadon et sa répétition peinte démontrent son aspiration à innover. Ces exemples prouvent qu'elle traitait le corps masculin avec la même intensité qu'elle réservait à la forme féminine. Valadon a utilisé le fusain, l'un des médiums de dessin préférés de Degas, car il lui permettait d'obtenir des traits lisses et continus et d'estomper, essuyer, voire effacer. Son utilisation du médium est plus affirmée. Comme on peut le voir avec ses baigneuses, elle articule la forme masculine avec un trait épais et audacieux, tout en représentant le corps dans une pose mal à l'aise et d'un point de vue inattendu, comme si elle essayait d'ancrer la figure dans l'espace. Valadon insiste pour rendre la forme humaine palpable avec ses incisions franches. Son utilisation du trait est calculée et produit un effet sémantique. Avec une silhouette au fusain vigoureuse, elle dépeint Utter dans un état continu de devenir. Ses contours audacieux servent à mettre métaphoriquement l'accent sur la corporéité et l'incarnation de la figure humaine.

Dans ses représentations de nus masculins, Valadon teste radicalement les relations de pouvoir entre les sexes. Elle ne conteste pas seulement la dynamique standard du regard, elle s'oppose également à la subjectivité masculine comme transcendante ou désincarnée. Alors que c'était traditionnellement la femme qui était considérée comme corporelle, Valadon insiste pour dépeindre la forme masculine comme étant également ancrée dans un corps physique, rejetant le dualisme cartésien. En capturant le corps, la pose et la physionomie de la forme

⁴⁰ Diverses études peintes liées à cette œuvre et à *La Joie de vivre* apparaissent dans le catalogue raisonné, ibid.

masculine, Valadon rend la figure masculine faite de chair et intrinsèquement incarnée.

Dans l'art de Valadon, la notion de sujet, qu'il soit féminin ou masculin, n'est pas dissociée de l'expérience corporelle. Elle peignait le nu du point de vue combiné de celui qui voit et de celui qui est vu, car elle représentait le sujet humain comme vécu et matérialisé. Dans ses images de baigneurs d'Utter, Valadon révélait le corps masculin adulte comme une entité fragile, lourde et physique, avec le même sens d'immédiateté et de vulnérabilité que ses baigneuses féminines. Ses nus masculins s'opposaient à la « constitution unilatérale des mythes sexuels » telle qu'exprimée par Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*⁴¹.

Armée de son pinceau, Valadon a audacieusement exposé des hommes « sexués et charnels ». Bien sûr, ses œuvres précèdent l'écriture de Beauvoir ainsi que le mouvement artistique féministe, et ne peuvent donc être considérées comme spécifiquement « féministes » au sens strictement historique. Même sans motif idéologique manifeste, Valadon a rompu les conventions, remettant en question les modèles patriarcaux régissant la représentation du corps masculin dans l'art. Avec cette inversion totale des rôles, Valadon a contesté les définitions séculaires du genre et de la sexualité et a anticipé une révolution féministe.

⁴¹ DE BEAUVOIR Simone, *The Second Sex*, trad. Constance Borde and Sheila Malovany-Chevallier, New York, Vintage Books, 2011, p. 162.

BERTHE WEILL, GALERISTE DE SUZANNE VALADON

Marianne Le Morvan, directrice des Archives Berthe Weill à Paris

Valadon – grande artiste !

Berthe Weill s'installe en 1901 à son compte dans une petite galerie au 25, rue Victor Massé, dans le Bas-Montmartre à Paris. Elle est la première à entièrement se consacrer aux talents émergents et devient dès lors la représentante pugnace de toute une génération, qu'elle baptise « les Jeunes ». Si la date exacte de leur rencontre n'est pas connue, la marchande précise dans ses mémoires qu'elle renoue en 1913 avec le couple Valadon et Utter, laissant deviner que Suzanne Valadon et elle s'étaient déjà préalablement rencontrées. Lorsque la marchande fait sa connaissance dans les années 1910, la galerie B. Weill, déjà célèbre pour avoir fait débiter Picasso, Matisse, les Fauves, est alors une importante promotrice du cubisme. Cette petite galerie est identifiée comme un tremplin pour les débutants qui bien vite s'orientent vers des enseignes de plus grande envergure, capables de proposer des prix plus élevés. Berthe Weill, surnommée « La petite mère Weill » par ses protégés, est autant mécène que marchande. Elle ne mène pas le même combat que ses concurrents, comprenant bien avant eux l'importance de la révolution picturale en cours et dont elle s'autoproclame la porte-parole. Première femme à s'établir sur le marché de l'art moderne, elle fait de sa galerie un laboratoire, un creuset matriciel pour le bouillonnement de l'avant-garde. C'est un lieu de rencontre mais surtout une première marche dans la hiérarchie du marché, à une époque où personne d'autre qu'elle ne misait en quantité sur de parfaits inconnus encore débutants.

Cette marchande sera déterminante pour bien des noms devenus par la suite très célèbres. Elle présente la particularité d'avoir grandement soutenu les femmes artistes à travers sa programmation. Se revendiquant féministe et militant pour l'extension du droit de vote aux femmes dans ses publications, elle s'offusque du mépris que les artistes femmes reçoivent de la part des institutions : « Au Musée des Arts Décoratifs, on a organisé une très importante exposition : cinquante ans de peinture, de l'impressionnisme à nos jours. On a négligé, simplement, d'y inviter Suzanne Valadon, qui, je crois, compte, à notre époque, ainsi que Charmy. Ah ! oui ! elles n'ont pas encore la cote !... Sur l'observation que j'en fis à Vauxcelles, l'organisateur, il me répondit : "Je n'aime pas la peinture de Valadon ; pas plus que celle de Charmy !" Vauxcelles fit, ensuite, un livre sur la peinture des femmes. Inutile de dire que le même "oubli" se renouvela. L'histoire de la peinture des femmes est

faite selon ce que l'auteur aime ou admet comme valable ; les artistes qui ne lui plaisent pas doivent être rayées de l'histoire de l'Art. "L'Art" tout court, est par trop malmené au gré de l'agio.

Voyez-vous un historien supprimant le règne de... Louis XI par exemple, sous prétexte que ce roi ne lui plaît pas⁴²?... »

Quatre-vingt-sept mentions d'au moins une femme sont recensées sur 290 expositions, soit 30 % des expositions à la galerie B. Weill, tandis que sur les 149 rétrospectives personnelles, 29 sont consacrées à une artiste, soit 19 % de la programmation⁴³. En ce début du xx^e siècle, ce positionnement militant se révèle particulièrement radical. Berthe Weill sera une artisane majeure de la reconnaissance de Valadon mais aussi d'autres talents de la période comme Émilie Charmy au premier plan, Alice Halicka ou encore Jacqueline Marval.

L'état actuel des recherches permet d'identifier 25 expositions à la galerie B. Weill mentionnant une participation de Valadon, entre 1913 et 1937, dont deux personnelles, en janvier 1927 et avril 1928, qui furent des étapes déterminantes dans la reconnaissance et l'affirmation de son talent auprès du public et de la critique. Il y a fort à parier toutefois qu'elle l'exposa davantage et que de futures découvertes compléteront cette visibilité métronomique qui contribua à faire percer l'artiste. On trouve notamment, dans sa correspondance avec la marchande, des indices permettant de confirmer la tenue d'expositions dont les catalogues demeurent encore inconnus⁴⁴. En 1917 : « Mme Valadon me demande de lui faire une exposition ; je ne demande pas mieux. Vente presque nulle... mais l'exposition est très visitée. » Persuadée de son talent, admirant la force de continuer dans une voie qui lui est propre, cette mévente ne la dissuade pas de continuer à l'exposer. En 1921, elle note : « J'achète de Suzanne Valadon des peintures d'une personnalité indiscutable ; quel grand peintre ! », ou encore : « Nous devons constater, à l'Exposition Valadon-Utrillo qui a eu lieu ensuite, le succès ascendant de Valadon ; son ensemble a, comme toujours une tenue remarquable. Mais que de détracteurs ! Son grand mérite est malgré tout de ne faire aucune concession... grande artiste ! »

Pour la promouvoir, Berthe Weill écrit des vers dans ses catalogues en guise de préface, afin de désacraliser le monde feutré des galeries qui semble bien souvent inaccessible aux non-initiés. Dans le même esprit, en février 1931, c'est une lettre manuscrite de Suzanne Valadon qui tient lieu de présentation de l'artiste pour le catalogue de l'exposition personnelle de son ami Georges Kars à la galerie B. Weill. La peintre est un pilier de la cosmogonie de la galerie.

⁴² WEILL Berthe, *Pan !... Dans l'œil. Ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine, 1900-1930*, préface de Paul Reboux, illustrations de Picasso, Raoul Dufy, Pascin, Paris, 1933, p. 294-295.

⁴³ Collection Marianne Le Morvan – Archives Berthe Weill.

⁴⁴ Lettre de Suzanne Valadon à Berthe Weill, 10 mars 1917, Carton vert Weill, Institut national d'histoire de l'art, Paris.

Il est commun dans la programmation de la galerie B. Weill que deux artistes en couple dans la vie soient indépendamment présentés sur les cimaises. On relève d'ailleurs qu'en juin 1915, Berthe Weill expose une trentaine de peintures d'André Utter, alors compagnon de Valadon et « engagé téléphoniste au 22^e régiment d'infanterie » durant la Première Guerre mondiale.

Les photographies d'accrochage de l'époque permettent d'identifier, un siècle avant la rétrospective du Centre Pompidou-Metz, de nombreuses toiles et dessins communs exposés initialement chez Berthe Weill⁴⁵. *Été, dit aussi Adam et Ève, La Chambre bleue, Portraits de famille* sont autant de toiles iconiques d'abord passées entre les mains de la marchande.

Outre la qualité de leur relation commerciale, la singularité de Berthe Weill est l'amitié qu'elle portait à ses poulains. Forte d'une complicité amicale, Valadon offre à Weill un dessin intitulé *Nu dédié à Berthe Weill* annoté : « À Berthe Weill, à son esprit, avec toute mon amitié. » On retrouve les deux amies sur plusieurs photographies de fêtes. Dans ses souvenirs, le peintre Gabriel Fournier écrivait : « Mon souvenir me la [Berthe Weill] représente encore cramponnée au bras de Suzanne Valadon pour la traversée de la place Pigalle encombrée de voitures. " Berthe ! C'est une femme épatante " me dit Valadon sur le ton de conviction qu'elle savait donner aux mots⁴⁶. »

Dans un journal quotidien, encore inédit, Berthe Weill note en 1917 : « La visite de Monsieur et Madame Utter. Cette dernière toujours embrasseuse, arrive, m'embrasse, repart, me rembrasse, tout ça pour qu'Utter dise "Dieu, comme elles sont bien ensemble". Il faut cependant voir comme je me raidis quand elle s'avance. Elle m'assomme. » Dans ce même journal, pendant l'été, la marchande part dans le sud de la France et rend visite au couple Valadon/Utter qui a fait l'acquisition d'un château en ruines : « Arrivée dans cette ruine dont la restauration demanderait pas moins d'un million certainement, visite de fond en comble, salles spacieuses, galeries, oubliettes, chambres en grand nombre, escaliers en pierre, tours, tourelles, cave, cellier, tout a dû être splendide, presque château-fort, les fossés en ont été comblés. Ce domaine, dans un terrain qui pouvait être fertile s'il était cultivé n'a pas été rendu habitable, sauf deux ou trois pièces. Les châtelains ont l'air de camper, volant même de chambres en chambres qu'ils ont aménagées. Un grabat par ci, une armoire par-là, on me donnerait pour rien ce château, je n'en voudrais pas ! »

⁴⁵ Marc Vaux, photographies d'accrochage de l'exposition Valadon à la galerie B. Weill, 1927, fonds Robert Le Masle, bibliothèque Kandinsky, Paris

⁴⁶ FOURNIER Gabriel, *Cors de chasse (souvenirs)*, Genève, Pierre Cailler, 1957, p. 25-26.

Été, dit aussi Adam et Ève (1909, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, AM 2325 P)

La Chambre bleue (1923, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Limoges, LUX.1506 P)

Portraits de famille (1912, Paris, musée d'Orsay,

en dépôt au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, RF 1976 22)

Nu dédié à Berthe Weill (1895, collection Weisman-Michel, en dépôt au musée de Montmartre, Paris)

Une découverte récente a mis au jour une lettre de Berthe Weill adressée à l'un de ses collectionneurs, un médecin installé à Casablanca, le Dr Coiffé, auquel Berthe Weill a proposé une œuvre de grand format de Valadon. La description permet de l'identifier, il s'agit du *Lancement du filet*, au sujet duquel elle commente : « Je crains bien que la toile "Les pêcheurs" de Suzanne Valadon, ne dépasse les mesures que vous me donnez, c'est d'ailleurs la raison pour laquelle elle n'a pas encore été vendue : elle doit avoir environ 3 m sur 2 m 50. C'est bien dommage car c'est une pièce de musée⁴⁷. » Berthe Weill avait vu juste, puisque l'État l'achète à l'artiste trois ans plus tard, en 1937, pour qu'elle rejoigne les collections nationales.

Progressivement, Suzanne Valadon est reconnue comme une artiste accomplie, sans plus être associée systématiquement aux hommes de son entourage que sont son fils, Maurice Utrillo, et son compagnon, André Utter. Enfin, sur l'initiative de conservatrices, elle rencontre une lente consécration parmi les artistes importants de sa période, couronnée par cette rétrospective du Centre Pompidou-Metz qui sacralise les étapes précédentes que furent la rétrospective dialoguée « Valadon, Marval, Charmy, Agutte » montée par Sylvie Carlier au musée Paul-Dini en 2006, l'exposition « Valadon et ses contemporaines » au monastère royal de Brou à Bourg-en-Bresse et au musée des Beaux-Arts à Limoges, conjointement élaborée par Magali Briat-Philippe et Anne Liénard en 2020, avant la grande exposition « Suzanne Valadon, Model, Painter, Rebel » portée par Nancy Ireson à la Barnes Foundation de Philadelphie en 2021. Cet intérêt institutionnel grandissant augure une attention nouvelle envers les artistes femmes de la période moderne dont on ne peut que se réjouir. Vivement alors qu'une grande rétrospective puisse mettre en lumière d'autres méconnues, notamment Émilie Charmy dont le nom a émaillé régulièrement les interventions lors de cette journée de recherche, et qui mérite elle aussi enfin une réelle redécouverte.

⁴⁷ Lettre de Berthe Weill au Dr Coiffé à Casablanca, 13 juin 1933, collection Marianne Le Morvan – Archives Berthe Weill.

Lynn Gumpert, directrice de la Grey Art Gallery à New York



**Berthe Weill (1865-1951)
et Émilie Charmy (1878-1974)**

Lorsque j'ai reçu l'invitation à participer à ce colloque pour parler de Berthe Weill, j'ai choisi de me concentrer sur sa relation avec la peintre Émilie Charmy. En commençant à étudier le travail de Berthe Weill, j'ai été frappée par les trois façons de prononcer son nom : « Wail, Weil et Weill ». J'ai compris au cours de discussions avec Marianne Le Morvan, fondatrice des Archives Berthe Weill, que c'est la galeriste elle-même qui a revendiqué l'appellation « Berthe Weill », car les artistes autour d'elle la surnommaient « La petite mère Weill » – il faut dire qu'elle n'était pas très grande. J'ai eu le plaisir d'éditer en 2022 la traduction en anglais de ses mémoires *Pan !... Dans l'œil. Ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine, 1900-1930*, dont l'original fut publié en 1933.

Au même titre que Suzanne Valadon, Berthe Weill bénéficiait d'une certaine notoriété à l'époque. En témoigne le passage suivant, tiré des *Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques* : « Mlle B. Weill, cette extraordinaire marchande de tableaux qui a vu passer chez elle la plupart des peintres les plus hauts cotés, de Matisse à Derain, de Vlaminck à Dufy, à Picasso, profite des vacances pour faire repeindre sa galerie et... écrire ses mémoires : Trente ans de peinture. Mlle B. Weill a la dent dure... et de la mémoire. Si bien que de Saint-Tropez à Sanary, en passant par la terrasse du Dôme, les Mémoires de la "petite et grande" Mlle B. Weill font l'objet de toutes les conversations – et que plusieurs sont un peu inquiets⁴⁸. »

Les mémoires d'Ambroise Vollard ont paru trois ans après ceux de Berthe Weill, d'abord traduits en anglais, en 1936, puis en français, en 1937⁴⁹. Vollard a joué un rôle important dans la disparition du nom et de la réputation de Berthe Weill dans l'histoire. Ils se sont rencontrés très tôt, alors que Berthe Weill débutait son apprentissage auprès du marchand d'art Salvator Meyer, pour qui elle travailla de ses quinze à trente ans environ. Il était alors étudiant à la galerie, tandis que Weill

⁴⁸ *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 29 octobre 1931, p. 2.

⁴⁹ VOLLARD Ambroise, *Recollections of a Picture Dealer*, Boston, Little, Brown, 1936 et VOLLARD Ambroise, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris, Albin Michel, 1937.

apprenait les rudiments de son métier. *Dans Pan !... Dans l'œil*, elle écrit un portrait assez ironique de Vollard. Dans l'avant-propos, elle reproduit un texte à charge contre son confrère. La revanche de Vollard sera de ne pas la mentionner du tout. Ainsi commence la disparition de Berthe Weill.

L'extrait suivant de *Pan !... Dans l'œil* démontre l'intérêt artistique que Berthe Weill a porté à la peintre Émilie Charmy. « C'est cette année-là [1905] que j'y remarque les peintures d'une jeune fille qui ne m'a pas encore présenté ses œuvres, que je ne connais pas et en laquelle je sens une personnalité. Je lui écris, la priant de m'apporter une ou deux peintures, ce qu'elle fait. J'en vends une au cours des expositions qui suivent. Depuis, Mlle Charmy est devenue ma meilleure amie. Mon amitié pour elle n'a fait que s'accroître, dans la suite, du fait de l'hostilité presque haineuse à laquelle elle fut en butte de la part des peintres, des femmes surtout... Comme elle ne fait partie d'aucune chapelle, sa réserve, dans laquelle entre une grande part de timidité, fut imputée à de la fierté, du dédain. Si c'est être fier que ne pas se plier à une formule toute faite et plaisante ; si c'est être fier que de ne pas s'écarter, pour suivre la mode, de la ligne de conduite que l'on s'est tracée en art pour imposer sa personnalité, alors, oui ! elle est très fière ! Et d'une fierté que je prise fort. » – 1905⁵⁰.

Émilie Charmy est intégrée dans les réseaux artistiques du début de siècle, et noue des relations intimes avec d'autres peintres. Par exemple, la toile *Artiste dans son atelier* que Charles Camoin peint en 1905, conservée au Dallas Museum of Art, la figure en train de peindre. En 1908, Pierre Paul Giraud reconnaît sa qualité d'artiste, comme l'indique le titre de sa toile *Portrait de la peintre Émilie Charmy*, conservée à la Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, déposée à la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Munich. Émilie Charmy jouit d'une reconnaissance posthume. C'est l'œuvre *Femme au peignoir japonais* (1907, collection particulière) qui est choisie pour illustrer l'ouvrage *Women Artists and the Parisian Avant-Garde. Modernism and "feminine" art* de Gillian Perry (1995)⁵¹. Toujours dans *Pan !... Dans l'œil*, en 1913, Berthe Weill indique les estimations de l'époque pour le travail d'Émilie Charmy, et évoque sa relation avec la peintre de la manière suivante : « Charmy vend, de la même veine, une quinzaine de peintures. Ma commission, pour ces trois affaires, dut être très réduite, mais il importe pour ces trois artistes de pouvoir travailler et se renouveler ; cela permet aussi à Charmy d'aller travailler en Auvergne, sur l'invitation de Bouche. Il me revient une anecdote comique, significative de notre mistoufle (Charmy et moi) : Elle m'arrive un matin, chic, pimpante, comme à l'accoutumée, en voiture, ma chère ! J'avais un visiteur : "Avez-vous de la monnaie ! je n'en ai pas, le cocher

⁵⁰ WEILL Berthe, *Pan !... Dans l'œil*, chapitre VIII, p. 116.

⁵¹ PERRY Gillian, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde. Modernism and "feminine" art, 1900 to the late 1920s*, Manchester, Manchester University Press, 1995.

non plus.” me dit-elle en entrant. Je lui donne cent sous. Elle revient et, avec une ostentation vraiment drôle, me rend la monnaie des cent sous ; je reçois, riant sous cape. Le visiteur part : “Rendez-moi cette monnaie, je n’ai pas un sou !” Ah, mes enfants ! quelle pinte de franche rigolade, cette fois... ! » – 1913⁵².

« À Charmy qui entre, je présente cet homme protégé qui la connaît comme peintre et l’en complimente. Lorsqu’elle est partie, cette réflexion lui [Edmond Heuzé] échappe : “Dieu ! qu’elle est bien, Mademoiselle Charmy, mais je ne puis supporter qu’une femme ait plus de talent que moi !” ... Attention, hein ? » – 1916⁵³.

Je propose de conclure par une autre artiste femme, qui était montrée dans la première exposition collective que Berthe Weill avait organisée, alors qu’elle débutait sa carrière de galeriste. Il s’agit de l’artiste noire américaine Meta Vaux Warrick Fuller. À son sujet, Berthe Weill commentait en 1901 : « Mlle Warrick expose des sculptures qui promettent... qu’est-elle devenue ?⁵⁴ ». Ce qui est advenu, c’est qu’elle est désormais reconnue comme l’une des plus importantes artistes du Harlem Renaissance, en témoigne sa présentation dans l’exposition que le Metropolitan Museum (New York) prépare sur le mouvement. [« La Renaissance de Harlem et le modernisme transatlantique », du 25 février au 28 juillet 2024, Galerie 999.]

⁵² WEILL Berthe, *Pan !... Dans l’œil*, chapitre XIV, p. 190-191.

⁵³ WEILL Berthe, *Pan !... Dans l’œil*, chapitre XV, p. 209.

⁵⁴ WEILL Berthe, *Pan !... Dans l’œil*, chapitre IV, p. 73.

REGARDS CROISÉS SUR LES ŒUVRES DE SUZANNE VALADON

Nathalie Ernoult, attachée de conservation au Musée national d'art moderne,
Centre Pompidou à Paris

Suzanne Valadon dans les collections nationales

Suzanne Valadon est l'une des artistes femmes de la première moitié du ^{xx}e siècle parmi les mieux représentées dans les collections nationales qui rassemblent celles du Musée national d'art moderne et celles du Centre national des arts plastiques. Riche de 99 œuvres dont 32 peintures – deux dessins et deux peintures émergeant sur les inventaires du Centre national des arts plastiques –, ce fonds est aujourd'hui réparti, par le biais des dépôts, dans onze musées français (Albi, Bagnols-sur-Cèze, Besançon, Brest, Cambrai, Grenoble, Limoges, Lyon, Menton, Nancy, Saint-Tropez).

Les achats

Bien que tardifs dans la vie de l'artiste, les achats de l'État ont été nombreux et se sont poursuivis jusqu'au décès de Valadon et même au-delà. Les premiers achats de l'État ont lieu dès 1916. Valadon est alors âgée de cinquante et un ans. Il s'agit d'un dessin, *La Toilette* et d'un très beau pastel, *Le Bain*. Ce dernier est remarqué par Andry-Farcy (1882-1950), le jeune directeur du musée de Grenoble, qui en demande le dépôt en 1920. L'année suivante, l'État fait l'acquisition au Salon des Indépendants d'une peinture, *Nature morte* pour la somme de 700 francs (85 379 euros), également demandée en dépôt par le musée de Grenoble. Proche des artistes, conservateur visionnaire, Andry-Farcy entreprend dès son arrivée au musée en 1919 une politique d'acquisition ambitieuse dirigée vers les artistes contemporains alors rejetés par le conservatisme de ses prédécesseurs. C'est ainsi qu'en 1921, il fait entrer le tout premier Picasso dans une collection publique française, *Femme lisant* (1920, don de l'artiste en 1921, musée des Beaux-Arts de Grenoble, MG 2132). Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'il ait été le premier à remarquer le talent de Suzanne Valadon. L'État poursuit ses achats à l'artiste pour le compte du musée du Luxembourg jusqu'en 1936, puis du Musée national d'art moderne en gestation à partir de 1937.

La Toilette (1908, Paris, Centre national des arts plastiques,
en dépôt au musée des Beaux-Arts de Lyon, FNAC 5275)

Le Bain (1908, Paris, Centre national des arts plastiques, FNAC 5274)

Nature morte (1920, Paris, Centre national des arts plastiques,
en dépôt au musée des Beaux-Arts de Grenoble, FNAC 7284)

C'est ainsi que *Bouquet de fleurs* entre au musée du Luxembourg en 1931 pour la somme de 5 000 francs. Puis en 1936 *Autoportrait* au pastel et *Nus au miroir* pour la somme de 5 000 francs.

En 1937, à la création du Musée national d'art moderne, l'État acquiert des œuvres majeures comme *Été, dit aussi Adam et Ève* où figure l'un des tout premiers nus masculins peints par une femme, *Grand'mère et petit-fils*, la peinture monumentale (201 × 301 cm) *Le Lancement du filet*, où le corps de l'homme est exalté comme objet du désir, ainsi qu'un dessin représentant trois portraits et un dessin préparatoire, pour la somme globale de 35 000 francs. Les achats se poursuivent en 1938 pour une somme globale de 50 500 francs, avec le dessin *Vieille Femme et fillette nue, La Couturière, L'Église de Saint-Bernard, Portait de Miss Lily Walton et Fleurs*. Enfin, le dernier achat, *Le Château de Ségalas* est proposé en 1941 par Louis Hautecoeur (1884-1973), alors secrétaire général des Beaux-Arts, pour la somme de 15 000 francs. Parallèlement, les musées municipaux de Lyon et de Paris font l'acquisition d'œuvres importantes. Dès 1935, le musée des Beaux-Arts de Lyon achète à l'artiste *Marie Coca et sa fille Gilberte*, qui représente la nièce de Valadon aux côtés de sa fille Gilberte. En 1936, le comte Emanuele Sarmiento offre au musée d'Art moderne de Paris un très beau *Nu*. L'année suivante, le musée parisien acquiert deux œuvres ayant figuré à l'exposition du Petit Palais « Les Maîtres de l'art indépendants » : *Nu à la couverture rayée* et *La Boîte à violon*.

Les sommes engagées par l'État pour ces achats (treize œuvres) ne sont pas négligeables. Comparables voire supérieures à celles dépensées pour d'autres artistes, elles sont le signe de la notoriété de Valadon à partir des années 1930 et de sa détermination à négocier les prix. Suzanne Valadon a donc été jusque dans les années 1950 particulièrement choyée par l'État, étant l'artiste femme qui a bénéficié du plus grand nombre d'achats. À titre de comparaison, Sonia Delaunay n'a bénéficié que de six achats (peintures et dessins); Natalia Gontcharova de sept achats et Marie Laurencin de trois achats.

-
- Bouquet de fleurs* (1930, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Limoges, AM 1874 P)
Autoportrait (1883, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, AM 1300 D)
Nus au miroir (vers 1914, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, AM 1301 D)
Été, dit aussi Adam et Ève (1909, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, AM 2325 P)
Grand'mère et petit-fils (1910, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Limoges, AM 2331 P)
Le Lancement du filet (1914, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Nancy, AM 2312 P)
Vieille Femme et fillette nue (1896, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, AM 1354 D)
La Couturière (1914, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Limoges, AM 2208 P)
L'Église de Saint-Bernard (1929, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, AM 2205 P)
Portait de Miss Lily Walton (1922, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Limoges, AM 2204 P)
Fleurs (vers 1920, Paris, Centre national des arts plastiques, en dépôt au musée Toulouse-Lautrec, Albi, FNAC 15495)
Le Château de Ségalas (1923, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, AM 2250 P)
Marie Coca et sa fille Gilberte (1913, Lyon, musée des Beaux-Arts, 1935-51)
Nu (1925, Paris, musée d'Art moderne de Paris, AMVP 1057)
Nu à la couverture rayée (1922, Paris, musée d'Art moderne de Paris, AMVP 1710)
La Boîte à violon (1923, Paris, musée d'Art moderne de Paris, AMVP 1712)

Les libéralités : dons, donations et legs

Mais le fonds du Musée national d'art moderne ne serait pas ce qu'il est sans les dons et legs importants de plusieurs collectionneurs. La première œuvre à rentrer au musée du Luxembourg est *La Chambre bleue*. L'œuvre est achetée directement dans l'atelier de l'artiste par le marchand d'art britannique Joseph Duveen (1869-1939), qui en fait don au musée en 1926⁵⁵. Cette odalisque moderne qui représente une femme libre, habillée en pyjama rayé et débardeur, cigarette aux lèvres, bouleverse les codes sociaux et artistiques de l'époque. Il s'agit donc d'une œuvre peu conventionnelle pour un musée à la réputation très conservatrice. D'ailleurs, elle ne figure pas dans le catalogue des collections établi par Charles Masson (1858-1931) et Robert Rey (1888-1964) à la suite du réaménagement du musée en 1929. Les conservateurs préfèrent emprunter à Valadon deux bouquets de fleurs plutôt que d'exposer l'œuvre qui figure dans les collections du musée. Le second don du vivant de Valadon en 1935 est dû au Dr Albert Charpentier (1872-?). Ce grand collectionneur offre au musée une peinture représentant Madeleine Valadon, *La Mère de l'artiste* sur laquelle figure au verso *Ébauche de portrait de femme*.

En 1939, un an après la mort de Valadon, Charles Wakefield-Mori (1867-1959), créateur du musée des Beaux-Arts de Monaco, fait une donation sous réserve d'usufruit de toute sa collection aux musées nationaux français. Celle-ci comprend trois œuvres de Valadon, le portrait du donateur, *Portrait de Charles Wakefield-Mori*, le *Portrait de Mauricia Coquiot*, l'opulente collectionneuse et épouse du critique Gustave Coquiot, peinte dans un subtil décor très coloré où les lignes verticales du rideau se confrontent aux lignes obliques de sa robe, et *Vénus noire* qu'elle peint après avoir découvert l'œuvre de Gauguin qui avait figuré au Salon d'automne de 1919. Ces œuvres inscrites sur l'inventaire du Musée national d'art moderne seront intégrées dans ses collections au décès du donateur en 1959. Cependant, en avril 1957, Wakefield-Mori dépose, sans en avertir l'État, la majeure partie des œuvres constituant sa donation au musée de Menton. Le Musée national d'art moderne, étant déjà en possession d'une remarquable collection Valadon, consent à les laisser en dépôt au musée de Menton avec l'ensemble de la collection.

⁵⁵ Suite à une erreur portée sur le cahier de mouvement des œuvres du musée du Luxembourg (cote : 2HH 59), on a longtemps cru que *La Chambre bleue* était une acquisition de l'État en 1924 ou 1926. Cependant, le registre d'entrée des œuvres au musée du Luxembourg (cote : 20144707 / 466) indique que la peinture a fait l'objet d'un don de Sir Joseph Duveen en même temps qu'une peinture de Maurice Utrillo, *Le Quartier Saint-Romain à Anse* (1925, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée des Arts décoratifs, Paris, LUX.1507 P). Je voudrais remercier Pascal Riviale, des Archives nationales, de m'avoir communiqué les documents concernant l'acquisition.

La Chambre bleue (1923, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Limoges, LUX.1506 P)

La Mère de l'artiste (1912, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, AM 2046 P [R])

Ébauche de portrait de femme (s. d., AM 2046 P [V])

Portrait de Charles Wakefield-Mori (1922, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Menton, AM 3769 P)

Portrait de Mauricia Coquiot (1915, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Menton, AM 3800 P)

Vénus noire (1919, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Menton, AM 3780 P)

Une deuxième donation est consentie à l'État en 1963 par le critique d'art, membre du parti communiste et collaborateur à *L'Humanité* George Besson (1882-1971) et sa femme Adèle. Fidèles à leurs idées et leur engagement en faveur de l'art pour toutes et tous, ils décident de donner leur collection à l'État à condition qu'elle soit affectée au musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon pour les deux tiers et au musée Albert-André de Bagnols-sur-Cèze pour le dernier tiers. Ainsi *Le Canard* de Valadon rejoint Besançon en 1972, tandis que *Bouquet de roses, iris et glaïeuls* entre au musée de Bagnols-sur-Cèze. Il était fréquent à cette époque qu'un collectionneur préfère donner ou léguer sa collection à l'État français « sous conditions » plutôt qu'à la municipalité à laquelle elle était destinée. Les collectionneurs estimaient en effet que seul l'État était à même de garantir à long terme la pérennité et la préservation de leur collection.

Un dernier don est celui de Jean Cahen-Salvador (1908-1995) en 1976, en mémoire de Marie-Paule Fontenelle-Pomaret, ancienne directrice de revue *La Renaissance de l'art*, décédée l'année précédente. Ce haut fonctionnaire, grand résistant qui était parvenu en 1943 à s'évader du convoi qui le menait à Auschwitz, offre à l'État, avec des œuvres de Félix Ziem et de Max Jacob, une peinture de Valadon, *Portraits de famille*, exposée au Salon des Indépendants de 1912. Celle-ci représente l'artiste avec sa mère Madeleine Valadon, son mari André Utter et son fils Maurice Utrillo. Attribuée au musée du Louvre puis au musée d'Orsay, la peinture est déposée par ce dernier au Musée national d'art moderne.

Le fonds Valadon a également bénéficié de nombreux legs. Georges Grammont (1900-1986), riche industriel et collectionneur d'art moderne, décide en 1959 de léguer son imposante collection à l'État français à condition qu'elle soit affectée au musée de l'Annonciade à Saint-Tropez. C'est ainsi que la peinture intitulée *Fleurs* rejoint en 1972 la rive méditerranéenne. En 1966, le Musée national d'art moderne reçoit en legs de la part de Nora Kars, amie proche de Valadon et épouse du peintre Georges Kars, le *Portrait de Nora Kars* que l'artiste lui avait dédié.

Le legs le plus conséquent provient du Dr Robert Le Masle (1901-1970). Personnage singulier qui évolue dans les milieux artistiques parisiens, proche des compositeurs comme Erik Satie et Maurice Ravel, des artistes comme Marie Laurencin, André Dunoyer de Segonzac et bien d'autres, Le Masle vouait une dévotion toute particulière à Valadon. Ils se rencontrent en 1925 par l'intermédiaire de Pierre Noyelle, élève de Valadon. L'artiste est âgée de soixante ans, le médecin en a vingt-quatre. Naît alors une amitié fidèle avec la famille (Valadon, Utter et Utrillo), qui perdure jusqu'au décès de l'artiste. Celle-ci fait vers

Le Canard (1930, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, AM 4224 P [61])

Bouquet de roses, iris et glaïeuls (1928, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée Albert-André, Bagnols-sur-Cèze, AM 4224 P [11])

Portraits de famille (1912, Paris, musée d'Orsay, en dépôt au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, RF 1976 22)

Fleurs (1929, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée de l'Annonciade, Saint-Tropez, AM 3840 P)

Portrait de Nora Kars (1922, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, AM 4354 P)

1930 le portrait du jeune homme, qui à la mort de l'artiste réalise son masque mortuaire. Après sa mort, Le Masle devient un défenseur actif et désintéressé de son œuvre. Le Masle consent un premier legs de sept œuvres en 1951. Toutes intègrent les collections nationales à l'exception du *Portrait de Franck Wooster*. Celui-ci figurait bien sur l'inventaire du legs mais les exécuteurs testamentaires ont fait part à l'État du désir du légataire, formulé de vive voix à de nombreuses reprises, d'offrir à sa mort ce portrait figurant le beau-père de la baronne Élie de Rothschild à cette dernière. Bernard Dorival, jugeant le tableau de faible intérêt, autre que sentimental, consent à céder l'œuvre à la baronne. C'est à l'issue de l'exposition rétrospective organisée par le Musée national d'art moderne en 1967, à laquelle il participa activement par ses conseils et ses prêts, que Robert Le Masle dépose à nouveau deux peintures et cinq dessins et qu'il décide de léguer la totalité de sa collection aux musées nationaux. À son décès, en 1970, onze peintures, trente-deux dessins et deux portfolios de gravures de Valadon mais aussi des œuvres de Francis Picabia, Marie Laurencin, Raoul Dufy, Albert Gleizes, Lucian Freud et Léon Bakst viennent enrichir les collections.

Le legs Le Masle comprend également les archives conservées par le médecin. Leur importance témoigne de la proximité du légataire avec tous les membres de la famille Valadon puisqu'elles contiennent, outre une correspondance avec Suzanne Valadon, Maurice Utrillo, André Utter et Lucie Valore, des manuscrits autographes de Maurice Utrillo (poèmes et notes) et d'André Utter. On trouve également dans ce fonds de nombreuses photographies biographiques de la famille Valadon. Maurice Utrillo (enfant, avec Suzanne Valadon, avec Lucie Valore, Utrillo dans son atelier...), André Utter (avec Robert Le Masle, avec Edmond Heuzé...), Suzanne Valadon (Suzanne à quatorze ans, avec Maurice Utrillo, dans son atelier, portraits...), Lucie Valore (enfant, à Paris, avec Robert Le Masle, etc.) et des reproductions d'œuvres. Ainsi, grâce à une photographie de l'œuvre *Été, dit aussi Adam et Ève* provenant du fonds Le Masle, nous savons que la peinture initiale montrait de façon très visible le sexe d'Adam, celui-ci ayant été par la suite recouvert d'une feuille de vigne. Les archives du legs Le Masle, riche de correspondances et de photographies, sont donc d'une importance capitale pour la connaissance de l'œuvre de Valadon.

Les expositions Valadon dans les musées nationaux

Toutes ces acquisitions viendront nourrir trois expositions personnelles organisées par le Musée national d'art moderne entre 1948 et 1975. Ces œuvres avaient déjà figuré dans les deux expositions organisées par le musée du Jeu de Paume et par le Petit Palais dans le cadre de l'exposition internationale de 1937. Artiste invitée à l'exposition « Les femmes artistes d'Europe exposent au musée du Jeu de Paume » organisée par André Dezarrois et l'Union féminine des carrières libérales et commerciales, elle présente deux peintures, *Lilas* et *Composition*.

Une première rétrospective organisée en 1947 par Jean Cassou lui rend hommage à l'occasion du dixième anniversaire de la mort de l'artiste. L'exposition comprend 117 œuvres et deux albums de gravures. Dans son article « Hommage à Suzanne

Valadon» paru dans le n° 211 des *Lettres françaises* (3 juin 1948), Georges Besson salue « la juste reconnaissance d'une des plus authentiques personnalités du réalisme plastique du xx^e siècle ».

La deuxième a lieu en 1967 à l'occasion du centenaire de la naissance de Valadon, organisée par Bernard Dorival avec l'aide de Robert Le Masle (215 œuvres). Dans la préface du catalogue, Bernard Dorival écrit : « Suzanne Valadon, la plus virile – et la plus grande – de toutes les femmes de la peinture », tandis que Georges Hilaire intitule son article dans *Réalités* (n° 62, mai 1967) « Suzanne Valadon, femme virile ». L'exposition est largement commentée par la presse.

Enfin, en 1975, le conservateur Pierre Georget rend hommage au principal donateur d'œuvres de Valadon au Musée national d'art moderne en organisant au cabinet d'art graphique l'exposition « Dessins et gravures de Suzanne Valadon (1865-1938) provenant du legs Robert Le Masle : 65 dessins et gravures ».

Bénéficiant d'un nombre conséquent d'achats de l'État et de trois expositions personnelles au Musée national d'art moderne, Valadon est incontestablement, jusqu'en 1975, l'artiste femme la mieux considérée par l'État français. Quelque peu oubliée par la suite bien que régulièrement présente sur les cimaises du musée, elle est à nouveau mise à l'honneur au début des années 2020 et plus particulièrement en 2023 avec la grande rétrospective organisée par le Centre Pompidou-Metz.



Degas, Valadon, quand l'élève se fait maître...

Le portrait de *Marie Coca et sa fille Gilberte* par Suzanne Valadon, simple scène de genre en apparence anecdotique, pourrait être une des clés pour comprendre la relation, complexe et très riche, qui la lie à Edgar Degas. La juxtaposition, en une radicale rupture d'échelle, entre la mère, la fille et sa poupée peut être tout d'abord vue comme la métaphore non seulement de la notion de passage d'une génération à l'autre, mais aussi de la différence d'âge entre Degas, né en 1834, et celle qui, venue au monde en 1865, pourrait aisément être sa fille. S'il ne nous appartient pas d'écrire l'histoire en lieu et place de ceux qui l'ont vécue, il est possible que Valadon, dont l'ascendance est pour le moins incertaine, ait vu en Degas un père de substitution, ou du moins celui qui, artistiquement, a favorisé sa naissance ; car c'est d'abord et avant tout sur ce terrain-là que Valadon situe le cœur de sa relation avec Degas, comme l'indique, dans le portrait de Marie Coca, la figuration de la *Répétition d'un ballet sur la scène* (1874, Paris, musée d'Orsay, RF 1978) sur laquelle il convient de s'arrêter en détail. Ce tableau de Degas venait justement d'être légué par le comte Isaac de Camondo au musée du Louvre où il fit son entrée définitive en 1911. Notons tout d'abord que le format de la toile de Degas, inversée dans le tableau de Valadon, n'est pas respecté, sans doute pour une question de lisibilité de l'image ; il ne peut en effet s'agir de la figuration de l'épreuve photomécanique du tableau, *Une répétition d'un ballet à l'Opéra* (1917, Paris, musée d'Orsay, OD 101), montrée dans la présente exposition, compte tenu de sa date, postérieure de quatre ans au portrait de Marie Coca. Cette figuration est donc une référence assumée, située au niveau même du visage de la mère, comme pour mieux en affirmer l'importance.

Comme Degas, Valadon adopte une vue légèrement plongeante, dont l'effet immédiat est de faire basculer l'espace vers le spectateur, perturbant ainsi, en dépit de la diagonale formée par le mur, une lecture traditionnelle de la profondeur de champ. La scène de la répétition de 1874 nous fournit également

une seconde clé de lecture. Peinte en camaïeu de gris et de sépia, cette toile ressemble plus à un dessin, voire une gravure, qu'à une huile sur toile ! C'est d'ailleurs le sens de la critique, positive, que formule Philippe Burty lorsqu'elle est exposée en 1874 : « un dessin aux bistres des plus remarquables⁵⁶. »

Cette bizarrerie chromatique s'explique en réalité par le fait que Degas conçut son œuvre comme préparatoire à une transposition de celle-ci en gravure. Cette citation est un hommage mais aussi l'affirmation du médium qui est au centre de l'échange entre les deux artistes, à savoir le dessin. Il n'est pas ici le lieu de répéter ce qui a déjà été développé dans le catalogue de l'exposition sur l'activité de dessinatrice de Valadon et son apprentissage avec Degas⁵⁷, si ce n'est pour dire combien cette relation fut en réalité de nature symbiotique ; la constance avec laquelle Degas réclame de voir et d'acquiescer ses dessins, le fait qu'il accroche une de ses sanguines dans son intérieur, sont à comprendre non seulement comme une marque d'amitié, mais aussi de reconnaissance ; lui dont la formation fut si classique, ingresque, a sans doute trouvé, dans la liberté quelque peu hétérodoxe avec laquelle elle pratiquait le dessin, une matière à libération de sa propre imagination. Rappelons combien Degas fut, comme Camille Pissarro, fasciné par les premiers essais de Valadon à l'eau-forte, combien la méconnaissance initiale de Valadon de ce médium lui permettait justement de dépasser les recettes enseignées et de formuler une esthétique nouvelle. À l'évidence, il apprit au moins autant d'elle qu'elle fut instruite par lui.

La grande originalité des dessins réalisés par Valadon tient sans doute au fait que, au-delà de leur sensualité et de leur poésie, ils puisent à une multitude de sources, tant techniques qu'iconographiques ; la manière avec laquelle Valadon délimite les contours des personnages dans *La Toilette*, telle une ligne mélodique continuellement tenue, puis rajoute quelques notes de couleurs, fait penser à la technique avec laquelle Victor Prouvé (1858-1943) réalisait ses grandes études préparatoires pour l'École de Nancy. Les trois représentations de Maurice Utrillo nu – *Utrillo nu assis sur un divan*, *Maurice Utrillo sur un canapé* et *Maurice Utrillo enfant nu, debout, jouant du pied avec une cuvette* – rappellent certaines compositions symbolistes d'artistes de l'Europe du Nord,

⁵⁶ [Philippe Burty], « Exposition de la Société anonyme des artistes », *La République française*, 25 avril 1874, p. 4.

⁵⁷ Cf. CORTIER-HARDOIN Gwendoline, « Dans l'œil des artistes : Suzanne Valadon collectionnée par ses pairs » et GENTY Gilles, « L'éloquence et la sensualité, Valadon dessinatrice » in PARISI Chiara (dir.), *Suzanne Valadon. Un monde à soi*, cat. exp., Metz, Centre Pompidou-Metz, 15 avril – 11 septembre 2023, Nantes, Musée d'arts de Nantes, 27 oct. 2023 – 11 fév. 2024, Barcelone, musée national d'art de Catalogne, 11 avril – 1^{er} sept. 2024, Metz, éditions du Centre Pompidou-Metz, 2023, p. 119-120 et p. 101-104.

La Toilette (1908, Paris, Centre national des arts plastiques, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Lyon depuis 1931, FNAC 5275)

Utrillo nu assis sur un divan (1895, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, AM 1974-192)

Maurice Utrillo sur un canapé (1895, collection Weisman-Michel, en dépôt au musée de Montmartre, Paris)

Maurice Utrillo enfant nu, debout, jouant du pied avec une cuvette (1894, Paris, collection particulière)

Magnus Enckell (1870-1925) notamment. Pour ne pas parler des raccourcis perspectifs et des aplats de couleurs du *Nu assis*, que Paul Gauguin et les Nabis n'auraient pas reniés. D'autres nus féminins font penser à Auguste Renoir. L'on s'épuiserait à énumérer toutes les références et les emprunts. Cette liberté que Valadon revendique dans son travail est de même nature que celle que Degas mettait dans sa démarche de collectionneur ; à rebours des modes, elle fait coexister des influences parfois aux antipodes les unes des autres. Elle agit comme ces artistes venus d'Europe centrale qui, dans les années 1910-1930, sous l'effet du décentrement culturel dont ils sont porteurs, revivifient la peinture française. Pour n'évoquer que des artistes femmes, l'on pense à Natalia Gontcharova (1881-1962), Alexandra Exter (1882-1949), Sonia Delaunay (1885-1979). Il y a encore beaucoup à découvrir et à dire pour réellement réévaluer son œuvre !

Anna Pravidová, conservatrice des collections
à la galerie nationale à Prague



Les amitiés tchèques de Suzanne Valadon

Les liens professionnels mais aussi amicaux que Suzanne Valadon tissa avec certains artistes tchèques ou d'origine tchèque furent importants et revêtirent un caractère privilégié.

Il convient tout d'abord de mentionner la relation qui l'associa, en tant que modèle, au peintre Vojtěch Hynais (1854-1925). De nationalité tchèque, bien que né à Vienne, Hynais vécut, travailla et exposa de nombreuses années à Paris, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Il fut l'un des principaux représentants de ceux que l'on a appelés, en Bohême, la « génération du Théâtre national », en raison de leur participation à la construction et à la décoration d'un Théâtre national indépendant dont l'ambition était de promouvoir et de défendre la culture et la langue tchèques à Prague, face à l'influence allemande imposée par la communauté germanophone, dans ce qui était encore alors la capitale de la couronne de Bohême au sein de l'Empire austro-hongrois. Sujette à des tensions politiques, victime de retards financiers, la construction du théâtre, dont le principe avait été accepté dès 1845, commença en mai 1868 mais ne s'acheva qu'en 1881. L'édifice fut inauguré le 11 juin de cette année. Quelques mois plus tard, alors que des travaux de finition étaient entrepris, un incendie ravagea le bâtiment. Le premier rideau de scène, réalisé par le peintre František Ženíšek, fut alors partiellement détruit. La communauté tchèque de Prague et de Bohême décida alors de reconstruire au plus vite le bâtiment endommagé et les décorations et, pour cela, fit de nouveau appel à plusieurs artistes tchèques.

Vojtěch Hynais était alors un peintre et un dessinateur reconnu. Après des études à l'académie de Vienne, notamment auprès d'Anselm Feuerbach, et plusieurs voyages d'études en Italie, il s'était installé à Paris, en 1878, et avait poursuivi des études à l'Académie des beaux-arts, auprès de Jean-Léon Gérôme. Il tenta également de travailler avec Paul Baudry qui achevait les décorations du grand foyer de l'Opéra Garnier. Ayant gagné quelques succès dans les salons parisiens, puis à Prague, avec ses portraits, ses scènes historiques, allégoriques ou de genre, ainsi qu'avec des motifs décoratifs dans les styles académique, néoromantique et néoclassique, le peintre, qui avait déjà été retenu, en 1880, pour la décoration de la loge royale du Théâtre national, est choisi pour réaliser le nouveau rideau de scène.

En 1882, il se lança dans cette nouvelle commande et demanda à Suzanne Valadon, qu'il avait rencontrée à Paris où elle travaillait comme modèle, de poser pour l'un des personnages principaux de la grande scène allégorique qu'il envisageait. Il réalisa, en six mois, une esquisse en couleur du rideau, avant de le finaliser en quatre-vingt-dix jours dans un atelier qu'il avait monté à Prague sur la place Charles.

Le rideau de scène, qui a été plusieurs fois restauré, est toujours en place au Théâtre national. Il représente l'élan d'entraide de la population tchèque après le drame de l'incendie pour redonner ses lettres de noblesse au théâtre tchèque. Au premier plan, une femme assise représente la tragédie, à ses pieds un garçon nu et grimaçant symbolise la farce. Divers ouvriers, artistes et comédiens sont peints, incarnant le travail des acteurs culturels et du peuple tchèque pour reconstruire le théâtre détruit. Pour ces personnages, Hynais fit poser plusieurs de ses amis tchèques et français, dont la femme du peintre Eugen Jettel ou le peintre Gabriel Desrivières, qui l'assistait sur la réalisation de l'œuvre. Suzanne Valadon incarne une sorte de génie slave ailé qui survole l'assemblée des personnages et que le peintre a placé pour signifier la volonté du peuple tchèque de reconstruire le théâtre, grâce à une collecte effectuée dans ce but.

Suzanne Valadon posa encore pour une autre toile de Hynais, *Varianta « Pravdy »* (1891-1895, Jihlava, Oblastní galerie Vysočiny, 0 207), dont il existait une seconde version plus aboutie, aujourd'hui disparue. Hynais choisit, ici, de représenter la vérité à travers les traits d'une femme nue qui sort d'un puits, s'inspirant de la célèbre citation de Démocrite, « en réalité nous ne savons rien car la vérité est au fond du puits ». C'est une image récurrente dans la peinture allégorique, comme nous pouvons le voir dans d'autres toiles de la même époque, notamment *La Vérité sortant du puits* (1896, Moulins, musée Anne-de-Beaujeu, 78.1.1) de Jean-Léon Jérôme. Ici, Hynais représente la Vérité tenant un miroir à la main, ce qui renforce l'idée que pour trouver la vérité, il faut non seulement aller chercher au fond des choses mais aussi au fond de soi-même, au-delà des apparences et des reflets trompeurs.

Mais si Suzanne Valadon posa à plusieurs reprises pour Hynais, c'est avec un autre peintre tchèque, Jiří Karpelès, dit Georges Kars (1882-1945), et son épouse Nora que l'artiste française développa les liens créatifs et amicaux les plus forts. Originaire d'une petite ville en Bohême centrale, Kralupy nad Vltavou, Kars s'est installé à Montmartre dès 1908 et fut un fidèle de ses rues, ne quittant le quartier parisien qu'en raison des deux conflits mondiaux. De retour à Paris en 1918, Georges Kars fit alors activement partie de la communauté d'artistes installés à Montmartre. Il fut un ami proche du peintre Jules Pascin et de plusieurs autres artistes qui fréquentaient la Butte. En 1922, alors qu'il rendait visite au peintre et illustrateur André Dignimont, figure importante du Montmartre artistique, les deux hommes entendirent des cris. Ils allèrent voir ce qui se passait dans l'appartement d'où provenait le bruit de la dispute et se retrouvèrent chez le trio Valadon, Utter,

Utrillo⁵⁸. De cette première rencontre allait naître une amitié qui ne cesserait de croître entre le couple Kars et les trois peintres. L'année même de leur rencontre, Suzanne Valadon réalisa ainsi le *Portrait de Nora Kars*, tandis que Nora fit un portrait photographique de Suzanne (1922, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, bibliothèque Kandinsky). D'après leurs témoignages, les nouveaux amis se voyaient presque quotidiennement lorsqu'ils se trouvaient à Paris, et les Kars allaient passer chaque été dans le château de Saint-Bernard sur les bords de Saône, près de Lyon. Les échanges amicaux traduisaient un intérêt réciproque pour l'œuvre des uns et des autres. Suzanne Valadon a ainsi préfacé une exposition de Georges Kars organisée à la galerie Berthe Weill en 1931.

Par son installation à Paris et grâce aux contacts qu'il avait pu nouer, Georges Kars joua souvent le rôle d'intermédiaire entre les artistes tchèques et leurs homologues parisiens et servit de passeur entre les scènes artistiques et culturelles des deux capitales. Il organisa à Prague plusieurs expositions où furent présentées des œuvres d'artistes français ou de l'École de Paris. En 1931, une de ces manifestations permit de faire découvrir des toiles de Suzanne Valadon au public tchèque. C'est encore grâce à Georges Kars qu'en 1934 une toile de la peintre, *Fleurs devant une fenêtre*, put être achetée par les institutions publiques tchèques et entrer dans les collections nationales.

À la fin des années 1930, Georges Kars revint à Prague. Il insista auprès de la peintre pour essayer de la faire venir à Prague et fit tout ce qu'il put pour lui organiser une exposition personnelle. Suzanne Valadon mourut malheureusement en 1938 avant que le projet ait pu aboutir. Georges Kars réalisa un dessin d'elle sur son lit de mort (*Suzanne Valadon sur son lit de mort*, 1938, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, AM 1735 D), dont il existe une seconde version (*Suzanne Valadon sur son lit de mort*, 1938, Fontevraud, musée d'Art moderne de l'abbaye de Fontevraud, 2019.1.318). La toile *L'Élève au chevalet*, peinte en 1938 (Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, JP 897 P) peut également être interprétée comme un souvenir de Suzanne Valadon.

Après l'annexion de la Bohême et de la Moravie par les troupes nazies en mars 1939, Georges et Nora qui étaient de passage à Paris décidèrent de rester en France, en raison de leurs origines juives. Fuyant Paris lors de l'exode, ce fut tout naturellement qu'ils trouvèrent à se réfugier dans la région proche de Lyon et de Saint-Bernard où ils avaient passé de nombreux étés auprès de Valadon, Utter et Utrillo. Ils s'arrêtèrent un temps à Anse-sur-Saône, puis s'installèrent à Lyon, après la capitulation de la France, où ils restèrent cachés. Le maire de la ville, Édouard Herriot, qu'ils avaient croisé à Saint-Bernard chez Suzanne Valadon, leur facilitant peut-être leur séjour⁵⁹.

⁵⁸ L'anecdote est rapportée par Antonín Friedl dans le manuscrit de son projet de monographie consacrée à Georges Kars, resté inédit. L'histoire se base sur le témoignage de Nora Kars, épouse de Georges.
⁵⁹ Cf. DE POLNAY Peter, *Svět Maurice Utrilla* [L'Univers de Maurice Utrillo], Prague, Odéon, 1970.



Autour de la *Vénus noire* (1919)

La *Vénus noire* est l'une des cinq œuvres d'une série créée par Suzanne Valadon en 1919. Il s'agit d'une peinture complexe avec de nombreuses couches de significations qui s'engagent dans divers dialogues dans l'histoire de l'art occidental, y compris les intersections de la race, du genre, de la sexualité et de la classe. Les autres œuvres se trouvent dans des collections privées et comprennent *Mulâtresse assise tenant une pomme* et trois autres peintures, collectivement intitulées *La Négrresse endormie*, représentant le modèle noir allongé et vu de l'arrière. Une inscription au dos de la toile de la *Vénus noire*, écrite de la main de Valadon, confirme le soupçon qu'il s'agit du premier tableau de la série. Les cinq œuvres ont été créées la même année et représentent le seul cas où Valadon a utilisé un seul modèle noir qui a posé pour les cinq images, ce qui suggère que l'artiste les a conçues comme une série, peut-être dans le but de perturber la tradition occidentale du nu féminin.

La date de la série « Vénus noire », 1919, est révélatrice et fournit un contexte historique permettant de mieux comprendre les intentions de l'artiste ainsi que la signification historique et idéologique de l'œuvre et sa réception au cours de cette période. L'année coïncide avec le premier congrès panafricain du sociologue afro-américain W. E. B. Du Bois, ainsi qu'avec la finalisation du traité de Versailles. C'est aussi à ce moment de l'histoire moderne que les questions de colonisation française, d'empire et d'identité panafricaine sont au premier plan. Le fait que 1919 soit la seule année où Valadon ait travaillé avec un seul modèle noir pour créer une série suggère qu'elle était consciente des implications et des complications de la race présentes dans sa série.

La *Vénus noire* est une toile importante dans l'œuvre de Valadon car elle soulève des questions sur la façon dont l'artiste a utilisé la race et sa rupture avec l'approche moderniste du nu féminin. L'enquête sur Valadon et ces images s'articule autourde

Vénus noire (1919, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Menton, AM 3780 P)

Mulâtresse assise tenant une pomme (1919, Miami, collection particulière)

La Négrresse endormie (1919, localisation inconnue)

deux axes : les intentions de l'artiste et la réception publique de ses œuvres vis-à-vis des questions de race, du colonialisme français et des mouvements modernistes du primitivisme et de l'orientalisme, qui participent tous deux d'une politique raciale et culturelle complexe qui n'a pas encore été entièrement élucidée dans la littérature savante. À cet égard, le fait d'intituler les œuvres de Valadon avec une présence noire est problématique. Les chercheurs continuent de s'interroger sur les motivations et les intentions de Valadon en représentant une femme noire dans la série. L'une des questions qui se posent est de savoir si la femme représentée est censée être un portrait individuel ou un archétype racial. Contrairement à ce qu'elle fait pour les nus féminins blancs, Valadon ne donne pas de nom ni d'informations biographiques pour sa Vénus noire. On peut donc se demander si la Vénus noire est destinée à être reçue comme un individu particulier ou comme un type racial et ethnique. Le titre de l'œuvre nous incite à penser que c'est plutôt la seconde hypothèse qui est retenue.

Lorsque nous examinons la *Vénus noire* et les autres œuvres de la série, nous devons prendre en considération le contexte socioculturel plus large dans lequel les œuvres ont été créées, en particulier le milieu artistique d'avant-garde multiculturel et multiethnique qui existait d'abord à Montmartre et plus tard à Montparnasse. Il s'agit d'un domaine qui nécessite plus de recherches et d'analyses critiques afin de mieux comprendre les intentions de l'artiste et la réception des peintures par les membres du public français qui, au début du xx^e siècle, étaient habitués à voir des images de femmes noires comme des primitives sexualisées – une représentation qui avait été basée sur et renforcée par la prose, les voyages et les récits littéraires du milieu et de la fin du xix^e siècle ainsi que du début du xx^e siècle.

En ce qui concerne les intentions possibles de Valadon pour la série « Vénus noire », il est clair, d'après l'ensemble de ses œuvres et sa propre expérience en tant que modèle d'artiste, qu'elle amalgamait et mettait en pratique de multiples influences picturales. Pour commencer, le cadre de la *Vénus noire* donne quelques indices sur les significations de l'œuvre. Le modèle y occupe un espace mythique dans la nature, qui n'est pas nécessairement ancré dans le jardin d'Éden ou le paradis, mais qui est néanmoins édénique et primitif. Cet espace, racialisé par l'insertion de la figure noire, rappelle de nombreuses œuvres de Paul Gauguin, qui a été largement critiqué pour son regard colonialiste sur les femmes de couleur.

L'aspect classicisant de la *Vénus noire* crée une tension entre les tropes de représentation du colonialisme, de l'empire et de l'esclavage et la représentation des femmes noires dans l'art. D'une manière générale, le classicisme est associé à des attributs vertueux et à des normes occidentales de beauté et de comportement. L'application de traits classiques au corps noir (un corps populairement considéré comme primitif et hypersexué) est tenue comme un geste progressiste dans la mesure où les stratégies classiques visent à émanciper ou à élever le sujet de sa position subalterne présumée. *Vénus noire* est consciemment placée dans une pose qui rappelle la *Vénus Pudica* ou l'*Aphrodite de Cnide* de Praxitèle (copie romaine du ii^e siècle apr. J.-C.). Bien que la *Vénus noire* de Valadon invoque

les idéaux classiques de beauté, « elle ne peut échapper à l'histoire des représentations racialisées des corps noirs dans la nature⁶⁰ », une histoire que Valadon n'aurait pas ignorée et qui s'est poursuivie jusqu'au xx^e siècle.

En ce qui concerne sa stratégie de classicisation, Valadon s'est écartée du regard détourné typique du sujet et montre le modèle fixant directement le spectateur, une stratégie qui visait peut-être à rappeler l'*Olympia* d'Édouard Manet (1863, Paris, musée d'Orsay, RF 644) et qui constitue une tentative de modernité en ce sens qu'elle contrecarre la réception de la forme féminine passive par le spectateur supposé être un homme blanc. Le regard conflictuel d'*Olympia* était scandaleux à l'époque, car il contrariait les notions de disponibilité sexuelle de la femme et témoignait des idées de l'artiste sur la politique des genres et sa relation avec l'engagement dans la société moderne de l'époque. Ainsi, avec la *Vénus noire*, Valadon a compliqué notre lecture de son tableau en alliant les qualités contradictoires du geste modeste et pourtant classique de la figure avec un regard effronté. Un corps classicisé (lire corps civilisé ou cultivé) est combiné à un corps primitivisé (un corps associé à une nature sexualisée et primitive). Cette synthèse d'éléments opposés nous amène à nous interroger sur les intentions de l'artiste. S'agit-il d'une démarche d'humanisation et donc d'empathie à l'égard du nu féminin noir ? Si oui, quelles étaient ses motivations ? S'agit-il simplement d'un désir d'utiliser la race pour bousculer la narration établie du nu, ou s'agit-il d'autre chose ? Il a été noté que les modernistes masculins tels que Paul Cézanne, Henri Matisse et Pablo Picasso ont également tenté d'utiliser des stratégies pour bouleverser ou perturber le récit établi du nu, mais en fin de compte ce récit a été réinscrit d'une certaine manière. Par ailleurs, aucun de ces artistes masculins n'a exploité la différence raciale comme moyen moderniste de perturbation esthétique. Le fait que Valadon soit une femme artiste et un ancien modèle lui a donné une vision critique et a contribué à sa décision de synthétiser la différence raciale et les tropes classiques en tant que stratégie de perturbation visant à bouleverser le nu féminin conventionnel tel qu'il avait été représenté par les hommes. Cela démontre son caractère unique en tant qu'artiste de l'époque.

Outre les questions de classicisation et de primitivisation du corps féminin comme véhicule d'expression des stratégies modernistes de perturbation du nu féminin standard, la question des titres donnés à la série ajoute une complexité supplémentaire dans la détermination des intentions de Valadon. Contrairement à l'approche qu'elle a adoptée pour ses modèles blancs, Valadon ne fournit aucun nom ou aucune information biographique pour le modèle représenté dans cette série. Le fait de ne pas connaître la relation entre Valadon et son modèle, ni où et

⁶⁰ CHILDS Adrienne L., IRESON Nancy, JIMERSON Lauren, MURRELL Denise et POLLOCK Ebonie, « Disrupting Tradition: Suzanne Valadon's *Black Venus* », in IRESON Nancy (dir.), *Suzanne Valadon, Model, Painter, Rebel*, cat. exp., Philadelphie, The Barnes Foundation, 26 septembre 2021 – 9 janvier 2022, et Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, 24 février – 31 juillet 2022, Philadelphie et Londres, The Barnes Foundation et Paul Holberton Publishing, 2021, p. 33.

comment les deux femmes se sont rencontrées, nous oblige à spéculer sur les intentions possibles de l'artiste. Plusieurs chercheurs contemporains ont noté que même lorsque le nom d'un modèle noir est connu, il y a presque toujours une réduction du modèle à un type racial par l'application de titres descriptifs tels qu'« esclave », « négresse », « mulâtresse », « noire », et ainsi de suite.

Historiquement, ce phénomène se produit assez régulièrement, en particulier pendant les périodes d'empire et d'esclavage, devenant un dispositif de marginalisation et d'oblitération. L'historienne de l'art et conservatrice Denise Murrell a souligné que les femmes blanches dans les représentations ne sont pas désignées comme « L'Européenne », par exemple, alors que les titres d'œuvres ont souvent tendance à réduire les femmes noires à des termes raciaux, les situant ainsi en dehors de la norme et renforçant la supposée normativité de la figure blanche et l'altérité de la figure noire. Malgré le titre donné à cette série, je pense que l'approche de Valadon concernant le corps de la femme noire est résolument moderne, c'est-à-dire qu'elle s'inscrit dans une critique moderniste et de (dé)(re) construction du nu féminin par le biais d'une synthèse de la race et du classicisme utilisée pour repousser et briser les frontières restrictives du genre, de la race et de la classe, démantelant ainsi les traditions de l'avant-garde européenne dominée par l'homme.

Rose Barberat et Chloé Sassi, artistes,
en conversation avec Sophie Bernal,
chargée de recherches au Centre Pompidou-Metz

//////////

Autour du *Lancement du filet* (1914)

Sophie Bernal : Vous travaillez toutes deux autour du nu. Rose, les corps nus de vos amis et de votre amoureux rendus sur des toiles de grand format, Chloé, à partir de votre propre corps et celui d'autres artistes que vous dirigez dans votre pratique de metteuse en scène. La toile *Le Lancement du filet* nous a semblé significative pour tracer une forme d'héritage de Suzanne Valadon au sein de vos pratiques et plus largement dans la création contemporaine. D'abord parce que l'accueil féroce que lui réserve la critique d'avant-garde au moment où elle est révélée au public dit quelque chose des résistances que les artistes femmes peuvent rencontrer. Quand Arthur Cravan écrit en 1914, dans le quatrième numéro de la revue littéraire *Maintenant* (qu'il dirige entre avril 1912 et mars 1915), « Suzanne Valadon connaît bien les petites recettes, mais simplifier ce n'est pas faire simple, vieille salope⁶¹ ! », c'est de son temps qu'il nous parle. Arthur Cravan sera condamné pour diffamation et publiera le rectificatif suivant dans un supplément du numéro : « Deuxième clôture d'un incident : Ayant traité [...] Mme Suzanne Valadon de vieille salope, je viens avertir le public que, contrairement à mon affirmation, Mme Suzanne Valadon est une vertu. » Sonia Delaunay et Marie Laurencin en prennent aussi pour leur grade, dans le même article de la revue : « Je ne prétends pas que je ne forniquerai pas une fois *Madame Delaunay* », ou encore, à propos de la deuxième : « En voilà une qui aurait besoin qu'on lui relève les jupes et qu'on lui mette une grosse... quelque part. » On comprend bien qu'à l'époque, une œuvre érotique faite par une femme fait couler de l'encre. Est-ce quelque chose qui vous travaille, aujourd'hui, dans vos pratiques respectives : l'endroit d'où vous créez, à savoir celui d'une femme ?

61 « L'exposition des indépendants », *Maintenant : revue littéraire*, mars-avril 1914, n° 4.

Rose Barberat : *Le Lancement du filet* m'interpelle particulièrement à propos du désir féminin. Pour la décrire brièvement, c'est une œuvre audacieuse et puissamment évocatrice. On assiste au lancement d'un filet de pêche par un homme nu dont le mouvement est décortiqué en trois étapes. Bien que les postures soient hiératiques, il s'en dégage une intimité presque troublante. La nudité de cet homme, présentée de manière si sacrée, suggère immédiatement un changement des rôles traditionnels et des paradigmes dans l'art. Valadon peint un nu masculin exposé et vulnérable (on peut le voir via l'esquisse préparatoire où son sexe était visible, elle décidera de le cacher dans la peinture) mais aussi célébré et vénéré. Peut-être que le filet représente les conventions sociales qui nous restreignent ou peut-être que le filet représente le désir lui-même, complexe et enchevêtré, qui capture à la fois l'observateur et l'observé. L'homme est finalement capturé dans le regard de la femme, Valadon renverse la situation tout en convoquant une scène primaire voire antique de pêche.

C'est une œuvre dont on pourrait dire aujourd'hui qu'elle incarne un *female gaze* et rompt avec la tradition. Je parle de cela car on est ici face à un homme nu, dans des postures hiératiques, canonisées, sublimées, mais cet homme n'est autre que son compagnon, le peintre André Utter. Un compagnon qui pose régulièrement pour elle. Elle se met en scène pour raconter son couple et fait partie intégrante de son *storytelling*. Cette dynamique entre eux me rappelle ma propre expérience. Je partage ce point commun avec Valadon et peux me projeter ici à travers mon vécu. Je peins mon compagnon depuis onze ans maintenant, il est pour moi un modèle, mon premier spectateur, un commentateur, un critique et un acteur. Peindre Alexandre, c'est explorer mon désir mais aussi plus largement le désir féminin et son incarnation. Pour moi, comme je l'imagine pour Valadon, le désir féminin se manifeste dans la collaboration et le partage. Il est moins un plaisir solitaire. N'oublions pas que Valadon, ayant été modèle elle-même, a valorisé cette position, tout comme une artiste comme Delphine Seyrig, qui soulignera plus tard la contribution active du modèle dans la réalisation de l'œuvre. Dans mon cas, comme j'imagine dans celui de Valadon, le désir féminin passe par une adoration et une mythification de la figure de l'être aimé qui valorise l'autre et le collectif.

Sophie Bernal : J'aimerais rebondir sur cette idée de *female gaze*. Chloé, votre pratique passe davantage par la mise en scène. L'approche de la nudité est

centrale dans votre travail. Est-ce que vous ressentez que votre identité propre a une incidence sur votre travail ? Je pense aussi aux « métasiestes » organisées avec votre collectif Somme Sensible au Centre Pompidou en mai 2023, dans lesquelles les participant·e·s étaient invité·e·s à se toucher et à lâcher prise collectivement, dans un *safe place* à même le sol. Comment vous positionnez-vous vis-à-vis des performeur·euse·s avec qui vous travaillez ?

Chloé Sassi : Oui, en effet, la nudité est quelque chose qui revient souvent dans mon travail, car je la tiens comme l'un des meilleurs moyens pour se rendre poreux·se à l'environnement. Quand on est nu·e, il n'y a plus de couche qui sépare notre peau du monde, on acquiert une espèce d'extra-réceptivité sensorielle. C'est dans cette perspective que j'ai toujours cherché à convoquer les corps nus dans mon travail. Dans tout ce que je fais, je cherche d'abord à proposer des « invitations à sentir », c'est-à-dire des situations d'exploration sensible qui ouvrent à d'autres formes de possibles entre des espaces, des êtres humains et autres qu'humains, etc. Et pour moi la nudité est aussi un outil pour entrer en résonance plus vite : parce qu'on est plus vulnérables, directement dans un rapport intime avec l'autre.

D'ailleurs, par rapport à cela, je tiens à préciser que si je propose à l'un ou l'une de mes protagonistes d'être nu·e pendant la prise de vue, je vais également me déshabiller. Cette réciprocité est très importante pour moi. Elle me permet de sortir d'un rapport contrôlant avec les modèles, je pense que c'est ici que l'idée d'un *female gaze* devient plus palpable.

Et je crois qu'en ce sens l'aspect participatif de ma pratique vient du même endroit. En tant que femme, j'ai l'impression que c'est vraiment important d'investiguer pour chercher de nouvelles écologies relationnelles, pour inventer de nouvelles formes de rapports qui existent d'abord dans un souci de se relier, de prendre soin. Dans cette perspective, j'ai créé en 2022 le projet collectif Somme Sensible. C'est une plateforme collaborative avec laquelle nous développons des zones de contact. Nous sommes douze personnes dans le collectif, dix femmes et deux hommes queer. Pendant nos dernières activations au Centre Pompidou (en mai dernier pour le festival Moviment), plusieurs personnes sont venues nous dire qu'elles avaient pu accepter de lâcher prise, s'abandonner aussi totalement à l'expérience notamment parce que nous étions des femmes. Cette dimension de mixité choisie nous permet de créer un *safe space*, d'explorer avec l'audience d'une manière différente.

Sophie Bernal : La question du corps « vrai » / « désidéalisé » tient une place centrale dans vos œuvres respectives. Qu'est-ce que cela vous évoque ?

Chloé Sassi : Valadon est acrobate et modèle avant de se consacrer complètement à la peinture et je pense que ça a dû aussi fortement influencer la manière dont elle approche le corps dans ses tableaux. Et je partage un peu cette chose-là, j'ai fait beaucoup de danse avant de commencer la photo et la vidéo, et pour moi le corps est toujours en mouvement, ou un mouvement en puissance. Et s'il n'est pas en train de bouger, il dort. Pour moi, le « corps vrai » c'est d'abord un corps à même de se laisser traverser par le monde, de se relier avec ce qui l'entoure. C'est un corps sentant, non entravé. J'ai l'impression que c'est un des enjeux de notre époque de nous réapproprier cette dimension incarnée. Nous devons engager une « révolution » sensible, comme le dit Baptiste Morizot, depuis la perception de notre propre corporalité jusqu'à la reconsidération de l'ensemble du vivant.

Cela revient aussi à concevoir notre puissance d'agir parce que le corps vrai n'est plus passif mais actif, il est tendu vers les choses. Il ose prendre sa place dans l'espace public, il décroise les jambes, il affirme sa volonté de confort et de contact avec l'autre. Il veut danser, jouir et paresser, ses gestes sont naturels, expressifs, expansifs. Il n'est plus contraint à la productivité ou circonscrit à son image, il est là pour habiter l'instant. Et en regardant certaines peintures de Valadon, j'ai l'impression qu'elle avait la même perspective.

Rose Barberat : Même si on remarque que, chez Valadon, les nus et portraits masculins n'ont pas du tout les mêmes enjeux de représentation que ses nus féminins, ces derniers s'affirment dans un autre idéal, libèrent les femmes d'une image aliénante. La force de Valadon est de s'attaquer à ces deux thèmes toujours aussi contemporains : proposer une nouvelle image des féminités et des masculinités pour les femmes et par les femmes, tout en revendiquant une voix égale dans le discours artistique. C'est-à-dire prendre la parole à égalité en assumant son désir, son point de vue et son esthétique ! En définitive, je suis frappée de la contemporanéité de l'œuvre de Valadon. Tout particulièrement dans une ère post #MeToo où il est important de relire l'œuvre de nos aînées au regard de la révolution culturelle que nous vivons en tant que femmes. Nous observons à quel point la figuration de Valadon déployait déjà les enjeux de représentation auxquels nous sommes confrontées aujourd'hui autant par ses sujets que par son esthétique. Les peintures et donc les images qu'elle a produites participent à augmenter et à renouveler notre imaginaire collectif, ce qui fait d'elle une peintre incontournable pour ma génération qui doit sans arrêt se situer et s'interroger sur sa posture artistique. Merci Suzanne !

PROLONGEMENTS CONTEMPORAINS

Panel modéré par **Anaël Pigeat**, critique d'art, journaliste et commissaire d'exposition, rédactrice en chef de la revue *Art Press* entre 2011 et 2018, editor-at-large du mensuel *Art Newspaper* depuis 2018, réalisatrice et productrice du podcast *Phonamanon* depuis 2020

Intervenantes

Nathanaëlle Herbelin est née en Israël en 1989 et vit à Paris. Elle montre des scènes du quotidien empreintes d'une humanité très forte. Formée à l'université Cooper-Union de New York, elle a étudié à l'École des beaux-arts de Paris. Elle a exposé à l'institut français de Tel-Aviv en 2022, à Umm al-Fahm en 2022, à Yichu8 à Pékin en 2021, et prépare une exposition personnelle au musée d'Orsay en 2024.

Madeleine Roger-Lacan est née en 1994 à Paris. Elle mêle dans sa peinture les mythes anciens et modernes, et invite à plonger par là dans leurs propres fantasmes. Son œuvre a été présentée à Paris, Berlin, Londres, New York, au musée Matisse à Nice ou au Palazzo Monti à Brescia.

Christine Safa est née 1994 au Chesnay de deux parents libanais. Elle peint des souvenirs des paysages du Liban auxquels se mêlent des corps qui dessinent des paysages intérieurs. Elle a récemment exposé à la Fondation Carmignac à Porquerolles et à l'ICA de Milan.

Apolonia Sokol est née en 1988 à Paris. Elle est française d'origine danoise et polonaise, connue pour ses positions politiques, et pour son engagement dans l'art du portrait. Sa première monographie vient de se tenir au musée Arken au Danemark. Elle a été pensionnaire à la Villa Médicis et enseigne à l'École des Beaux-Arts de Caen. Lea Glob réalise sur elle un documentaire, *Apolonia, Apolonia*, en 2024.

Agnès Thurnauer est née en 1962 à Paris. Elle pratique une peinture conceptuelle, liée aux qualités plastiques du langage. Elle a travaillé avec des autrices comme Tiphaine Samoyault ou Anne Portugal. Récemment, elle a été exposée à l'abbaye de Fontevraud, au Mamac à Nice, au LaM à Villeneuve-d'Ascq.

Anaël Pigeat: L'exposition du Centre Pompidou-Metz replace l'œuvre de Suzanne Valadon dans une histoire qui la précède et qui se prolonge au-delà d'elle. Au cours des mois récents, j'ai eu un certain nombre de conversations avec des artistes qui auraient pu prendre part à cette discussion, notamment Mamma Anderson, qui m'a longuement parlé de l'exposition Valadon qu'elle a vue à la Glyptothek de Copenhague, Anna Tuori, Giulia Andreani, Camille Soualem ou Marcella Barcelo. Nous aurions pu parler également de Marisa Merz, de Lisa Brice, de Betty Tompkins qui a cité directement une peinture de Valadon.

Si nous sommes aussi nombreuses aujourd'hui à engager cette discussion, c'est que de rebonds en rebonds, nous avons voulu conserver une multiplicité de points de vue et d'approches. Les rapports que les artistes réunies ici entretiennent avec Valadon sont divers : la citation directe, des échos plus ou moins conscients d'œuvres de Valadon, une curiosité pour sa vie qui ne masque pas l'intérêt pour sa peinture, mais aussi parfois une certaine distance, voire de la réticence.

J'avais pensé faire un tour de table pour vous demander de raconter votre rencontre avec l'œuvre de Suzanne Valadon. Or, il est apparu que ces rencontres étaient assez livresques, ou bien qu'elles avaient eu lieu sur Internet. Certaines d'entre vous ont activement cherché des figures de femmes artistes. Mais c'est pour la plupart d'entre nous dans l'exposition au Centre Pompidou-Metz que la rencontre a eu lieu avec la matérialité des œuvres de Valadon. Pour parler de peinture, de touche, de formes et matières, nous allons évoquer quatre thèmes : le clan Valadon, le regard sur les hommes, les autoportraits et le regard sur les femmes.

En préambule – et léger hors-sujet ! –, je voudrais faire un rapprochement entre *L'Acrobate ou La Roue* de Suzanne Valadon et *L'Acrobate bleu* de Pablo Picasso (1929, Paris, musée national Picasso-Paris, en dépôt au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, MP2017-5). Que diriez-vous de cette lecture de l'histoire, qui consiste à regarder Valadon avant Picasso ?

Agnès Thurnauer: J'avais tant de choses à dire sur cette acrobate que j'ai écrit sur elle un petit texte, pour ne pas m'emmêler les pinceaux... ce qui aurait été un comble pour une peintre.

« C'est un autoportrait. Suzanne Valadon, comme beaucoup de grands artistes, est tombée pour advenir à son art. Elle est tombée de son trapèze comme Beuys est tombé de son avion dans le désert tartare. Puis elle s'est relevée pour poser, puis elle s'est redressée encore pour devenir peintre. Ce tableau remet les pendules à l'heure. C'est une horloge, une horloge interne, où le corps crée son propre temps. En s'autorisant tous les renversements et toutes les inversions, bras et jambes font tourner les aiguilles du cadran. Dans cette arène d'elle-même,

Suzanne origine son monde. Car le corps féminin se donne naissance à lui-même. Origine : au centre, la robe rouge comme des lèvres génitales, la jambe levée phallique, car ce corps lancé dans son œuvre est féminin et masculin, non binaire. Une main est au sol, posée dans la peinture, l'autre levée vers le ciel, ou désignée par lui. L'arène dans laquelle ce corps évolue se clôt sur la signature de Suzanne Valadon. La boucle est bouclée. Comme les horloges toujours présentes dans les tableaux de Philip Guston, autre artiste téméraire, le corps de Suzanne peintre donne l'heure d'une peinture aiguë, sans concessions. La performativité physique et psychique de ce tableau troue le temps : à chaque fois qu'on le regarde, il nous enjoint de nous lancer dans la ronde ou dans la bataille, ici et maintenant. Je pense aux horloges, aussi, de Felix Gonzalez-Torres qui parlent de synchronicité et de partage. Ici, Suzanne crée son temps, pour elle et pour nous, avec nous. »

Il y a un lien avec l'acrobate de Picasso. Mais chez Picasso, la tête de l'acrobate est en haut, alors que chez Valadon, elle est en bas. Elle va chercher le risque au point de perdre l'équilibre.

Anaël Pigeat : Ces journées d'étude s'intitulent le « clan Valadon ». On a beaucoup raconté comment Suzanne Valadon a soutenu sa mère, son mari, son amant et son fils. Dans *Portraits de famille*, elle apparaît à la tête de sa communauté. Comment analysez-vous le regard qu'elle porte sur eux ?

Nathanaëlle Herbelin : Je trouve ce regard extrêmement bienveillant. On voit beaucoup sa mère, ce qui est très touchant. Peindre sa mère ou son père, plus que son enfant, la mer ou les nuages, est peut-être la chose la plus difficile à faire en peinture. Dans son atelier de 45 m², elle vivait avec son fils et son mari, qui sont tous les deux peintres. J'ai lu que quand Van Gogh est venu la voir pour lui montrer ses tableaux, elle l'a toujours accueilli avec amour. Et ce sont des choses très importantes et inspirantes.

Anaël Pigeat : Pendant la préparation de cette discussion, nous avons parlé d'une phrase de Louis Vauxcelles, que je vous propose de nous lire, et qui en dit long sur la place des femmes artistes, et sur la place de Valadon en particulier, dans ce monde d'hommes.

Nathanaëlle Herbelin : En 1917, ce critique d'art écrit dans son ouvrage *Le Carnet des artistes : art ancien, art moderne, arts*

appliqués : « Chez Bernheim jeune, une certaine "série D" assez hétéroclite, Bonnard, Puy, Matisse, Peské, Utter, Utrillo, Les Terlikowski, Suzanne Valadon, Rappa, Olga De Boznanska, Dulac, Durey, Ozenfant qui prend sa place, Marthe Lebasque, Barcet, Altmann, etc... Et puis aussi, ce qui est moins bien, tout un lot d'ouvrages de dames. Ces dames souhaitent, je le sais, qu'on parle d'elles. Dans leur meilleur intérêt, évitons-leur cette publicité. » Il considère Valadon comme *one of the guys*. C'est tellement étrange. Je me demande comment elle ressentait tout cela, ce que cela lui a coûté de survivre en tant que peintre.

Anaël Pigeat : Apolonia Sokol, cette position de femme à la tête d'une communauté ne vous est pas totalement étrangère.

Apolonia Sokol : Faites-vous référence aux gens que je peins ou à ceux qui m'entourent ? Les deux, j'imagine ! Dans ce portrait, Valadon nous montre sa communauté. Son fils est alcoolique, sa main est écrasée, comme un moignon. Alors que celle de Valadon est très bien peinte, même si elle a ce geste humble, la main sur le cœur, les yeux droit devant elle. Son compagnon, lui, s'enfuit du cadre en regardant ailleurs. Sa mère, du fait de son grand âge en contraste avec le visage juvénile de la peintre, m'évoque un classique assez misogyne de la peinture. Celui de « la jeune et la vieille » ou « la jeune fille et la mort ». Il y a aussi ce châssis retourné très marquant, signe du désir de retourner ses tableaux. Dans ma peinture, j'essaie de construire une communauté avec des personnages, mes héroïnes, qui ont un rôle politique dans la société, et à qui je m'identifie. On ne peut rien faire seul. Peut-être vivrons-nous ensemble un jour... Quand Valadon dit : « Je ne suis pas féministe », c'est une façon stratégique de ne pas tomber dans le piège. Comme le disait Nathanaëlle, quand Degas dit : « Suzanne est une des nôtres », c'est assez frustrant, car il ne veut pas dire qu'elle est une peintre, mais qu'elle est un homme.

Anaël Pigeat : Dans le projet d'affiche pour un bal de l'Aide amicale aux artistes en 1927, que Griselda Pollock montrait ce matin dans sa présentation, Valadon apparaît active, dans une position de travailleuse. Agnès Thurnauer, vous avez réalisé un collage à partir de cette image. Pourquoi ce choix ?

Agnès Thurnauer : En 2015, j'ai fait une exposition chez Valérie Bach à Bruxelles, dont Elena Sorokina était commissaire : « Studio as Performance ». Nous voulions transposer l'atelier dans la galerie, pour montrer les gestes du travail. En recherchant des photographies d'artistes femmes dans leurs ateliers, qui sont assez rares, je suis tombée sur cette affiche qui m'a

frappée. On ignore si ce mouvement était une association de femmes. On parle de gravir des marches dans la société. Ici, une femme artiste se donne naissance à elle-même. Elle a grimpé sur la sellette sur laquelle elle posait. Son corps est très charpenté et dessiné. Les fleurs qui tombent sur elle sont peut-être comme les honneurs à venir. Et l'argent pleut sur elle comme la semence de Zeus sur Danaé. Ce collage est comme une promesse, j'ai associé à Valadon la figure de *Suzanne au bain* de Tintoret (1550, Paris, musée du Louvre, 568) et celle de Martha Rosler avec *Semiotics of the Kitchen* (1975, multiple).

Anaël Pigeat : Entrons dans l'intimité de l'atelier de Valadon avec vous, Nathanaëlle Herbelin. Vous l'avez visité, au musée de Montmartre, non loin de l'atelier que vous avez occupé rue Ordener jusque très récemment, et où vous avez peint *Augustan* (2021), un modèle que l'on retrouve dans plusieurs de vos peintures, comme ce canapé vert. Racontez-nous votre visite chez Valadon.

Nathanaëlle Herbelin : J'ai beaucoup aimé voir la façon dont la maison rentre dans l'atelier. On voit les tapisseries et les motifs de fleurs, le tissu en léopard. Je devine qu'elle adore Vuillard. J'aime aussi qu'elle peigne ce qu'elle a autour d'elle. Elle raconte qu'elle n'arrive pas à peindre sans regarder l'objet. Elle a toujours fait avec ce qu'elle a, et tous les moyens sont bons, ce qui est très inspirant.

Anaël Pigeat : Nous avons beaucoup parlé du regard d'une femme sur des hommes. On considère qu'*Été*, dit aussi *Adam et Ève* de Suzanne Valadon est le premier nu masculin connu peint par une femme. Plusieurs d'entre vous avez peint les hommes avec lesquels vous vivez. Madeleine Roger-Lacan, votre peinture *Le Festin des bouches cannibales* (2019) est un portrait de votre compagnon, l'artiste Clément Courgeon. Comment percevez-vous ce regard de Valadon sur les hommes ?

Madeleine Roger-Lacan : Je voudrais pour cela revenir à *Adam et Ève*. Dans le catalogue de l'exposition du Centre Pompidou-Metz, il y a une photographie où l'on voit Adam sans sa feuille de vigne. C'est pour moi un idéal de peinture auquel j'aimerais parvenir un jour. Mais je suis très frustrée par cette feuille de vigne qui censure véritablement ce tableau. En 1909, *Adam et Ève* est la peinture du coup de foudre amoureux et du désir. Ensuite, Valadon peint *Le Lancement du filet*, en ayant intégré le fait qu'il fallait cacher le sexe de l'homme. Et en 1920, elle ajoute cette petite feuille de vigne sur Adam,

Été, dit aussi *Adam et Ève* (1909, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, AM 2325 P)

Le Lancement du filet (1914, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Nancy, AM 2312 P)

un peu ridicule, comme en plastique. Et je me suis demandé s'il serait possible de le restaurer à son état initial.

Dans mon travail, je commence par observer le monde autour de moi, puis je passe à des mondes imaginaires, et à la construction de mises en scène qui exacerbent des désirs. Dans *Le Festin des bouches cannibales*, des bouches géantes dévorent un corps. J'ai peint Clément par observation, sur un lit. C'était le début de notre amour, donc j'avais besoin de le regarder et de découper son corps, comme une matérialisation du désir. C'est violent, mais il y a de la violence dans l'amour. Quand j'ai exposé ce tableau pour la première fois, un garçon m'a fait une remarque sur la représentation du sexe masculin, à laquelle je lui ai répondu qu'il avait vu un grand nombre de sexes féminins dans l'histoire de l'art...

Anaël Pigeat : Nous regardons à présent le portrait de *Jérémie au bain* (2023), de Nathanaëlle Herbelin. D'où vous est venue cette envie de peindre des nus masculins, il y a quelques années ? Et quelle a été la réaction de vos modèles ? Est-ce facile pour des hommes d'être peints aujourd'hui ?

Nathanaëlle Herbelin : Ah, non, justement ! En 2018, j'ai voulu peindre mon petit ami au bain. Pour qu'il accepte, il a fallu que je jure de lui donner la moitié de ce que je recevrais si je vendais le tableau, et que l'on ne sache pas qui était le modèle. Mais un article dans *Le Monde* a indiqué son nom dans la légende, au lieu de *Nu à la douche* (2018). Et il m'en a beaucoup voulu ! Jérémie, avec qui je vis aujourd'hui, c'est tout l'inverse. Il est l'homme le plus féministe que je connaisse. C'est lui qui m'encourage à faire tout ce dont j'ai envie en peinture. J'aime beaucoup Bonnard, je peins beaucoup de bains et je vais continuer.

Anaël Pigeat : Christine Safa, vous avez beaucoup peint, et continuez de peindre votre compagnon, Nathan Bertet, qui est peintre lui aussi. La quête que vous menez, en peignant non pas par observation mais par réminiscence, est un peu différente. Dans ces visages de Nathan, parfois incisés dans la peinture, presque gravés, que recherchez-vous ?

Christine Safa : Je ne sais pas encore très bien moi-même le formuler : c'est une envie de le peindre nu, d'avoir un tableau très réaliste de lui qui viendrait d'un élan amoureux. Et je ne sais pas si je me réfère moi-même, ou si l'intention change et que je l'accepte. Sa figure est devenue un motif qui se déploie au fil des toiles, parfois recouverte par l'eau ou le fond de la peinture. Mon premier élan envers lui a été de me dire qu'il fallait que quelqu'un le peigne, car il a une posture très grecque, un visage qu'on a envie de peindre. Avant lui, tous les hommes

que j'ai peints étaient mes amoureux. Il est le premier homme que j'ai peint avant que nous soyons ensemble.

Anaël Pigeat : Et nous nous étonnions tout à l'heure de sa ressemblance avec André Utter !

Christine Safa : C'est en effet très troublant. Peut-être que cette peinture me fera peindre un nu dans quelques mois.

Anaël Pigeat : Pour peindre votre œuvre, *Le Printemps* (2020), Apolonia Sokol, vous vous êtes directement inspirée du tableau de Valadon *Le Lancement du filet*. Comment cela vous est-il venu ?

Apolonia Sokol : Quand on est peintre, on dévore énormément de peinture, surtout quand on n'arrive pas à peindre. J'ai grandi dans le xviii^e arrondissement de Paris, dans un ancien lavoir que l'on retrouve dans les textes de Zola. Peut-être était-ce un des lavoirs où travaillait la mère de Valadon ? Suzanne Valadon a été un personnage mythique de mon enfance, même si je n'avais accès à ses œuvres que par des livres. Dans *Le Lancement du filet*, on voit un découpage de nus en mouvement. Or, dans mes tableaux, je peins aussi des corps mais sans mouvements, ou alors saccadés. Je me demande s'il s'agit vraiment d'André Utter, qui est bien plus robuste dans d'autres peintures. Cette discussion me fait aussi penser à la collection de pénis arrachés à des sculptures, que conservent les prêtres du Vatican ! Mon tableau *Le Printemps* est une reprise directe du *Printemps* de Sandro Botticelli (vers 1480, Florence, Le Gallerie degli Uffizi, 1890 n. 8360). Ce sont des femmes trans, nues pour certaines, avec ou sans poils. Il a été assez délicat de faire ce tableau car les modèles sont des personnes existantes. Je voulais qu'elles participent à l'élaboration du tableau. Et je suis consciente que l'on peut donner à quelqu'un-e du pouvoir en le-la représentant, mais aussi lui prendre ce pouvoir. Toutes ont participé à la composition... L'histoire de l'art est faite d'histoires loufoques sur le fait de savoir qui voulait être placé à gauche ou à droite. Au début, je voulais peindre ces personnes dans la forêt... mais, au xxi^e siècle, des femmes trans dans une forêt font tout de suite penser au bois de Boulogne. Alors j'ai pensé les mettre dans un paysage urbain... mais on avait l'impression qu'elles étaient au bord de l'autoroute. On ne peut pas échapper aux stéréotypes et aux stigmatisations. Le grand rideau évoquait le porno. J'ai finalement trouvé l'idée de la rave party, qui était respectueuse de leurs identités.

Anaël Pigeat : *Le Lancement du filet* montre trois fois le même homme, André Utter. Dans vos tableaux, les personnages ont souvent le même visage, comme si les individus étaient réunis en un seul visage, proche du vôtre. Dans son *Autoportrait aux seins nus*, qui peut évoquer celui d'Alice Neel en femme âgée, Valadon se montre à l'âge de soixante-six ans, sous un jour dur, comme vous le faites dans votre autoportrait, *Moi* (2018), où l'on voit votre ventre barré d'une cicatrice.

Apolonia Sokol : Je racontais tout à l'heure la difficulté de faire une peinture avec d'autres et avec soi-même. Mon autoportrait a été vendu à un collectionneur qui est parti vivre à Dubaï. À la frontière, la caisse a été ouverte. Pendant un mois, ma galerie a été en pourparlers avec la douane, car ils voulaient détruire ce tableau. Cette œuvre est importante car j'ai eu un cancer : il s'agissait de montrer ma cicatrice, qui fait partie de mon histoire et de mon corps. Par la suite, j'ai voulu faire une deuxième version de ce tableau, mais avec des poils et les tatouages. Lorsqu'on les voit côte à côte, le deuxième fait mal : c'était mon portrait après mon avortement. Il y a très peu d'images d'avortement dans l'histoire de la peinture.

Anaël Pigeat : On connaît par exemple le grand triptyque de la peintre américaine Juanita McNeely, qui vient d'être acheté par le Whitney Museum of American Art, *Is It Real? Yes It Is!* (1969). C'est un cas particulièrement cruel d'un avortement que les médecins lui refusaient, alors que c'était la condition d'une opération qu'elle devait subir en raison du cancer dont elle était atteinte. Chez elle, les corps sont presque comme une écriture, au-delà de la vraisemblance, parfois au bord de l'abstraction.

Apolonia Sokol : Oui tout à fait. Il est toujours intéressant de considérer les biographies des artistes femmes, mais cela écrase parfois leur travail. Ce n'est pas le cas de McNeely, dont l'œuvre est si forte. Ce tableau est gigantesque, réalisé alors qu'elle était très malade. Elle souffrait de règles hémorragiques, et ses tableaux sont des bains de sang. Son corps est répété, comme si elle était entourée de miroirs, déconstruit sous plusieurs angles différents. Cela nous ramène au thème du miroir : chez Valadon, ce petit objet permet aux jeunes filles de regarder et de contrôler les parties de leur corps qui sont inaccessibles à l'œil nu. Le tableau de Balthus, *Alice* (1933, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, AM 1995-205), qui est exposé à côté d'une œuvre de Valadon dans l'exposition du Centre Pompidou-Metz, est une jeune fille au miroir, à qui le peintre a enlevé son miroir : elle se regarde dans un miroir qui n'est pas représenté dans le tableau.

Anaël Pigeat : Christine Safa, chez vous, les corps et les paysages sont toujours mêlés. Or vous me disiez, à propos de l'*Autoportrait aux seins nus* de Valadon, que vous étiez entrée dans ce tableau par le paysage à l'arrière-plan. Pourquoi ?

Christine Safa : J'ai découvert ce tableau en faisant des recherches sur Paula Modersohn-Becker en 2016, au moment de son exposition au musée d'Art moderne de Paris. À l'époque, je faisais beaucoup d'autoportraits, un exercice classique pour un peintre. Le fond des peintures permet aussi souvent de se perdre dans la peinture. Par ailleurs, Valadon utilise le calque pour avoir un dessin, et l'appliquer sur des supports. Je peins sur une toile recouverte de poudre de marbre très absorbante, sur laquelle je peux inciser un visage avant qu'il ne sèche. Cela donne un quasi-bas-relief d'un visage qui recouvre un paysage. Ce sont des portraits avec peu de représentation.

Anaël Pigeat : Cet autre autoportrait, *Baubô, mon sexe est mon cœur* (2022), est une image de vous, Madeleine Roger-Lacan, à laquelle se mêle une petite déesse Baubô. Il sera exposé au Centre Pompidou-Metz en 2024 dans «Lacan, l'exposition». Valadon n'exprime pas le rire de Baubô, mais il y a chez elle ce regard direct et sans filtre.

Madeleine Roger-Lacan : J'ai découvert cette déesse par un livre de Sophie Bramly, dans un chapitre sur la représentation des vulves dans l'histoire de l'art. Baubô est une déesse découverte en Asie Mineure dans un temple dédié à Déméter. Son visage est représenté dans son bas-ventre, avec une ligne pour le sexe, et de petites jambes. Elle est connue pour avoir réussi à tirer Déméter de sa dépression et la faire rire, alors que sa fille avait été enlevée et violée par Hadès. L'irruption de ce personnage comique est un sursaut de vie. Très loin des histoires culpabilisatrices d'Adam et Ève, cette image qui lie la sexualité à la puissance et à l'élan vital m'a fascinée. Pour lui donner forme en 2022, je lui ai prêté mon corps. Et la laque noire qui coule d'elle est faite pour que les visiteur·euse·s puissent se refléter dedans, comme une image des gouffres que nous avons en nous, des désirs que l'on ne contrôle pas. Je trouve très courageuse la façon dont Valadon se met en danger à travers la représentation de soi. Quand j'ai plongé dans son travail, je me suis dit qu'elle m'aurait fait avancer plus vite si je l'avais rencontrée plus tôt.

Anaël Pigeat : Nous arrivons justement à la question du regard d'une femme sur des femmes. Nathanaëlle Herbelin, pourriez-vous lire l'extrait que vous avez relevé, d'un texte de Georges Charensol sur Valadon dans *Les Chroniques du jour*, 1^{er} avril 1929 ?

Nathanaëlle Herbelin : Oui, mais je voudrais souligner auparavant que Paula Modersohn-Becker a peint un autoportrait nu en 1906. Valadon et elle étaient ensemble dans cette lutte. Et puis je voudrais aussi souligner un autre point commun entre *Baubô*, peinte par Madeleine, qui est un châssis découpé, et les contours si forts de Valadon. Alors revenons à Charensol qui a dit beaucoup de belles choses sur Valadon, mais qui est ici très vache... « Il est probable que la génération qui a aujourd'hui entre trente et cinquante ans compte plus de grandes femmes artistes que toutes celles qui leur ont succédé depuis les débuts de la peinture française. Pourtant, les qualités qui nous les font aimer sont souvent attachées à leur nature féminine. La faiblesse et la grâce possèdent des attraits auxquels il est difficile de résister ; mais le critique ne doit pas céder à toutes ces impulsions. » Pourrait-on regarder les artistes comme des artistes, pas en vertu de ce que l'on a entendu d'eux ou elles ?

Madeleine Roger-Lacan : Nathanaëlle, pourrais-tu évoquer tes critiques sur la ligne, les traits de Valadon ?

Nathanaëlle Herbelin : Tu disais toi-même une chose très intéressante : les tableaux de Valadon sont avant tout ceux d'une dessinatrice. Elle a peint des tableaux parce que cela rendait mieux que les dessins, mais certains tableaux sont presque colorisés. La force de son trait est fascinante.

Agnès Thurnauer : Elle aime le cerne de Gauguin, les tissus de Picabia, le côté tranché entre surfaces et motifs.

Anaël Pigeat : Il y a chez elle un très grand plaisir de peindre et de peindre des motifs en particulier...

Christine Safa : Cela rejoint ce que je disais sur le plaisir de peindre les fonds dans les portraits et les autoportraits. Souvent on se perd dans la peinture. Les draps ou les rideaux permettent cela. On s'amuse dans la peinture. Parfois, les fonds de Nathanaëlle ressemblent presque à des peintures abstraites de Günther Förg.

Apolonia Sokol : À cet égard, l'autoportrait de Valadon à soixante-six ans me fait penser à celui d'Artemisia Gentileschi. Il y a derrière elle un paysage qui est peinture ; le fond n'est pas un mur mais une toile. Dans ses tableaux, Christine devient aussi peinture, montagne... À soixante-six ans, Valadon devient peinture. C'est la différence entre les mots *nude* et *naked* en anglais : *nude*, c'est quand le modèle est un objet de désir, mais si on se montre *naked* dans l'espace, c'est un sacrilège.

Agnès Thurnauer : De toute façon, tout peintre se peint toujours lui-même, à travers ses modèles.

Madeleine Roger-Lacan : Dans le passage de modèle à peintre, la femme-objet devient active. Avec cet autoportrait, Valadon se réapproprie ce corps tant de fois peint par d'autres. C'est son regard à elle, et non plus celui d'un homme.

Anaël Pigeat : Madeleine Roger-Lacan, comment la femme de *La Chambre bleue* de Suzanne Valadon est-elle apparue dans votre tableau, le *Portrait de ma sœur en feu* (2023) ?

Madeleine Roger-Lacan : J'avais vu passer *La Chambre bleue* sur Instagram. Et puis j'ai fait ce tableau dont j'ai découvert la proximité inconsciente avec Valadon au moment de préparer cette table ronde. Juste après le confinement, j'avais pris ma sœur en photo alors qu'elle venait fumer des cigarettes dans mon atelier au lieu d'aller à l'université. Le flegme de Valadon s'est glissé dans ma peinture de façon inconsciente. On a envie de s'asseoir sur ce lit avec cette femme de Valadon, et de parler avec elle des livres qu'elle est en train de lire. C'est assez rare avec les modèles de cette époque-là !

Anaël Pigeat : Pour conclure, Agnès Thurnauer, pourriez-vous dire un mot de votre tableau directement inspiré par *La Chambre bleue* ?

Agnès Thurnauer : En 2001, j'ai fait un tableau intitulé *Il y a une rivière dans la peinture qui coule infiniment vers nous*, et dans lequel j'avais vu la Madone del Parto de Piero della Francesca, qui est une représentation de la vierge enceinte. Je travaille par séries. Cette œuvre appartient à une série intitulée « Peintures d'histoire », dans laquelle j'associe des peintures célèbres à des textes que j'écris, ou à des listes de mots... Dans mon tableau, le texte de Virginia Woolf, *Une chambre à soi* (1929), est peint comme une grille, et la figure inspirée de Valadon est peinte entre les lettres. Le texte a hybridé deux chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art. Il y a des poches de pensées... Cette femme que peint Valadon est prise dans ses pensées. Elle est autant dans « sa chambre à soi » que dans son espace mental. Un détail m'enchanté : elle a pris une cigarette à la bouche, mais ne l'a pas encore allumée. Elle a oublié la finalité de son geste. L'a différé. C'est un moment suspendu qui montre qu'elle est vraiment ailleurs, absente pour les autres, présente à elle-même.

DEVENIR SUZANNE VALADON : UN NOM À SOI

Panel modéré par **Marjorie Micucci**, critique d'art et poétesse,
avec **Sophie Bramly**, essayiste et **Jean-Paul Delfino**, romancier

Marjorie Micucci : « En ce petit matin de 1938, la vieille femme se rencogne en bougonnant entre les draps rêches. C'est donc ainsi qu'elle va s'éteindre dans un petit hôtel de l'avenue Junot, seule, ou peu s'en faut. Sur la table de chevet, un réveil mécanique s'entête à scander le temps qui passe. Chaque coup de trotteuse lui entre dans le cœur et, malgré son triste état, malgré le gourbi à la surface duquel le lit s'entête à surnager encore, la vieille se force à sourire. Elle va partir, sans fleurs ni couronne, c'est vrai. Mais quoi ? Elle ne va pas se plaindre, tout de même ! L'existence qu'elle a menée sans jamais souffler, plus de soixante-dix ans durant, a été extraordinaire, époustouflante, digne des romans les plus échevelés⁶². »

Cette « vieille femme » au bord de la mort, c'est Suzanne Valadon, telle que l'a saisie le romancier Jean-Paul Delfino, dans les commencements de son texte pour le catalogue de l'exposition. Suzanne regarde, depuis une vieillesse désormais solitaire et malade, sa vie et tout ce que celle-ci lui a accordé, tout ce que, elle, Suzanne, a conquis : une « biographie à soi », aurait pu dire Virginia Woolf, qui n'a eu de cesse, par l'écriture romanesque qu'elle invente au cœur des modernités littéraires et picturales des débuts du ^{xx}e siècle, de « raconter » des vies, des vies de femmes, des traversées de vies et de temps, des flux et des remous d'existences, ordinaires et extraordinaires. Et qui s'est tant interrogée sur « l'art de la biographie », sur le genre biographique en regard du roman et de la fiction⁶³.

Cette dernière table ronde – « Devenir Suzanne Valadon : un nom à soi » – clôt cette journée d'étude consacrée à Valadon, peintre. Dans sa préparation, cette rencontre a connu plusieurs intitulés dont, entre autres, « Suzanne Valadon et la littérature », « Suzanne Valadon en écriture ». Chacun d'entre eux, comme le dernier retenu, ouvre à des approches singulières, personnelles, éloignées des attendus disciplinaires

⁶² DELFINO Jean-Paul, « Valadon, la liberté à tout prix », in PARISI Chiara (dir.), *Suzanne Valadon. Un monde à soi*, cat. exp., Metz, Centre Pompidou-Metz, 2023, p. 33.

⁶³ WOOLF Virginia, « L'art de la biographie », in *Essais choisis*, traduction nouvelle et édition de Catherine Bernard, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2015, p. 275-287.

de l'histoire de l'art ou du prisme précieux des théories féministes et postféministes, sans pour autant les ignorer ou les discuter d'une façon détournée, souterraine, indispensable. Un pas de côté qui fait confiance à la prose romanesque ou à la forme libre et hybride de l'essai. C'est donc par les écritures littéraire et essayiste que sera ici dessinée Suzanne Valadon, femme et artiste. Comment les mots, par leur puissance narrative, leurs potentialités évocatrices et de liberté tracent les lignes sinueuses, coupées, trouées d'une vie et d'un caractère, d'un « personnage ». Comment l'œuvre de Suzanne Valadon, que nous redécouvrons aujourd'hui dans son ampleur picturale et dessinée, accompagné de ses innombrables questionnements biographiques et esthétiques, nous est donné, restitué, proposé, réinventé, sous la forme d'un récit, d'une enquête, d'une fiction, d'une relecture féministe universaliste. Raconter Suzanne Valadon depuis notre temps contemporain. Raconter Suzanne Valadon depuis le savoir sensible de son œuvre peint. Raconter Suzanne Valadon depuis les inconnues et les certitudes étroites et fragiles d'une biographie se métamorphosant en roman. Trois auteur et autrices – Sophie Bramly, Louise Chennevière et Jean-Paul Delfino – ont été invité·e·s à participer au catalogue de l'exposition par une carte blanche leur offrant une totale liberté d'approche, de style et de ton.

Pour cette table ronde, sont réunie·s Sophie Bramly, photographe, notamment des débuts de la scène musicale hip-hop new-yorkaise, et essayiste féministe, et Jean-Paul Delfino, romancier, auteur, entre autres, d'une prolifique « Suite brésilienne » consacrée à l'histoire du Brésil⁶⁴ depuis la colonisation portugaise jusqu'au xx^e siècle, et de *Pêcheurs d'étoiles*⁶⁵, dans lequel apparaît déjà la figure exceptionnelle de Suzanne Valadon et le Paris bohème de Montmartre.

Aux traditionnels repères biographiques de début ou de fin de catalogue, Jean-Paul Delfino substitue et propose un « récit biographique » sous la forme d'un flash-back de souvenirs de Suzanne âgée de soixante-dix ans, qui, dans les derniers jours d'une existence tumultueuse, seule et malade, entourée d'un personnage improbable (Gazi le Tatar), se remémore les moments scintillants de sa vie : celle de l'enfant d'une mère célibataire originaire du Limousin, lingère et blanchisseuse débarquée à Paris, dans le quartier de la Butte ; celle de l'adolescente vive, débrouillarde, attirée par le cirque – ce divertissement à la mode où artistes, bourgeois, poètes, aristocrates, ouvriers se croisent et se mêlent –, au point de se dire acrobate ; celle de la modèle des sculpteurs et peintres renommés (Rodin, Puvis de Chavannes) ou inventant la modernité (Renoir, Toulouse-Lautrec, Degas) ; celle de la mère prédatrice d'un fils alcoolique, qui deviendra le peintre de Montmartre, et de père inconnu ; celle de l'amante dominatrice du jeune artiste André Utter ; celle, enfin, de la peintre reconnue de ses pairs, exposée, collectionnée, célébrée, riche.

⁶⁴ Cette « Suite brésilienne » comprend neuf romans, dont : *Corcovado* (2005), *Samba triste* (2007), *Pour tout l'or du Brésil* (2011), *Saudade* (2014), *12, rue Carioca* (2015).

⁶⁵ DELFINO Jean-Paul, *Les Pêcheurs d'étoiles*, Paris, Le Passage, 2016.

Sous l'écriture enquêtrice et romanesque de Jean-Paul Delfino, Suzanne Valadon se fait personnage entre réalité et fiction, à laquelle toutes les questions peuvent être et sont posées. Et le romancier a cette prodigieuse possibilité à la fois de réinventer avec la plus séduisante précision toute une époque mythique, et toute une vie avec ses zones d'ombre, ses manques, ses secrets, ses contradictions, ses mensonges flamboyants, et une femme dont le nom deviendra Suzanne Valadon, sa signature nette et assurée fixée en bas à gauche ou en haut à droite de la toile. Un nom pour la reconnaissance. Un nom pour la postérité retrouvée. Un « nom à soi ». Entre, le romancier décline une succession de prénoms, de surnoms choisis ou attribués : Marie-Clémentine, Olga, Maria, Biqui, Suzanne... Chacun des noms de Valadon sont des enclencheurs d'histoires, des îlots de fiction romanesque. Celle-ci peut tout envisager, tout englober, tout ramener à la surface du réel, ou tout oublier par délicatesse. C'est ce que peut la littérature. C'est ce que fait Jean-Paul Delfino par la multiplication de ses interrogations d'écrivain face à ce personnage féminin qui le fascine, mais qu'il se doit de tenir à distance pour ne pas en être le dépendant. Donc, qui est la Suzanne Valadon de Jean-Paul Delfino ?

Jean-Paul Delfino : Pour un romancier, Suzanne Valadon est un personnage hors normes, un véritable cadeau. D'elle, l'on ne sait rien. Peu de choses en tout cas. menteuse hors pair, affabulatrice de génie comme Blaise Cendrars a pu l'être, elle a parsemé sa route de fausses informations, semblant prendre un malin plaisir à brouiller les pistes. Dans le cas d'un roman, ce n'est donc pas Suzanne Valadon la peintre qui est au centre du récit. Mais bien Suzanne Valadon la femme. Et dès que l'on se met à vouloir démêler le vrai du faux, le bon grain de l'ivraie, les choses se corsent. Pour faire un portrait fidèle de l'artiste, il faut donc résoudre la question des choix.

Sa jeunesse

Qui était-elle ? Qui était son père ? Un faux monnayeur qui a terminé son existence au bagne de Guyane ? Un roulier, un paysan ou un ingénieur des chemins de fer travaillant sur la ligne Paris-Orléans ? Comment est-elle venue à Paris ? A-t-elle été abandonnée sur les marches d'une église ? Était-elle une enfant battue ? Son père était-il un milliardaire subitement ruiné ? A-t-elle suivi une troupe de cirque en se transformant en femme-serpent ?

Ses mille métiers

A-t-elle été écuyère ou acrobate du cirque Fernando ? Qui était Olga, la princesse Zaporogue ? Qui lui a donné ce surnom – elle qui en a collectionné quatre, en tout et pour tout ? Suzanne a-t-elle été nourrice ou gouvernante ? Comment est-elle devenue modèle ? Qui lui a donné son second prénom de

Maria ? Fréquentait-elle le marché des Italiennes, des juives, celui de Pigalle ? A-t-elle dessiné tout d'abord pour les magasins de confection avant de se lancer dans la peinture ?

Ses premières amours

Puvis de Chavannes, malgré son âge très avancé, a-t-il été son premier amour ? Lautrec, Degas, Satie, Zandomenighi, Renoir, Boissy ? Comment a-t-elle réussi à s'imposer dans cette faune patriarcale ? Qu'a-t-elle dû donner en échange ?

Utter

Qui était-il réellement ? A-t-il aidé Suzanne ou, au contraire, l'a-t-il utilisée pour faire main basse sur Utrillo ? Était-il jaloux de Suzanne et de son talent ? Pourquoi s'est-il transformé en agent, mettant toujours Utrillo en avant et dévalorisant Suzanne ? A-t-il battu son épouse ou, au contraire, était-ce lui, le dominé ?

Les femmes en peinture

Comment Suzanne a-t-elle pu s'imposer ? Quels étaient les freins opposés aux femmes qui désiraient devenir artistes ? Pourquoi a-t-on traité sa peinture de virile, de masculine ? Quel a été le véritable rôle de Marie-Anne Camax-Zoegger, la fondatrice des FAM (femmes artistes modernes) ? Quels étaient les rapports entre Valadon et Cassatt ou Morisot ?

Utrillo

Qui était son père ? Miquel Utrillo i Morlius ? Boissy ? Renoir ? Satie ? Suzanne a-t-elle été, comme elle l'a déclaré à plusieurs reprises, le pélican de Lamartine qui s'ouvre le ventre pour nourrir son fils ? Ou bien a-t-elle été plus proche de la mère maquerelle, enfermant Maurice pour le forcer à peindre ? Les barreaux aux fenêtres étaient-ils là pour protéger Utrillo du monde extérieur ? Ou bien pour garder sous la main celui qu'Utter nommait sa « poule aux œufs d'or » ?

Personnages historiques secondaires

Qui était Gazi le Tatar, qui se présentait comme prince mongol et roi de Crimée ? Était-il peintre, musicien ? Comment est-il intervenu durant les trois dernières années qu'il a passées auprès de Suzanne ? Et Odette Desmarets (ou Dumaret, selon les catalogues d'exposition) ? Qui était-elle ? La secrétaire de Suzanne ? Pourquoi ? Qu'a-t-elle appris à son contact ?

Les décors

Dans l'inconscient collectif, la butte Montmartre demeure l'antichambre du paradis. Est-ce bien la vérité ? Quels étaient les liens qui unissaient les peintres avec les agents, les galeries, les bistrotiers qui exposaient les toiles des rapins dans leur arrière-salle ? Quelle différence y avait-il entre Bernheim-Jeune ou Berthe Weill et les pères Soulié, Delloue, Frédéric ?

Lucie Valore

Qui était-elle ? A-t-elle été une commerçante avisée qui s'est mariée avec Utrillo ? L'a-t-elle aimé ? Quels étaient ses liens avec Suzanne ? Fallait-il acheter un Lucie Valore pour avoir le droit d'acheter un Utrillo ? Quel était le rôle de Carco ?

Après plus d'un an de recherches, j'ai trouvé des quantités de réponses à toutes ces questions. Incomplètes, pour certaines. En tout cas, j'en ai tiré une conclusion temporaire – car, chez Valadon, la vérité d'un jour est le mensonge du lendemain. À quelque moment de son existence que ce fut, Suzanne Valadon s'est toujours éloignée des écoles, des tribus. Elle a toujours été indépendante, séductrice, forte en gueule. Elle demeure et demeurera sans doute, pour l'éternité, une femme libre qui, loin des discours, préférerait les actes, la liberté en action. Il ne faudra donc pas chercher dans ce roman, à paraître en 2024, une analyse pointue de la peinture de Suzanne. Les universitaires font cela beaucoup mieux que les romanciers. En revanche, si le lecteur, au sortir de ce roman, comprend l'importance de Suzanne en tant que peintre comme en tant que femme, ce livre n'aura pas été écrit en vain.

Marjorie Micucci : Sophie Bramly raconte Valadon depuis deux œuvres picturales : une toile de Valadon qui fit scandale, *Le Lancement du filet*, et une gouache sur carton d'André Utter intitulée *Scène érotique* (1911, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, AM 1974-129). C'est le choix pour Sophie Bramly de raconter le renversement à la fois d'une binarité sexuelle et d'une domination sexuelle. D'un renversement du rapport dominant/dominé qui se donne à lire tout autant dans le tableau de Suzanne Valadon, dans lequel le corps nu masculin – répété dans un mouvement souple de montage quasi cinématographique – se dévoile entièrement, moins dans une puissance normée que dans une fragilité sensuelle et érotisée, que dans la petite gouache au style assez informel d'André Utter, où le corps de la femme apparemment dominée renvoie le corps masculin à l'échec de son désir dominant et de sa position sexuelle. Sophie Bramly invite à

Le Lancement du filet (1914, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Nancy, AM 2312 P)

lire Valadon, femme et peintre, dans son rapport sans tabou et sans atermoiement avec le masculin et le féminin, et montre combien la femme et l'artiste sont à l'aise avec le genre, parce qu'elle le dépasse, parce que pour elle, c'est un non-sujet.

Suzanne Valadon se situerait dans une sexualité hétérosexuelle pionnière. Pionnière parce qu'elle défie le double interdit qui traverse l'histoire de l'art occidental et l'histoire des sexualités : montrer la nudité des corps masculins sous un regard féminin. Le corps nu, qu'il soit masculin ou féminin, ou adolescent – notamment dans l'œuvre dessinée –, est le large territoire de l'artiste. Elle montre aussi bien une vulnérabilité masculine qu'une puissance féminine, afin de libérer l'un et l'autre sexe de toute réclusion, de toute normativité, de toute politique assignée de représentation. Pour Sophie Bramly, Valadon s'accorde avec une remarquable aisance, une superbe autorité et une liberté extrême d'aller prendre ses motifs dans les deux univers codifiés. Si des nus masculins se dégage une douceur presque timide que l'on attribue, par convention et norme, à la féminité, les nus féminins de Valadon – qui sont multiples, solitaires ou en duo – sont à la fois érotiques et d'une puissante présence dans un espace pictural apaisé, direct. Alors, les femmes de Valadon seraient-elles des prédatrices ? Valadon fut-elle la dominante dans toutes les formes de rapport social : sexuel, familial, maternel ? Peut-être l'affirme-t-elle dans cette huile sur toile terrifiante, *Portraits de famille*, dans laquelle, entre son amant André Utter, sa mère Madeleine et son fils Maurice Utrillo, elle se place au centre du tableau, regardant de face le spectateur ou la spectatrice, et au-delà des âges de la vie. Ni enfant, ni mère, ni amante, ni épouse, elle est celle qui est peintre, et entièrement et uniquement cela.

Le nom de Valadon est-il un « nom féministe » ? Ou de quel féminisme Valadon est-elle le nom ? « Valadon » est-il un nom non seulement au-delà du genre, mais après le genre ?

Sophie Bramly : J'ai choisi de parler de deux œuvres qui sous mon prisme se répondent : l'une d'André Utter est une *Scène érotique* et l'autre est *Le Lancement du filet* de Suzanne Valadon. Utter a vingt ans de moins que Valadon et dans cette gouache il peint une levrette, où l'homme est debout et la femme à quatre pattes, ce qui est généralement vécu comme avilissant par de nombreuses femmes. Mais ici, Utter choisit de mettre la femme dans une position qui répond à la domination par une autre domination, puisque son visage est tourné vers l'homme, dans une rotation complète et physiquement impossible. J'ai envie d'imaginer que c'est elle qu'il peint et que le couple est dans un face à face, à égalité. Je trouve cette gouache inouïe, parce que c'est une scène que personne n'ose imaginer encore aujourd'hui et parce qu'en 1909 un rapport

stupéfiant de modernité semble s'être installé au sein de ce couple : lui embrasse Valadon comme elle est et elle, qui a été la maîtresse d'hommes beaucoup plus âgés, fait à son tour exactement la même chose en étant avec un homme qui a à peu près l'âge de son fils, sans se poser de questions : il est jeune, beau et sensuel, ça lui plaît, elle a une bonne libido et elle y va, dans son quotidien comme dans ses toiles.

Il y a deux choses qui me fascinent chez Valadon : elle a démarré fille de blanchisseuse, et lorsqu'on pense à cela on pense au linge blanc, mais elle au contraire le voyait sale, plein de sang, de sperme, de matière fécale, de crasse. C'est le linge de gens qui ont une situation sociale supérieure dans la mesure où ils ont les moyens de porter leur linge sale chez une lavandière. Regarder les macules de gens de condition supérieure, je pense que cela nettoie et délivre du problème de classe : ils ne sont pas mieux que les autres, ils sont déçus de leur supériorité puisqu'ils sont sales. L'autre chose qui me passionne chez elle, c'est que, alors qu'elle a eu assez jeune le goût du dessin, elle a eu le génie de poser pour les plus grands peintres de l'époque pour gagner sa vie, tout en prenant des cours gratuits en observant chacun d'entre eux, ce qui frise l'excellence, car avoir Renoir et Puvis de Chavannes comme professeurs de peinture n'était possible dans aucune école. La chance supplémentaire, c'est que pour Puvis de Chavannes elle a posé dans toutes sortes de rôles, aussi bien masculins que féminins, et je ne peux m'ôter de l'esprit que ça a été déterminant pour la suite : je crois que Valadon s'est ainsi libérée aussi bien des questions de classes sociales que des questions stéréotypées de ce qui appartiendrait au masculin et ce qui appartiendrait au féminin. Valadon est essentiellement axée sur son ambition, sa liberté de dire, sa liberté de faire, sa liberté de vivre comme elle l'entend. Elle est dans une indifférence totale au jugement que les autres portent sur elle, alors qu'il est pourtant difficile de s'en libérer, voire impossible pour la plupart des gens, et elle le fait dans une grâce absolue. Je comprends qu'elle soit exaspérée lorsqu'on lui propose d'exposer uniquement avec des femmes, parce qu'elle a dépassé cette question, elle est à l'aise avec son masculin et à l'aise avec son féminin, et on voit bien que même si elle peint parfois des scènes sages ou des fleurs comme ses homologues féminines, c'est une petite partie de son travail. L'essentiel de son œuvre porte sur le corps, sur la nudité, c'est ce qui l'excite et l'anime en permanence et c'est ce qu'elle montre d'une façon incroyablement charnelle, sexuelle. Peu d'artistes ont réussi ce tour de force depuis Valadon.

Au-delà même du monde artistique, je ne connais pas beaucoup de femmes qui ont un rapport au genre qui me paraît aussi extatique que le sien. Elle a conscience d'avoir en elle du masculin et du féminin, comme nous toutes et tous, puisque biologiquement il y a de la testostérone chez les femmes et des œstrogènes chez les hommes, avec des dosages qui varient et nous différencient, mais elle semble avoir déterminé seule son dosage, pile au milieu.

L'exposition des « Pionnières » au musée du Luxembourg (2022) m'a donné le sentiment qu'il y aurait presque eu une marche arrière au lieu d'une avancée pendant ce dernier siècle. Les artistes femmes se préoccupaient déjà toutes de savoir quelles places elles occupaient dans l'art ? Ce qu'elles pouvaient dire ? Ce qu'elles pouvaient faire ? Ce qu'elles pouvaient montrer, peindre et comment elles pouvaient être ? Et sur les questions d'un féminisme plus large, qui concernent l'ensemble des femmes, j'ai eu le sentiment en regardant l'exposition que nous n'avions pas beaucoup avancé. On pense qu'en marchant vers le futur on progresse forcément vers l'avant, mais il me semble que souvent, lorsqu'on ouvre une porte avec le sentiment de progresser, une autre se referme et une avancée est perdue, ce qui nous laisse presque stationnaires. Valadon s'en moque et je trouve que c'est la meilleure attitude à avoir, elle fait ce qu'elle veut et je pense que cette force, ce rapport si libre à sa partie masculine impose aux peintres hommes de la regarder comme étant des leurs. Elle n'est jamais timorée, elle ne s'excuse jamais d'être, elle a forcément une voix grave de femme indépendante et insoumise (et l'alcool et les cigarettes auront fait le reste...), elle dégage une puissance qui m'emporte tant elle est rare.

Deux choses m'ont marquée dans l'exposition du Centre Pompidou-Metz, ce sont d'abord les nombreux dessins d'adolescents nus (je pense notamment à un dessin de son fils avec le pied sur un ballon, qui a la même grâce que l'arlequin de Picasso sur un gros ballon bleu). Les corps juvéniles qu'elle peint, je n'arrête pas de me dire, mais peut-être d'une manière totalement fictionnelle, que ce qui l'intéresse là c'est le moment où le corps n'est pas encore généré. Ce sont des corps qui n'ont pas encore subi la transformation qu'entraîne l'adolescence, même s'il y a un petit pénis ou de tout petits seins, elle donne à voir des moments qui précèdent la transformation. Cela m'a touchée de voir quelle importance elle semblait y attacher, même s'il est possible que je me gargarise en pensant avoir raison autour de cette préoccupation du non-généré. L'autre

chose, qui est difficile à saisir dans les reproductions de ses œuvres mais que l'exposition donne à voir, c'est la subtilité de ses couleurs. Elle a cet épais trait noir, très affirmé, qui a l'air d'avoir été tracé d'un geste unique et assuré et cette palette de couleurs d'une infinie nuance et d'une délicatesse folle et donc là encore je retrouve ce mélange de masculin avec ce trait noir presque brusque et cette palette de couleurs dites féminines car délicates. Elle a une hardiesse qui s'harmonise à une extrême sensibilité. Je suis également émue par la vulnérabilité du corps masculin chez elle, qui est souvent très gracieux, tandis qu'elle dépeint souvent des femmes corpulentes et solides.

Je n'ai pas l'impression qu'elle se soit particulièrement intéressée au corps de son premier mari, qui a l'air de n'avoir fait que passer financièrement, sans être excitant sexuellement, alors que probablement, par la suite, ç'a été tout le contraire. Lorsqu'on est une femme avec un amant de vingt ans de moins, il y a quelque chose de très séduisant dans cette énergie juvénile. À l'inverse, lorsqu'elle peint des femmes, ayant toutes sortes de corps et toutes sortes d'âges, on a l'impression que ce sont ses proches, il n'y a jamais l'ombre d'une trace de rapports de séduction. C'est le corps d'une lingère vivant au milieu des souillures qui est mis en avant et non celui d'une femme apprêtée qui cherche à séduire. C'est ce qui vient en contraste de la peinture de ses homologues masculins, qui eux sont dans la fascination, l'attrait, l'émotion du corps de la femme, qu'ils perçoivent comme désirable et fragile. Valadon peint au contraire des corps ronds, des corps vieux, des corps nubiles, elle est toujours dans la même intention de montrer des vérités qui sont tues.

Le tableau qui montre la famille au complet – *Portraits de famille* – semble dépeindre une famille particulièrement dysfonctionnelle. Valadon n'a pas l'air d'avoir été une très bonne mère : Utrillo paraît à bout, Utter regarde au loin, la vieille mère est un peu perdue et celle qui triomphe au centre, le regard droit face au spectateur, c'est Valadon. Trois artistes, c'est aussi trois égos surdimensionnés, avec ou sans alcool, mais elle se montre clairement dominante. Elle n'est ni sainte ni parfaite, juste humaine, animée par le chaos et vivant dans celui-ci. Je pense qu'elle se sentirait lisse sans tout ce désordre qui l'accompagne, toute cette imperfection dans ses manières d'être avec les autres, et je la pense sans gêne, car il faut avoir du culot pour dessiner cette trajectoire dans un monde où cela était quasiment impossible et surpasser beaucoup de peintres

–hommes et femmes– avec l’aplomb de quelqu’un qui est allé apprendre chez les meilleurs plutôt qu’à l’école. Les gens qui ont cette force-là sont des ogres qui ont tendance à dévorer les autres, donc c’est à la fois fascinant et merveilleux, mais à distance seulement. Pour s’imposer, il faut qu’elle soit prédatrice, elle est obligée de l’être, car elle n’a ni la classe sociale qu’il faut, ni les études qu’il faut, ni le sexe qu’il faut, elle n’a rien de ce qu’il faut. Si elle ne ment pas, si elle ne triche pas, si elle ne s’impose pas avec une autorité démentielle, elle n’a aucune chance d’arriver à avoir l’exposition qu’elle a aujourd’hui au Centre Pompidou-Metz. C’est une trajectoire qui demande beaucoup de témérité, tout autant que la capacité à faire des rosseries aussi.

SOUVENIRS

Jeanine Warnod, journaliste et critique d'art,
avec Isabelle Ducatez, directrice de la Société d'histoire et d'archéologie
Le Vieux Montmartre

À l'occasion du « clan Valadon », Jeanine Warnod, accompagnée par Isabelle Ducatez, a partagé ses souvenirs en s'appuyant sur le film de Michel Patient, *La Bohème de Montmartre à Montparnasse* (2019), dont un extrait est retranscrit ci-dessous.

Dans ce film, le siècle est raconté par Jeanine Warnod, critique d'art et dernier témoin de la bohème de Montmartre, au cours d'interviews illustrées de dessins de son père et d'archives personnelles. Elle évoque les artistes et les poètes, de Montmartre à Montparnasse, que son père et elle ont connus, Picasso, Chagall, Zadkine, Léger, Dorignac, Pascin, Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, Carco, Mac Orlan, Dorgelès, avec les anecdotes et les lieux qu'ils ont fréquentés, le Lapin agile, le Bateau-Lavoir, la Ruche. Son père, André Warnod, dessinateur et écrivain du Vieux Montmartre, a créé l'appellation « École de Paris » en 1925 pour désigner les artistes venus de l'étranger travaillant avec les Français, et les défendre !

La Vie de Bohème

Cette vie de bohème, c'est une marque d'indépendance, de curiosité, de philosophie. Mon père avait comme « modèle », si j'ose dire, un jeune philosophe qui s'appelait Jean de Tinan, qui écrivait sur la bohème avec une liberté extrême. Il avait autour de lui tout un groupe de jeunes qui voulaient suivre son exemple, qui reposait sur l'idée suivante : « Cueillez des roses, vivez bien. » Cela n'avait aucun rapport avec la réalité, mais les entraînait dans une liberté de pensée. Ils étaient tous, plus ou moins, dans les ateliers, au Maquis par exemple, sur l'avenue Junot, se trouvaient des bars allemands, qui accueillaient des artistes. Ils buvaient, ils fêtaient. Il y avait des grands jours, que mon père me racontait, les réveillons. On y retrouvait des personnages tels que Modigliani. Déjà il se droguait pas mal. Lorsque les invités arrivaient, Modigliani leur donnait un peu de haschich. La soirée se terminait alors par du délire. Un couché par terre, les bras en croix, enfin... tout ça était dans un autre monde.

Mais le Montmartre de mon père, c'était un village. Tout le monde vivait ensemble, les peintres étaient accueillis partout, des tas de cafés hébergeaient des artistes. Certains disaient : « Dis-moi où tu manges, et je te dirai comment tu peins. »

Parce que tous les cubistes autour de Picasso mangeaient dans un certain café (Maison Coconnier, Café-Restaurant des artistes, 11, rue Lepic, Montmartre), tandis que les réalistes se regroupaient dans un autre. Les artistes du Bateau-Lavoir voulaient se dissocier des peintres de Montmartre, les « rapins », et cela passait par le port de costumes différents. D'un côté Picasso en dézingueur, de l'autre les réalistes. Dans les rues on chantait sous les réverbères qui s'allumaient le soir, et les gens se donnaient des coups de main terribles. Les bistrotts avaient des ardoises... les artistes payaient en tableaux. Utrillo laissait un tableau contre une bouteille de vin. Il peignait le Montmartre de cette époque-là. Avec les escaliers complètement de travers et des zones bancales parce qu'il avait bu. Et en même temps des ciels transparents, et une pâte épaisse, pour montrer – contrairement à Picasso – le réel.

J'ai bien connu Valadon. Utrillo un peu moins, car il était déjà un peu dépassé par l'alcool. Mais quand je suis née, Suzanne Valadon a apporté en mon honneur un petit tableau, une petite église, peinte par Maurice Utrillo. Elle a toujours été l'amie de la maison. Moi enfant, je la trouvais bizarre parce que cette femme, à la fin de sa vie, était selon moi assez masculine : habillée avec une grande cape marron, pas coquette du tout, avec des lunettes métalliques, un chapeau, qui marchait avec ses chiens. Elle racontait des tas d'histoires dans lesquelles elle était tellement furieuse après les artistes. Et en même temps elle était très drôle. Le problème de Valadon et Utrillo, c'est celui d'un amour mère-fils. Quand Valadon est née, sans père ou du moins sans père qu'elle n'ait connu, sa mère qui devait gagner un peu d'argent est venue à Paris avec sa fille. La petite Suzanne a tout de suite commencé à dessiner avec sa craie sur les trottoirs. Et comme sa mère était blanchisseuse, elle portait le linge aux artistes de Montmartre – puisqu'ils habitaient rue Rochechouart. C'était déjà le temps de Toulouse-Lautrec, Puvis de Chavannes, Renoir. Ces gens-là ont repéré Suzanne et l'ont prise comme modèle. Suzanne Valadon a appris à peindre en regardant ceux qui la peignaient. C'est comme ça que, progressivement, elle se fait remarquer. Émerveillé par son dessin, qui était au départ le premier médium de Valadon, Degas lui apprit la gravure. Un homme plus riche l'installa rue Cortot et lui offrit un atelier. À côté se trouvait un placard où habitait Erik Satie. Il tomba en amour fou pour Suzanne Valadon, qui lui posait lapin sur lapin. Le pauvre Satie était complètement désespéré, et Valadon, passant de l'un à l'autre, était toujours un éblouissement.

Un jour, Suzanne vit dans la rue un jeune homme de vingt-quatre ans qui peignait, ce jeune homme avait l'âge de Maurice. Elle lui dit, railleuse, que ce n'était pas comme ça qu'on peignait les ciels, et lui proposa de monter chez elle. Ce jeune homme était André Utter. Elle avait alors un peu plus de quarante ans quand ils entamèrent une relation amoureuse. Ils se marièrent. Pour Maurice, ce fut un drame, un mélodrame même. Ils se tapaient dessus, se jetaient des seaux à la figure. Ils étaient tout le temps en état de crise à cause de Maurice, qui rentrait souvent complètement ivre avec la police. Alors on le mettait dans un placard pour se calmer – c'est l'époque où il peignait sur carte postale. Quand il s'énervait, il jetait tout par la fenêtre. Voilà la vie intime de l'atelier. La palette de Valadon montrait qu'elle était très ordonnée. On voit ce mélange de couleurs qu'elle utilisait pour ses portraits.

Elle en a peint beaucoup, de ses amis, de son fils, d'Utter. Elle a voulu me peindre. Mais j'avais été tellement insupportable avec les peintres qui m'avaient prise comme modèle que mes parents ont refusé, craignant d'embêter Suzanne. C'est dommage!

Un étrange fan de Suzanne Valadon

Il y a bien des années, je recevais une lettre d'un sculpteur américain, John Ed Nordin, me demandant de lui signaler le nom des musées exposant des œuvres de Suzanne Valadon. Il me disait venir en France pour mieux les connaître et m'invitait à venir voir son travail de sculpteur sur une île, au large de Seattle. Je m'y rendais, curieuse de connaître cet artiste peu ordinaire. Dans son atelier, je découvris sur les murs tous les autoportraits de Suzanne, photographiés. Au centre, un buste en plâtre, réalisé à partir des images qui hantaient le sculpteur. Subjugué par son idole, il désirait offrir au musée de Montmartre cet exemplaire unique.

Sur son île, il avait créé un groupe d'amateurs de sa Suzanne et me donna une carte de membre des « Fans de Suzanne Valadon » qui devait m'ouvrir les portes de tous les musées du monde. Qui pouvait croire que cette modeste Montmartroise deviendrait célèbre au XXI^e siècle, au fin fond de l'île Whidbey ? Au fil des ans, le buste connu des avatars, tomba sur le sol. L'amour de son auteur redonna vie à l'immortelle Suzanne Valadon. Son buste en bronze devrait bientôt être installé dans les jardins du musée au 12, rue Cortot à Montmartre, face à son atelier.

L'INFLUENCE DE SUZANNE VALADON SUR L'ŒUVRE D'ERIK SATIE (1893)

Par **Philippe Malhaire**, musicologue

À la suite de l'intervention de Philippe Malhaire, les élèves du conservatoire Gabriel-Pierré de Metz – Matthieu Vidili, Alice Grosdidier (classe de piano de Philippe Delacour) et Julien Suzanne (classe de piano de Marie-Paule Morin) – ont interprété une sélection de pièces d'Erik Satie dans l'exposition, face aux œuvres de Suzanne Valadon.

Contexte, rencontre, nature de la relation amoureuse

Les quelques œuvres de Satie que nous évoquerons dans cet article furent composées en 1893 ; âgé de vingt-sept ans, le compositeur est alors dans sa première période créatrice, marquée par le mysticisme, une fascination pour l'Antiquité et la musique religieuse médiévale (réinventées ou fantasmées), ainsi que les expérimentations harmoniques relativement hors normes pour l'époque. C'est durant cette période que sont composées les *Sarabandes* (septembre 1887), les *Gymnopédies* (1888), les *Gnossiennes* (autour de 1890), les *Pièces froides* (1897), etc. En partie autodidacte, en tout cas rétif à l'enseignement académique de la musique, Satie élabore des procédés compositionnels d'une rare originalité, situant sa musique très en avance sur son temps – ce qui lui vaut la défiance du monde musical, du moins des quelques personnalités dont il est connu – ; il faut dire également que Satie communique avec ses pairs de manière provocatrice, ce qui n'aide en rien à le prendre au sérieux. Seul Claude Debussy sut véritablement reconnaître en lui le musicien porteur d'idées nouvelles en mesure de faire évoluer la musique.

Résidant tous deux sur la butte Montmartre, lieu prisé des artistes bohèmes de l'époque, Satie et Valadon se sont vraisemblablement rencontrés par l'intermédiaire du peintre Miquel Utrillo, père déclaré du fils de Suzanne, Maurice. En décembre 1892, Satie avait achevé une œuvre bien étrange avec son ami Patrice Contamine de Latour, intitulée *Uspud* : ballet « mystique mi-chrétien », à mi-chemin entre l'œuvre véritable et le canular – bien que les harmonies élaborées par Satie soient remarquables en dépit de leur prime abord incongru. Bien décidé à faire imprimer *Uspud*, Satie demanda à Valadon de réaliser un portrait des deux auteurs pour en orner la partition : est-ce ainsi qu'ils se rapprochèrent ? Satie et Valadon entretinrent de janvier à juin 1893 une relation brève mais intense, manifestement asymétrique du point de vue de l'attachement, ce dont témoigne la lettre ci-après, datée du 11 mars 1893 :

Cher petit Biqui
Impossible

de rester sans penser à tout
ton être ; tu es en moi toute entière ; partout
je ne vois que tes yeux
exquis, tes mains douces
et tes petits pieds d'enfant.

Toi tu es heureuse ; ce n'est pas
ma pauvre pensée qui ridera ton front transparent ;
non plus que l'ennui de ne point me voir.
Pour moi il n'y a que la glaciale
solitude qui met du vide dans la tête
et de la tristesse plein le cœur.

N'oublie pas que ton pauvre ami
espère te voir au moins à un de ces trois rendez-vous :
1° Ce soir à 9 heures moins le quart chez moi
2° Demain matin encore chez moi
3° Demain soir chez Devé (Maison Olivier)

J'ajoute, Biqui chéri, que je ne me mettrai
nullement en furie si tu ne peux venir à ces rendez-vous ;
maintenant je suis devenu terriblement raisonnable ;
et malgré
le grand bonheur que j'ai à te voir
je commence à comprendre que tu ne peux point toujours
faire ce que tu veux.

Tu vois, petit Biqui, qu'il y a un commencement à tout.
Je t'embrasse sur le cœur.

Erik Satie
6, rue Cortot⁶⁶

Le peintre Santiago Rusiñol, ami commun de Satie et Valadon, les peignit cette même année dans une toile ayant pour titre *Une Romance* (1894, Barcelone, musée national d'art de Catalogne, 011422-000) : on peut y voir une jeune femme brune au piano, regardée admirativement par Satie, debout à son côté. Toutefois, notons que les spécialistes ne sont pas d'accord sur le fait que la jeune femme soit Valadon : il pourrait également s'agir de Stéphanie Nantas, une amie de Satie (à laquelle est dédiée la valse *Poudre d'or*, composée en 1902). Pour sa part, Valadon réalisa durant cette période un *Portrait d'Erik Satie* ; le compositeur dessina naïvement sa tendre

⁶⁶ SATIE Erik, Lettre à Suzanne Valadon du 11 mars 1893, in *Erik Satie : Correspondance presque complète*, réunie et présentée par Ornella Volta, deuxième édition entièrement révisée, Paris, Fayard et IMEC, 2003, p. 42-43.

amie par deux fois, sur des feuilles de papier à musique⁶⁷ que l'on retrouva dans ses affaires personnelles, après son décès.

Leur histoire d'amour tumultueuse devait finir relativement mal : par orgueil, Satie racontait avoir convoqué la gendarmerie pour se défaire de l'influence de cette femme envahissante ; le compositeur narrait parfois une autre version, plus exubérante, déclarant qu'il avait défenestré Valadon de colère mais qu'elle s'en était sortie grâce à sa formation d'acrobate⁶⁸. La suite de notre article démontrera que ces « vantardises » dissimulaient en réalité une peine profonde.

Les œuvres composées durant la relation avec Suzanne Valadon

Jeune homme original pour ne pas dire excentrique, sans doute trop fragile pour assumer la passion grandissante qui l'unissait à Valadon, libre et entendant bien le rester, Satie dut vraisemblablement traverser un certain nombre de conflits intérieurs pour faire durer cette relation complexe entre deux caractères si singuliers. Durant cette période trouble, il composa le 21 mars 1893 une série de *Danses gothiques* sous-titrées « Neuvaine pour le plus grand calme et la forte tranquillité de mon âme » – intitulé pour le moins explicite. La motivation de cette composition semble d'autant plus claire que la première pièce s'intitule « À l'occasion d'une grande peine », le surgissement créateur étant donc possiblement dû à une volonté de compensation psychologique par le biais de la création face au désarroi amoureux ; d'autres pièces ont également des titres évocateurs : « En faveur d'un malheureux » (n° 3), « Où il est question du pardon des injures reçues » (n° 6), et surtout « Par pitié pour les ivrognes, honteux, débauchés, imparfaits, désagréables et faussaires en tout genre » (n° 7) – beaucoup de ces qualificatifs correspondent à Satie, ce dernier étant porté sur la boisson ou encore considéré comme un faussaire pour ses mystifications bien connues (voir le ballet *Uspud*, ses lettres à la presse de l'époque⁶⁹, etc.). Les *Danses gothiques*, voulues comme une « échappatoire mentale à l'intensité de sa relation avec Suzanne Valadon⁷⁰ » selon Robert Orledge, sont également singulières d'un point de vue musical puisque toute implication émotionnelle en est absente, ainsi que toute structuration architecturale claire ou encore même tonale⁷¹. Satie développa à cette époque un système harmonique évoluant entre l'atonalité et la pantonalité : on peut inventorier les matériaux privilégiés de ce système, fondé sur des triades quasiment toujours présentées en position de sixte (premier renversement), sur des accords diminués (tritons), sur des enchaînements d'accords parfaits parallèles à l'état fondamental (les quintes parallèles étant souvent mises en exergue pour accentuer l'archaïsme d'un point de vue stylistique), et sur des accords enrichis, plus spécifiquement les

67 Cf. notamment TEMPLIER Pierre-Daniel, *Erik Satie*, rééd. Cambridge, MIT Press, 1969, planche 32.

68 VOLTA Ornella, *Erik Satie : Correspondance presque complète*, p. 1143-1144.

69 Cf. les échanges épistolaires avec Henry Gauthier-Villars (plus connu sous le nom de Willy), *Erik Satie : Correspondance presque complète*, p. 849-851.

70 ORLEDGE Robert, *Satie the composer*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 157.

71 MOORE WHITING Steven, *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1999, p. 156.

neuvièmes (sans préparation ni résolution aucune) ou les quarts superposées ; de manière très avant-gardiste pour l'époque, ses progressions harmoniques échappent à toute logique fonctionnelle de successions d'accords. En certains passages, il semble probable que Satie ait conçu d'abord une ligne mélodique dans le style du plain-chant, qui le fascine alors, et qu'il l'harmonise suivant sa « méthode ». Dans le cas des *Danses gothiques*, et même si ce système est employé dans d'autres œuvres que celles qui sont marquées par sa relation avec Valadon, force est de constater que Satie conçut une pièce aussi dénuée de repères que semblait l'être sa vie amoureuse d'alors. Notons encore que les neuf pièces formant l'œuvre s'arrêtent et s'enchaînent sans aucune articulation logique : l'ensemble, d'un seul tenant, est divisé de manière hermétique et constitue un tout sans réelle logique structurelle interne⁷² – une constatation que l'on pourra de nouveau comparer à la relation Satie / Valadon.

Le 2 avril 1893, Satie composa une miniature de moins d'une minute pour voix et clavier, intitulée *Bonjour Biqui, bonjour !* – « Biqui » étant le surnom affectueux dont il affublait Valadon. Cette partition est toujours restée dans les affaires privées de Satie et n'avait clairement pas vocation à devenir une « œuvre » véritable : il s'agit d'un petit message d'amour, aussi graphique que musical puisque sous la partition se trouve un portrait de Valadon, accompagné de la dédicace suivante : « à Suzanne Valadon – portrait authentique de Biqui ». Il est probable que Satie n'ait jamais offert ni même montré cette page à Valadon – elle ne sera retrouvée qu'après la mort du compositeur. On sait que Satie était coutumier de petits messages ou de petits dessins destinés exclusivement à lui-même⁷³. Le matériau musical employé par Satie pour traduire son affection peut surprendre pour qui s'attendrait aux clichés sentimentaux : aucun romantisme dans cette miniature atonale, constituée uniquement de trois accords, dont dérive le chant ; Satie suit son système

Très Lent

Bon - jour Bi - qui, Bon - jour!

6° 6° 6°

Erik Satie, *Bonjour Biqui, bonjour !* (1893), analyse harmonique succincte

⁷² Vincent Lajoinie propose un début d'analyse formelle de ce recueil particulièrement intéressant dans son ouvrage *Erik Satie*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985, p. 74-79.

⁷³ « On a retrouvé dans ses papiers, après sa mort, environ quatre mille petits billets calligraphiés décrivant un univers imaginaire, qu'il n'avait jamais montrés à personne », VOLTA Ornella, *Erik Satie : Correspondance presque complète*, p. 1122.

harmonique de l'époque et enchaîne simplement trois accords de triton en position de premier renversement (6°), créant une atmosphère musicale instable et mystérieuse assez peu appropriée pour soutenir le texte, au demeurant naïf.

On notera que le premier accord des *Danses gothiques* est le même que le deuxième de *Bonjour Biqui, bonjour !* {fa#, la, do} ; ce n'est pas révélateur en soi, un accord n'ayant pas de valeur pour lui-même mais à l'intérieur d'un certain système ou contexte, si ce n'est que le troisième et dernier accord de *Bonjour Biqui, bonjour !*, {la, do, mib}, est aussi le premier des *Vexations*, autre pièce composée durant sa relation avec Valadon. Pour Robert Orledge, ces accords possèdent une signification, évoquant musicalement Valadon⁷⁴ ; cette interprétation est vraisemblable étant donné que Satie inscrit ces accords dans un système relativement dénué de repères, et qu'ils peuvent donc être appréhendés, dans une certaine mesure, comme des entités signifiantes. On peut toutefois considérer, de manière plus pragmatique, qu'il s'agit simplement du matériau avec lequel Satie était enclin à faire des expérimentations concomitamment à sa relation amoureuse.

Prolongeant et amplifiant le travail harmonique de *Bonjour Biqui, bonjour !*, *Vexations* constitue un cas extrême dans l'histoire de la musique : c'est une sorte de pénitence, clouant l'interprète à son clavier pendant quatorze heures de suite, l'obligeant à reprendre un même motif mélodique 840 fois⁷⁵. La forme de l'œuvre est simple : une ligne de basse est entendue, puis une première harmonisation de cette ligne de basse, après quoi la ligne de basse est de nouveau jouée seule, avant une seconde présentation de l'harmonisation de la ligne sous un aspect légèrement différent (renversements d'accords). Il s'agit donc de répéter 840 fois une œuvre éminemment répétitive puisque la ligne de basse y est entendue quatre fois et l'harmonisation deux fois. À la fin, on aura donc théoriquement entendu la ligne de basse 3 360 fois... Bien que datant de 1893⁷⁶ également, le mois de composition exact des *Vexations* n'est pas connu, mais l'observation du matériau musical employé indique une grande proximité avec les *Danses gothiques* et *Bonjour Biqui, bonjour !*, les *Vexations* étant quasi exclusivement fondées – pour la partie harmonisée – sur des accords de triton présentés sous leur premier renversement (6°). Robert Orledge considère avec raison que l'œuvre doit avoir été composée entre avril et juin 1893 : le titre et les indications de jeu pourraient traduire une relation troublée ; si cette composition est contemporaine ou postérieure à leur rupture, survenue en juin, l'intention pourrait être légèrement différente. Le 28 juin 1893, Satie écrit à son frère :

« Je viens de rompre définitivement avec Suzanne. J'aurai bien du mal à reprendre possession de moi-même ; aimant cette petite comme je l'aimais depuis ton départ ; elle avait su me prendre en entier. Le temps fera ce que je ne puis faire en ce moment⁷⁷. »

⁷⁴ ORLEDGE Robert, *Satie the composer*, p. 144.

⁷⁵ VOLTA Ornella, *Erik Satie : Correspondance presque complète*, p. 25.

⁷⁶ ORLEDGE Robert, *Satie the composer*, p. 144.

⁷⁷ SATIE Erik, Lettre à Conrad Satie du 28 juin 1893, *Erik Satie : Correspondance presque complète*, p. 43.

Le temps ne fait nullement défaut dans les *Vexations*, virtuellement prévues pour durer douze ou vingt-quatre heures (selon le tempo choisi). On ne peut ici que spéculer sur la nature du surgissement créateur de cette œuvre, mais il semble envisageable que le sentiment de désolation qui s'en dégage et sa temporalité infiniment longue puissent tout autant être mis en rapport avec la rupture douloureuse, un état dépressif étant notamment caractérisé par une modification importante de la perception du temps⁷⁸.

Épilogue

Sur le plan purement musical, la relation amoureuse de 1893 n'a eu qu'une incidence mineure sur Satie : trois œuvres sont nées durant cette période – l'une étant d'ailleurs d'importance minimale, bien qu'elle soit porteuse d'une charge affective touchante en tant qu'objet artistique traduisant une fulgurance amoureuse – ; le système compositionnel de Satie n'a pas non plus été « réinventé » durant cet épisode, les matériaux employés étant décelables dans son œuvre depuis plusieurs années (voir *Le Fils des étoiles* ou encore *Salut drapeau !*, œuvres datant de 1891). Satie semble avoir cependant éprouvé le besoin de s'épancher, de manière cryptée, avec les *Danses gothiques* et les *Vexations* d'où émane, pour qui veut lire entre les lignes, un malaise palpable. Aucune autre œuvre postérieure à 1893 ne semble évoquer, de manière cryptée ou non, l'amour de Satie pour Valadon.

Après leur rupture, Suzanne Valadon se mit en couple avec Paul Mousis, un ami de Satie ; ils se marièrent en 1896. Relativement aisé, Mousis finançait l'atelier de Valadon ; notons que cet atelier se situait au n° 12 de la rue Cortot, Satie habitant toujours au n° 6 – une rue que quittera Satie en 1898 pour s'installer à Arcueil. Cette éphémère relation avec Valadon fut relativement déterminante dans le développement de la personnalité de Satie ; Jean-Pierre Armengaud va jusqu'à envisager tout l'œuvre du compositeur comme « un non-dit de la frustration de l'amour⁷⁹ ». Plusieurs documents attestent de l'intensité de cette idylle qui fut pourtant brève, notamment une photographie : on peut y voir Valadon et son fils, avec un chien tenu en laisse par un individu hors cadre, la partie gauche ayant été tronquée par Suzanne ; le personnage expurgé était Satie. Une inscription est lisible au dos de cette photographie : « Portrait de mon amie, la tendre Suzanne Valadon⁸⁰ ». On n'évince pas ainsi quelqu'un dont l'importance aurait été insignifiante – cette importance fut-elle positive ou, comme c'est vraisemblablement le cas ici, négative.

⁷⁸ Précisons d'ailleurs que l'interprétation des *Vexations* a des effets étranges sur les interprètes et le public, pouvant aller jusqu'aux hallucinations.

⁷⁹ ARMENGAUD Jean-Pierre, *Erik Satie*, Paris, Fayard, 2009, p. 242.

⁸⁰ *Suzanne Valadon et son fils, Maurice Utrillo, à Paris, vers 1894*, épreuve photographique, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, bibliothèque Kandinsky, Paris.

En 1925, à la mort du compositeur, on trouva une pancarte joliment calligraphiée dans les affaires personnelles de Satie, pancarte ornée d'une mèche de cheveux de Valadon, sur laquelle on pouvait lire l'inscription suivante :

« Le 14 du mois de janvier de l'an de grâce de 1893, lequel était un samedi, commença ma liaison d'amour avec Suzanne Valadon, laquelle prit fin le mardi 20 du mois de juin de la même année. Le lundi 16 du mois de janvier 1893, mon amie Suzanne Valadon est venue pour la première fois de sa vie en cet endroit, et aussi pour la dernière le samedi 17 de juin du même an⁸¹. »

On retrouva également un paquet de lettres adressées à Valadon : Satie avait continué à lui écrire après leur rupture, et n'avait jamais expédié ses écrits. En découvrant cette correspondance unilatérale, Conrad Satie, le frère du compositeur, souhaita apporter les lettres à Valadon et entra en contact avec elle ; cette dernière lui répondit ainsi :

« Cette rencontre sera pour moi bien émouvante et tant de souvenirs me sont cruels et bien doux, en réalité⁸². »

L'émoi est palpable dans cette missive. Conrad Satie apporta donc les lettres à Valadon ; après les avoir lues, elle les brûla toutes⁸³, de la même manière qu'elle avait retranché l'image de Satie de la photographie évoquée plus haut. À la fin de sa vie, Valadon donna la lettre du 11 mars 1893 (voir le début de cet article), joliment calligraphiée, à l'un de ses amis, Robert Le Masle⁸⁴ ; elle avait au préalable découpé l'en-tête qui indiquait ses nom et prénom de telle sorte que la destinataire demeurait relativement anonyme. Ce curieux cadeau démontre cependant que Valadon avait conservé ce souvenir toute sa vie durant.

De cette relation vécue à l'âge de vingt-sept ans, chacun devait donc conserver une charge émotionnelle importante, mais gérée de manière totalement différente : l'une poursuivant sa vie amoureuse et artistique sans remords ni complexe, l'autre s'interdisant dès lors toute relation sentimentale et faisant évoluer son œuvre parallèlement à sa névrose, approfondissant ainsi de manière unique son exploration des *terras incognitas* de la musique.

⁸¹ VOLTA Ornella, *Erik Satie: Correspondance presque complète*, p. 1143.

⁸² Suzanne Valadon, Lettre à Conrad Satie, non datée mais sans aucun doute postérieure à la mort d'Erik Satie, Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, microfilm VB BOB – 23684.

⁸³ VOLTA Ornella, *Erik Satie: Correspondance presque complète*, p. 1144.

⁸⁴ *Ibid.*

PROGRAMMATION ASSOCIÉE

Récital d'Erik Satie, « Je te veux : récital en forme de... *Vexations* »

Par **Guillaume Coppola**, pianiste



J'ai été très touché par l'invitation de Chiara Parisi et du Centre Pompidou-Metz qui m'ont fait confiance pour donner un concert entièrement consacré à Erik Satie à l'occasion du « clan Valadon ». Très heureux également de me plonger dans cet univers si particulier de Suzanne Valadon et Erik Satie, de réfléchir à la forme à donner à ce récital inhabituel, et de préparer ce programme aux atmosphères contrastées. J'ai choisi le motif de *Vexations*, œuvre conceptuelle et provocatrice composée après la brève liaison du compositeur avec sa « Biqui », comme introduction puis interlude récurrent entre les autres pièces musicales, que j'ai regroupées par styles musicaux : ainsi se sont succédé musique méditative (*Gnossiennes*, *Gymnopédie*), états mystiques (*Prélude de la Porte héroïque du ciel*), humour ou parodie (*Embryons desséchés*, *Sonatine bureaucratique*, *Les Trois Valses distinguées du précieux dégoûté*) et music-hall (*Je te veux*, *La Diva de l'Empire*, *Jack in the Box*), confirmant que la production de cet original reste inclassable ! Je remercie l'équipe du Centre Pompidou-Metz qui m'a suivi dans mon désir fou de partager avec le public les annotations tantôt poétiques tantôt burlesques du compositeur, habituellement réservées à l'interprète : grâce à l'installation d'un écran derrière le piano et l'assistance en régie d'une étudiante du Conservatoire, la narration et les indications d'interprétation ont pu être projetées simultanément à la musique jouée, pour que les auditeurs venus très nombreux remplir la salle soient immergés dans la partition ! Émotion, mélancolie et humour se sont entremêlés, pour revivre autour de Valadon une époque qui fait toujours rêver.

Cabaret Le Secret

Avec Jérôme Marin, Lalla Morte, Satomi, La Baronne du Bronx,
La Mulette, Bouche du Rhône.

L'écrin hors-norme conçu par Jérôme Marin est un espace alternatif et scintillant où de fantasques créatures essaient des numéros plus libres et inventifs qu'ailleurs. Pour le finissage de l'exposition, le Cabaret Secret a composé un programme en l'honneur de Valadon, déployant au cœur du musée un laboratoire extravagant où les cartes du genre sont rebattues.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Suzanne Valadon
cat. exp., 12-31 octobre 1932
Paris, galerie Georges Petit, 1932.

ARMSTRONG Carol
*Odd Man Out: Reading
of the Work and Reputation
of Edgar Degas*
Chicago, University of Chicago
Press, 1991.

BASLER Adolphe
Suzanne Valadon
Paris, Éditions G. Crès et Cie,
coll. « Les artistes nouveaux », 1929.

BEACHBOARD Robert
*La Trinité maudite. Valadon,
Utter, Utrillo*
Paris, Amiot-Dumont, 1952.

BIRNBAUM Paula J.
*Women Artists in Interwar France.
Framing Femininities*
Farnham, Ashgate Publishing, 2011.

BOVENSCHEN Silvia
*Die imaginierte Weiblichkeit:
Exemplarische Untersuchungen
zu kulturgeschichtlichen und
literarischen Präsentationsformen
des Weiblichen*
Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1979.

BRAMLY Sophie
Un matin, j'étais féministe
Paris, Kero, 2019.

BRIAT-PHILIPPE Magali
et LIÉNARD Anne (dir.)
*Valadon et ses contemporaines.
Peintres et sculptrices, 1880-1940*
cat. exp., Limoges, musée des
Beaux-Arts,
7 novembre 2020 – 14 février 2021;
Bourg-en-Bresse, monastère royal
de Brou,

13 mars – 27 juin 2021,
Bourg-en-Bresse, Limoges et Paris,
monastère royal de Brou, musée des
Beaux-Arts et Éditions In fine, 2020.

BUISSON Sylvie,
CARLIER Sylvie,
ROUSSIER François et al.
*Suzanne Valadon, Jacqueline
Marval, Émilie Charmy, Georgette
Agutte: les femmes peintres et
l'avant-garde, 1900-1930*
cat. exp., Villefranche-sur-Saône,
musée Paul-Dini,
15 octobre 2006 – 11 février 2007,
Villefranche-sur-Saône, musée
Paul-Dini et Paris, Somogy éditions
d'art, 2006.

CALLEN Anthea
*The Spectacular Body: Science,
Method and Meaning in the Work
of Degas*
New Haven, Yale University Press,
1995.

CARLIER Sylvie (dir.)
*Valadon, Utrillo, Utter. La trinité
maudite 1909-1939 entre Paris et
Saint-Bernard. Peintures, dessins,
photographies*
cat. exp., Villefranche-sur-Saône,
musée Paul-Dini,
16 octobre 2011 – 12 février 2012,
Villefranche-sur-Saône, musée
Paul-Dini, 2011.

CLARK Kenneth
The Nude: A Study in Ideal Form
New York, Pantheon Books, 1956.

DAWKINS Heather
*The Nude in French Art and
Culture, 1870-1910*
Cambridge, Cambridge University
Press, 2002.

D'EAUBONNE Françoise
Histoire de l'art et lutte des sexes
Paris, La Différence, 1977.

DELFINO Jean-Paul
Les Pêcheurs d'étoiles
Paris, Le Passage, 2016.

DIAMAND ROSINSKY Thérèse
Suzanne Valadon
New York, Universe Publishing,
1994.

GARB Tamar
*Sisters of the Brush. Women's
Artistic Culture in Late
Nineteenth-Century*
Paris, New Haven et Londres,
Yale University Press, 1994.

GEORGEL Pierre
et DORIVAL Bernard
Suzanne Valadon
cat. exp., Paris, Musée national d'art
moderne, 17 mars – 30 avril 1967,
Paris, Réunion des musées
nationaux, 1967.

GREER Germaine
*The Obstacle Race: The Fortunes
of Women Painters and Their Work*
Londres, Secker & Warburg, 1979.

IRESOON Nancy (dir.)
*Suzanne Valadon, Model,
Painter, Rebel*
cat. exp., Philadelphie,
The Barnes Foundation,
26 septembre 2021 – 9 janvier 2022,
et Copenhague, Ny Carlsberg
Glyptotek, 24 février – 31 juillet 2022,
Philadelphie et Londres
The Barnes Foundation et Paul
Holberton Publishing, 2021.

- JIMERSON Lauren
Painting Her Pleasure. Three Women Artists and the Nude in Avant-Garde Paris
Manchester, Manchester University Press, 2023.
- KAPLAN Ann E. (dir.)
Feminism and Film
Oxford, Oxford University Press, 2000.
- MARCHESSEAU Daniel (dir.)
Suzanne Valadon
cat. exp., Martigny,
Fondation Pierre-Gianadda,
26 janvier – 27 mai 1996
Martigny, Fondation
Pierre-Gianadda, 1996.
- MATHEWS Patricia
Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art
Chicago, University of Chicago Press, 1999.
- MULVEY Laura
Visual and Other Pleasures
Indianapolis, Indiana University Press, 1989.
- NOCHLIN Linda
«Why Have There Been No Great Women Artists?» (1971)
Women, Art, and Power and Other Essays
New York, Harper & Row, 1988,
p. 145-176.
- NOCHLIN Linda
Women, Art, and Power and Other Essays
New York, Harper & Row, 1988.
- OOMS Saskia (dir.)
Valadon, Utrillo & Utter. À l'atelier de la rue Cortot: 1912-1926
cat. exp., Paris, musée de Montmartre – Jardins Renoir,
16 octobre 2015 – 15 février 2016,
Paris, musée de Montmartre – Jardins Renoir et Somogy éditions d'art, 2015.
- PARISI Chiara (dir.)
Suzanne Valadon. Un monde à soi
cat. exp., Metz,
Centre Pompidou-Metz,
15 avril – 11 sept. 2023,
Nantes, Musée d'arts de Nantes,
27 oct. 2023 – 11 fév. 2024,
Barcelone, musée national d'art de Catalogne, 11 avril – 1^{er} sept. 2024,
Metz, éditions du Centre Pompidou-Metz, 2023.
- PARKER Rozsika
et POLLOCK Griselda
Old Mistresses: Women, Art and Ideology
Londres, Pandora Press, 1981.
- PERRY Gillian
Women Artists and the Parisian Avant-Garde. Modernism and "feminine" art, 1900 to the late 1920s
Manchester, Manchester University Press, 1995.
- PETERSEN Karen
et WILSON J.J.
Women Artists: Recognition and Reappraisal From the Early Middle Ages to the Twentieth Century
New York, New York University Press, 1976.
- PÉTRIDÈS Paul
L'Œuvre complet de Suzanne Valadon (dessins, peintures, estampes)
Paris, Compagnie française des Arts graphiques, 1971.
- POLLOCK Griselda
Avant-Garde Gambits, 1888-1893: Gender and the Colour of Art History
Londres Thames & Hudson, 1992.
- POLLOCK Griselda
Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories
Londres et New York, Routledge, 1999.
- REY Xavier et
SHACKELFORD George
Degas and the Nude
Boston, MFA Publications, 2011.
- STEIN Susan Alyson (éd.),
Louisine Havemeyer, Sixteen to Sixty: Memoirs of a Collector
New York, Ursus Press, 1993.
- VOLLARD Ambroise
Souvenirs d'un marchand de tableaux
Paris, Albin Michel, 1937.
- WALLER Susan
The Invention of the Model. Artists and Models in Paris, 1830-1870 (2006)
Londres et New York, Routledge, 2016.
- WEILL Berthe
Pan!... Dans l'œil. Ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine
1900-1930, préface de Paul Reboux, illustrations de Picasso, Raoul Dufy, Pascin, Paris, 1933
- WOOLF Virginia
«L'art de la biographie»,
in Essais choisis
traduction nouvelle et édition de Catherine Bernard
Paris, Gallimard,
coll. «Folio classique», 2015.

CONTRIBUTEUR·RICE·S

Rose Barberat

Artiste

Sophie Bernal

Chargée de recherches au Centre Pompidou-Metz

Paula J. Birnbaum

Historienne de l'art et professeure à l'université de San Francisco

Sophie Bramly

Essayiste

Magali Briat-Philippe

Conservatrice en chef du patrimoine et responsable des patrimoines du monastère royal de Brou à Bourg-en-Bresse

Sylvie Carlier

Conservatrice en chef du patrimoine et directrice des collections et des expositions du musée Marmottan-Monet à Paris

Guillaume Coppola

Pianiste

Jean-Paul Delfino

Romancier

Isabelle Ducatez

Directrice de la Société d'histoire et d'archéologie Le Vieux Montmartre

Nathalie Ernoult

Attachée de conservation au Musée national d'art moderne, Centre Pompidou à Paris

Charlotte Foucher Zarmanian

Docteure en histoire de l'art et chargée de recherches au CNRS, affiliée Centre de Recherches sur les Arts et le Langage

Gilles Genty

Historien de l'art

Lynn Gumpert

Directrice de la Grey Art Gallery à New York

Nathanaëlle Herbelin

Artiste

Nancy Ireson

Conservatrice en chef-Gund Family et responsable des collections et des expositions à la Barnes Foundation à Philadelphie

Andrea Jahn

Directrice du musée de la Sarre à Sarrebruck

Lauren Jimerson

Docteure en histoire de l'art

Béatrice Josse

Curatrice indépendante et autrice

Marianne Le Morvan

Directrice des Archives Berthe Weill à Paris

Sophie Lévy

Directrice conservatrice du Musée d'arts de Nantes

Anne Liénard

Conservatrice en chef du patrimoine et directrice du Muséum d'histoire naturelle du Havre

Philippe Malhaire

Musicologue

Marjorie Micucci

Critique d'art et poétesse

Saskia Ooms

Ancienne conservatrice en chef du musée de Montmartre

Chiara Parisi

Directrice du Centre Pompidou-Metz

Anaël Pigeat

Critique d'art

Griselda Pollock

Historienne de l'art et professeure à l'université de Leeds

Anna Pravdová

Conservatrice des collections à la galerie nationale à Prague

Madeleine Roger-Lacan

Artiste

Christine Safa

Artiste

Chloé Sassi

Artiste

James Smalls

Historien de l'art et professeur à l'université de Maryland

Apolonia Sokol

Artiste

Agnès Thurnauer

Artiste

Jeanine Warnod

Journaliste et critique d'art

Yelin Zhao

Docteure en philosophie de l'art

LE « CLAN VALADON » S'EST DÉROULÉ
AU CENTRE POMPIDOU-METZ
DU 9 AU 11 SEPTEMBRE 2023.

Direction d'ouvrage

*Chiara Parisi
Anne Horvath
Sophie Bernal*

**Conception graphique
et mise en pages**

DukeStudio

Relecture

Judith Barges

Fabrication

Olivier Bernard

Impression

*Imprimerie Centrale
(Luxembourg)*

Remerciements

Ces journées sont nées
d'un dialogue avec

*Elsa De Smet,
Géraldine Celli,
Julie Schweitzer,
Léa Rossi,
Pierre-Louis Guerard,
Marie-José Georges
et Maxime Chauvelin,*
dont la participation
a été essentielle dans
la réalisation du
« clan Valadon ».

Avec le soutien exceptionnel
de la Caisse d'Épargne
Grand Est Europe.

L'exposition « Suzanne Valadon. Un monde à soi »
a été conçue et organisée par le Centre Pompidou-Metz.

Elle est présentée au Centre Pompidou-Metz,
puis reprise et adaptée par le Musée d'arts de Nantes
ainsi que par le Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Elle sera ensuite présentée au Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne.

Au Centre Pompidou-Metz,
du 15 avril au 11 septembre 2023

Au Musée d'arts de Nantes,
du 27 octobre 2023 au 11 février 2024

Au Museu Nacional d'Art de Catalunya,
à Barcelone, du 11 avril au 1^{er} septembre 2024

Au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne,
à Paris, du 15 janvier au 30 juin 2025

Les actes du « clan Valadon » sont tirés à 300 exemplaires,
et accessibles sur le site Internet du Centre Pompidou-Metz.

« Ne m'amenez jamais une femme qui cherche l'aimable ou le joli,
je la décevrai tout de suite. »

Suzanne Valadon