

**PIONNIÈRES**

Ce catalogue est  
publié à l'occasion de  
l'exposition « Pionnières.  
Artistes dans le Paris  
des Années folles »  
présentée au Musée  
du Luxembourg (Sénat),  
Paris, du 2 mars  
au 10 juillet 2022



**ML** MUSÉE DU  
LUXEMBOURG  
SÉNAT



**Culture**

Cette exposition  
bénéficie du mécénat  
exclusif de CHANEL.

**CHANEL**

**Commissaire générale**  
Camille Morineau  
Conservatrice  
du patrimoine  
et directrice d'AWARE  
(Archives of Women  
Artists, Research  
and Exhibitions)

**Commissaire associée**  
Lucia Pesapane,  
historienne de l'art

**Scénographie,  
mise en lumière,  
audiovisuel**  
Antoine Plazanet,  
Fabrique 66  
Sylvie Jodar, Atelier Jodar  
**Graphisme  
de l'exposition**  
Tania Hagemeister

**Couverture**  
Tamara de Lempicka,  
*Portrait de Suzy Solidor*,  
1933, huile sur toile,  
46 x 37,5 cm,  
Cagnes-sur-Mer,  
Château-Musée Grimaldi,  
inv. 73-43-22

© Éditions de la Réunion  
des musées nationaux –  
Grand Palais, Paris, 2022  
254-256, rue de Bercy,  
72012 Paris  
ISBN : 978-2-7118-7907-6  
EC 40 7907

# PIONNIÈRES. ARTISTES DANS LE PARIS DES ANNÉES FOLLES

Sous la direction de  
Camille Morineau et Lucia Pesapane



**ML** MUSÉE DU  
LUXEMBOURG  
SÉNAT

# Sommaire

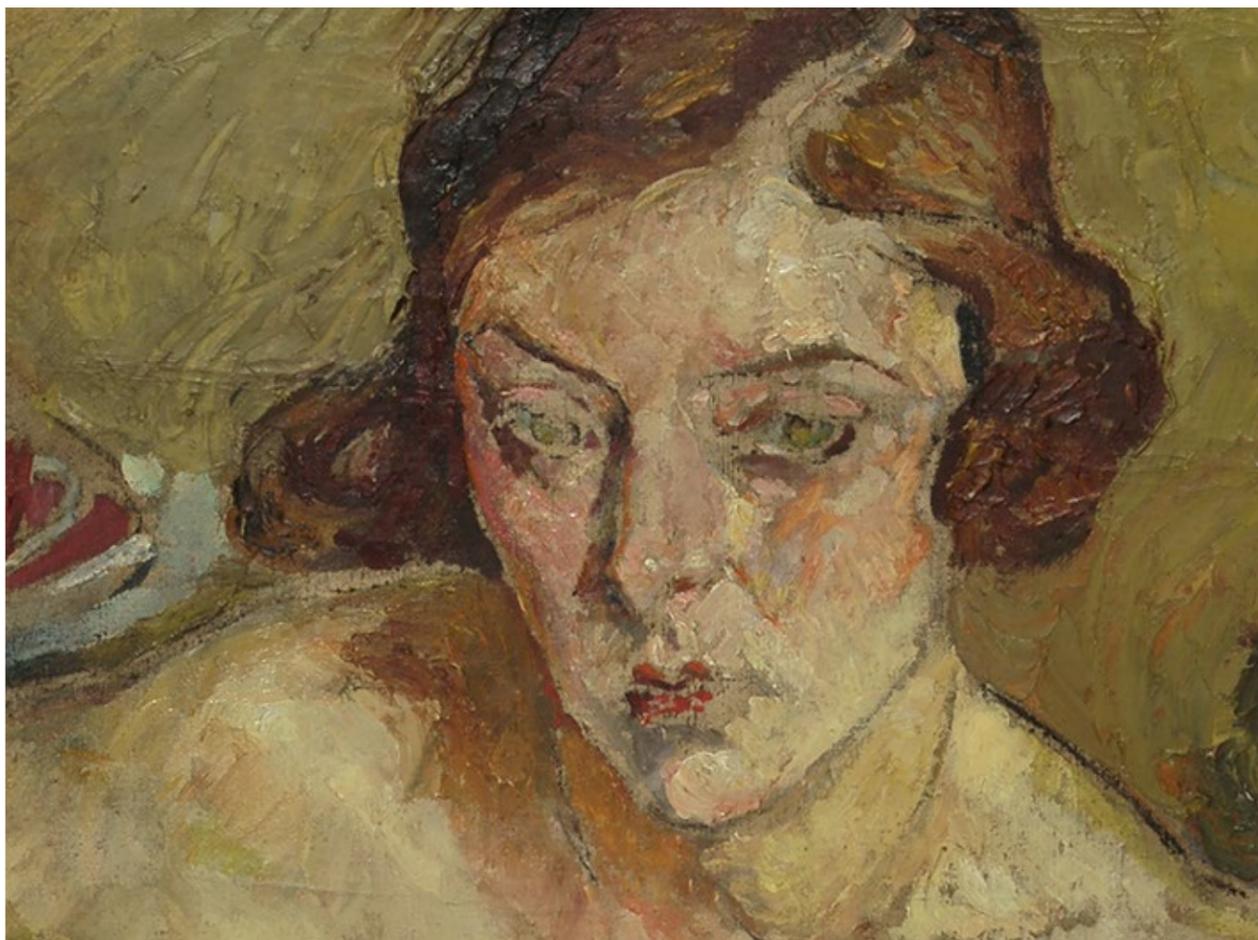
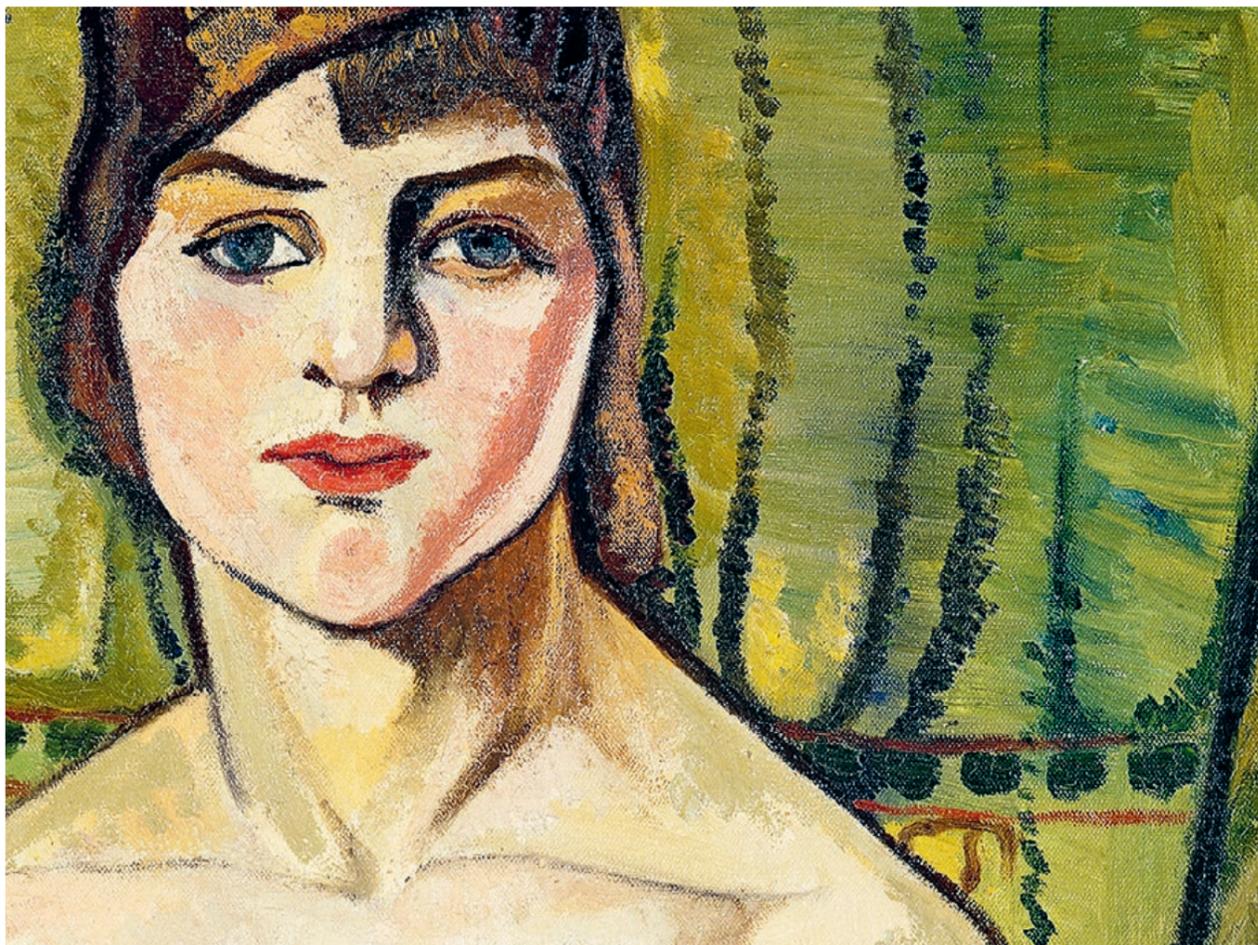
- 11 **Pionnières. Artistes dans le Paris des Années folles**  
Camille Morineau et Lucia Pesapane
- 24 **Comment les avant-gardes se conjuguent au féminin**  
Camille Morineau et Lucia Pesapane
- 41 **Être une artiste étrangère à Paris dans les années 1920**  
Pauline Créteur
- 50 **Pionnières de la diversité**  
Camille Morineau et Lucia Pesapane
- 67 **Les artistes venues de l'Est**  
Ewa Bobrowska
- 76 **Vivre de son art**  
Camille Morineau et Lucia Pesapane
- 91 **Le Paris des Années folles : un espace de liberté pour les femmes ?**  
Emmanuelle Retaillaud
- 100 **Les garçonnnes**  
Camille Morineau et Lucia Pesapane
- 110 **Les deux amies**  
Camille Morineau et Lucia Pesapane
- 117 **Portraits singuliers de la Modernité : regards croisés des « lesbiennes » des années 1920**  
Catherine Gonnard et Tirza True Latimer
- 128 **Le troisième genre**  
Camille Morineau et Lucia Pesapane
- 147 **L'artiste femme en amazone**  
Paula J. Birnbaum
- 156 **Chez soi, sans fard**  
Camille Morineau et Lucia Pesapane
- 165 **Les nus et autoportraits nus des pionnières du xx<sup>e</sup> siècle**  
Lauren Jimerson
- 174 **Représenter son corps autrement**  
Camille Morineau et Lucia Pesapane

## ANNEXES

- 189 Chronologie. 1918-1931  
Nathalie Ernoult
- 204 Index des noms propres
- 207 Crédits photographiques

## AVERTISSEMENT

Les illustrations 1, 2, 6, 8 à 23, 30 à 43, 51 à 86, 94 à 104, 114 à 134, 140 à 146, 153 à 162 reproduites dans le présent catalogue sont des œuvres exposées.



# Les nus et auto-portraits nus des pionnières du XX<sup>e</sup> siècle

Lauren Jimerson

L'importance de l'autoportrait pour les artistes femmes remonte aussi loin que la Renaissance. Ce genre leur permettait de mettre en avant leur virtuosité, les prouesses techniques dont elles étaient capables, et d'asseoir leur statut professionnel d'artistes. Dans le Paris du début du XX<sup>e</sup> siècle, des artistes femmes s'emparèrent de ce genre avec une ferveur renouvelée pour prendre les rênes de leur propre image de manière audacieuse et originale. Romaine Brooks et Claude Cahun, entre autres, entraînent les conventions sexuelles dans des représentations non binaires de soi; les surréalistes, à l'instar de Leonor Fini et Dora Maar, donnèrent une voix à leurs rêves et à leur inconscient dans leurs autoportraits. Celles qui s'inspirèrent du mouvement dada, comme Marie Vassilieff, employèrent des médiums originaux et non conventionnels dans leurs autoportraits, qui abolissent les frontières entre l'artisanat et les beaux-arts, tandis que des peintres comme Suzanne Valadon et Amrita Sher-Gil s'affranchirent des conceptions normatives de la féminité et des paradigmes redéfinis de la beauté dans leurs autoportraits audacieux. Uniques par leurs styles, chacune de ces artistes re façonna sa propre image, conformément à sa perception singulière du genre, de la sexualité, et d'elle-même<sup>1</sup>.

Si le portrait et l'autoportrait étaient déjà accessibles aux femmes avant le XX<sup>e</sup> siècle, d'autres modes, en particulier l'étude d'après modèle vivant, ne l'étaient pas encore. Peindre un nu, pour une femme, c'était revendiquer une maîtrise professionnelle. Rares furent celles qui produisirent des nus avec une charge érotique avant la seconde moitié du siècle<sup>2</sup>. Au contraire, les peintures de nus signées par des femmes au début des années 1900 sont souvent d'apparence chaste – elles respectent les conventions académiques ou reflètent les styles à la mode : silhouette svelte et féminité juvénile. Ce n'est pas une règle absolue : Romaine Brooks, expatriée fortunée venue d'Amérique, explore l'identité lesbienne dans son nu *White Azaleas (Azalées blanches)*, 1910<sup>3</sup>. Influencé par l'esthétique symboliste et les idéaux contemporains des proportions féminines toutes en minceur, le nu de Brooks a la maigreur et le côté androgyne de la figure

<sup>1</sup> Cet essai est adapté du livre de l'auteure, *Painting Her Pleasure: Three Modern Artists and the Nude in Early Twentieth-Century Paris*, Manchester, Manchester University Press, à paraître en 2022.

<sup>2</sup> Paula J. Birnbaum, *Women Artists in Interwar France: Framing Femininities*, Londres / New York, Routledge, 2011, p. 163.

<sup>3</sup> Aujourd'hui, Brooks aurait probablement été définie comme une lesbienne, bien que l'artiste et nombre des femmes qu'elle peignit se considéraient comme saphistes. Le vocabulaire abondant qui circule à notre époque – de bisexuel, queer, trans à cisgenre, en passant par non binaire – ainsi que les pronoms neutres, n'étaient pas utilisés du vivant de Brooks. Le terme « lesbienne » est sciemment employé par les chercheurs de façon anachronique.



147. Louise Hervieu, *Lesbos (Femmes damnées)*  
Illustration de l'édition 1920 des *Fleurs du mal*  
de Charles Baudelaire, Paris, BNF, inv. RES G-YE-252

populaire de la *garçonne*<sup>4</sup>. Brooks fait fi de la féminité juvénile en jouant avec l'échelle de la silhouette, qu'elle allonge de manière disproportionnée, et en privilégiant une palette plus sombre. Une dizaine d'années plus tard, Louise Hervieu, Mariette Lydis et Tamara de Lempicka représentent toutes les trois des couples de nus féminins érotisés. Dans l'illustration de Mariette Lydis pour *Le Dialogue des courtisanes* (1930) de Lucien de Samosate, deux figures féminines sont enlacées, leurs corps étroitement emmêlés. *Lesbos* (vers 1920) de Hervieu (ill. 147), une illustration destinée à l'édition de 1920 des *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire, représente une scène d'amour entre femmes dans un bordel. Quant aux *Deux Amies* (1923) de Lempicka (ill. 103), deux figures aux formes cylindriques sont au premier plan d'un paysage urbain art déco. Lempicka imprègne d'une volupté érotique leurs corps d'automates. L'une des figures allongées penche sa tête sur le côté dans une pose qui suggère l'orgasme; ses paupières fardées, mi-closes, révèlent le blanc fantomatique de ses yeux. Ces œuvres déclinent le thème des « Deux Amies », qui prédomine dans la peinture moderne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Grâce à leur approche osée et sensuelle du nu, les artistes citées défient les mœurs bourgeoises et repoussent les frontières des sujets jugés acceptables pour les artistes femmes au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Si la représentation de corps sensuels était sujette à controverse lorsqu'elle était l'œuvre d'artistes femmes, se représenter soi-même nue n'avait rien de honteux ni d'audacieux. En effet, quelques artistes – des deux sexes – s'attaquent l'autoportrait nu avant la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

4 La figure culturelle de la *garçonne* était une femme ouverte d'esprit en matière de sexualité, qui choisissait de ne pas se marier et de ne pas avoir d'enfants. Victor Margueritte la rendit populaire dans son roman *La Garçonne*, Paris, Flammarion, 1922.

5 Mary-Jo Bonnet, *Les Deux Amies. Essai sur le couple de femmes dans l'Art*, Paris, Éditions Blanche, 2000, p. 173.

*Autoportrait au sixième anniversaire de mariage* (1906) de Paula Modersohn-Becker est considéré comme le premier autoportrait nu connu signé par une artiste femme<sup>6</sup>. Peu de temps après, plusieurs autres toiles viennent enrichir ce nouveau sous-genre, sans inhibition, marquant une rupture avec les conventions et renversant les rôles des deux sexes. Fait méconnu par la plupart des chercheurs, Suzanne Valadon et Emilie Charmy peignirent elles aussi des autoportraits nus, respectivement en 1909 et en 1916. Dans *Autoportrait en Tahitienne* (1934, ill. 24), Amrita Sher-Gil se dépeint dans le rôle de l'Autre colonisé, par opposition aux nus tahitiens de Paul Gauguin<sup>7</sup>. Contrairement à ces derniers, plutôt que de se montrer dans une attitude de soumission ou d'oisiveté, elle adopte une pose calme et affiche un air sérieux, le regard fixant un point au-delà de la toile. Loin de toute stylisation ou idéalisation, l'artiste hongroise-indienne peint sa peau brune, ses longs cheveux noirs, ses yeux sombres et ses lèvres charnues d'une façon incroyablement moderne. Valadon, Charmy et Sher-Gil font partie des quelques femmes de l'avant-garde parisienne qui, animées par leur volonté créative, ont pris leur corps pour sujet. Ces artistes n'avaient probablement pas eu connaissance d'autres exemples avant de s'essayer à ce sous-genre et les œuvres qu'elles proposent sont très disparates. À travers leurs autoportraits nus, elles ne se sont pas seulement aventurées sur un nouveau terrain artistique, mais ont affirmé leur maîtrise à un niveau attendu des peintres professionnels de sexe masculin; elles se sont emparé du corps, chasse

6 Diane Radycki, *Paula Modersohn-Becker: The First Modern Woman Artist*, New Haven, Yale University Press, 2013, p. 148.

7 Saloni Mathur, « A Retake of Sher-Gil's Self-Portrait as Tahitian », *Critical Inquiry*, vol. 37, n° 3, 2011, p. 515-544.

gardée de ces derniers depuis des siècles<sup>8</sup>. Ces pionnières ont ainsi affirmé leur autonomie ainsi que leur existence propre d'êtres libérées, conscientes de leur sexualité.

À divers moments de sa carrière, Valadon se déshabille pour exécuter son autoportrait avec un réalisme frappant<sup>9</sup>. Dans *Adam et Ève* (ill. 148), elle a l'audace de se représenter elle-même, nue, à côté de son compagnon, l'artiste André Utter. On reconnaît au premier coup d'œil l'identité de ces figures, peintes presque grandeur nature. Pourtant, malgré cette ressemblance évidente, les critiques de l'époque n'ont pas identifié les modèles par leurs noms<sup>10</sup>. Valadon pervertit les codes spécifiques aux sexes en montrant les corps masculin et féminin avec le même réalisme intransigeant. En 1909, la figure d'Ève a accédé au rang de symbole de la féminité moderne. D'après Paula Birnbaum, ce personnage biblique est devenu « un archétype de la féminité moderne sur lesquels les sexologues, romanciers et artistes visuels populaires ont déporté des conflits plus vastes autour de la question de la femme<sup>11</sup> ». Dans son autoportrait nu, Valadon incarne totalement l'« Ève moderne ». Plutôt que

8 Linda Nichlin affirme que, pour les artistes femmes, l'autoportrait nu était « particulièrement transgressif. [Elles] n'avaient pour ainsi dire pas de droit sur leur propre corps : le nu féminin "appartenait" de plein droit aux peintres de sexe masculin ». Linda Nochlin, « Women Artists Then and Now: Painting, Sculpture, and the Image of the Self », in *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, Maura Reilly et Linda Nochlin (éd.), Londres, Merrell, 2007, p. 66.

9 Expositions récentes consacrées à Valadon : Nancy Ireson, *Suzanne Valadon: Model, Painter, Rebel*, Londres, Paul Holberton Publishing, 2021; Saskia Ooms, *Valadon, Utrillo et Utter à l'atelier de la rue Cortot*, Paris, Somogy, 2015. Pour plus d'informations sur Valadon et le nu masculin, voir Jimerson, « Defying Gender – Suzanne Valadon and the Male Nude », *Woman's Art Journal*, 2019.

10 Birnbaum, *op. cit.*, supra note 1, 2011, p. 186.

11 *Ibid.*, p. 174.

de dissimuler humblement son corps, elle dévoile sa silhouette juvénile, balayée de part et d'autre par ses longs cheveux. Ignorant les conventions du nu masculin, elle choisit de ne pas faire d'Utter une figure intemporelle mais accentue ses caractéristiques physiques uniques. Son corps de garçon et ses membres dégingandés accentuent son air gauche. Les deux corps ne sont pas passifs, mais s'avancent, le bras d'Adam sur les épaules d'Ève. Valadon s'approprie un thème biblique immémorial, cher à l'histoire de l'art, pour revendiquer son statut de peintre femme, provocatrice et avant-gardiste. Dans sa version, point de serpent; l'homme est le complice de la femme, et c'est à deux qu'ils cueillent la pomme.

Imaginons à présent qu'il n'y ait pas de feuilles de vigne. Un croquis préparatoire et une photographie prise en 1909 montrent la version originale : les parties génitales d'Utter sont exposées frontalement. Valadon a ajouté les feuilles de vigne pour l'exposition d'*Adam et Ève*, plus de dix ans plus tard, au Salon des Indépendants de 1920. Bien que les œuvres de l'exposition n'aient pas été soumises à un jury, on peut supposer que les organisateurs, choqués de voir les attributs masculins ainsi offerts au regard, aient voulu censurer la peinture. Malgré la présence des feuilles de vigne, *Adam et Ève* s'invite bien au-delà des frontières du champ d'action accordé aux femmes. Non seulement l'œuvre expose un nu, mais Valadon ne se prive pas pour dévoiler sa propre anatomie. Seule celle d'Utter est cachée; le pubis de Valadon est impudiquement visible, détail qui ne fait que renforcer encore un peu plus la confiance en soi qui émane de cette Ève. Utter semble timoré, penché vers Valadon, qui le guide avec assurance vers l'avant. La position du pied du jeune homme, tourné vers l'intérieur, trahit une démarche hésitante et maladroite. Belle et sensuelle, Valadon se représente comme une femme sûre d'elle. En outre, la peinture démontre courageusement la capacité sexuelle et le désir hétérosexuel féminins, des enjeux dont les artistes femmes s'emparaient rarement du vivant de cette artiste. Elle s'inscrit dans l'histoire de l'art comme une peintre courageuse et libérée



148. Suzanne Valadon, *Adam et Ève*, 1909  
Huile sur toile, 162 x 131 cm, Paris, Centre Pompidou, musée national d'Art moderne / Centre de création industrielle, inv. AM 2325 P

sexuellement. *Adam et Ève* refaçonne avec audace le genre du nu et la représentation de la femme par elle-même.

À la fin de sa carrière, Valadon s'est essayée à un nouveau sous-genre artistique, l'autoportrait nu dans son vieil âge. Elle se peint nue à cinquante-deux, cinquante-neuf et soixante-six ans (respectivement en 1917, *ill. 149*, 1924 et 1931, *ill. 150*), signant là les premiers autoportraits connus exécutés par une femme qui immortalise le corps vieillissant. La cohérence en termes de composition et de pose permet d'aborder ces œuvres comme des études évolutives de la forme changeante et de la physiologie de l'artiste. Jamais exposées de son vivant, ces œuvres introspectives révèlent une auto-analyse et un examen minutieux. Bien que de nombreux peintres aient consigné, avant elle, le processus de l'âge dans des autoportraits – le plus célèbre étant Rembrandt – le choix de Valadon d'exposer son corps mature est sans précédent. Elle examine son corps nu avec un œil implacable, accentue toutes ses imperfections dans sa représentation, sans une once de narcissisme. Si le vieillissement est souvent synonyme de dégradation et de déclin, Valadon dresse un portrait plus optimiste et plus constructif. Au mépris de sa fragilité et de son déclin, elle admet ouvertement l'évolution des états biologiques de son corps, les peignant dans une démarche d'honnêteté. Elle s'observe en train de traduire picturalement ce que c'est que de vivre dans le corps d'une femme mûre, et exprime le pouvoir du corps vécu, et ce, même à un âge avancé. Avec un réalisme simple et indéfectible, Valadon exécute un portrait incarné de soi-même soumis à l'épreuve du temps.

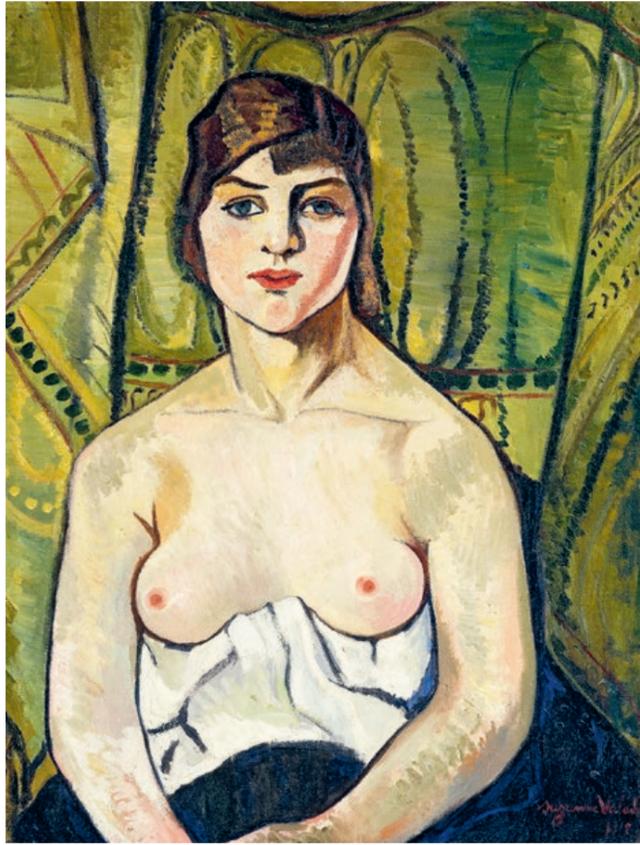
Qu'il s'agisse de son propre corps ou de ceux de modèles, les nus de Charmy se distinguent par leur sensualité<sup>12</sup>.

Sa représentation provocante de la silhouette et sa manipulation audacieuse de la peinture sont flagrantes dans *Autoportrait dans une robe de chambre ouverte* (vers 1916-1918). Dans cet autoportrait, la robe de chambre en soie, peinte dans des teintes bigarrées de bleu et de gris, est entrouverte, et la jeune femme installée dans une position indolente. Elle rougit, les lèvres entrouvertes, comme son vêtement. Dans ce que l'on suppose être un autoportrait, Charmy recouvre et découvre le corps avec son pinceau. Une de ses mains, représentée grossièrement par trois doigts rouges, repose sur sa cuisse, tandis que l'autre est dissimulée sous le flou du tissu, quelque part entre le ventre et l'aîne. Le personnage semble se caresser, mais Charmy cache ce geste à l'abri du regard du spectateur. Elle ne lui accorde pas pleinement accès à l'acte représenté et ne fait que suggérer ce qui *pourrait* être en train de se passer. La sensualité n'est pas seulement véhiculée par la pose et le geste suggestifs, mais aussi par les subtilités dont la peintre fait preuve dans son utilisation des couleurs et des formes, des pigments chatoyants, et de son coup de pinceau caractéristique. Dans son ensemble, l'œuvre se démarque par sa dimension particulièrement tactile. Charmy séduit le spectateur par la viscosité de la peinture; les éléments les plus sensuels demeurent enveloppés dans les tourbillons de matière déposés par le pinceau.

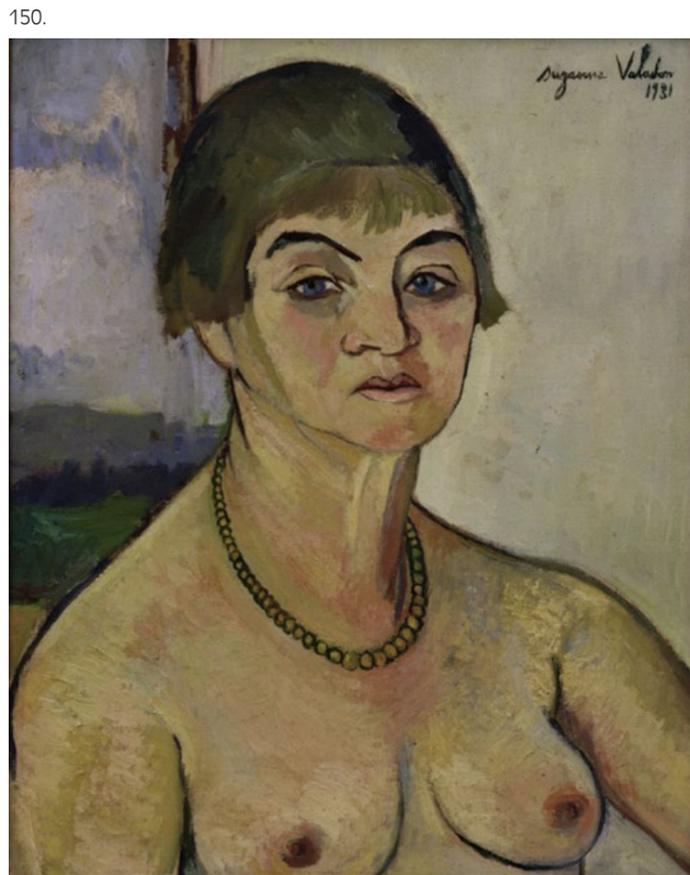
Nombreux sont les nus de Charmy qui lui ressemblent, même s'ils ne sont pas toujours identifiés comme des autoportraits (*ill. 153-154*). Charmy n'avait pas pour habitude d'attribuer des titres ni de dater ses œuvres. Il est souvent impossible de déterminer avec certitude les modèles qui ont posé pour ses nus. *Nu tenant son sein* (*ill. 151*) pourrait être un autoportrait et, d'après le petit-fils de Charmy, c'est le cas<sup>13</sup>.

12 Expositions récentes consacrées à Charmy : Matthew Affron, *Émilie Charmy*, Charlottesville, Fralin Museum of Art, 2013; Sylvie Carlier, *Émilie Charmy*, Villefranche-sur-Saône, musée Paul-Dini, 2008.

13 Sylvie Carlier, *Émilie Charmy, 1878-1974*, cat. exp. (Villefranche-sur-Saône, Musée municipal Paul-Dini, 12 octobre 2008 – 15 février 2009), Villefranche-sur-Saône, Musée municipal Paul-Dini, 2008, p. 24.



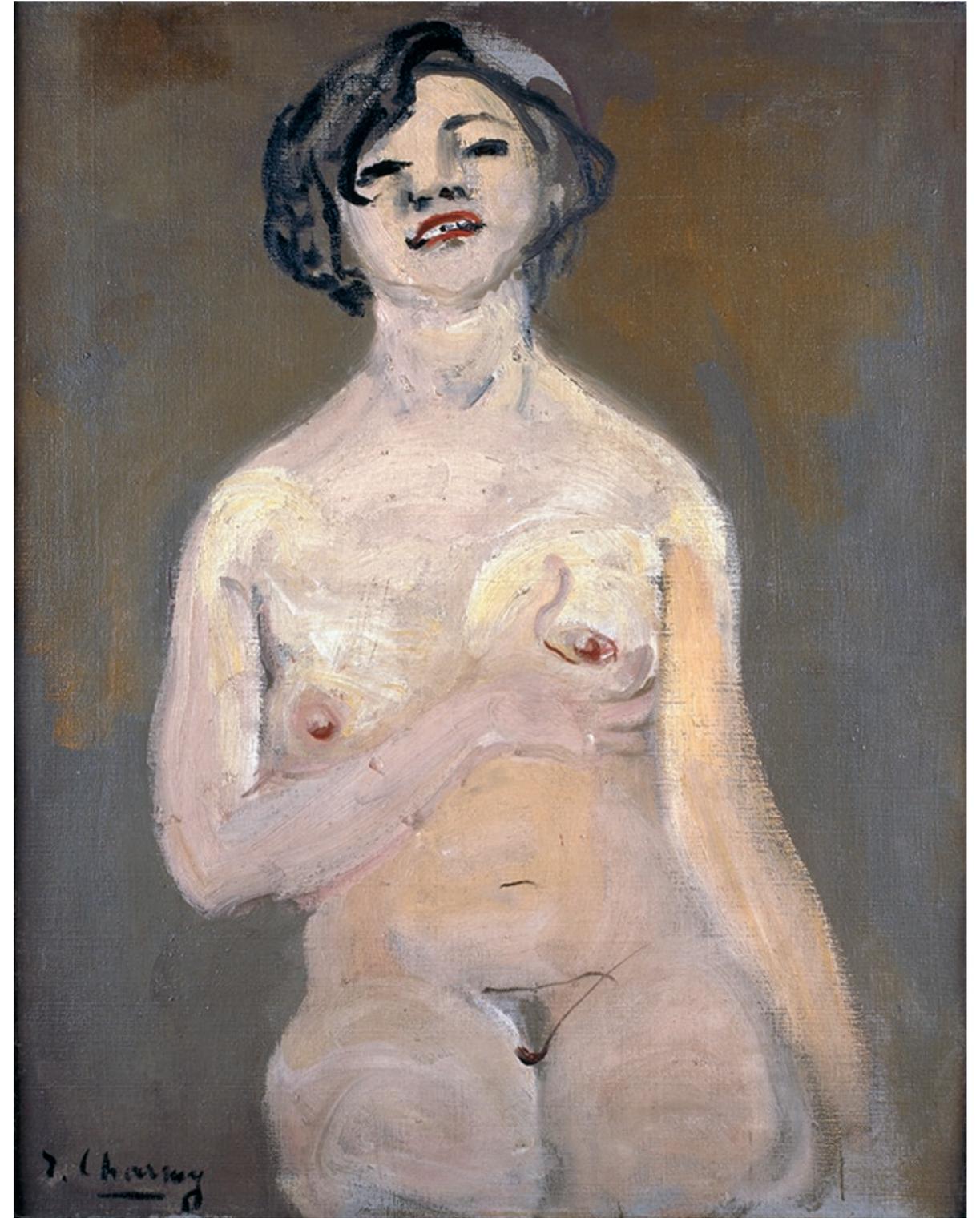
149.



150.

149. Suzanne Valadon, *Autoportrait aux seins nus*, 1917  
Huile sur toile, 65 x 50 cm, coll. part.

150. Suzanne Valadon, *Autoportrait aux seins nus*, 1931  
Huile sur toile, 46 x 38 cm, Paris, coll. part. Bernardeau



151.

151. Émilie Charmy, *Nu tenant son sein*, vers 1920  
Huile sur toile, coll. part.

Si on le compare à l'*Autoportrait dans une robe de chambre ouverte* et d'autres autoportraits de la même époque où la peintre est habillée, les traits du visage se ressemblent. En revanche, Patrick Seale, qui connut bien l'artiste pendant les dernières années de sa vie, avance que « le modèle est peut-être Bianchini – ou "Bianc", comme Charmy aimait l'appeler – une actrice de petits rôles qu'elle adorait<sup>14</sup> ». Que ce soit dans *Autoportrait dans une robe de chambre ouverte* ou dans *Nu tenant son sein*, les coups de pinceau flous, caractéristiques de l'artiste, nous empêchent d'identifier la femme. Enfin, on ne saurait affirmer catégoriquement s'il s'agit d'autoportraits ou de peintures d'après modèle, et tant mieux : les créations gardent ainsi toute la latitude fictionnelle que l'artiste apporte à sa représentation d'elle-même.

C'est à l'artiste russe Marie Vassilieff que l'on doit un autoportrait d'un nouveau genre : la « poupée autoportrait ». Dans *Poupée autoportrait* (vers 1920-1929, *ill.* 152), elle se représente en poupée : les traits de son visage sont réduits à un long nez cylindrique à l'extrémité évasée et des yeux globuleux. Ses sourcils sont une fine ligne noire et ses lèvres roses sont droites et étroites. Elle porte une perruque blonde hirsute fabriquée à partir de vrais cheveux. Ses yeux sont des billes en verre incrustées sous des rabats de cuir saillants qui font office de paupières. Ces orbites protubérantes, réalistes, donnent à la *poupée* l'apparence d'une effigie. Vassilieff s'est construit une identité qui s'affranchit des normes culturelles européennes. Si les cheveux courts et les yeux translucides rappellent ceux de l'artiste, les autres aspects du masque évoquent plus les masques Pende. En particulier, l'enchâssement des yeux sous des fentes étroites, les sourcils semi-circulaires, le nez fin et la bouche minuscule rappellent le masque Pende en couverture

14 Patrick Seale, « Émilie Charmy: A Forgotten Master », Londres, Patrick Seale Gallery, 1980, p. 6.

de *Negerplastik*<sup>15</sup> de Carl Einstein. Les masques africains étaient hautement prisés par l'avant-garde, et il est fort probable que Vassilieff ait pu voir les deux masques Pende de la collection de son professeur, Henri Matisse<sup>16</sup>. Contrairement à l'autoportrait traditionnel, qui offre une impression très ressemblante de l'apparence de l'artiste, *Poupée-Autoportrait* ne cherche en rien à reproduire fidèlement le modèle. En mêlant sa propre image à celle du masque, Vassilieff s'associe à l'Autre. L'autoportrait reflète la complexité et l'ambiguïté de sa propre place dans la société. Du vivant de cette artiste, la misogynie et la xénophobie qui régnaient à Paris renforcèrent sans doute son sentiment d'être marginalisée. Elle a traduit cette dislocation vécue en tant que femme étrangère, apatride, par une l'image d'elle-même brouillée, de sexe et d'origine ethnique incertains. De cette manière, Vassilieff s'est engagée dans un processus que l'on pourrait appeler la « transformation de soi en un autre »<sup>17</sup>. Par une fusion inextricable de soi-même et de l'Autre, elle a construit une nouvelle identité, affranchie des normes et des attentes sociales établies.

Dans sa *Poupée autoportrait*, Vassilieff remet en question les frontières entre les sexes, mais aussi entre les races. Contrairement aux poupées en porcelaine blanche, très convoitées en France au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, la couleur de peau est noisette clair, comme celle de *Poupée Joséphine Baker* (*ill.* 99). Cette dernière est agrémentée d'un tutu en plumes rose fuchsia, d'un collier de perles, d'un plastron en or et d'un boa qui

15 Carl Einstein, *Negerplastik*, Munich, K. Wolff, 1915.

16 Ellen McBreen, *Matisse's Sculpture: The Pinup and the Primitive*, New Haven, Yale University Press, 2014, p. 43.

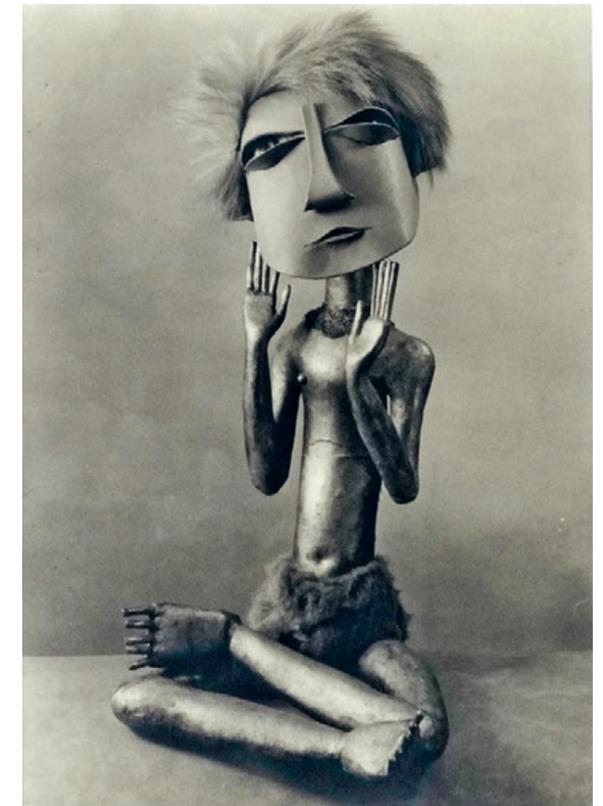
17 Ce terme a connu divers emplois. Voir : Kobena Mercer, « 1968: Periodizing Postmodern Politics and Identity », dans Lawrence Grossberg (dir.) *et al.*, *Cultural Studies*, Londres / New York, Routledge, 1992, p. 432; Hal Foster, « The Artist as Ethnographer », in *The Return of the Real*, Cambridge, MIT Press, 2009, p. 180.

encadre le buste et le visage. On reconnaît la danseuse américaine à ses cheveux ondulés et son grand sourire inimitables. Hormis un simple collier de perles, la *Poupée autoportrait* de Vassilieff est dépourvue des accessoires brillants qui ornent celle de Baker. Entièrement nu – à l'exception d'un cache-sexe en fourrure, le corps est assombri et réduit à une forme cylindrique dotée de longues jambes sveltes, qui n'est pas sans rappeler de nombreuses figures de reliquaires africains qui illustraient les premiers livres consacrés aux arts africain et océanique, notamment *Negerplastik* d'Einstein, les *Sculptures nègres* d'Apollinaire et de Guillaume, ou encore *L'Art nègre et l'art océanien* de Henri Clouzot et André Level<sup>18</sup>. Ces publications constituèrent également des ressources importantes pour Vassilieff, car les parallèles visuels abondent entre ses poupées-portraits et les sculptures illustrées. Son autoportrait sous forme de poupée se distingue de ses modèles africains, entre autres, par son corps élancé qui n'exhibe aucune caractéristique masculine ou féminine. De plus, Vassilieff réutilisera le corps amovible de la poupée pour exécuter différents portraits. Outre son intérêt économique, le recyclage des principales parties de la poupée répond à des enjeux autrement plus importants. Le caractère interchangeable des différentes parties nie le lien supposé entre la poupée et le corps de la femme blanche. Les oppositions entre masculin et féminin, noir et blanc, soi-même et l'Autre sont abolies. Vassilieff renverse la morphologie idéologique de la poupée et les associations sexuées qu'on lui prête traditionnellement.

Dans *Negerplastik*, Einstein évoque les pouvoirs métamorphiques du masque qui est censé annihiler le caractère de celui

18 Guillaume Apollinaire et Paul Guillaume, *Sculptures nègres*, Paris, P. Guillaume, 1917; Henri Clouzot et André Level, *L'Art nègre et l'art océanien*, Paris, Devambez, 1919; Paul Guillaume et Thomas Munro, *La Sculpture nègre primitive*, Paris, G. Crès, 1929.

qui le porte.<sup>19</sup> Aux yeux de Vassilieff, il ne représente pas qu'une forme d'effacement, mais un appareil de transformation. À travers lui, elle a construit un moi qui s'éloigne de la féminité normative française. Vassilieff a remodelé une identité liminale et fluctuante, suspendue entre le familier et l'exotique, entre soi-même et l'Autre, entre le masculin et le féminin. Sa *Poupée autoportrait* lui permet d'appréhender autrement son identité, dans toute sa multiplicité, dépassant les conceptions binaires de la race et du genre afin de les réconcilier.



152. Marie Vassilieff, *Poupée autoportrait*, vers 1920-1929 Photographie de Cami Stone en 1929, Paris, coll. part. Claude Bernès

19 Einstein, *op. cit.*, *supra* note 12, 1915, XXVI.

# Représenter son corps autrement

« Il existe tout un harem dont les captives connaissent parfois, selon le caprice de Charmy, une heure de lumière – comme cette brune endormie, cette brune vivante et heureuse [...], miroir du jour et de tous ses reflets, œuvre si chaude et si librement éloignée de la peinture » (Colette, 1921). Colette décrivait ainsi les nus voluptueux peints par Émilie Charmy. Ses mots résument la modernité de ce nouveau regard féminin posé sur la nudité : sujet d'un moment de repos ou d'abandon, d'un repli sur une vie intérieure ainsi révélée.

Les artistes femmes sont déterminées à révéler le monde tel qu'elles le voient, à commencer par elles-mêmes ; elles sont désormais libres de se représenter d'une autre façon que les hommes, sans qu'il s'agisse d'une bataille rangée. Leur regard se construit à côté du regard masculin et s'en différencie de manière à la fois tranchée et subtile. Le regard désirant de l'homme est remplacé par un regard complexe qui travaille pour la première fois la manière dont la sexualité de la femme, ses plaisirs, ses inquiétudes et ses contraintes en général, influent sur ces représentations. L'autoportrait devient le genre de prédilection car il reflète les multiples identités de ces autrices : artistes professionnelles, mères, filles, modèles, ou encore membre d'un couple d'artistes. Se représenter, et se représenter nues pour la première fois, leur permet de façonner leur propre identité. C'est là que leur regard s'affute, se mesure au passé, rêve un autre futur.

