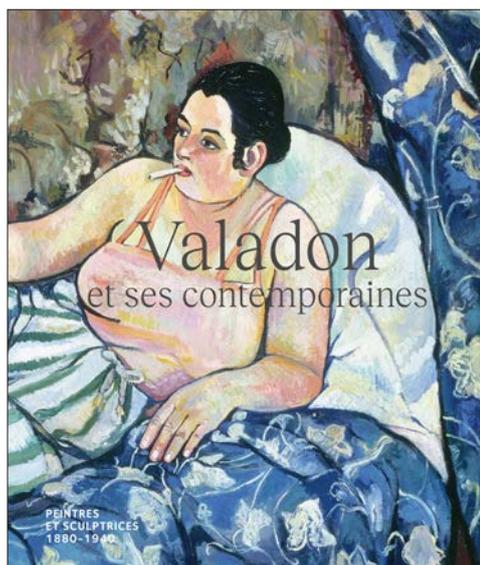


**NOUVEAUTÉ LIVRE**  
Communiqué de presse

**in fine**  
ÉDITIONS D'ART

Disponible  
le 15/10/2020



Exposition 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, Bourg-en-Bresse.

# Valadon et ses contemporaines

## PEINTRES ET SCULPTRICES 1880-1940

« Ce dont j'ai envie, c'est la liberté de se promener tout seul, d'aller, de venir, de s'asseoir sur les bancs du jardin des Tuileries et surtout le Luxembourg, de s'arrêter aux vitrines artistiques, d'entrer dans les églises, les musées, de se promener le soir dans les vieilles rues ; voilà ce que j'envie et voilà la liberté sans laquelle on ne peut pas devenir un vrai artiste. [...] Si on élevait les femmes de la même manière que les hommes, l'inégalité que je déplore serait nulle et il ne resterait que celle qui est inhérente à la nature même. »

Marie Bashkirtseff, Journal, 2 janvier 1879

Sous la direction de

**Magali Briat-Philippe**, conservatrice,  
responsable du service des patrimoines du  
monastère royal de Brou, conservatrice en  
chef du patrimoine

et

**Anne Liénard**, directrice du musée des  
Beaux-Arts de Limoges, conservatrice du  
patrimoine.

Avec la participation de

**Charlotte Foucher-Zarmanian,**  
**Marianne Le Morvan, Lena Pfeiffer**  
et **Nathalie Ernoult.**

Prix de vente 29,00 € TTC  
208 pages  
230 illustrations  
25 × 28 cm  
Brochée avec grands rabats  
TVA 5,5 %  
Version française

**Disponible le 15/10/2020**

**Diffusion – Distribution :**  
**CDE-DLM-Madrigall – SODIS**



Comment devenir artiste lorsqu'on est née femme, à une époque où celles qui appartiennent au « deuxième sexe » ne peuvent accéder à l'École nationale des beaux-arts ?

C'est au tournant du xx<sup>e</sup> siècle que les peintres et sculptrices vont lutter pour être reconnues comme des artistes à part entière, telle Suzanne Valadon, modèle devenue peintre accomplie.

Cette époque est par ailleurs durablement marquée par l'émergence et le développement de grands mouvements artistiques, auxquels les artistes femmes furent partie prenante.

Dévoilant plus d'une centaine d'œuvres, le présent ouvrage permet pour la première fois d'appréhender l'ensemble des contributions des peintres et sculptrices au regard de l'explosion artistique française entre 1880 et 1940. Participant aux mouvements d'avant-gardes, elles s'affirment comme des créatrices à part entière, abordant tous les sujets y compris l'un des plus grands tabous qu'elles terminent d'abattre : le nu masculin.

En ce tournant du xx<sup>e</sup> siècle, les femmes pratiquent enfin le nu, tant féminin que masculin, et se réapproprient par là même leur propre corps, trop longtemps détaché de leur être.

Ce catalogue réunit près de cinquante d'entre elles, célèbres, comme Camille Claudel, Sonia Delaunay, Marie Laurencin (1883-1956), Séraphine de Senlis (1864-1942) et Tamara de Lempicka (1898-1980), et d'autres moins renommées, mais non moins talentueuses, démontrant que la valeur artistique n'a pas de genre.

MONASTÈRE ROYAL  
DE BROU  
BOURG-EN-BRESSE



Contact Presse/Librairie :

Marc-Alexis Baranes

Tél. 01 87 39 84 62 / 06 69 95 13 87

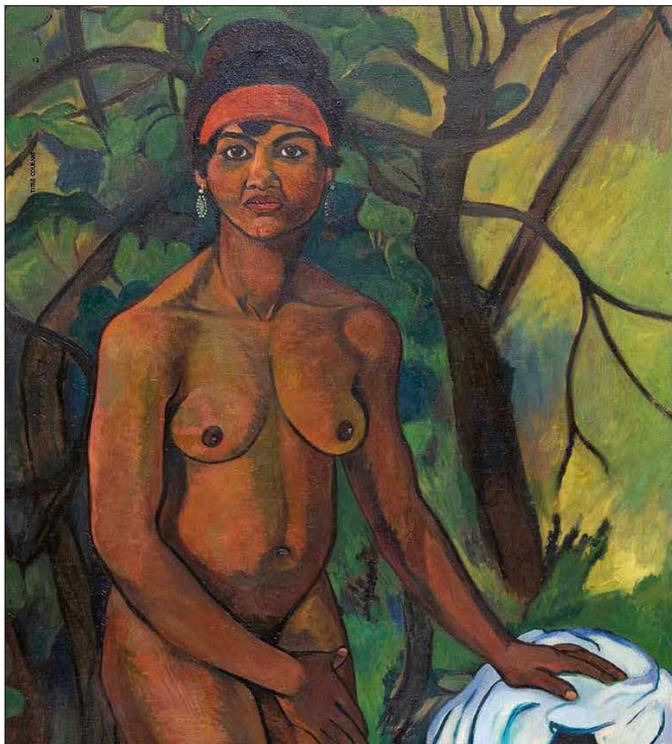
[mabaranes@infine-editions.fr](mailto:mabaranes@infine-editions.fr)

**in fine**

SFPA 10, boulevard de Grenelle • CS 10817 • 75738 Paris Cedex 15  
SIRET B 304 951 460 00068 • TVA Intra-communautaire FR 56304951460

Retrouvez-nous sur [www.infine-editions.fr](http://www.infine-editions.fr)

Disponible  
le 15/10/2020



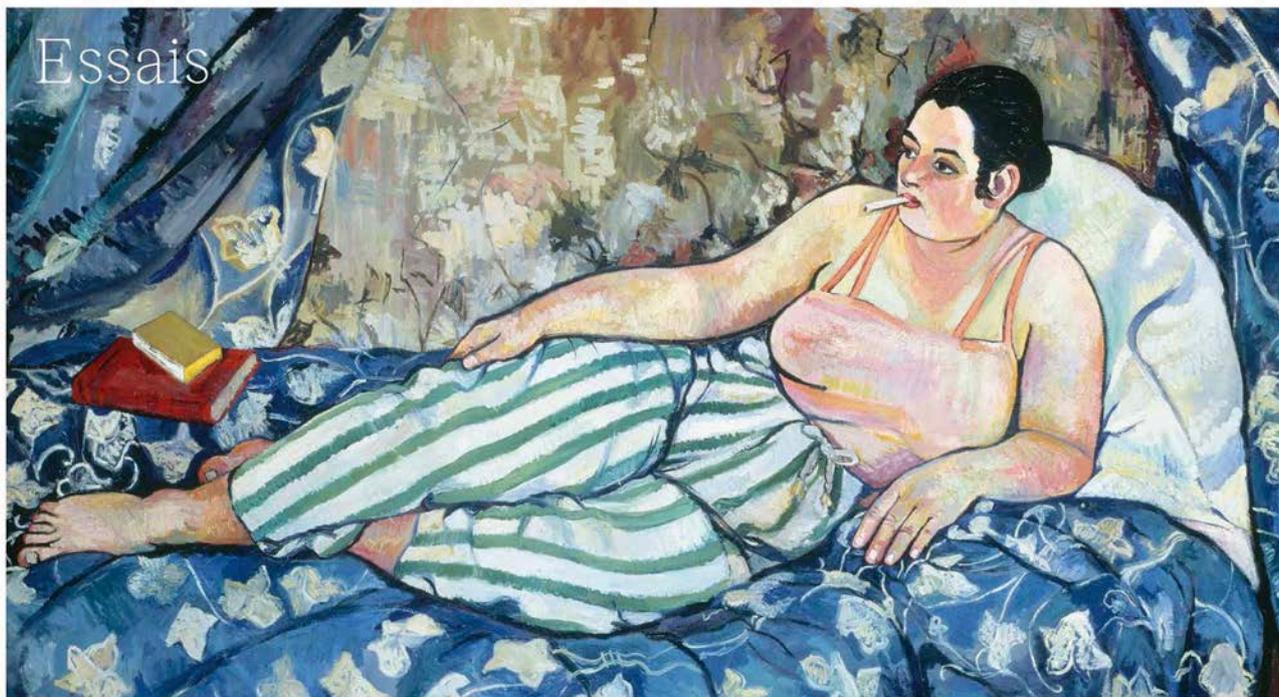
Avant-propos 13

**C**omment devenir artiste lorsqu'on est née femme, à une époque où celles qui appartiennent au «deuxième sexe», dénuées de tout droit civique, ne peuvent accéder à l'École nationale des beaux-arts et sont prises de sa cantonnière à la sphère domestique ? C'est au tournant des années 1800 que les femmes peintres et sculptrices commencent à s'unir et lutter pour être reconnues comme des artistes à part entière, passant comme Suzanne Valadon (1865-1938) du statut de modèle à celui de peintre accomplie.

Les travaux fondateurs de Marie-Jo Bonnet, Élisabeth Lebovici, Catherine Gonnard, Séverine Soffo ou Anne Rivière, mais aussi Rosalind Wiseman «Elles» au Centre Pompidou en 2008, puis la création du réseau Aware (Archives of Women Artists Research and Exhibitions) par Camille Morineau en 2014, ont ouvert la voie à la redécouverte et la mise en valeur de ces nombreuses oubliées de l'histoire de l'art. De récentes expositions monographiques ont permis de redécouvrir certaines d'entre elles : Barthe Morsot (1841-1895), Dora Maar (1907-1997), Luce Cousturier (1876-1925), Émile Charny (1879-1974), Jacqueline Marval (1866-1922), Valentine Hugo (1897-1969), Odette Pasvert (1903-1966), Sonia Lewitzka (1874-1937) ou Geneviève Agathe (1867-1922), entre autres. Comme l'ont montré l'exposition et le colloque co-organisés par Aware et le musée Sainte-Croix de Poitiers en 2017, leur illustre parentèle masculine pouvait être un atout comme un handicap. Il leur fut souvent difficile de sortir de l'ombre de leurs maris ou parents, telles Sonia Delaunay (1885-1979), Sophie Tauber-Arp (1888-1943), Nadija Lager (1904-1982) ou encore Camille Claudel (1864-1943). En 2006 l'exposition du musée de Villeneuve-sur-Yonne mettait en parallèle quatre artistes impliquées dans la scène artistique yonnaise, Valadon, Charny, Agathe et Marval. Celle du musée de Rennes en 2019 replaçait ces créatrices dans un contexte beaucoup plus large d'une émancipation par l'art, de la préhistoire à nos jours.

Dévoiant plus d'une centaine d'œuvres, la présente exposition permet pour la première fois d'appréhender l'ensemble des contributions des peintres et sculpteurs au regard de l'histoire artistique française entre 1800 et 1940. Participant aux mouvements d'avant-garde, elles souffrirent comme des créatrices à part entière, abordant tous les sujets y compris le nu masculin. Cette présentation réunit près de cinquante d'entre elles, oubliées, comme Camille Claudel, Sonia Delaunay, Maria Lourenca (1882-1956), Stéphanie de Senlis (1864-1942) et Tamara de Lempicka (1898-1980), et d'autres moins renommées, mais non moins talentueuses, démontrant que la valeur artistique n'a pas de genre.

Essais



**En quête d'émancipation  
Les femmes artistes à Paris  
autour de 1900**

CWILLOTTE POUCHER ZAHWANN

**L**

e 9 décembre 1901, dans *Le Figaro*, le journaliste Maurice de Vlaminck (1874-1946) pose une question significative qui dévoile les mutations d'une émancipation féminine, non plus uniquement associée à la manécanne et à l'artiste, mais pensée aussi comme un secteur d'investissement : « La femme artiste est-elle heureuse ? ». Valérie entretient sur ce sujet la peintre française Louise Abbéma, une figure non seulement célèbre du monde de l'art, mais également transgressive dans sa vie intime et ses choix vestimentaires. Lechiama, ses enfants, portait le pantalon, Abbéma incarna à l'époque, avec sa concubine et amie Sarah Bernhardt (1844-1923), un certain modèle de femme artiste séduite et étonnée (fig. 1). C'est d'ailleurs peut-être pour cette raison que le journal le pose à l'art à deux questions plutôt orientées. Tune sur la préférence regard qu'elle avait eu à poursuivre sa carrière professionnelle au détriment de sa vie personnelle, l'autre, en admettant l'hypothèse qu'elle est une fille, ce qu'elle souhaiterait alors pour elle. Les réponses de l'artiste sont emblématiques de la difficulté à penser une définition stable du féminisme et de l'émancipation féminine au passage du 19<sup>e</sup> au 20<sup>e</sup> siècle, car si Abbéma est une figure transgressive dans son apparence et sa vie privée, elle demeure plutôt polie et conservatrice dans son discours :

« Si j'ai été heureuse ? Certainement ! Je suis comme Sarah Bernhardt. Voilà vingt-cinq ans que nous sommes amies et que nous pensons de même sur le bonheur d'être une femme artiste. [...] Me considérais comme un des êtres les plus heureux qui existent, je dois supposer que j'ai choisi le meilleur parti. Mais, comme j'ai souvent vu que le bonheur ne dépend pas des événements, mais des caractères, je pense que si j'étais mariée, j'aurais été également la plus heureuse des femmes. Très gênée par ma famille, je n'ai jamais eu le désir de bruyamment avouer la peinture et nullement contraire dans cette vocation, j'ai toujours souhaité d'autres joies que celles que l'art pouvait me donner. C'est donc vous dire que je ne regrette rien et que, si ma vie était à recommencer, mon seul désir serait qu'elle fût telle que je me la suis faite. Quant à la seconde question que vous me posez, voici ce que je peux vous répondre. Si j'avais une fille, je me ferais d'être pour elle ce que moi-même n'ai été pour moi, et je lui laisserais aussi libre de décider de sa vie qu'en m'a laissé libre de décider de la mienne. Quant personnellement, le bonheur en ce monde consiste à suivre la vocation que Dieu vous donne, et qu'il est perdue quand on se le travaille. »

FIG. 1 LOUISE ABBÉMA, *Portrait de Sarah Bernhardt*, 1903, huile sur toile, Paris, musée Carnavalet, Paris (détail)



**Suzanne Valadon  
et l'allégorie de l'Art**

LENA PÉRIER

**E**

n 1927, Suzanne Valadon crée l'affiche du Bal annuel de l'Aide amicale aux artistes, rejoignant ainsi d'autres artistes telles que Marie Vascaeff (1884-1957) (fig. 2) et Jacqueline Marval (1866-1932) (fig. 3). L'Aide amicale aux artistes est une association fondée en décembre 1921 pour « vivre en aide moralement et matériellement aux artistes ». À cette fin, elle organise un bal chaque année à partir de 1923, dans une salle, ainsi que l'annonce *Le Figaro* en 1927, décoré par de jeunes artistes et qui accueille des cabarets et de nombreuses autres attractions, comme par exemple un concours de costumes<sup>1</sup>. Alors que les créateurs des affiches des années précédentes s'orientaient vers le thème de la danse ou des costumes, Valadon fait ici référence à l'objet même du bal et montre une artiste, chor au nu. Quelques pièces d'or tombent également avec les fleurs sur le piédestal et à côté de ce dernier. Le titre *L'Aide amicale aux artistes* est disposé en arc de cercle au-dessus de la scène. Il existe quatre dessins préparatoires pour cette affiche, dessins qui influencent fortement la signification de la représentation. Alors que deux d'entre eux présentent une grande similitude avec la réalisation finale, les deux autres dévoilent le nu de face, la palette dans la main gauche devant la poitrine, la main droite levée tenant un pinceau pour peindre (sur. 44, p. 107). En observant bien le visage, on découvre clairement les traits de Suzanne Valadon elle-même : il s'agit donc d'un autoportrait. La littérature spécialisée s'accorde également à dire que le piédestal de modèle, sur lequel se tient le nu, était cette thèse. Suzanne Valadon se représente ainsi nue, en train de peindre. Partant de ce postulat, cette affiche ferait donc office d'autoportrait en artiste.

Des les 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles, les artistes se représentent en train de peindre, généralement revêtus de vêtements élégants. Il en est parfois de même au 20<sup>e</sup> siècle, mais ils portent plutôt des blouses de peintre<sup>2</sup>. Cette typologie se retrouve également dans les œuvres d'artistes femmes, celles-ci pouvant s'appuyer iconographiquement sur la peintre antique Marcia, évoquée dans l'ouvrage de Boccaccio (1313-1365) de 1362, *De mulieribus claris*, une compilation de biographies de femmes célèbres<sup>3</sup>. Parmi elles figure donc Marcia, une peintre antique qui s'est représentée à l'aide d'un miroir, créant par là même un modèle pour les futures autoportraits de femmes<sup>4</sup>. La référence à ce motif

FIG. 2 SUZANNE VALADON, *L'Aide amicale aux artistes*, 1927, Rhodopar, 100 x 80 cm, Bibliothèque nationale de France, BNF-DG-1-SALANTIC3-1006.



Disponible  
le 15/10/2020

82

### Artistes, galeristes : féminin, pluriel

MARSHANE LE MORVAN

**L**ongtemps restées dans l'ombre de leurs homologues masculins, les artistes femmes trouvent progressivement de la visibilité, en particulier grâce à la multiplication depuis deux décennies de publications spécialisées à leur sujet. Les expositions récentes dédiées aux créatrices encouragent l'évolution de la société contemporaine sur les questions d'égalité et poussent davantage les musées à s'intéresser à la production féminine au sein de leurs collections. La représentation et la représentativité demeurent cependant encore marginales puisqu'en 2000, la collection du Musée national d'art moderne ne comprenait que 14,6 % de femmes artistes et 7,5 % des œuvres réalisées par des femmes (dont beaucoup de photographes, amoindrissant d'autant le volume des peintures et sculptures). Le taux de femmes exposées était alors de 5 %, soit à titre de comparaison, le même pourcentage que sous l'Ancien Régime lors des Salons de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

Malgré une sensibilisation grandissante à la problématique féministe, les productions d'artistes femmes souffrent encore d'une certaine reconnaissance hâtive d'une amnésie sélective déjà bien installée. Il paraît donc utile d'évaluer le moment où cette élimination des femmes par l'art gagna en ampleur, pour juger à partir de quand l'injustice de cette inégalité prit racine. Georges Duhamel est ainsi la bascule entre une poignée d'exemples anecdotiques de réussite et un élan véritable en volume de femmes embrassant une carrière artistique au tournant du 20<sup>e</sup> siècle, faisant de Suzanne Valadon (1865-1938) et de ses contemporaines la première génération à rendre le terme « artiste » véritablement féminin : « Alors qu'une Yvonne Lebrun, une Constance Mayer, une Rosa Bonheur, une Berthe Morisot restaient, sinon en marge de l'art de leur temps, du moins à l'ombre des grands maîtres, notre époque aura eu, entre autres privilèges, celui de pouvoir compter parmi ses meilleurs artistes, quelques femmes, et nul ne me contredira si j'affirme qu'il est impossible de séparer le nom de Marie Laurencin ou de Suzanne Valadon, de celui des peintres aux côtés de qui elles ont si longtemps lutté pour le triomphe de l'art vivant. Il est probable que la génération qui a aujourd'hui detournée à cinquante ans, a produit à elle seule plus de femmes peintres que toutes celles qui se sont succédées depuis les origines de la peinture française ».

Avantant cette datation artificielle, un autre pas artistique, lui aussi sous-estimé, connaît alors le même processus de féminisation : celui du marché de l'art. En effet, si les spécialistes datent l'apparition des pionnières du commerce de l'art après la Seconde Guerre mondiale, il semble plus réaliste de remonter plutôt au 20<sup>e</sup> siècle et à la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle. On relève par exemple que la première exporte à l'étranger était Marie Straecker (1859-1919), qui après le décès

FIG. 1 BÉLISE CHARENT, Portrait de Berthe Morisot, vers 1915-1920, huile sur carton, 27 x 35 cm, Paris, Lyon-galerie Michel Decoster



83

### Une armée de peintresses envahissent les ateliers, les salons...

NATHALIE ERGOULT

**E** RAPIDE PANORAMA DES ARTISTES FEMMES DANS LES MOUVEMENTS D'AVANT-GARDE : 1900-1939

En 1910, Octave Lippman (1851-1931), homme de lettres vieillissant, tout dans une et aide sur les motifs des Parisiennes : « Nous voyons déjà une armée de peintresses envahissant les ateliers, les salons assésés, ayant même formé une exposition, "Les femmes peintres et sculpteurs", où les toiles avaient quelques succès, à chaque retour printanier, différents locaux qui affaiblissent leurs œuvres. La profession de femme peintre est aujourd'hui consacrée, classée, aimablement envagée ».

Aussi, à force de lutte et malgré une farouche opposition des institutions artistiques et politiques, les femmes artistes parvinrent enfin à faire de la Première Guerre mondiale s'imposer comme professionnelles et à intégrer le marché de l'art. La conquête en 1900 d'un atelier à l'enseignement gratuit à l'École des beaux-arts, la multiplication des lieux de formation avec l'ouverture d'ateliers, la Grande Chaumière en 1904, Matbae en 1908, Vasiliev en 1912 et l'Académie moderne de Fernand Léger (1881-1955) en 1924, leur a permis d'élargir leur domaine de compétences à divers domaines artistiques et d'acquiescer une carrière professionnelle. Depuis 1903, elles peuvent concourir au grand prix de Rome, il faut cependant attendre 1911 pour voir la première lauréate en sculpture, Lucienne Heuvelmans (1881-1944), et 1925 pour la peintre avec Odette Pavvert (1903-1968).

À cette « armée de peintresses » parisiennes, s'ajoute l'arrivée dans la capitale d'artistes étrangères venues de Russie, d'Espagne orientale et du Nord, d'Italie, d'Espagne ou même d'artistes par la Ville lambe et la réputation de tolérance et de liberté des mœurs. Fuyant la rigidité des cercles sociaux de leurs pays, séduites par le faible coût de la vie, la présence d'ateliers nombreux et peu coûteux, de galeries et de salons, elles trouvent à Paris un milieu particulièrement favorable aux échanges et à la création artistique.

Le statut des femmes est cependant loin d'être favorable aux Françaises, surtout aux femmes juives. Marie Laurencin (1883-1944), en Espagne en 1914 le peintre allemand Otto von Wangen (1881-1942), perd sa nationalité française. Devenue allemande de plein droit, elle travaille en Espagne et voit tous ses baux confisqués par les autorités françaises. Elle divorcera en 1921 et ne se remariera pas. Quant à Alice Heilich (1895-1975), son mari, Louis Maccosais (1876-1941) ayant souhaité de séjourner un contrat avec le marchand Léopold Zborowski (1869-1932), elle abandonne la peinture et se tourne vers les arts décoratifs. Rappelons qu'en France les femmes

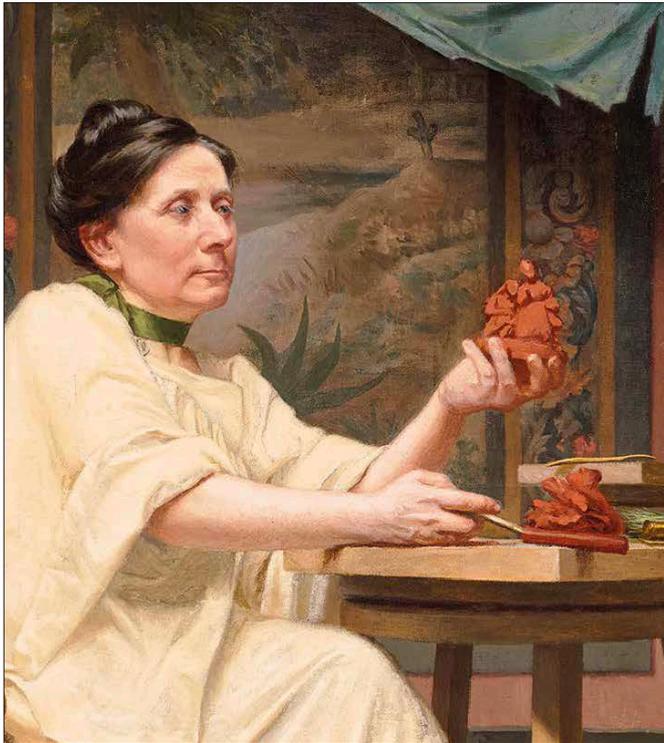
FIG. 1 MARIE LAURENCIN, Appariement et ses amis, 1905, huile sur toile, 104 x 104 cm, Centre Pompidou - MRM/MOCL, Liv. AM. B73 (034)



Disponible  
le 15/10/2020

Contact Presse/Librairie :  
Marc-Alexis Baranes  
Tél. 01 87 39 84 62 / 06 69 95 13 87  
[mabaranes@infine-editions.fr](mailto:mabaranes@infine-editions.fr)

**in fine** SPPA 10817 • 75738 Paris Cedex 15  
SIRET B 304 951 460 00068 • TVA Intra-communautaire FR 56304951460  
[Retrouvez-nous sur www.infine-editions.fr](http://www.infine-editions.fr)

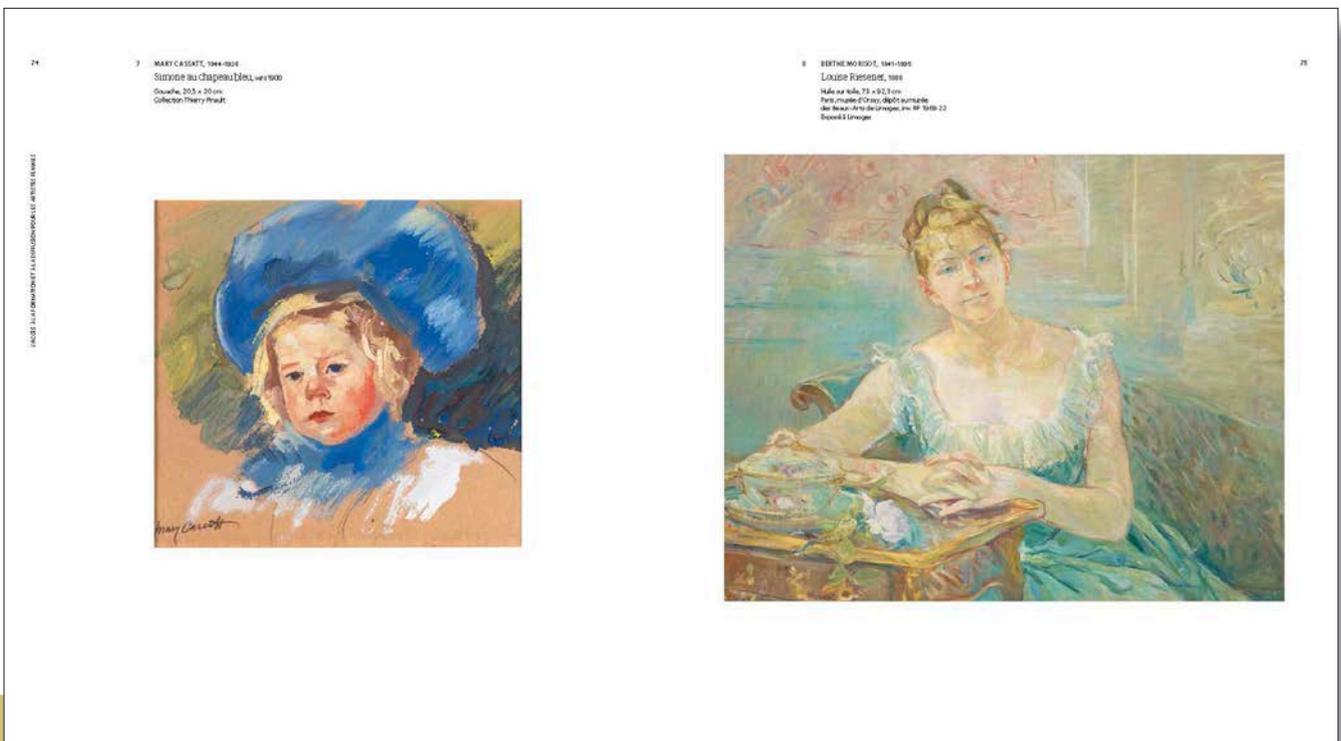


## L'accès à la formation et à la diffusion pour les artistes femmes vers 1900

Alors que leurs devancières étaient souvent issues de familles d'artistes, les femmes d'artistes milieux sociaux accèdent peu à peu au monde des formations spécifiques, privées ou publiques, telles que les écoles de dessin, ou ateliers, punies filles en 1803. Lucienne Julien en 1868, l'académicienne Colasanti (ou grande Chamblé) en 1870 et encore Finster de Rodin deviennent maitres. L'École nationale des beaux-arts ne s'ouvre en revanche à elles qu'en 1897, après une longue bataille menée par l'Union des femmes peintres et sculpteurs, fondée en 1881 par la sculptrice Hélène Bertaux et consolidée par la peintre Virginie Demont-Breton. Aux stratégies individuelles se substituent les listes collectives. Cette même année, Hubertine Aulart (1848-1914) organise en France la première manifestation féminine et l'État se désengage du Salon en confiant son organisation à la Société des artistes français, tandis que se multiplient d'autres Salons et que s'ouvrent les premières galeries privées. Sous le Second Empire (1820-1870), malgré l'idéologie de la femme au foyer illégitime dans la sphère professionnelle, le nombre d'artistes femmes se maintient au Salon français 14 90,

mais elles reçoivent que 0,2 % de médailles. Celles qui obtiennent la notoriété constituent l'exception. Rosa Bonheur (1822-1899), première artiste à recevoir le Légion d'Honneur, prend le contre-pied des stéréotypes de genre, assumant une posture et une peinture dites « viriles ». À la fin des années 1850, si elles sont près de 30 % à exposer au Salon, elles continuent à faire l'objet de préjugés de moqueries voire d'insultes. Hélène Bertaux, Virginie Demont-Breton ou Georges Achille-Fould traitent les mêmes sujets d'histoire que les hommes, loin des broderies, bouquets de fleurs ou autres sujets sentimentaux auxquels on voudrait les cantonner. En parallèle, rompu avec l'académisme, l'impressionnisme est le premier groupe à renouer à inclure une femme dès sa première exposition, Berthe Morisot. Avec Mary Cassatt et quelques autres, elles expriment leur sensibilité qualifiée de « féminine », dans des scènes d'intérieurs ou des portraits familiaux. Ces sujets restent « conversationnels » pour ces peintres issues de la haute société, dans laquelle la peinture est admise comme un passe-temps plus qu'une véritable profession.

Bien qu'amenées à travailler à la place des hommes partis à la guerre et décimés lors de la Première Guerre mondiale, aspirant à plus de liberté, les femmes ne sont pas reconnues juridiquement comme leurs égales. Elles attendent 1944 pour voter, 1965 pour travailler sans l'autorisation de leur mari. Ce fait explique sans doute la proportion élevée d'artistes lesbiennes, célibataires ou épouses d'un artiste. À la même époque, Louise Abbéma accède à la reconnaissance grâce au portrait de sa compagne Sarah Bernhardt (1844-1923), l'impératrice du théâtre et à l'indépendance affirmée. Féministe, elle fait partie de la délégation de femmes françaises artistes présentes à l'Exposition universelle de 1893 à Chicago. Lorsque le prix de Rome s'ouvre à elles, en 1903, il n'a déjà plus la même aura, représentant une forme d'académisme dépassé par le mouvement de l'avant-garde, dans laquelle la figure du génie ne peut être que masculine. Il s'agit toutefois d'une conquête institutionnelle décisive. Lucienne Heuvelmans en sera la première bauriste en sculpture en 1911 et Odette Fauter en peinture, en 1925. MBP





## Suzanne Valadon, artiste moderne

Jeune fille issue d'un milieu modeste, Suzanne Valadon ne reçoit pas une formation artistique classique. L'art, Valadon le côtoie après de ceux pour qui elle exerce comme modèle à partir de 1890, sous le nom de Maria. Elle voit alors quotidiennement le travail de Henri (1829-1905), Prus de Chavannes (1824-1898), Renoir (1841-1919) ou Toulouse-Lautrec (1864-1901). Dessinatrice acharnée, c'est à leur contact qu'elle se forme et construit son propre parcours : Lautrec lui montre ses estampes japonaises, Bartholomé (1848-1928) la pousse à exposer, Degas (1849-1917) lui enseigne la gravure. Elle suit aussi son inspiration chez Courbet (1819-1877), Cézanne (1839-1906) et Gauguin (1848-1903), et visite les musées. Puis Maria la modèle devient Suzanne l'artiste. Elle poursuit sa voie, unique : à coups de crayon, de sanguine et de pastel. En collaboration avec Degas, et probablement par intermédiaire personnelle, Valadon place les corps à la toilette au centre de son attention graphique. Elle regarde et retranscrit, d'un trait précis, parfois malassuré, les courbes des femmes en leur gestuelle quotidienne, se lavant, s'essayant, s'habillant,

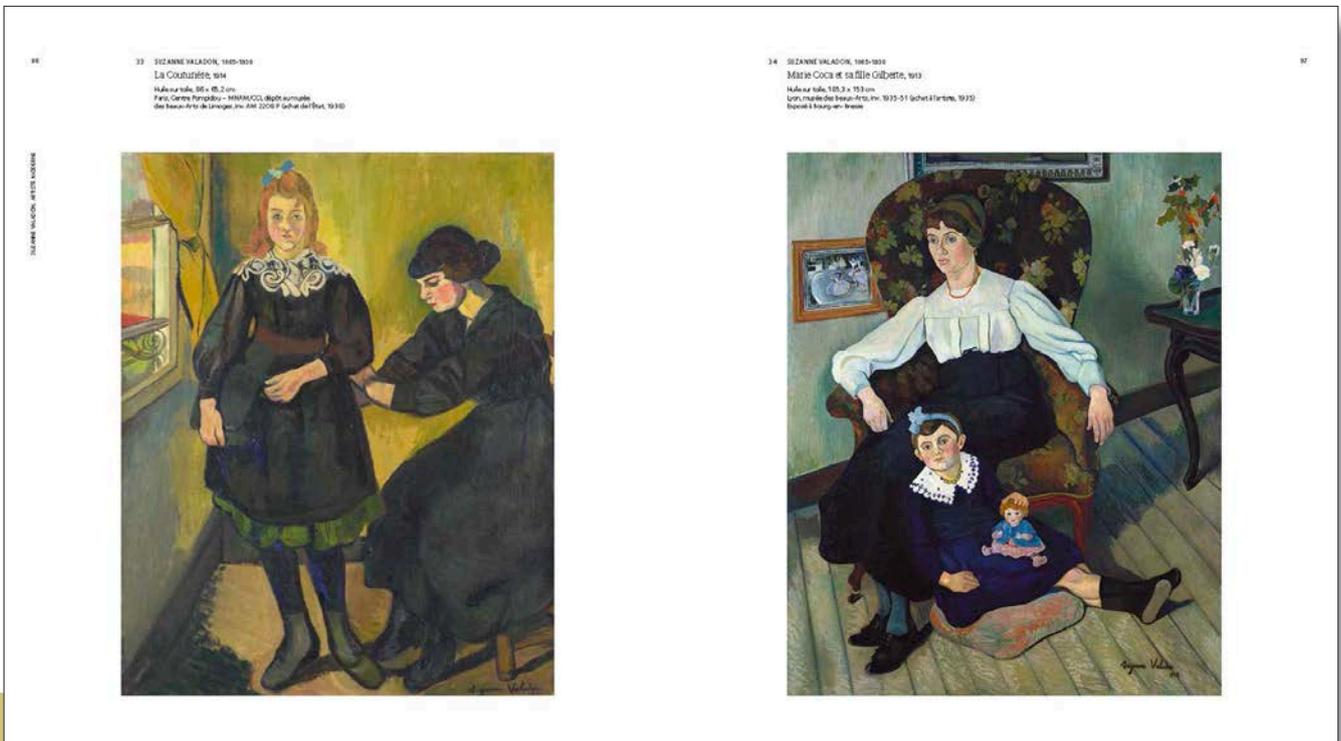
tout entières concentrées à leur tâche intime. Dans les années 1890, Valadon explore déjà le médium pictural et donne un aperçu de sa maîtrise en dessinant un trait nu sur cerise le sujet, enrobant des couleurs encore assourdies, déclinées dans un camaïeu de bruns. Dans le Portrait d'Érik Satie (1892), elle introduit des tons acides sur ce visage fin et sec, image d'un amoureux furtif et délassé. Le tableau témoigne de toute l'aptitude psychologique que la peintre apportera aux portraits brossés de son entourage : sa famille, les proches gravitant dans ses ateliers, son réseau professionnel ou ses amis.

Au début du 20<sup>e</sup> siècle, elle s'attache aux nus féminins et masculins. Avec Adam et Ève (1909) elle se représente elle-même, et le peintre André Utter, entièrement nue et de face, une première pour une artiste femme ! Valadon explore ainsi la modernité par le biais iconographique. Il en ressort les compositions magistrales du tournant des années 1910 où s'épanouit un style pictural singulier, évoluant indépendamment de tout courant artistique de son époque. L'artiste modélise ces corps de façon vigoureuse, classonnant d'un trait sombre ces

motifs désormais aux couleurs vives, et porte une attention particulière au décor. Ce style trouve son aboutissement dans La Chambre bleue (1923), dont le sujet capoté, non sans malice, les Venus allongées de Titien et de Giorgione, mais se révèle à rebours un manifeste de la femme contemporaine libre.

Qu'il recroisette un portrait, un paysage ou une nature morte, son art passant et solide est bientôt identifié comme « une féminité ». Tandis qu'en 1929 Adolphe Bakst (1876-1951) l'associe dans sa monographie à une « mille brutalité ». Ces commentaires interrogent la question du genre en peinture, alors même que Valadon fut en brèche l'épousailles d'un art produit par des femmes prétendument qualifiées de « féminines ». C'est d'ailleurs en ce sens qu'elle refuse dans un premier temps d'adhérer à la Société des femmes artistes modernes.

La posture à long terme « artiste » Valadon aux aventures de sa vie privée en l'a révisé dans l'ombre des livres, peintre enserrée de deux littéraires moutonnés. Valadon était devenue la « maîtresse de » et la « mère de » au détriment de « l'artiste de la modernité » qu'elle est pourtant, plume et entête. AL





## Réseaux artistiques : être soi parmi les autres

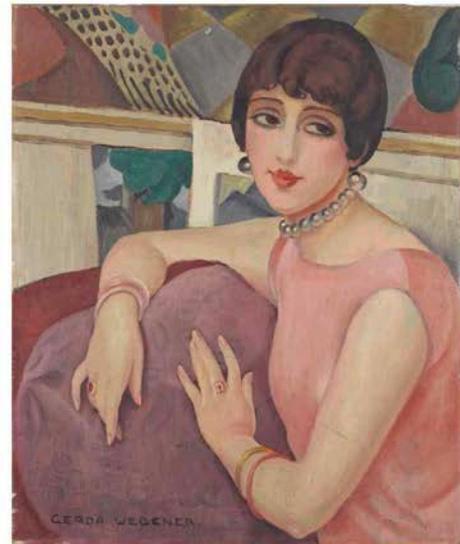
Au sein d'une société où la place de la femme n'est pas égale à celle de l'homme, comment trouver la pierre en tant qu'artiste ? L'art pour elle est crucial pour forger son identité propre. Dès le Moyen-Âge, dans *Les Dames de remon de boccos*, le peintre Marcia se représente elle-même à l'aide d'un miroir. Artemisia Gentileschi (1593-1654) au XVII<sup>e</sup> siècle, Suzanne Valadon (1865-1938) plus tard affirment leur talent en s'identifiant à l'allégorie de la Peinture elle-même (cat. 44 p. 107, fig. 1 p. 33, fig. 6 p. 37). Dans son célèbre portrait de groupe du *Bateau-Lavoir* (fig. 5 p. 57), Marie Laurencin immortalise au côté de son amant, Guillaume Apollinaire (1880-1918), de Pablo Picasso (1881-1973) et de la collectionneuse Gertrude Stein (1874-1946).

Les artistes femmes représentent leurs proches – par exemple Eva Goubaud, baronne Gouraud (1806-1849), riche collectionneuse américaine qui soutient Marie Laurencin, mais aussi Henri Matisse (1869-1954) et bien d'autres. La marchande Berthe Weil, la première à découvrir Picasso, défend de même à partir des années 1880, Paris et plus généralement la capitale où affluent les artistes du monde entier. Là, les femmes se libèrent des carcans familiaux et s'intègrent à l'explosion artistique,

concentrée d'abord sur la butte Montmartre puis dans le quartier de Montparnasse. Marie Vassiloff y fonde l'académie russe en 1911, où se croisent tous les artistes, de même que dans sa cantine durant la Première Guerre mondiale. Jane Poupelet s'engage elle aussi, modérant des soirées pour les artistes caristes. En parallèle, les salons privés continuent de jouer un rôle important. Celui de la sculptrice Louise Oché à Issy-les-Moulineaux se réunit ainsi des écrivains ou des musiciens, tels Marcel Proust (1871-1922), Claude Debussy (1862-1918) ou Maurice Ravel (1875-1937). Celui de l'Américaine Natalie Clifford Barney (1876-1972) et de sa compagne la peintre Romana Brooks, se tient à partir de 1910 pendant plus de soixante ans dans son « temple de l'amitié ». Dans ce salon libertaire et féministe se côtoient les plus grands écrivains : André Gide (1869-1951), Colette (1873-1954), Marguerite Yourcenar (1903-1987), ou Jean Cocteau (1890-1963), pour n'en citer que quelques-uns, mais aussi Rodin, Laurencin, Lempicka ou Orloff, qui réalise une chouette monumentale pour le jardin, hélas fondue sous l'occupation allemande.



56 GERDA WEDENER, 1885-1946  
Lily, 1922  
Huile sur toile, 21,2 x 40 cm  
Paris, Centre Pompidou - www.cmp.fr, JP 440 P  
(achat de l'État, 1927)



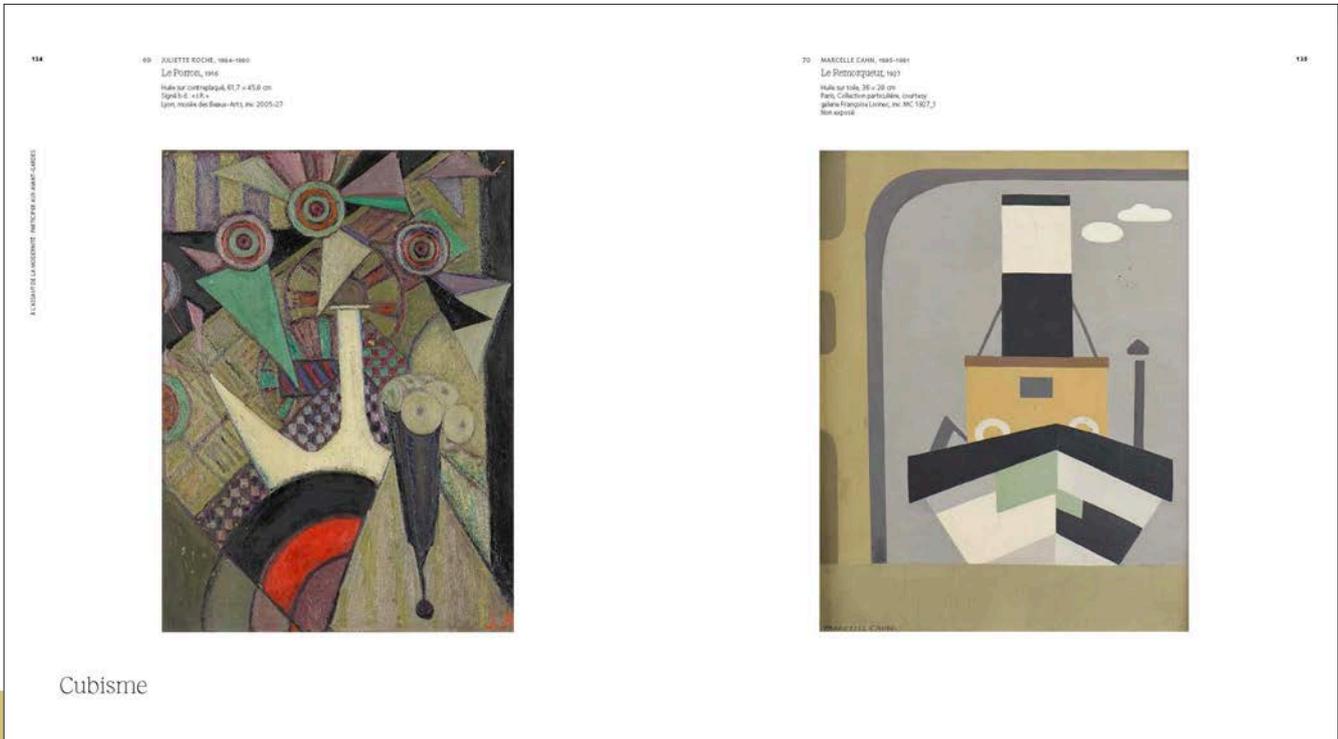


## À l'assaut de la modernité : participer aux avant-gardes

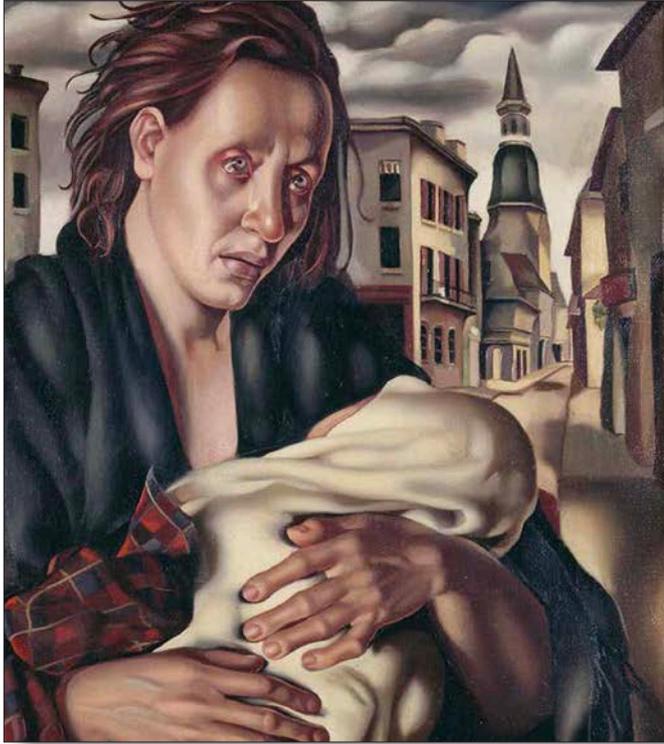
Revendiquant une totale liberté ainsi qu'une nouvelle conception du rapport de l'art au monde, quelle place les avant-gardes artistiques ont-elles accordée aux femmes ? Les femmes ne sont évidemment pas des figures isolées et participent aux grands mouvements modernes, quoique le plus souvent aux marges de ces groupes avant tout masculins. Il est d'ailleurs symptomatique que la postérité ait surtout retenu leur nom pour leurs liaisons avec des artistes plus renommés qu'elles. La plupart d'entre elles ont donc dû évoluer de façon personnelle et indépendante pour se faire un nom. L'art de Georgette Agathe, peintre et sculptrice, épouse fascinationnelle de l'homme politique Marcel Sembat (1862-1922), oscille entre postimpressionnisme et fauvisme à la façon de Matisse, qu'elle a eu comme professeur. Celle de Lucie Cousturier, formée par Paul Signac (1863-1935), s'inscrit dans le pontisme. Sonia Lewitzka, défendue par la galerie Berthe Weill, développe un univers poétique inspiré du folklore slave, qui séduit Apollinaire. Du groupe fauve auquel elle appartient, des Expositions manifeste de 1905, Emile Chirmy, compagne de Charles Camoin (1879-1965) entre 1906 et 1912 et qui expose aux côtés

de Derain, Dufy, Friez, Matisse, Vlaminck, s'en détache peu à peu pour pouvoir prendre son envol, soutenue par l'écrivaine Colette et la galerie Berthe Weill. Jacqueline Marval, bien que maîtresse de Jules Flaudin (1871-1947) (qui épousera sa rivale Hermette Deloras), s'en écarte également pour trouver sa propre voie, aux accents expressionnistes. Chez les cubistes (même inventé en 1906), les femmes sont plus nombreuses, mais là aussi parfois pour une étape seulement dans leur carrière, et avec la difficulté d'auster aux côtés des giants retenus par Théonore, tels Braque et Picasso. Leurs noms sont Alice Baily, Aïça Hächli, Marie Laurencin, Sonia Terk-Delaunay, Maria Blanchard, Mareva (1892-1964). La micron et collectionneuse Gertrude Denjoye un grand rôle dans la diffusion du mouvement. À l'instar de Jacqueline Marval et Emile Chirmy chez les fauves, Marie Laurencin ne pourra toutefois s'affirmer artistiquement qu'en se séparant du cubisme et de ses caractéristiques stylistiques. Dans le dadaïsme et le surréalisme, la femme, qu'elle soit androgyne ou fatale, est objet de désir ou de métaphores, et non sujet agissant. Même les photographes aujourd'hui reconnues, comme Claude Cahun (1894-1954),

Meret Oppenheim (1913-1985) ou Dora Maar (1907-1997), ne sont guère prises en compte par André Breton (1896-1966) et ses acolytes. En 1933 la première exposition du groupe n'est vingt hommes et deux femmes, Marie-Barthe Aurenche (1906-1960) et Valentine Hugo, qui réalise des objets collages, des cadavres exquis ainsi que des portraits de ses amis surréalistes: Breton, Éluar, Tzara, Cravel ou Char. Leonor Fini se le d'améliore avec Man Ray, Éluar et Ernst, mais, bien que reconnue par la critique, n'intègre jamais officiellement le groupe. L'abstraction, inventée par la Suédoise Hilma af Klun (1862-1944) dès le début du siècle, se diffuse peu à peu en France. L'atelier moderne, où Fernand Léger (1881-1955) enseigne à Paris, voit passer de nombreuses artistes venues de toute l'Europe. C'est là que Maroile Cahu étudie, de retour de Zurich et avant de repartir à Strasbourg. Sophie Taubert-Arp, formée en Suisse, travaille étroitement avec son mari Jean Arp (1866-1966), partageant le même amour pour le rythme et la couleur, au sein du groupe Cercle et Carré. C'est aussi le cas de Sonia Terk, épouse de Robert Delaunay (1865-1941), dont l'œuvre est davantage distinguée après la mort de ce dernier en 1941. MSP



Cubisme



## Des sujets féminins ? De l'intérieur vers l'extérieur

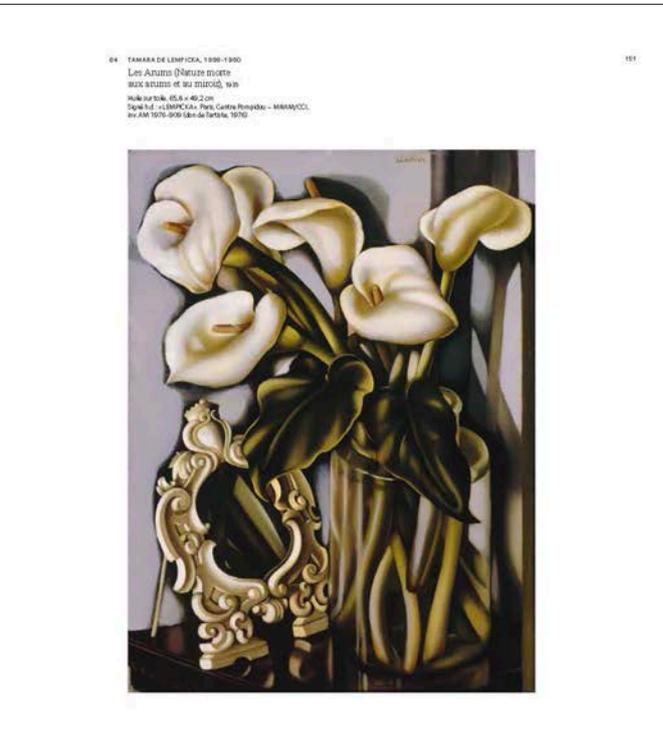
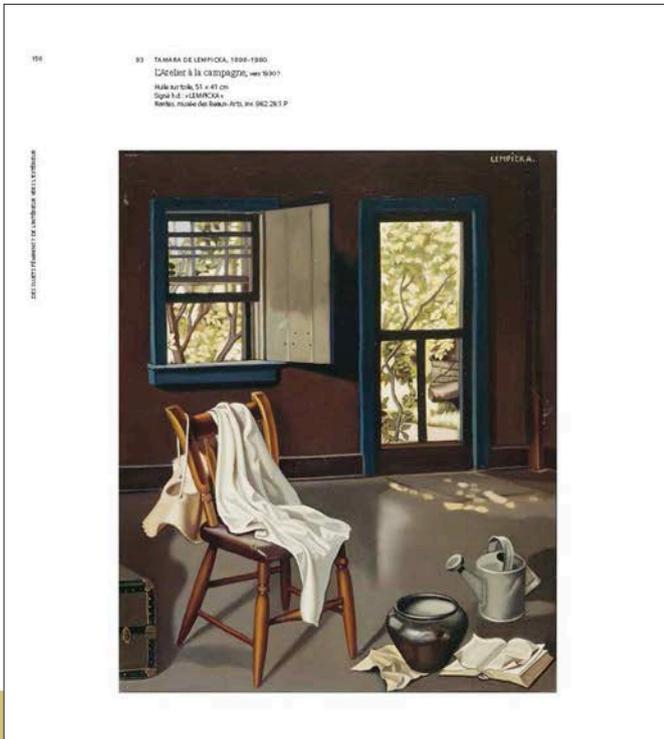
Les sujets choisis par les artistes femmes diffèrent-ils de ceux choisis par les hommes ? L'art d'offrir des fleurs, des scènes d'intérieur et des thèmes sentimentaux, auxquels on les a traditionnellement cantonnées, se poursuit-à à l'époque où les académiciennes volent en éclats ? De la traditionnelle Vierge à l'Enfant, la fresque de Marie Handrin tire une œuvre épurée, rappelle les primitifs italiens. La mère, qui capte son enfant, occupe tout le centre de la composition, les draps sculpturaux de sa robe lui conférant une puissance minérale, telle une forteresse d'amour maternel. Lorsque la sculptrice juive Chana Orloff s'empare du sujet, c'est en le déjouant de toute interprétation religieuse. La mère, droite, protège l'enfant contre elle. Si le sujet est d'un autoportrait, la coiffure au bol du bébé rappelle celle de son fils, qu'elle éleva seule après la mort prématurée de son mari. Dans un style très pur, elle exprime l'attachement universel d'un parent pour son enfant.

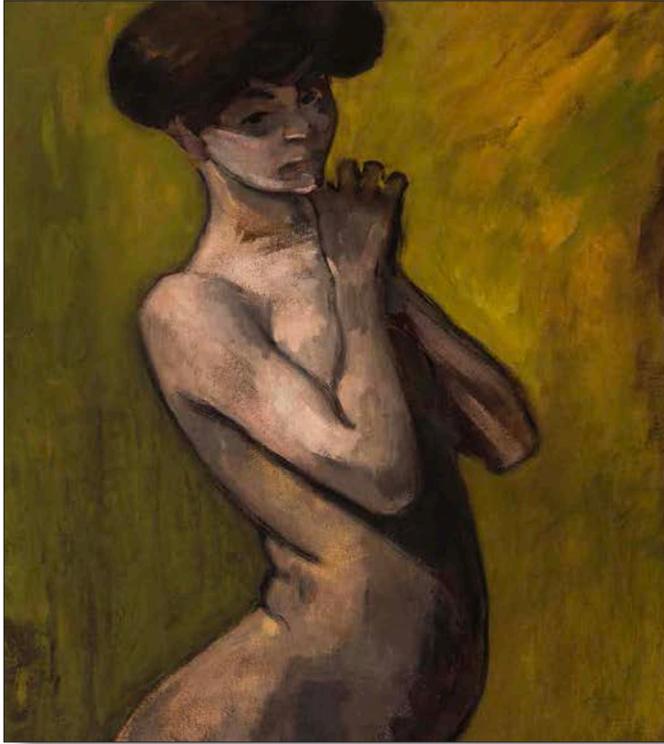
De thème de la lecture féminine, remontant au 19<sup>e</sup> siècle et à la Mademoiselle de Roger van der Weyden (1400?-1464), une artiste postimpressionniste comme Marguerite Marallet crée une peinture d'une grande douceur, qui nous plonge dans la lumière et l'intimité. La lecture de Tamar de Lempicka, elle, joue sa titre couronné de laurier. Les volumes anguleux sculptés par des rayons droits en font une figure active. Non seulement ce thème n'est pas l'appropriation des artistes femmes, mais encore le représentent-elles de façon fort différente suivant leurs tempéraments : assure particulièrement stylisée ne permettrait d'identifier leur appartenance au beau sexe.

Dans d'autres œuvres, Tamar de Lempicka affiche sa prédilection pour les arums. Ces fleurs, aussi belles que vénéreuses signifient le désir ardent en langage des fleurs et offrent des formes organiques pour le mieux suggestives. Elle fait ainsi du traditionnel bouquet de fleurs le manifeste de ses meurs libérées de morale bourgeoise. La même ambiguïté hante les bouquets futuristes, mystiques et « vifs de Sézanne de Serbelli, que sa condition extrêmement modeste ne détruit pas à jamais. En choisissant de représenter des « lieux de débauche », cafés, cabarets, voire bordels, certaines artistes telles Henriette Delmas ou Lou Albert-Lussard, répondent également avec les conventions imposées à leur sexe. Ne s'y avouant guère que des femmes appartenant aux milieux artistiques et intellectuels, qui conquièrent cependant ainsi la même liberté de leurs homologues masculins.

Dans les années 1930, Tamar de Lempicka abandonne sa vie turbulente, traversant une crise morale et mystique, qui s'illustre dans des œuvres comme La Mère supérieure ou La Fuite, celle d'une mère fuyant la guerre, son enfant dans les bras, lors du grand exode de 1940. Elle-même quitte alors la France pour les États-Unis, bénéficiant d'une amorce naturelle que la femme représentée n'a pas.

MAR



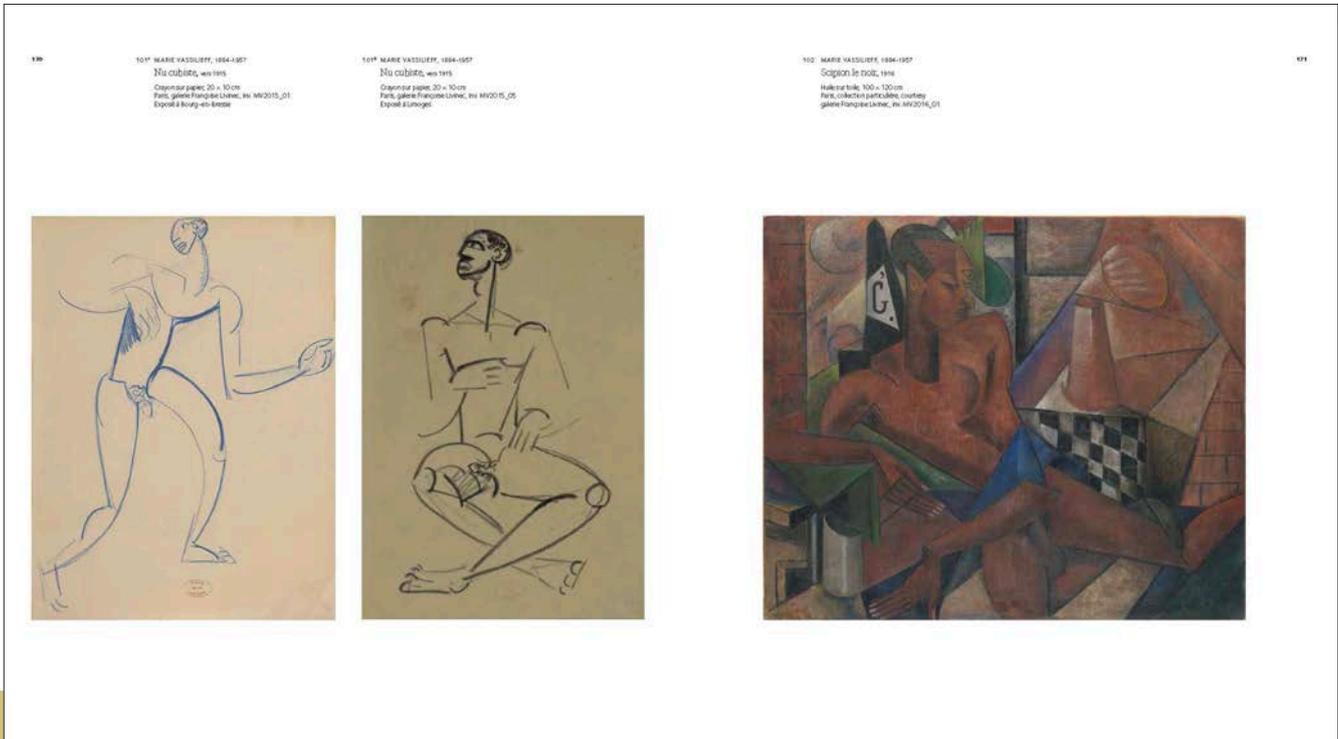


## Le nu, au féminin et au masculin

Le changement de rôle des femmes – du modèle passif à l'artiste agissante – est symptomatique de leur émancipation. Par souci des convenances sociales, l'étude de l'anatomie et du modèle nu est, osons le dire, en effrit prosopte, leur propre reflet dans le miroir, revendiquant à la fois leur liberté et leur identité. Emilie Charmy, Suzanne Valadon et l'Allemande Paula Modersohn-Becker (1876-1907) sont les pionnières de ces autoportraits nus d'une grande sincérité, peints à larges touches dès le début du 20<sup>ème</sup> siècle. L'Allemande Germaine de Roton, à défaut d'être un autoportrait physique, se fait le portrait de ses états d'âme, elle qui finit sa vie enfermée dans un sédatif. La nudité de sa figure renforce son apparence vulnérable. Les corps anonymes de Jeanne Berleby et Marguerite Peltzer sont au contraire charpentés et solides. Certaines femmes renversent les rôles traditionnels en posant un regard dérangeant sur d'autres corps féminins. Jacqueline Ménéal s'octroie ainsi l'audace de reprendre le thème du harem, fantasmant masculin par excellence. Dans le cas de Georgette Ayatt, la figuration stylisée en miroir à travers le regard maternel, celle de Virginie

Demont-Breton dans des mises en scènes de famille de pêcheurs à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle ou plus tard celle de Suzanne Valadon sur son fils Maurice. Plus transgressifs sont les portraits nus. Ces femmes utilisent souvent pour premier modèle leur propre reflet dans le miroir, revendiquant à la fois leur liberté et leur identité. Emilie Charmy, Suzanne Valadon et l'Allemande Paula Modersohn-Becker (1876-1907) sont les pionnières de ces autoportraits nus d'une grande sincérité, peints à larges touches dès le début du 20<sup>ème</sup> siècle. L'Allemande Germaine de Roton, à défaut d'être un autoportrait physique, se fait le portrait de ses états d'âme, elle qui finit sa vie enfermée dans un sédatif. La nudité de sa figure renforce son apparence vulnérable. Les corps anonymes de Jeanne Berleby et Marguerite Peltzer sont au contraire charpentés et solides. Certaines femmes renversent les rôles traditionnels en posant un regard dérangeant sur d'autres corps féminins. Jacqueline Ménéal s'octroie ainsi l'audace de reprendre le thème du harem, fantasmant masculin par excellence. Dans le cas de Georgette Ayatt, la figuration stylisée en miroir à travers le regard maternel, celle de Virginie

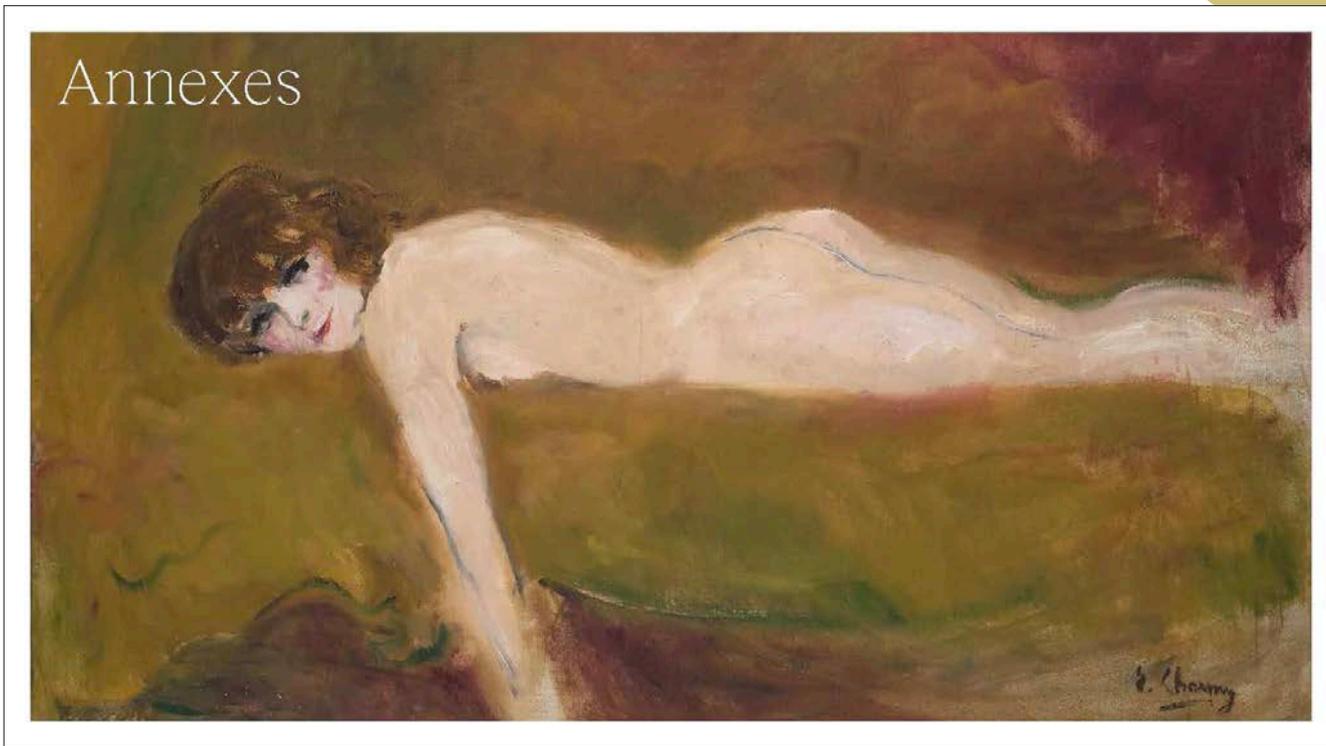
une certaine ambiguïté, tout comme chez les jeunes filles avanescentes de Marie Laurencin, amies dont les contours de Titimés ne nous sont pas précisément connus. Véra Fockine peint quant à elle des corps nus d'une sensibilité éblouissante, dans la lignée de Rubens (1577-1640) ou Panof, qui appartiennent visiblement à des prostituées ou demi-mondaines. L'homotélie est clairement insinuée chez Tamara de Lempicka ou Emilie Charmy, qui représente sans son amie Colette en tenue d'Ève et tout en courbes, plantant son regard dans le vôtre. Mais la transgression ultime concerne le nu masculin, surtout s'il inspire le désir. Camille Claudel érotise ainsi les deux danseurs de sa Valse, incarnant l'amour charnel qui l'unit à Rodin. De même, lorsque Valadon peint son compagnon Utter nu, à ses côtés, sous le prétexte d'illustrer le thème d'Adam et Ève, elle suscite le scandale. Marie Vassiliev stylise les corps, en faisant des marionnettes cubistes désarticulées, désamalgamant tout érotisme. Chana Orloff recherche à travers eux, qu'ils soient masculins ou féminins, des formes éternelles et géométriques, des lignes pures. MBP



101<sup>er</sup> MARIE VASSILIEV, 1884-1957  
**Nu cubiste, vers 1915**  
Crayon sur papier, 20 x 10 cm  
Paris, galerie François Laine, IN, M20215\_01  
Exposé à Bory-et-Breze

101<sup>er</sup> MARIE VASSILIEV, 1884-1957  
**Nu cubiste, vers 1915**  
Crayon sur papier, 20 x 10 cm  
Paris, galerie François Laine, IN, M20215\_01  
Exposé à Lunogel

102<sup>ème</sup> MARIE VASSILIEV, 1884-1957  
**Séjour en Italie, 1916**  
Huile sur toile, 100 x 120 cm  
Paris, collection particulière, courtesy  
galerie François Laine, IN, M20216\_01



Annexes

Biographies des artistes exposées



**LOUISE ABBÉMA**  
1859 - Paris, 1927  
Œuvres reproduites p. 18, 71  
Louise Abbéma est la fille unique de vicomte Louis-Léon Abbéma, administrateur de la Compagnie de chemins de fer Paris-Orient et d'Henriette Anne-Sophie de La Roche. Elle est diplômée de l'École des Beaux-Arts de Paris en 1881. Elle épouse en 1882 le peintre Charles Chézy, avec lequel elle a eu deux enfants, Louis et Marie. Elle est membre de la Société des Femmes Peintres et Sculpteurs de France. Elle expose régulièrement à la Société des Femmes Peintres et Sculpteurs de France.



**GEORGES ACHILLE-FOULD**  
Amiens, 1865 - Amiens, 1951  
Œuvres reproduites p. 74  
Achille-Fould est le fils unique de Louis-Achille-Fould, directeur de la Compagnie des Chemins de fer de l'Est, et de Marie-Louise de La Roche. Il est diplômé de l'École des Beaux-Arts de Paris en 1887. Il épouse en 1890 Marie-Louise de La Roche. Ils ont eu deux enfants, Louis et Marie. Il est membre de la Société des Femmes Peintres et Sculpteurs de France. Il expose régulièrement à la Société des Femmes Peintres et Sculpteurs de France.



**GEORGETTE AGUTTE**  
Paris, 1867 - Chartres, 1922  
Œuvres reproduites p. 54, 130, 172  
Georgette Agutte est la fille unique de Louis-Achille-Fould, directeur de la Compagnie des Chemins de fer de l'Est, et de Marie-Louise de La Roche. Elle est diplômée de l'École des Beaux-Arts de Paris en 1887. Elle épouse en 1890 Louis-Achille-Fould. Ils ont eu deux enfants, Louis et Marie. Elle est membre de la Société des Femmes Peintres et Sculpteurs de France. Elle expose régulièrement à la Société des Femmes Peintres et Sculpteurs de France.



**LOUISE AGUTTE**  
Paris, 1867 - Chartres, 1922  
Œuvres reproduites p. 54, 130, 172  
Louise Agutte est la fille unique de Louis-Achille-Fould, directeur de la Compagnie des Chemins de fer de l'Est, et de Marie-Louise de La Roche. Elle est diplômée de l'École des Beaux-Arts de Paris en 1887. Elle épouse en 1890 Louis-Achille-Fould. Ils ont eu deux enfants, Louis et Marie. Elle est membre de la Société des Femmes Peintres et Sculpteurs de France. Elle expose régulièrement à la Société des Femmes Peintres et Sculpteurs de France.



**ANONYME**  
Paris, 1825 - Saint-Michel-de-Chavaignes, 1909  
Œuvres reproduites p. 68  
Hélène Hébert, sœur d'un maître modeste marié par sa mère à un riche industriel, est née en 1825. Elle épouse en 1845 le peintre Charles Chézy. Ils ont eu deux enfants, Louis et Marie. Elle est membre de la Société des Femmes Peintres et Sculpteurs de France. Elle expose régulièrement à la Société des Femmes Peintres et Sculpteurs de France.



**LOUISE LASARD**  
Mutz, 1805 - Paris, 1869  
Œuvres reproduites p. 64, 65, 161  
Née à Mutz, dans le département de la Moselle, Louise Lasard est arrivée à Paris en 1825. Elle épouse en 1830 le peintre Charles Chézy. Ils ont eu deux enfants, Louis et Marie. Elle est membre de la Société des Femmes Peintres et Sculpteurs de France. Elle expose régulièrement à la Société des Femmes Peintres et Sculpteurs de France.



**JEANNE BARDEY**  
Lyon, 1872 - Lyon, 1954  
Œuvres reproduites p. 176  
Jeanne Bardey est la fille d'un marchand de meubles, Jacques Bardey, et de Marie Bardey. Elle est diplômée de l'École des Beaux-Arts de Lyon en 1890. Elle expose régulièrement à la Société des Femmes Peintres et Sculpteurs de France.



**JEANNE BARDEY**  
Lyon, 1872 - Lyon, 1954  
Œuvres reproduites p. 176  
Jeanne Bardey est la fille d'un marchand de meubles, Jacques Bardey, et de Marie Bardey. Elle est diplômée de l'École des Beaux-Arts de Lyon en 1890. Elle expose régulièrement à la Société des Femmes Peintres et Sculpteurs de France.



**HÉLÈNE HÉBERT**  
Paris, 1825 - Saint-Michel-de-Chavaignes, 1909  
Œuvres reproduites p. 68  
Hélène Hébert, sœur d'un maître modeste marié par sa mère à un riche industriel, est née en 1825. Elle épouse en 1845 le peintre Charles Chézy. Ils ont eu deux enfants, Louis et Marie. Elle est membre de la Société des Femmes Peintres et Sculpteurs de France. Elle expose régulièrement à la Société des Femmes Peintres et Sculpteurs de France.

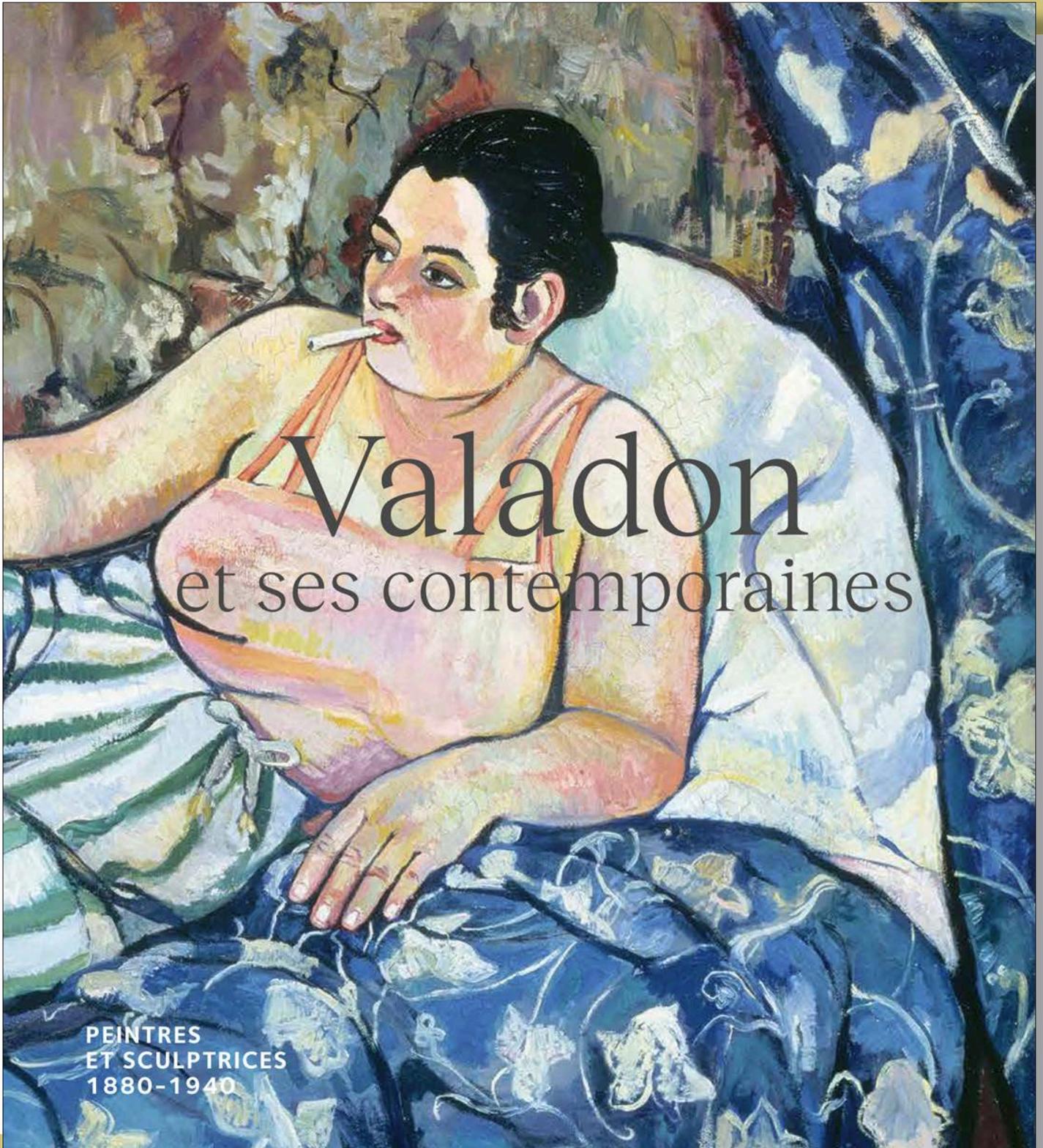


**HÉLÈNE HÉBERT**  
Paris, 1825 - Saint-Michel-de-Chavaignes, 1909  
Œuvres reproduites p. 68  
Hélène Hébert, sœur d'un maître modeste marié par sa mère à un riche industriel, est née en 1825. Elle épouse en 1845 le peintre Charles Chézy. Ils ont eu deux enfants, Louis et Marie. Elle est membre de la Société des Femmes Peintres et Sculpteurs de France. Elle expose régulièrement à la Société des Femmes Peintres et Sculpteurs de France.

**NOUVEAUTÉ LIVRE**  
Communiqué de presse

**in fine**  
ÉDITIONS D'ART

Disponible  
le 15/10/2020



# Valadon et ses contemporaines

PEINTRES  
ET SCULPTRICES  
1880-1940

Disponible  
le 15/10/2020

Contact Presse/Librairie :  
Marc-Alexis Baranes  
Tél. 01 87 39 84 62 / 06 69 95 13 87  
[mabaranes@infine-editions.fr](mailto:mabaranes@infine-editions.fr)

**in fine** SPPA 10, boulevard de Grenelle • CS 10817 • 75738 Paris Cedex 15  
SIRET B 304 951 460 00068 • TVA intra-communautaire FR 56304951460  
Retrouvez-nous sur [www.infine-editions.fr](http://www.infine-editions.fr)