

(SE) PEINDRE ET S'ÉMANCIPER

VALADON, VASSILIEFF, DE LEMPICKA...

PLACÉ SOUS LES AUSPICES DE MARGUERITE D'AUTRICHE, FONDATRICE DU MONASTÈRE ROYAL DE BROU AU XVI^E SIÈCLE, LE MUSÉE QUI OCCUPE DÉSORMAIS LES LIEUX PARTICIPE À UNE RÉHABILITATION DES FIGURES FÉMININES VOULUE PAR SA BIENFAITRICE. RICHE D'UN FONDS D'ŒUVRES DE LA RENAISSANCE, DU XIX^E ET DE L'ART MODERNE, LA CONSERVATRICE MAGALI BRIAT-PHILIPPE POURSUIT CETTE VOCATION EN Y PRÉSENTANT, AUTOUR DE LA FIGURE DE SUZANNE VALADON, LES ARTISTES FEMMES DE L'ART MODERNE DE 1880 À 1940. L'EXPOSITION, APRÈS UNE ÉTAPE AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LIMOGES, VILLE OÙ MARIE-CLÉMENTINE VALADON NAÎT EN 1865, AVEC LEQUEL ELLE A ÉTÉ COORGANISÉE, SE POURSUIT À BOURG-EN-BRESSE, DANS UNE RÉGION OÙ L'ARTISTE AYANT ATTEINT LA RENOMMÉE ACQUIT LE CHÂTEAU DE SAINT-BERNARD. CE N'EST PAS SA VIE, SOUVENT RÉDUITE À LA TRINITÉ MAUDITE QUI L'UNIT À SON MARI ANDRÉ UTTER ET À SON FILS MAURICE UTRILLO, QUI S'Y DONNE À VOIR MAIS AU CONTRAIRE L'INDÉPENDANCE DE SES CHOIX ET DE SON STYLE - UNE VOIE SINGULIÈRE QU'EMPRUNTENT ÉGALEMENT SES CONTEMPORAINES.

PAR LAURENCE D'IST





**VALADON ET SES CONTEMPORAINES.
PEINTRES ET SCULPTRICES. 1880-1940**
MONASTÈRE ROYAL DE BROU, BOURG-EN-BRESSE
JUSQU'AU 27 JUIN 2021
COMMISSARIAT : MAGALI BRIAT-PHILIPPE ET ANNE LIÉNARD

La société et la morale cantonnent facilement la femme à un rôle de procréatrice plutôt que de créatrice. Fille naturelle d'une lingère montée à Paris, élevée chez les Sœurs, acrobate de cirque jusqu'à une chute qui l'oblige à arrêter, Valadon ne suit aucun de ses mentors : ni Puvis de Chavannes, qui admire la pertinence de ses remarques ; ni Degas, qui l'encourage à dessiner ; ou encore Toulouse-Lautrec, qui change son prénom — modèle et maîtresse de ces illustres peintres âgés, elle lui rappelle le récit biblique de Suzanne et les vieillards. Elle peint et se perfectionne en autodidacte.

Elle visite le Louvre, fréquente les expositions, côtoie les artistes, aime la fête. Le vent de liberté qui souffle sur Paris attire des artistes de l'Europe entière, d'outre-Atlantique et de l'autre côté de la Manche. C'est le premier rappel historique de l'exposition. Le musée en présente quarante-huit, mais elles sont bien plus nombreuses à participer au cosmopolitisme culturel de la Ville Lumière. Elles vivent comme les hommes les expériences libertaires et esthétiques qui animent les ateliers, du Bateau-Lavoir et de la Grande-Chaumière notamment, même si la liberté reste inégale.

Marie Vassilieff.
Scipion le noir.
1916, huile sur toile, 100 x 120 cm.
Collection particulière, Paris.
Courtesy galerie Française Livinec.

Suzanne Valadon.
La Chambre bleue.
1923, huile sur toile, 108 x 134 cm.
Mnam – Centre Pompidou, Paris,
dépôt au musée des Beaux-Arts de Limoges.

REPRÉSENTER SON CORPS POUR S'ÉMANCIPER ARTISTIQUEMENT

Les femmes accèdent enfin à des académies privées qui leur dispensent un enseignement de qualité telle que l'Académie Julian, quand l'École nationale des Beaux-Arts leur en interdit l'accès jusqu'en 1897 — un acquis obtenu par la sculptrice Hélène Bertaux, qui crée et préside l'association des femmes peintres et sculptrices. Le droit de concourir au prix de Rome est plus tardif (1903) : il a alors moins de valeur depuis que l'État laisse l'organisation du Salon officiel aux artistes et que les avant-gardes multiplient les expositions de groupe (Salon des Indépendants, Salon d'Automne, Société des Beaux-Arts, Pavillon de la femme de Chicago, etc.). Elles apprennent aussi dans les ateliers. Camille Claudel entre comme élève puis assistante d'Auguste Rodin, avant de s'affranchir du maître puis de se briser au plafond de verre de la reconnaissance impossible de son talent. Dans les lieux de formations, les corrections se révèlent

moins nombreuses et moins rigoureuses que celles dispensées aux hommes, tandis qu'il leur est interdit de dessiner d'après modèle vivant masculin, et de facto de prétendre à la peinture d'histoire. Malgré tout, elles compensent les discriminations en nouant des amitiés et en partageant des ateliers. Cette fois, « elles sont suffisamment nombreuses pour déjouer le piège de la mise en concurrence, contrairement au duel entretenu à l'époque entre les peintres Adélaïde Labille-Guiard (1749-1802) et Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) », remarque Magali Briat-Philippe. Elles se libèrent de l'univers floral, décoratif et féminin auquel on aimerait les voir se cantonner pour prendre part aux avant-gardes et se réapproprier la représentation de leur corps : LE sujet des arts dont elles sont déposées depuis des siècles.

Suzanne Valadon s'est souvent représentée, ainsi que sa famille. « Cela correspondait aussi à son tempérament. Elle disait que l'on ne peut "rien faire de bien sans amour" », rappelle la conservatrice du monastère royal de Brou. C'est aussi le plus sûr moyen d'avoir des modèles accessibles grâce à Utter, un modèle masculin. Résultat, on lui reproche sa « peinture virile » dans sa version de *Adam et Ève* (1909, 161 cm de haut), où elle se représente en couple à l'échelle humaine. Et comme il est moralement inconcevable qu'une femme reproduise le sexe de l'homme, elle le cache d'une guirlande végétale échancrée qui a pour effet de le féminiser. Pour dénoncer l'interdiction avec humour et défi, Valadon exprime dans le corps entier de son compagnon la gêne et le ridicule de l'accessoire. Il apparaît amputé de sa virilité, tandis qu'elle est naturellement libre de disposer de son corps. Indéniablement, Valadon a un sens de la transgression très prononcé. Pour *La Chambre bleue* (1923), sa domestique reprend la pose des vénus alanguies de la Renaissance, aux corps iconiques et sensuels. En pantalon de pyjama et cigarette à la bouche, elle ne correspond pas aux canons de beauté, mais quelle présence scandaleuse accentuée par le cerne noir de son dessin franc qui met en valeur les formes et l'attrait décoratif des textiles ! Les motifs sont luxuriants



Germaine de Roton.
La Danse funèbre.
1920-21, terre cuite, 25 x 24 x 8,5 cm.
Centre national des Arts plastiques, Paris,
dépôt au musée des Beaux-Arts, Lyon.



Suzanne Valadon.
Portrait de famille.
 1912, huile sur toile, 122 x 97,5 cm.
 Musée d'Orsay, Paris, dépôt au Mnam – Centre Pompidou, Paris.



Émilie Charmy.
Nu féminin debout.
 1902-05, huile sur carton, 99,7 x 67,5 cm.
 Collection Michel Descours, Lyon.

et le sujet, tel un fruit sauvage, est entier et généreux. Assumant la part d'érotisme que traduisent les corps qu'elles représentent, celle-ci devient un enjeu d'émancipation artistique. Camille Claudel doit rhabiller le danseur de *La Valse* (1883-1905) pour pouvoir exposer son œuvre, car la déclaration passionnelle de la chair est jugée trop vibrante. L'Ukrainienne Chana Orloff dépouille ses nus masculins en lignes de force (*Nu cubiste*, 1915), la Russe Marie Vassilieff – qui fonde à Paris l'académie éponyme – réalise une triple transgression en représentant *Scipion le noir* (1916) dans un style cubiste, déclarant au passage la dette du courant envers Cézanne, qui peint *Le Noir Scipion* en 1868. Elles jouent aussi sur l'homo-érotisation des nus. La composition subtile et franche des *Femmes à la coupe d'oranges* (1910-12) de Georgette Agutte fait glisser la complicité du regard des modèles sur l'agrume qui cristallise la réciprocité du désir naissant. Émilie Charmy représente *Colette nue* (1919-21) ou la galeriste Berthe Weill (1915-20) avec franchise, malice

et complicité. Avec sa palette lumineuse, sa touche floue et la texture carnée de ses toiles, la peintre saisit les moments intimes de modèles qui sont elles-mêmes, sans artifice et sans fard. Ces portraits évoquent le réseau et les sociabilités artistiques qui les animent : « Une façon de s'affirmer et de pallier le manque d'intérêt de leurs homologues masculins pour les représenter », précise la commissaire d'exposition. La peintre américaine Romaine Brooks et la femme de lettres Natalie Clifford Barney, qui assument leur bisexualité comme d'autres avant elles, contribuent par leur Salon « Le Temple de l'amitié » à nourrir le rôle de Paris comme creuset international des avant-gardes.

L'OUBLI, PRIX TROP FACILE DE LEURS INDÉPENDANCE ET SINGULARITÉ

Elles participent à tous les courants du début du XX^e siècle : Jacqueline Marval, Émilie Charmy, Georgette Agutte s'inscrivent dans les recherches du fauvisme ;



Chana Orloff.
Amazone (Natalie Clifford Barney).
1916, bronze, 75 x 23 x 34 cm.
Atelier Chana Orloff, Paris.

Nathalie Gontcharova, Marie Vassilieff, Sonia Lewitska participent à la révolution cubiste. Sonia Delaunay, Marcelle Cahn, Juliette Roche prennent part aux recherches de l'abstraction, en dehors de tout sujet dit « féminin ». Sophie Taeuber-Arp, Valentine Hugo s'activent dans le dadaïsme et le surréalisme en butte à une certaine misogynie... Témoins des réalités de leur temps, certaines suivent une voie académique : Anna Quinquaud, Jane Poupelet, Louise Ochsé, Odette Pauvert..., tandis que d'autres s'affranchissent des grands mouvements modernes. Elles développent des univers singuliers, telles Mary Cassatt, Leonor Fini, Séraphine de Senlis, Camille Claudel... Comme ses consœurs, Marie Laurencin choisit l'indépendance alors que, compagne de Guillaume Apollinaire, installée au Bateau-Lavoir, elle se tient volontairement à l'écart du cubisme dès ses débuts. C'est aussi l'indépendance de style qui caractérise les œuvres de Tamara de Lempicka, Chana Orloff, Natalia Gontcharova et Suzanne Valadon.

On réalise qu'elles composent le milieu artistique de leur époque, qu'elles sont défendues par les marchands et les mécènes. On apprend que la galeriste Berthe Weill expose toute l'avant-garde artistique : Derain, Picasso, Braque, Modigliani, Matisse, aux côtés d'homologues féminines dont les noms sont en revanche pour beaucoup tombés dans l'oubli. En effet, l'histoire a clarifié les « ismes » autour d'une cohésion de groupe, alors qu'en ne voulant appartenir à aucun mouvement, elles ont réussi à exister. Leur trajectoire individuelle s'inscrit dans un contexte d'émancipation féminine et non de création secondaire. L'exposition éclaire le passé d'une vision plus égalitaire, en expliquant la réalité sociale de ces années folles. Alors, Suzanne Valadon reprend sa place de maître et non de muse. Et comme elle, ses contemporaines participent pleinement aux libérations de styles et de mœurs de leur époque. ■

Tamara de Lempicka.
La Fuite ou Quelque part en Europe.
1940, huile sur toile, 50,7 x 40,4 x 2,4 cm.
Musée d'Arts, Nantes.

T. CE LEMPIKA.

