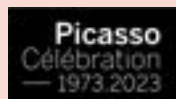


FERNANDE OLIVIER ET PABLO PICASSO

DANS L'INTIMITÉ
DU BATEAU-LAVOIR

Sous la direction de Nathalie Bondil et Saskia Ooms

L'exposition est organisée
par le musée de Montmartre – Jardins Renoir
avec le soutien exceptionnel
du Musée national Picasso-Paris.



in fine

MUSÉE DE MONTMARTRE
JARDINS RENOIR

« Quelques écrivains, dans leurs livres sur Picasso, m’ont présentée sous le nom de la “Belle Fernande”, ce qui m’a donné la mesure de leur appréciation. Je n’avais donc représenté pour eux qu’une valeur toute physique.

Au fait, qu’auraient-ils pu savoir de moi ? Quand j’ai pénétré ce milieu, j’étais très jeune, craintive, passionnée et très orgueilleuse. En France, on a toujours tendance à considérer les femmes comme incapables de pensées sérieuses, surtout dans les milieux intellectuels. Je le sentais et cela me paralysait. Je me contentais donc d’écouter. »

Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, p. 29-30.

“In their books about Picasso, several writers have presented me as ‘La Belle Fernande’, which told me everything about their level of appreciation. Thus, they referred to me only in terms of my physical characteristics. In truth, what could they have known about me? When I entered that world, I was quite young, fearful, passionate and full of pride. In France, people still tend to consider women incapable of serious thoughts, especially the intellectual circles. I felt this and it paralysed me. I settled for listening.”

Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, pp. 29-30.

Les citations de Fernande Olivier proviennent des trois ouvrages suivants :

The quotes by Fernande Olivier are taken from the three following publications:

Fernande Olivier, *Souvenirs intimes – écrits pour Picasso*, Calmann-Lévy, Paris, 1988

Fernande Olivier, *Loving Picasso. The Private Journal of Fernande Olivier*, edited by Marilyn McCully, translated by Christine Baker and Michael Raeburn, New York, Harry N. Abrams, 2001.

Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Paris, Éditions Pygmalion/Gérard Watelet, 2001.

Une nouvelle édition vient de paraître : Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Éditions Comédiart, 2022.



ill. 1

Anonyme

Portrait de Fernande Olivier

Photographie non datée

Archives LBF Association

Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition « Fernande Olivier et Pablo Picasso, dans l'intimité du Bateau-Lavoir », présentée au musée de Montmartre - Jardins Renoir, à Paris, du 14 octobre 2022 au 19 février 2023, dans le cadre de la Célébration Picasso 1973-2023 : 50 expositions et événements pour célébrer Picasso.

Direction scientifique de l'ouvrage et commissariat de l'exposition

Nathalie Bondil, historienne de l'art, directrice du musée et des expositions de l'Institut du monde arabe
Saskia Ooms, docteure en histoire de l'art et responsable de la conservation du musée de Montmartre

Comité scientifique et auteurs de l'ouvrage

Estelle Bégué, chargée d'études documentaires, musée d'Orsay
Claire Bernardi, directrice du musée de l'Orangerie
Yves Brocard, écrivain d'art
Lauren Jimerson, docteure en histoire de l'art (PhD), historienne de l'art
Marilyn McCully, docteure en histoire de l'art (Dr.)
Isolde Pludermarcher, conservatrice en chef, musée d'Orsay
Meta Maria Valiusaityte, historienne de l'art, chercheuse au Kunsthistorisches Institut à Florence
Et pour sa contribution :
Agnès Thurnauer, artiste contemporaine

Scénographie de l'exposition
agence NC

Conception graphique de l'exposition
agence c-album

Musée de Montmartre - Jardins Renoir
Société Kléber Rossillon

Geneviève Rossillon, présidente
Fanny de Lépinau, directrice
Stéphane Cargnino, directeur technique
Saskia Ooms, responsable de la conservation
Clémence Pinquier, assistante de conservation
Émilie Modrzyk, responsable administrative
Alexia Peronnet, responsable de la communication
Karelle Le Quéré, responsable commerciale
Kevin Tas, assistant de communication et commercialisation
Axelle Duhamel, responsable accueil-billetterie-boutique
Noémie de Laporte, chargée de mécénat
Médiation et accueil : Grégoire Vieilly
Surveillance et maintenance : Étienne Cita, Rémy Cornec,
Lamine Diakhaby, Rodolphe Tang
Café Renoir : Nina de Barbarin

Société d'histoire et d'archéologie
des IX^e et XVIII^e arrondissements de Paris –
« Le Vieux Montmartre »

Jean-Manuel Gabert, président
Alain Larcher, Michèle Trante, vice-présidents
Daniel Rolland, Jean-Marc Tarrit, présidents d'honneur
Isabelle Ducatez, directrice
Pauline Clement-Bayer, adjointe administration et recherche
Éric Sureau, trésorier ; Claude Lequitte, trésorière adjointe
Catherine Rousseau, secrétaire
Christine Amblard, Chantal Bodère, Olivier Boileau
Descamps, Dominique Boutel, Alain Chevallard, Yves Mathieu,
Gilles Mermet, Bertrand Monchecourt, Janine Mossuz-Lavau,
Pascal Salinas, Catherine Salmochi, Xavier Thoumieux

American Friends of Musée de Montmartre

Advisory Board
Jacqueline Michel, présidente
Patricia Nebenzahl, vice-présidente
Phillip Dennis Cate
Timothy Hanford
Adrienne et Dennis Hensley
Dominique Zuercher

Musée national Picasso-Paris

Présidence
Cécile Debray, présidente
Cécile Godefroy, cheffe de projet du Centre d'études Picasso

Direction générale
Sabine Longin, directrice générale
Melina Champernaud, chargée de mission relations internationales pour la Célébration Picasso 1973-2023 et Picasso aujourd'hui
Louise Respaud-Bouny, chargée de mission

Agence comptable
Janick Pierre, agent comptable

Direction des collections et de la médiation
Émilie Philippot, conservatrice en chef du patrimoine, directrice
Virginie Perdisot-Cassan, conservatrice des sculptures, des céramiques et du mobilier Giacometti
Johan Popelard, conservateur des arts graphiques
Joanne Snrech, conservatrice des peintures
Alexandre Therwath, chef du département de la médiation

Direction de la production
Sophie Daynes-Diallo, directrice
Caroline Lacour, régisseuse des collections
Sophie Soupou, coordinatrice et référente production de la « Célébration Picasso 1973-2023 »

Direction de la communication et du développement des publics
Leslie Lechevallier, directrice
Marie Bauer, cheffe du département communication
Delphine Levy, cheffe du département du développement des publics

Direction des ressources et des moyens
Joséphine Brunner, directrice,
Grégory Combet, chef du département des affaires financières
Aurélia Daoud, responsable des marchés publics et des achats
Emmanuelle Favre, cheffe du département des ressources humaines
Aurélia Thyreau, responsable juridique

Direction du bâtiment, de l'exploitation, de la sécurité et des systèmes d'information
Natacha Delannoy, directrice
Francette Girault, cheffe du département de la sécurité et de la sûreté
Élodie Phalippou, cheffe du département du bâtiment et de l'exploitation
Claire Yi, cheffe du département des systèmes d'information

This catalogue is published on the occasion of the exhibition “Fernande Olivier et Pablo Picasso, dans l'intimité du Bateau-Lavoir”, presented at the Musée de Montmartre - Jardins Renoir, in Paris, from 14 October 2022 to 19 February 2023, as part of the “Célébration Picasso (1973-2023)”, organised by the Musée national Picasso-Paris.

Scientific editors and exhibition curators

Nathalie Bondil, art historian, Museum and Exhibitions Director, Institut du monde arabe, Paris
Saskia Ooms, PhD, art historian and head curator of the Musée de Montmartre

Scientific committee and authors

Estelle Bégué, Manager of documentary studies, Musée d'Orsay
Claire Bernardi, Director of the Musée de l'Orangerie
Yves Brocard, writer on art
Lauren Jimerson, art historian (PhD)
Marilyn McCully, Doctor in Art History (Dr.)
Isolde Pludermarcher, Head curator, Musée d'Orsay
Meta Maria Valiusaityte, Art historian, researcher at the Kunsthistorisches Institut in Florence
And for her contribution:
Agnès Thurnauer, contemporary artist

Scenography of the exhibition
agence NC

Graphic design conception
agence c-album

Musée de Montmartre - Jardins Renoir
Société Kléber Rossillon

Geneviève Rossillon, President
Fanny de Lépinau, Director
Stéphane Cargnino, Technical director
Saskia Ooms, Head curator
Clémence Pinquier, Assistant curator
Émilie Modrzyk, Administrative manager
Alexia Peronnet, Communications manager
Karelle Le Quéré, Commercial manager
Kevin Tas, Assistant for communications and marketing
Axelle Duhamel, Manager of the sales desk and boutique
Noémie de Laporte, Head of patronage
Mediation and front desk: Grégoire Vieilly
Security and maintenance: Étienne Cita, Rémy Cornec,
Lamine Diakhaby, Rodolphe Tang
Café Renoir: Nina de Barbarin

Société d'histoire et d'archéologie
des IX^e et XVIII^e arrondissements de Paris –
« Le Vieux Montmartre »

Jean-Manuel Gabert, President
Alain Larcher, Michèle Trante, Vice-presidents
Daniel Rolland, Jean-Marc Tarrit, Honorary presidents
Isabelle Ducatez, Director
Pauline Clement-Bayer, Administration and research assistant
Éric Sureau, Treasurer; Claude Lequitte, Deputy treasurer
Catherine Rousseau, Secretary
Christine Amblard, Chantal Bodère, Olivier Boileau
Descamps, Dominique Boutel, Alain Chevallard, Yves Mathieu,
Gilles Mermet, Bertrand Monchecourt, Janine Mossuz-Lavau,
Pascal Salinas, Catherine Salmochi, Xavier Thoumieux

American Friends of Musée de Montmartre

Advisory Board
Jacqueline Michel, President
Patricia Nebenzahl, Vice-president
Phillip Dennis Cate
Timothy Hanford
Adrienne and Dennis Hensley
Dominique Zuercher

Musée national Picasso-Paris

Presidency
Cécile Debray, President
Cécile Godefroy, Head of the project of the Center for Picasso Studies

General Direction
Sabine Longin, General Director
Melina Champernaud, International relations Manager for the Picasso Celebration 1973-2023 and Picasso Today
Louise Respaud-Bouny, Mission manager

Accountant
Janick Pierre, Accountant

Direction of collections and Mediation
Émilie Philippot, Head curator and Director
Virginie Perdisot-Cassan, Curator of sculptures, ceramics and furniture of Giacometti
Johan Popelard, Curator of works on paper
Joanne Snrech, Curator of paintings
Alexandre Therwath, Head of the department of mediation

Direction of production
Sophie Daynes-Diallo, Director
Caroline Lacour, Registrar of collections
Sophie Soupou, Coordinator and referee of production of the « Picasso Celebration 1973-2023 »

Direction of Communication and Public Development
Leslie Lechevallier, Director
Marie Bauer, Head of the Communication Department
Delphine Levy, Head of the Department of Public Development

Direction of Ressources
Joséphine Brunner, Director
Grégory Combet, Head of the Financial affairs department
Aurélia Daoud, Head of the public contracts and purchases
Emmanuelle Favre, Head of the human ressources department
Aurélia Thyreau, Legal officer

Direction of the building, exploitation, and security and information systems
Natacha Delannoy, Director
Francette Girault, Head of the security department
Élodie Phalippou, Head of the department and operations
Claire Yi, Head of the information systems department



ill. 2*
Pablo Picasso (1881-1973)
Buste de femme (étude pour « Les Demoiselles d'Avignon »),
Paris, printemps 1907
Huile sur toile, 58,5 × 46,5 cm
Dation Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris, inv. MP18

PRÉFACE

« Les livres concernant les artistes, peintres et littérateurs, dont je vais parler, sont muets sur leur intimité, pour la raison essentielle qu'ils n'ont raconté que ce qu'il plaisait aux intéressés de dévoiler publiquement. J'ai vécu avec eux, plus près d'eux que n'importe qui, puisque "chez Picasso" c'était aussi chez eux [...] J'ai vécu de leur existence, je les ai vus vivre, penser, souffrir, espérer et surtout travailler; vivant, pensant, souffrant, espérant avec eux. Je peux donc, sans craindre de voir mal interpréter mes souvenirs, montrer leur vie secrète et laborieuse. »

Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, 1933

"Books about the artists, painters and writers of whom I will speak are silent when it comes to their private lives, for the essential reason that they only tell of what their subjects were pleased to reveal publicly. I lived with them, closer to them than anyone else, since 'Chez Picasso' was also their house [...] I lived through their existence, I saw them live, think, suffer, hope and above all work; living, thinking, suffering and hoping alongside them. Thus I can, without fear of seeing my memories misinterpreted, reveal their secret and laborious lives."

Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, 1933

Le musée de Montmartre donne la parole à une femme oubliée, pourtant témoin le plus intime d'une époque: celle de la bohème montmartroise, celle de la naissance de l'art moderne.

Fernande Olivier «naît» en 1900 : elle a dix-neuf ans et vient d'ensevelir son vrai nom «Amélie Lang», et avec lui, un des chapitres les plus noirs de sa vie. Devenue modèle professionnel, elle s'installe en 1901 au Bateau-Lavoir, ce vieil et étrange bâtiment qui verra l'éclosion des plus grands artistes du ^{xx}e siècle. Elle y vivra ses années les plus heureuses avec Pablo Picasso qu'elle rencontre en août 1904, quatre mois après l'arrivée du jeune Espagnol à Paris, place Ravignan. Elle le quitte en 1912 quand elle constate qu'il l'aime moins, «se déchirant elle-même¹».

Fernande écrit *Picasso et ses amis* en 1933, ses *Souvenirs intimes* étant publiés de manière posthume en 1988. Par sa narration saisissante de vérité, elle nous révèle sa jeunesse, livre un récit touchant sur la condition féminine de son temps, et nous fait entrer dans l'intimité du Bateau-Lavoir. Fernande nous introduit auprès de chacun de ceux et celles qu'elle y a côtoyés : Apollinaire, Braque, Derain, Laurencin, Le Douanier Rousseau, Matisse, Max Jacob, Van Dongen... et celui qui n'est pas encore tout à fait Picasso, auprès de qui elle aura été «heureuse, très heureuse²». Car «il y a aussi dans ce livre une histoire d'amour qui se laisse entendre presque à chaque page, un grand souvenir qui ne peut pas s'éteindre³» écrira Paul Léautaud avec justesse. Fernande est au cœur de l'évolution picturale de Pablo vers le cubisme, dont elle dira : «je l'ai vu naître et en ai suivi la lente élaboration⁴».

La grande richesse de son témoignage, nous la devons à sa sensibilité de femme, à sa force de femme, à son intelligence de femme. C'est à Fernande Olivier, à cette femme que le musée de Montmartre rend hommage. Dans ce lieu intime, comme un écrivain, Fernande raconte...

Geneviève Rossillon, présidente
Fanny de Lépinau, directrice

The Musée de Montmartre is giving voice to a forgotten woman, but one who bore intimate witness to an epoch: that of bohemian Montmartre and the birth of modern art.

Fernande Olivier was "born" in 1900: at the age of 19, she left behind her real name "Amélie Lang" and with it one of the darkest chapters of her life. After having become a professional artists' model, she moved in 1901 to the Bateau-Lavoir—the strange old building in which the greatest artists of the twentieth century would blossom. This is where she would spend the happiest years of her life with Pablo Picasso, whom she met in August 1904, four months after the young Spaniard arrived in Paris at Place Ravignan. She would leave the building in 1912, when she learned their love had faded, "tearing myself in half."¹

Fernande wrote *Picasso et ses amis* [*Picasso and his Friends*] in 1933, and her *Souvenirs intimes* [translated as *Loving Picasso*] was published posthumously in 1988. In her arresting and sincere narrative style, she reveals her upbringing, offers a touching account of the female condition during her time, and brings the reader into the private world of the Bateau-Lavoir. Fernande introduces each of the people she lived with or knew: Apollinaire, Braque, Derain, Laurencin, Le Douanier Rousseau, Matisse, Max Jacob, Van Dongen...as well as the young Pablo who had not yet become famous, with whom she was "happy, very happy."² "This book also contains a love story that comes through on almost every page, a great memory that cannot be dimmed,"³ as Paul Léautaud aptly writes in the preface. Fernande was at the heart of Pablo's pictorial evolution toward Cubism, of which she would write: "I saw its birth and followed its slow process of development."⁴

We owe the great richness of her testimony to her sensitivity, her feminine power, and her intelligence. It is to Fernande Olivier that the Musée de Montmartre pays homage. In this intimate setting, Fernande speaks...

Geneviève Rossillon, President
Fanny de Lépinau, Director

Remerciements

L'exposition « Fernande Olivier et Pablo Picasso, dans l'intimité du Bateau-Lavoir » met à l'honneur Fernande Olivier, à qui la parole est donnée. Geneviève Rossillon et l'équipe du musée de Montmartre remercient toutes les personnes qui ont œuvré et se sont impliquées avec cœur, créativité et exigence dans le cadre de cette exposition.

Parmi elles, que soit particulièrement remerciée Nathalie Bondil pour son engagement fidèle et la justesse de ses idées qui font la qualité et la féminité de l'exposition.

Geneviève Rossillon, présidente du musée de Montmartre, adresse ses vifs remerciements aux partenaires institutionnels du musée :

Anne Hidalgo, maire de Paris
Carine Rolland, adjointe à la maire de Paris en charge de la culture
Karen Taïeb, adjointe à la maire de Paris en charge du patrimoine, de l'histoire de Paris et des relations avec les cultes
Jean-Manuel Gabert, président de la Société d'histoire et d'archéologie des IX^e et XVIII^e arrondissements de Paris – « Le Vieux Montmartre », ainsi que toute son équipe, dévouée au rayonnement du musée
Éric Lejoindre, maire du XVIII^e arrondissement de Paris
Claire Chastanier, adjointe au sous-directeur des collections, service des musées de France
Laurent Roturier, directeur de la DRAC Île-de-France
Sylvie Müller, chef du service des musées, et toute son équipe, DRAC Île-de-France

Geneviève Rossillon remercie très chaleureusement la directrice Fanny de Lépinau, ainsi que les commissaires Nathalie Bondil et Saskia Ooms pour leur engagement tout au long de la préparation de l'exposition. Les commissaires se joignent à la présidente et à la directrice du musée de Montmartre pour exprimer leur profonde gratitude envers toutes les personnes qui, par leur contribution, ont participé à l'élaboration de cette exposition et à la publication de l'ouvrage associé. Parmi elles, que soit salué Laurent Le Bon pour le projet fédérateur de la célébration qu'il a initié avec enthousiasme et engagement.

Les auteurs scientifiques :

Estelle Bégué, chargée d'études documentaires, musée d'Orsay
Claire Bernardi, directrice du musée de l'Orangerie
Yves Brocard, écrivain d'art
Lauren Jimerson, docteur en histoire de l'art (PhD)
Marilyn McCully, docteur en histoire de l'art (Dr.)
Isolde Pludermarcher, conservatrice en chef, musée d'Orsay
Meta Maria Valiusaityte, historienne de l'art, chercheuse au Kunsthistorisches Institut à Florence
Et pour sa contribution :
Agnès Thurnauer, artiste contemporaine

Nous remercions tous les généreux prêteurs et celles et ceux qui ont préféré garder l'anonymat :

Institutions publiques :
FRANCE

Musée national Picasso-Paris pour ses prêts exceptionnels
Cécile Debray, présidente
Sabine Longin, directrice
Johan Popelard, conservateur du patrimoine
Caroline Lacour, régisseur des collections

Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, Centre Pompidou, Paris, pour leurs prêts exceptionnels
Laurent Le Bon, président
Xavier Rey, directeur
Christian Briend, conservateur, chef du service des collections modernes
Raphaële Bianchi, responsable des prêts et dépôts

Bibliothèque nationale de France, Paris
Laurence Engel, présidente
Fabien Plazannet, directeur du département philosophie, histoire, science de l'Homme

Musée des Beaux-Arts de Chartres
Jean-Pierre Gorges, maire de Chartres et président de Chartres Métropole
Grégoire Hallé, conservateur

Musée des Beaux-Arts de Grenoble
Guy Tosatto, directeur
Isabelle Varloteaux, attachée principale de conservation

Musée d'Art moderne de Paris
Fabrice Hergott, directeur
Hélène Leroy, conservatrice, responsable des collections
Jacqueline Munck, conservatrice en chef du patrimoine
Marianne Sarkari, documentaliste et assistante d'exposition

Musée de l'Orangerie, Paris
Claire Bernardi, directrice
Alice Marsal, chargée de conservation, régie et documentation

Musée Fabre, Montpellier
Michel Hilaire, directeur
Maud Marron-Wojewodzki, conservatrice du patrimoine

Musée des Beaux-Arts d'Orléans
Olivia Voisin, directrice et conservatrice

Musée des Beaux-Arts, Reims
Catherine Delot, directrice
Catherine Arnold, responsable de la régie des œuvres

RÉPUBLIQUE TCHÈQUE

Národní Gallery, Prague
Alicja Knast, directrice générale
Anna Pravdová, conservatrice
Klára Guth-Vladaj, régisseur

Galleries et collections particulières :
Archives Taillade
Collection de Bueil & Ract-Madoux, Paris
Collection David Weisman et Jacqueline Michel
Collection Jake and Hélène Marie Shafran
Collection Jouhet
Collection Olivier Sainsère (1852-1923)
Collection David et Ezra Nahmad
Collection Yves Brocard
Galerie Hélène Bailly, Paris
Hermanos Bertrand Barraquer

Nous remercions sincèrement pour leur aide précieuse :
En premier lieu, Gérard Dufaud, Comédiart, et Laure Krill de l'Association La Belle Fernande - archives pour leur engagement et leur contribution généreuse auprès du musée.
Christine Pinault et Élodie Satan, Picasso Administration
Mario Choueiry, chargé de mission à l'Institut du monde arabe, enseignant en histoire de l'art moderne à la Sorbonne Abu Dhabi et à l'École du Louvre
Giulia Trabaldo Togna, chargée de la Collection David et Ezra Nahmad
Emmanuel Guigon, directeur ;
et Elena Llorens Pujol, conservatrice du musée Picasso, Barcelone
Anita Hopmans, conservatrice en chef et conseillère au RKD, La Haye
Marialin Austria, Archives Georges Duthuit
Archives Henri Matisse
Nina Zimmer, directrice, Kunstmuseum Bern
Regina Bühlmann, régisseur, Kunstmuseum Bern
Markus Müller, directeur, Kunstmuseum Pablo Picasso Münster
Marianne Mathieu, directrice scientifique, Musée Marmottan Monet, Paris
Françoise Chibret-Plaussy, fondatrice de la galerie de la Présidence, Paris
Florence Chibret-Plaussy, directrice de la galerie de la Présidence, Paris

Et toutes les personnes qui ont permis la réalisation de cette exposition et de cet ouvrage, en premier lieu Clémence Pinquier, Marie Ely et Norma Thibault, assistantes de conservation, ainsi que :
Nathalie Crinière et Flora Tanguy, scénographes, agence NC
Sabrine Sidki, graphiste, agence c-album
Stéphanie Méséguer, responsable éditoriale et de fabrication ;
Valentine Ferrante, editrice ;
Lolita Wotin, iconographe ;
In Fine éditions d'art
Catherine Dantan, attachée de presse
Amélie Lamiche, Adagp
Gwenaëlle Fossard, Succession Henri Matisse
Guillaume Lesourd, LD publicité
Claudio Varonne, conception lumière
Atelier Veneer ;
DC Bâtiment, installation et travaux

Nous remercions l'*American Friends of Musée de Montmartre* pour son soutien constant, et plus particulièrement les membres du comité consultatif :
Jacqueline Michel, présidente
Patricia Nebenzahl, vice-présidente
Phillip Dennis Cate
Timothy Hanford
Adrienne et Dennis Hensley
Dominique Zuercher

Ainsi que l'ambassade des Pays-Bas pour son soutien :
Jan Versteeg, ambassadeur des Pays-Bas
Nicolette Koopman, attachée culturelle

Enfin, l'exposition « Fernande Olivier et Pablo Picasso, dans l'intimité du Bateau-Lavoir » n'aurait pu avoir lieu sans l'engagement précieux de l'ensemble de l'équipe du musée de Montmartre. Que chaque personne soit ainsi personnellement remerciée pour son travail à l'occasion de cette exposition, et pour son investissement au service du rayonnement du musée.

Acknowledgements

The exhibition “Fernande Olivier and Pablo Picasso, dans l'intimité du Bateau-Lavoir” honours and gives a voice to Fernande Olivier. Geneviève Rossillon and the team from the Musée du Montmartre express their gratitude toward all of the people whose work, care, creativity and precision made this exhibition happen.

Among them, special thanks is extended to Nathalie Bondil for her faithful engagement and her fine-tuned ideas that have given the exhibition its quality and femininity.

Geneviève Rossillon, president of the Musée de Montmartre, addresses her sincere gratitude toward the museum’s institutional partners :

Anne Hidalgo, Mayor of Paris
Carine Rolland, Deputy to mayor of Paris in charge of culture
Karen Taïeb, Deputy to mayor of Paris in charge of heritage, Paris history and relations with religious groups
Jean-Manuel Gabert, President of the Society of history and archeology of the 9th and 18th arrondissements of Paris “Old Montmartre”, and his entire team devoted to the flourishing of the museum
Éric Lejoindre, Mayor of the 18th arrondissement of Paris
Claire Chastanier, Deputy to the sub-director of collections, service of museums of France
Laurent Roturier, Director of the DRAC Île-de-France
Sylvie Müller, Head of the museum service, along with her team, DRAC Île-de-France

Geneviève Rossillon warmly thanks the director Fanny de Lépinau, and the curators Nathalie Bondil and Saskia Ooms for their engagement during the preparation of the exhibition. The curators join with the president and director of the Musée de Montmartre in expressing their profound gratitude toward the people who have contributed to this exhibition and to its associated publication.

Among them, we especially thank Laurent Le Bon for founding the project of the Picasso Celebration, that he initiated with enthusiasm and commitment.

The scientific authors:

Estelle Bégué, Manager of documentary studies, Musée d’Orsay
Claire Bernardi, Director of the Musée de l’Orangerie
Yves Brocard, writer on art
Lauren Jimerson, Doctor of Philosophy (PhD), art historian
Marilyn McCully, Doctor in Art History (Dr.)
Isolde Pludermarcher, Head curator, Musée d’Orsay
Meta Maria Valiusaityte, Art historian, researcher at the Kunsthistorisches Institut in Florence

And for her contribution:

Agnès Thurnauer, contemporary artist

We thank all of the generous lenders to this exhibition and those who have preferred to remain anonymous:

Public institutions:

FRANCE

Musée national Picasso-Paris for its exceptional loans
Cécile Debray, President
Sabine Longin, Director
Johan Popelard, Curator
Caroline Lacour, Collections manager

Musée national d’art moderne - Centre de création industrielle, Centre Pompidou, Paris, for its exceptional loans

Laurent Le Bon, President
Xavier Rey, Director
Christian Briend, Curator, Head of modern collections service
Raphaële Bianchi, Loans and deposits manager

Bibliothèque nationale de France, Paris
Laurence Engel, President
Fabien Plazannet, Director of the department for philosophy, history and the science of man

Musée des Beaux-Arts de Chartres
Jean-Pierre Gorges, Mayor of Chartres and President of Chartres Métropole
Grégoire Hallé, Curator
Musée des Beaux-Arts de Grenoble
Guy Tosatto, Director
Isabelle Varloteaux, Principal attachée for conservation

Musée d’Art moderne de Paris
Fabrice Hergott, Director
Hélène Leroy, Curator, Collections manager
Jacqueline Munck, Head heritage curator
Marianne Sarkari, Manager of documentary studies and Assistant curator

Musée de l’Orangerie, Paris
Claire Bernardi, Director
Alice Marsal, Head of conservation, management and documentation

Musée Fabre, Montpellier
Michel Hilaire, Director
Maud Marron-Wojewodzki, Heritage curator

Musée des Beaux-Arts d’Orléans
Olivia Voisin, Director and curator

Musée des Beaux-Arts, Reims
Catherine Delot, Director
Catherine Arnold, Director of works management

CZECHIA

Národní Gallery, Prague
Alicja Knast, Director general
Anna Pravdová, Curator
Klára Guth-Vladaj, Manager

Galleries and private collections:

Archives Taillade
Collection de Bueil & Ract-Madoux, Paris
Collection David Weisman and Jacqueline Michel
Collection Jake and Hélène Marie Shafran
Collection Jouhet
Collection Olivier Sainsère (1852-1923)
Collection David and Ezra Nahmad
Collection Yves Brocard
Galerie Hélène Bailly, Paris
Hermanos Bertrand Barraquer

We sincerely thank for their precious help:

First of all, for their commitment and generous contribution to the museum Gérard Dufaud, Comédiart, and Laure Krill of the Association La Belle Fernande - archives
Christine Pinault and Élodie Satan, Picasso Administration
Mario Choueiry, Project manager at the Institut du Monde Arabe, Professor of art history at the Sorbonne Abu Dhabi and at the École du Louvre
Giulia Trabaldo Togna, Head of the Collection David et Ezra Nahmad
Emmanuel Guigon, Director; and Elena Llorens Pujol, Curator of the Picasso Museum, Barcelona
Anita Hopmans, Head curator and counsellor to RKD, the Hague
Marialin Austria, Archives Georges Duthuit
Archives Henri Matisse
Nina Zimmer, Director, Kunstmuseum Bern
Regina Bühlmann, Register, Kunstmuseum Bern
Markus Müller, Director, Kunstmuseum Pablo Picasso Münster
Marianne Mathieu, Scientific Director, Musée Marmottan Monet, Paris
Françoise Chibret-Plaussy, Founder of the Galerie de la Présidence, Paris
Florence Chibret-Plaussy, Director of Galerie de la Présidence, Paris

And all the people who made this exhibition and this work possible, above all Clémence Pinquier, Marie Ely and Norma Thibault, curatorial assistants, along with:

Nathalie Crinière et Flora Tanguy, Scenographers, agence NC
Sabrine Sidki, Graphic designer, agence c-album
Stéphanie Méséguer, Editorial and production director; Valentine Ferrante, Editor; Lolita Wotin, Iconographer; In Fine éditions d’art
Catherine Dantan, Press attachée
Amélie Lamiche, Adagp
Gwenaëlle Fossard, Succession Henri Matisse
Guillaume Lesourd, LD publicité
Claudio Varonne, Lighting design
Atelier Veneer; DC Bâtiment, exhibition installation and works

We thank *the American Friends of Musée de Montmartre* for its constant support and especially the members of the Advisory Board:

Jacqueline Michel, President
Patricia Nebenzahl, Vice President
Phillip Dennis Cate
Timothy Hanford
Adrienne and Dennis Hensley
Dominique Zuercher

As well as the Embassy of the Netherlands for its support:

Jan Versteeg, Ambassador of the Netherlands
Nicolette Koopman, Culture attachée

Finally, the exhibition “Fernande Olivier et Pablo Picasso, dans l'intimité du Bateau-Lavoir” would not have been possible without the precious engagement of the team of the Musée de Montmartre. We thank each and every person for their work on the occasion of this exhibition and for investing themselves in the service of the museum’s flourishing.

P. 14
NATHALIE BONDIL

FERNANDE OLIVIER PAR AMÉLIE LANG

FERNANDE OLIVIER BY AMÉLIE LANG

P. 40
YVES BROCARD

LE FILS SECRET DE FERNANDE

THE SECRET SON OF FERNANDE

P.44
NATHALIE BONDIL

DE FERNANDE OLIVIER À AGNÈS THURNAUER : MOTS À MAUX

FROM FERNANDE OLIVIER TO AGNÈS THURNAUER:
WORDS AND WRONGS

P. 48
ESTELLE BÉGUÉ ET ISOLDE PLUDERMACHER

LE RÉCIT D'UN MODÈLE

A MODEL'S ACCOUNT

P. 70
SASKIA OOMS

« ALCHEMIES AUTOUR D'UN VISAGE »

“ALCHEMIES OF A FACE”

P. 96
MARILYN MCCULLY

FERNANDE OLIVIER, TÉMOIN OCULAIRE

FERNANDE OLIVIER AS AN EYE-WITNESS

P. 118
CLAIRE BERNARDI

LE DOUANIER ROUSSEAU AU BATEAU-LAVOIR

THE DOUANIER ROUSSEAU AT THE BATEAU-LAVOIR

P. 128
LAUREN JIMERSON ET META VALIUSAITYTE

LES FEMMES DU BATEAU-LAVOIR À TRAVERS LES YEUX DE FERNANDE OLIVIER

THROUGH THE EYES OF FERNANDE OLIVIER

P. 152
CHRONOLOGIE
CHRONOLOGY

P. 158
NOTES
ENDNOTES

P. 164
LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES NON REPRODUITES
LIST OF EXHIBITED WORKS NOT ILLUSTRATED

Les œuvres accompagnées d'un astérisque sont exposées.
Works marked with an asterisk are on display.



ill. 3 Pablo Picasso (1881-1973)
Portrait de Fernande Olivier, 1908
Contretype
Musée national Picasso-Paris, inv. FPPH147

FERNANDE OLIVIER PAR AMÉLIE LANG

FERNANDE OLIVIER
BY AMÉLIE LANG

Pour Angèle

For Angèle

Les *Souvenirs intimes* de Fernande Olivier, réunis par son filleul Gilbert Krill dans une édition posthume¹, sont un rare témoignage, direct et sincère, émouvant surtout, d'une femme intelligente, éduquée dans la petite bourgeoisie, mineure abusée, jeune fille en quête d'émancipation et de bonheur. Cette autobiographie émeut par sa vérité, sa crudité même, écrite à partir de son journal². C'est Fernande par elle-même, pour elle-même, pour nous-mêmes : un récit sur la condition féminine d'un autre temps qui résonne puissamment de nos jours³.

UNE FEMME DE LETTRES

En 1930, poussée par la nécessité, Fernande écrit une série d'articles dans un quotidien⁴. Séduit par ces parutions, interrompues par Picasso selon Paul Léautaud (1872-1956), l'homme de lettres⁵ en publie trois autres en 1931 dans *Mercure de France*⁶. Leurs rencontres aboutissent au livre *Picasso et ses amis* en 1933 chez Stock qu'il préface, louant sa finesse d'observation et sa franchise : « C'est ce plaisir de lecteur qui m'ont attiré vers les souvenirs de Madame Fernande Olivier [...] que tous les livres ne sont-ils comme celui-ci, vivant et plein de naturel. Il s'y trouve même un autre talent non moins remarquable ; une façon de parler de soi, à certains moments, si adroitement discrète, qu'on peut croire qu'il s'agit d'une autre⁷. » C'est « le tableau le plus authentique de cette période » reconnaît Picasso à l'instar de Max Jacob et d'André Salmon⁸. Fernande écrit seule et bien, note Léautaud : « Il n'y a pas d'autre mot :

Fernande Olivier's *Souvenirs intimes* (Intimate Memories), collected by her godson Gilbert Krill in a posthumous edition,¹ provides a rare testimony that is direct, sincere and moving of the life of an intelligent woman, who received a bourgeois education, was abused as a minor, and sought emancipation and happiness as a young girl. Her candour and occasional coarseness make the work, which was based on her journals, a moving autobiography.² It represents Fernande told by herself, for herself, and for us: an account of the female condition at another time which still resonates powerfully today.³

A WOMAN OF LETTERS

In 1930, Fernande, out of necessity, wrote a series of articles in a daily newspaper.⁴ The writer and critic Paul Léautaud (1872-1956)⁵ was enamoured by these publications, which he claimed were halted by Picasso, and saw to the publication of three more in the *Mercure de France* in 1931.⁶ His meetings with Fernande led to the publication of the book *Picasso et ses amis* by Stock in 1933. In his preface, he praised her keen observations and frankness: "It was the pleasure of reading them that drew me to Madame Fernande Olivier's memoirs [...] if only all books were like this one: lively and natural. It even contains another talent that is no less remarkable; a way of speaking about oneself, at times, with such deft discretion, that one might think it were another."⁷ Picasso affirmed that it was "the most authentic picture of this period", as did Max Jacob and André Salmon.⁸ Fernande



A



B



C



D

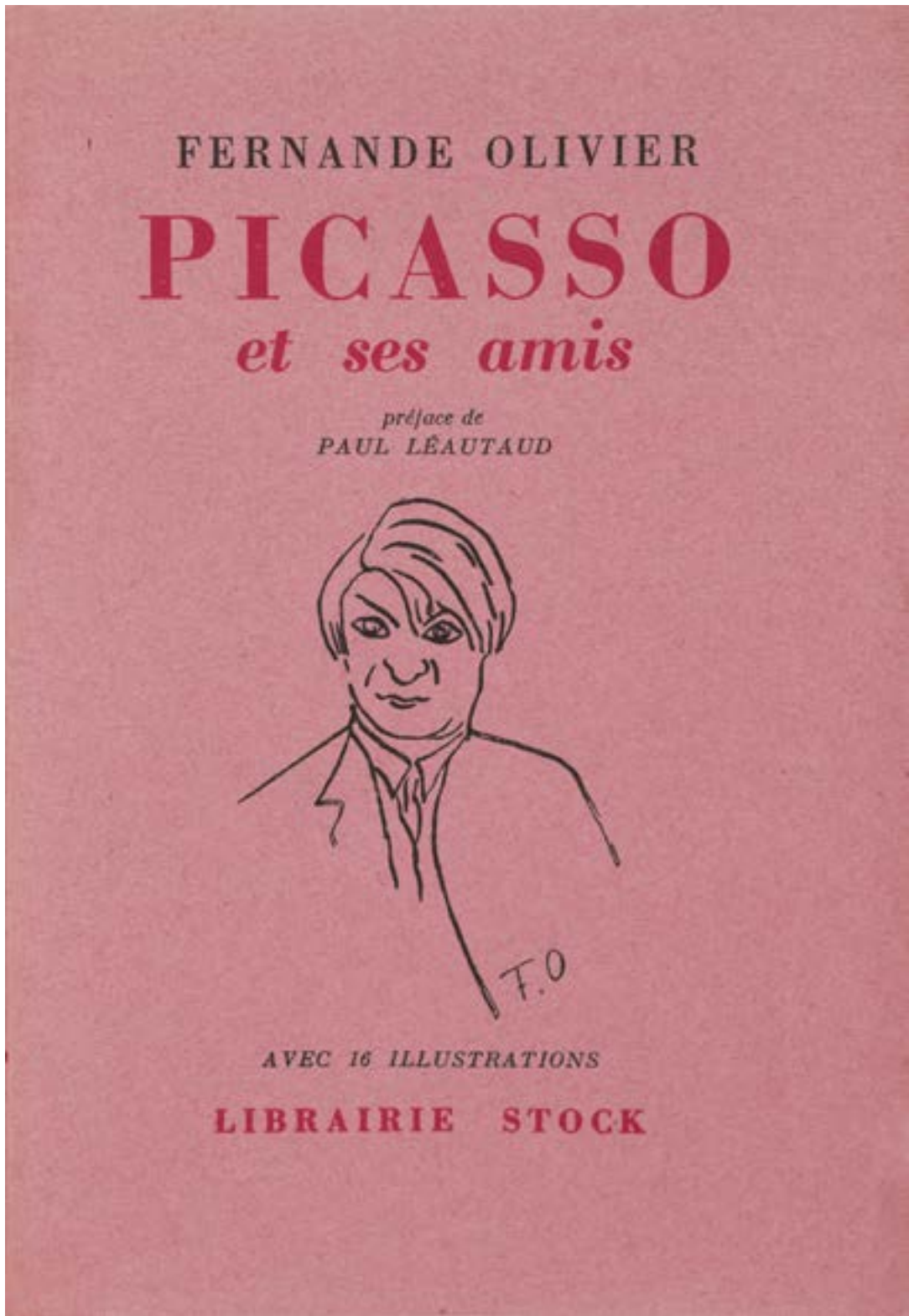
ill. 4* A-D
Cahiers appartenant à Fernande Olivier (1881-1966)
avec autoportraits et dessins variés, v. 1930-1935
Archives LBF Association

merveilleusement écrit. Une simplicité, une netteté, avec une force d'expression! Un très grand talent d'écrivain [...] cette femme n'a eu l'esprit gâté par aucune rhétorique, elle écrit comme elle pense et comme elle sent, sans s'occuper de plus, n'ayant pour guide que d'être vraie et claire. Je voudrais bien écrire de cette façon-là⁹.» Fernande s'efface dans *Picasso et ses amis*, ne se révélant, à la demande de Léautaud, que dans le chapitre «Sur moi-même»: «Quelques écrivains, dans leurs livres sur Picasso, m'ont présentée sous le nom de la “Belle Fernande”, ce qui m'a donné la mesure de leur appréciation. Je n'avais donc représenté pour eux qu'une valeur toute physique. Au fait, qu'auraient-ils pu savoir de moi? Quand j'ai pénétré ce milieu, j'étais très jeune, craintive, passionnée et très orgueilleuse. En France, on a toujours tendance à considérer les femmes comme incapables de pensées sérieuses, surtout dans les milieux intellectuels. Je le sentais et cela me paralysait. Je me contentais donc d'écouter.» Avec «mes grands artistes», ajoute-t-elle, «je n'osais jamais émettre une opinion personnelle¹⁰». Seul livre publié de son vivant, il connaît un succès d'édition non démenti, source canonique d'informations.

L'intérêt des *Souvenirs intimes - écrits pour Picasso* – édités après les décès de Fernande et Pablo – est qu'elle parle en son nom, en tant que sujet plutôt qu'objet. Elle n'est plus le témoin des avant-gardes, mais l'actrice de sa propre vie. Elle n'est plus chosifiée comme muse ou modèle par les exégètes. Pourtant, elle s'adresse à un homme: «J'entreprends de te raconter ma vie. Peut-être pour que tu me comprennes mieux. Tu as toujours douté de moi, de mon amour [...] Ces années vécues près de toi, ce fut la seule époque heureuse de ma vie¹¹.» Dans ses *Souvenirs dédiés à Picasso*, Fernande raconte ses émois et ses déboires de sa période de fillette à jeune fille: le déclassement d'une adoptée, la violence sexuelle familiale et conjugale, le pénible travail de modèle, la difficulté de gagner sa vie sont au cœur de ce récit peu ordinaire, et pourtant banal en ces temps difficiles pour les femmes. C'est ce qui le rend si singulier et si attachant en période post mouvement #MeToo. C'est aussi l'époque de Pablo avant qu'il ne devienne Picasso, le génie de l'art ou «le génie du mal¹²». Ces années vécues ensemble, retranscrites sous la plume de Fernande, évoquent plutôt le bonheur que la douleur: il est juste de le rappeler. Dans un cahier vert¹³, son écriture mentionne le titre *Picasso et moi*: «Pourquoi j'écris ce livre, pourquoi je pense à toi? Ah! je ne sais! Pour me parler du passé, des seules années heureuses de ma vie [...] Je sais que certains vont trouver étrange, indiscret, scandaleux d'étaler ma vie intime surtout après la publication de *Picasso et ses amis*, où j'avais volontairement négligé de paraître [...] Vivre de ses souvenirs dans la misère, c'est l'acheminement vers le suicide¹⁴.» Selon son filleul¹⁵, «vers 1955 ou 1957, Mme Braque mit au courant Picasso de la misère dans laquelle vivait Fernande. C'est à la même époque que Marraine [...] décida de faire publier ce livre afin de survivre [...] Picasso lui vint en aide en lui adressant une somme (autour d'un million d'anciens francs). Et le manuscrit réintégra la petite malle d'osier d'où je l'ai moi-même extrait, trente ans plus tard¹⁶».

wrote it by herself, and very well, as Léautaud notes: “There is no other word for it: it is marvellously written. It has simplicity, neatness, and expressive force! It shows a great talent for writing [...] this woman’s mind has been unspoiled by rhetoric, she writes as she thinks and feels, without worrying about anything else, her only guide being truth and clarity. I would like to write in such a way.”⁹ Fernande erased herself in *Picasso et ses amis*, only revealing herself upon Léautaud’s request in the chapter “On Myself”: “In their books about Picasso, some writers have referred to me as ‘La Belle Fernande’, which gave me the measure of their appreciation. Thus, for them my value was only physical. In truth, what did they know about me? When I had penetrated into this milieu I was very young, fearful, passionate and quite proud. In France, women are often believed incapable of serious thought, especially in intellectual circles. I felt this and it paralysed me. So I contented myself with listening.” With “my great artists”, she added, “I never dared express a personal opinion.” Her only book published during her lifetime, *Picasso et ses amis* was a success and became a canonical source of information.

The chief interest of her *Souvenirs intimes - écrits pour Picasso*, which was published after both her and Picasso’s deaths, is that she speaks for herself, as subject rather than object. She no longer relegates herself to the position of witness to the avant-garde, but rather becomes the actor of her own life. She is no longer objectified as a muse or model by exegetes. Nonetheless, she addresses a man: “I want to tell you the story of my life. Perhaps then you will understand me better. You always doubted me, doubted my love [...] Those years spent with you were the only happy time of my life.”¹¹ In these memoirs dedicated to Picasso, Fernande recounts her emotions and struggles from when she was a young girl to a young woman: the social setback of being adopted, the sexual violence she experienced in her family and at home, her arduous work as an artists’ model, and the difficulty of earning a living as a woman are all at the heart of her unique story, which was nevertheless a commonplace story in those difficult times for women. This is what makes it so singular and endearing in the post-#MeToo era. It also tells the tale of Picasso before he became Picasso, the artistic genius or “genius of evil”.¹² It must be noted that, as retold by Fernande, the years they lived together evoke happiness rather than pain. In a green notebook,¹³ she discusses the title *Picasso and me*: “Why am I writing this book and thinking of you? Well, I don’t know! To speak to myself of the past, of the only happy years in my life [...] I know that some people will find it strange, indiscreet or scandalous to reveal my intimate life, especially after the publication of *Picasso et ses amis*, in which I deliberately left myself out [...] To live with one’s memories in a state of misery is a path to suicide.”¹⁴ According to her godson,¹⁵ “around 1955 or 1957, Mme Braque told Picasso about the dire situation in which Fernande was living. It was at the same time that my godmother [...] decided to have this book published in order to survive [...] Picasso came to her aid by sending her a sum of money (around one million francs). And the manuscript promptly returned to the little wicker trunk from which I extracted it thirty years later.”¹⁶



ill. 5*
 Fernande Olivier (1881-1966)
 Portrait de Pablo en couverture de son livre *Picasso et ses amis*, avant 1933
 Première édition, Paris, Stock, 1933
 Paris, musée de Montmartre



FERNANDE OLIVIER, par elle-même.

ill. 6*
 Fernande Olivier (1881-1966)
Autoportrait, avant 1933
 Dessin au crayon sur papier reproduit dans *Picasso et ses amis*
 Première édition, Paris, Stock, 1933

LA JEUNESSE D'AMÉLIE LANG

Amélie Lang naît la même année que Pablo, le 6 juin 1881, à Paris – de Clara Lang, vingt-sept ans, sans profession, et de père «non dénoncé». Elle dévoile son statut d'«enfant non désirée d'une fille mère et d'un père marié», qui verse une pension pour son éducation: «je fais figure de parente pauvre qu'on élève par charité¹⁷». À la tête d'un magasin de fleurs artificielles, sa «tante» est sévère, petite-bourgeoise. Bâtarde peu aimée, indolente mais bonne élève, elle se retranche dans la lecture et l'imagination pour pallier la solitude et sa «misère sentimentale¹⁸». Blessée par une bâtardise difficilement acceptable, elle est meurtrie par la désertion d'un père qu'elle voit rarement, et plus encore par l'abandon de sa mère qui la reconnaîtra avant son mariage forcé pour des raisons administratives, car sa fille est mineure. Fernande publie «le journal d'Amélie», commencé le jour de ses quinze ans. Quand l'adolescente part en vacances chez un oncle, elle raconte la peur de le voir dans sa chambre: «J'ai été réveillée par la sensation désagréable d'une main sur ma poitrine et d'un poids sur mon lit, et j'ai vu l'oncle presque couché sur moi. J'ai voulu me relever, mais il m'en a empêchée et m'a mis la main sur la bouche [...] “Tais-toi, tais-toi, on ne peut t'entendre, ils sont tous sortis, je ne te ferai pas de mal, au contraire, tu verras”. J'étais dans une frayeur atroce. Il embrassait ma poitrine et voulait passer sous le drap contre moi quand tout à coup il a entendu mes cousines qui rentraient et s'est sauvé en me disant de ne rien dire. Qu'est-ce qui lui a pris¹⁹?» À l'époque 1900, celle de *La Bourgeoise - Femme au temps de Paul Bourget* de Anne Martin-Fugier, les femmes écrivent correspondances et journaux intimes, des archives familiales secrètes ou détruites regrette l'historienne. Fernande livre un témoignage sur sa condition d'avant sa rencontre avec Pablo. «Ce modèle de la femme bourgeoise est celui d'épouse, mère, maîtresse de maison et éducatrice. C'est lui qui justifie la femme d'exister. Les jeunes filles accèdent à ce rôle par le mariage. C'est pourquoi toute leur existence est tendue vers “le plus beau jour de leur vie²⁰”». Plus brève est la période entre l'école et la noce, mieux c'est, car l'oisiveté mène au vice. La femme est codée par ce modèle «pour échapper à “l'indignité” de sa nature, à sa chair et à la malédiction ancestrale qui pèse sur elle²¹». Cette période n'a qu'une fonction, la recherche d'un mari. Les jeunes filles chastes abordent leur nuit de noces comme des oies blanches, totalement ignares, avec dot et virginité en cadeau nuptial. On ne parle pas de sexe en ce temps de tabous et de pudibonderie: «Le silence était de règle, et la règle était de fer²².» Les romans et la solitude sont dangereux, car ils excitent les bas instincts de ces âmes faibles: «Nous les élevons comme des saintes, puis nous les livrons comme des pouliches» écrit George Sand dans *Lélia*²³.

Amélie l'apprend cruellement. Une employée du magasin familial lui présente son beau-frère, Paul Percheron, au nom prédestiné, étalon trapu et rustique pour cette pouliche séduisante et candide. Plutôt que le tramway, il prend un fiacre: «Il me regardait d'une façon qui me faisait peur; il prit mes mains et les couvrit de baisers puis il voulut

THE YOUTH OF AMÉLIE LANG

Amélie Lang was born in Paris on 6 June 1881—the same year as Pablo—to Clara Lang, who was 27 and without a profession, and to an “undeclared” father. She wrote that she was “an unwanted child, born to a young girl and a married man” who paid a pension for her education: “I was like a poor relative who was brought up out of charity.”¹⁷ Her strict and petty bourgeois “aunt” ran an artificial flower shop. An unloved bastard child, Fernande was indolent but a good student who retreated into reading and her imagination to compensate for her solitude and her “emotional misery”.¹⁸ She was wounded by her little accepted social status and by the desertion of her father, whom she rarely saw, and even more by the abandonment of her mother, who would only agree to recognise her minor daughter during her forced marriage for administrative reasons. “Amélie’s journal”, which she later published, begins when she turned fifteen. On holiday in her uncle’s home, she tells of her fright when she saw him in her room: “Suddenly I was awakened by the disagreeable sensation of a hand on my breast and a weight on my bed, and I saw Uncle Labrosse almost lying on top of me. I wanted to get up, but he stopped me and put his hand over my mouth [...] ‘Shut up, shut up, no one can hear you, they’ve all gone out. I won’t hurt you—on the contrary, you’ll see.’ I was in a dreadful state of terror. He was kissing my breast and wanted to get under the sheet beside me when suddenly he heard my cousins coming in and he ran off, telling me not to say anything. What on earth had got into him?”¹⁹ At the turn of the twentieth century, women wrote letters and kept journals constituting family archives which were often kept secret or destroyed, as the historian Anne Martin-Fugier laments in *La Bourgeoise - Femme au temps de Paul Bourget*, her analysis of the period. Fernande gives an account of her condition before meeting Pablo. “The model bourgeois lady is a wife, mother, housewife and educator. This is what justifies her existence. Young girls attain this role through marriage. This is why their whole existence turns toward the ‘the happiest day of their life’.”²⁰ The shorter the period between school and marriage, the better, since idleness led to vice. In this model, the woman is coded “to escape the ‘unworthiness’ of her nature, her flesh and the ancestral curse hanging over her.”²¹ This period had only one purpose: finding a husband. Chaste girls approached their wedding night in complete innocence, offering a dowry and their virginity as wedding gifts. Sex was not discussed during this time of taboo and prudery: “Silence was the rule, and it was a rule of iron.”²² Novels and solitude were dangerous because they excited the base instincts of these feeble souls: “We raise them as saints, and then release them as fillies,” wrote Georges Sand in *Lélia*.²³

Amélie learned this in a cruel way. An employee of the family shop introduced the young and candid Amélie to her stocky and rustic brother-in-law Paul Percheron. Rather than a tram, they took a ride in a carriage: “He was looking at me in a way that frightened me; he took my hands and covered them with kisses and he wanted to kiss me, but I cried out and he drew back. Then he started to tell me



ill. 7
Fernande Olivier (1881-1966)
Autoportrait, non daté
Huile sur toile, 46 × 38 cm
Archives LBF Association

« Quelle nuit d’horreur, d’effroi et de dégoût ! comment l’enfant que j’étais quelques heures auparavant a-t-elle pu supporter ces odieuses révélations ? Je ne sais pas mais j’expie durement ce coup de tête et ma vie en sera marquée à jamais. »

Fernande Olivier, *Souvenirs intimes*, p. 66-67.

“What followed after that overwhelmed me with horror, terror and disgust! Only a few hours earlier I had been a child—how could I bear the hateful revelations of that night? I don’t know. But I do know that I’m paying dearly for this sudden impulse, which is going to scar my life for ever.”

Fernande Olivier, *Loving Picasso*, p. 52.



ill. 8*
Fernande Olivier (1881-1966)
Les Trois Vierges, v. 1935
Huile sur toile, 51 × 62 cm
Archives LBF Association

m’embrasser, alors j’ai crié et il s’est écarté, mais il s’est mis à me dire qu’il m’aimait²⁴.» Il l’invite à boire un chocolat, ce qu’elle accepte à condition de rentrer à six heures. Notre « Cendrillon » gourmande se fait rattraper par le temps : ce retard change le cours de sa vie. N’osant plus aller chez elle, elle sanglote : « Je vous emmène et demain j’irai demander votre main à votre oncle » décide Paul. « Je ne pouvais plus rentrer chez ma tante après ma faute ; il me le fit bien comprendre [...] Quelle nuit d’horreur, d’effroi et de dégoût ! comment l’enfant que j’étais quelques heures auparavant a-t-elle pu supporter ces odieuses révélations ? Je ne sais pas mais j’expie durement ce coup de tête et ma vie en sera marquée à jamais²⁵. » Elle se fait violer sept fois la première nuit, « malade, lasse, souffrante dans mes os, dans ma chair [...] Quoi, c’est ça l’amour ? Cette possession cruelle, brutale, cette folie de l’homme qui assouvit sur une femme cette frénésie bestiale²⁶ ? » Paul passe les nuits suivantes à « m’aimer dit-il. Quelle horreur ! [...] il me fait tellement peur que je tremble et le laisse faire tout ce qu’il veut²⁷. » Elle poursuit : « La femme est-elle donc faite pour supporter ces gestes abominables des hommes ? [...] je suis couverte de marques rouges qui deviennent bleues. C’est quand il dit “Ma petite vierge” qu’il s’amuse à me faire mal²⁸. » Paul craint qu’elle ne se sauve, cache ses souliers et son chapeau. « Voici la nuit. Mon Dieu, faites qu’elle passe vite²⁹ ! » Résultat, sa tante en furie la retrouve traumatisée, accompagnée d’un policier : « Si vous portez plainte pour détournement de mineure³⁰, j’attends le séducteur et je l’emmène. Quant à la petite, vous en ferez ce que vous voudrez, elle a l’air d’une innocente, l’autre est un salaud. » La tante rétorque qu’elle doit se marier avec l’individu. « Je ne veux pas me marier avec Paul, il me fait peur et me maltraite [...] toute la nuit il m’empêche de dormir et je suis couverte de bleus. » Une réponse qui fait rire le policier mais pas sa tante : « C’est ta faute, quand on est vicieux, on est puni. Tu dois te marier, tu te marieras. Ou je ne veux plus entendre parler de toi et tu iras en maison de correction³¹. » Pas le choix, Fernande se marie le 8 août 1899. Elle vit dans la peur des violences nocturnes, rêve de mourir ou de tuer son agresseur, et cauchemarde : « Coupez-lui les bras, ce sont des tentacules³². » Ses souvenirs détaillent les viols consacrés par le mariage. Madame Percheron subit l’enfermement – interdite d’argent et de sortie –, les coups quotidiens suivis des viols et des pardons « dans la peur de la bête avec qui j’ai consenti de vivre³³ », et cette condition « humiliante, infâmante, la plus épouvantable qui soit » de femme battue : « je recevais des coups sans réagir et mon regard devait être bien méchant car il redoublait en me disant : Ne me regarde pas ainsi, je serai capable de te tuer³⁴. » Enceinte, Paul veut la faire avorter : « Je t’aime uniquement ; un enfant nous gênerait et cela coûte trop cher³⁵. » Glissant sur son perron, Fernande raconte avoir fait une fausse couche³⁶. « L’amour, c’est une belle saleté³⁷ » se confie-t-elle à une proche qui réplique : « tu crois que Paul est autrement que les autres ? il est passionné, voilà tout, et tu es froide³⁸. » Elle l’entraîne dans des jeux libertins pour la déniaiser, mais rien n’enlève son dégoût. « Ah, son visage effrayant ! Je suis lâche, j’ai peur, je ferme les yeux ! Je ne me défends pas pour que ce soit plus vite fini.

that he loved me.”²⁴ He invited her for a chocolate, which she accepted on the condition that she return home by six. Staying out past the allotted hour changed the course of her life. Not daring to return home, she began to sob. “I’ll take you back with me and tomorrow I’ll go and ask your uncle for your hand in marriage,” Paul decided. Amélie “couldn’t go back to my aunt’s house after my misbehaviour; Paul made that perfectly plain to me [...] What followed after that overwhelmed me with horror, terror and disgust! Only a few hours earlier I had been a child—how could I bear the hateful revelations of that night? I don’t know. But I do know that I’m paying dearly for this sudden impulse, which is going to scar my life for ever.”²⁵ During the first night, he raped her seven times: “I was ill and exhausted and my bones and my flesh were hurting [...] Is this really what love is? This cruel, brutal possession, this madness where a man satisfies his passion for a woman in a bestial frenzy?”²⁶ Paul spent the subsequent nights “‘loving’ me, as he calls it. It’s awful. [...] he makes me so frightened that I tremble and let him do what he wants.”²⁷ She continues: “Is a woman’s lot to submit to this disgusting behavior from men? [...] I’m covered with red marks that turn blue. He calls me his ‘little virgin’ and takes pleasure in hurting me.”²⁸ Paul became fearful she would run away, so he hid her shoes and hat, but she managed it nonetheless: “Now it’s evening. My God, let it pass quickly!”²⁹ In the end, her furious aunt, accompanied by a police officer, found her traumatised: “If you lodge a complaint for the abduction of a minor, I will wait for the felon and arrest him. As for this child, you can decide what to do with her, she seems to be innocent, but the man is a real bastard.”³⁰ The aunt retorted that Amélie would marry the individual. “‘I don’t want to be married to Paul, he frightens me and mistreats me [...] all night he stops me sleeping and I’m covered in bruises.’ The policeman burst out laughing [...] ‘It’s your own fault,’ my aunt replied. ‘Depravity is always punished. You ought to get married, and you will get married. Otherwise I never want to hear of you again and you’ll be sent to a reformatory.’”³¹ Left with no choice, Fernande married on 8 August 1899 and then lived in fear of nightly violence, dreamed of dying or of killing her abuser, and suffered from nightmares: “Cut off his arms. They’re tentacles.”³² Her recollections detail how marriage sanctioned rape. As Madame Percheron, she endured confinement—she was forbidden to have money or go out—and daily beatings followed by rape and excuses “scared of the ‘beast’ I’ve agreed to live with,”³³ and the “humiliating, degrading and insufferable” condition of being a battered woman: “I didn’t react to the blows and I must have had a really hateful look on my face because he redoubled his efforts, saying, ‘Don’t look at me like that, or I may kill you!’”³⁴ When she became pregnant, Paul wanted her to have an abortion: “I love you alone; a child would get in our way and would cost too much.”³⁵ Fernande slipped on her stoop and had a miscarriage.³⁶ “Love is quite an awful thing,”³⁷ she confided to a female friend, who replied: “do you think Paul is any different from this man? He’s just more passionate, that’s all, and you’re frigid.”³⁸ She brought her to libertine games to appease her, but nothing rid her of her disgust. “Oh, his horrible face! I’m a coward, I’m

Maintenant il veut me forcer à ouvrir les yeux, à le regarder, il jouit de la peur qu'il y lit, qu'il exacerbe par des paroles de fou. Il me tuera, dit-il, et sa pamoison brutale, féroce, seule me délivre. Je vais partir, je vais partir. Tout, le premier emploi venu, même être domestique, mais fuir cela, fuir, fuir³⁹...

QUAND AMÉLIE DEVIENT FERNANDE

C'est l'Exposition universelle de 1900, Amélie a dix-neuf ans. Un lendemain après que Paul l'eut entaillée avec une carafe⁴⁰, elle s'évade de cet «enfer». Ainsi se clôt le plus sombre chapitre de sa jeune existence. Épouse en fuite, elle ne demandera jamais le divorce de peur de le revoir, officiellement mariée et cachant son statut marital⁴¹. Avec 1, 15 francs, ses diplômes et son journal en poche, la voici pour la première fois seule dans Paris à la recherche d'un emploi dans une maison de placement. Elle croise Laurent Debiegne⁴², sculpteur novice qui lui propose de la rémunérer comme modèle et de lui offrir le gîte dans son atelier. S'ouvre une autre phase de sa vie: «Quelle drôle de situation pour une fille éduquée dans la stricte morale bourgeoise⁴³ !» Elle se choisit un nom «Fernande Olivier», pratique courante chez les modèles afin de ne pas être identifiées, peut-être pour échapper aux recherches de son époux⁴⁴. Modèle professionnel, elle travaille sans relâche: «Quelle vie, toujours poser! Dès huit heures du matin je suis sur la brèche, je reviens en vitesse à midi et demi, je déjeune en vingt-cinq minutes, je repars pour être à une heure trente chez l'un de mes peintres. Après-tout, ai-je le temps de vivre?» Elle pourvoit aux finances du foyer avenue du Maine, puis au Bateau-Lavoir où ils déménagent: «Cette nouvelle vie n'est pas drôle quand même. Depuis quinze jours, je travaille sans arrêt: un sculpteur le matin, un peintre l'après-midi, Laurent après dîner, les dimanches pour le plaisir et Laurent la nuit. Non pas drôle! Je maigris, je suis fatiguée, mais il ne s'en aperçoit pas. D'ailleurs, il pense surtout à lui. Je rapporte 10 frs par jour que je mets dans une boîte.» Un argent durement gagné, vite dépensé par Debiegne qu'elle juge égoïste, méchant et brutal comme tous les hommes. Elle rêve de «vivre seule, dès que je serai sûre de travailler régulièrement⁴⁵» et conclut: «Maintenant que je le connais bien, j' imagine que [Laurent] pensait au profit qu'il pourrait tirer d'un modèle à domicile qu'il préparerait à poser dehors et qui le délivrerait des soucis matériels [...] Il me traite en petite fille quoiqu'il accepte de me faire travailler comme une femme⁴⁶.» Une opinion confirmée par sa concierge: «Ah, ma pauvre petite, tous ces artistes ils sont ainsi, la femme travaille pour les aider à arriver, pour qu'ils puissent travailler à leur art tranquillement, mais pendant ce temps la plupart dorment ou s'amuse⁴⁷.» C'est ainsi qu'elle le surprend, couché près d'une fillette nue, son modèle... tandis que ses sculptures n'avancent pas. Un an plus tard, Fernande s'affirme auprès de ce médiocre rapin avec qui elle cohabite par nécessité, gardant son argent pour elle, ses frais de toilette, au gré de quelques amourettes, accusée de froideur, plus candide que libertine. «Mais que les hommes sont donc compliqués sexuellement⁴⁸ !» Elle rêve au grand amour. «Je travaille tant ; toute la journée, poser, poser sans cesse!

afraid, I close my eyes! If I don't defend myself it will be over more quickly. Now he wants to force me to open my eyes and look at him, as he enjoys the fear he reads in my face, and he aggravates this with his crazy threats [...] I'm going to leave. I'm going to leave. I'll take anything, the first job I can find, even working as a servant, but I have to get away from this."³⁹

WHEN AMÉLIE BECAME FERNANDE

During the 1900 Universal Exhibition, Amélie was nineteen. The day after Paul cut her with a carafe,⁴⁰ she escaped from the "Hell," thus ending the darkest chapter of her young life. A runaway wife, she never asked for a divorce because she feared seeing him again, and remained officially married but hid her marital status.⁴¹ With 1.15 francs, her diplomas and a pocket notebook, she found herself alone in Paris looking for a job through an employment agency. She met Laurent Debiegne,⁴² a young sculptor, who offered to pay her as a model and to let her stay in his studio. Thus began another phase of her life: "What a funny situation for a girl with a strict bourgeois upbringing."⁴³ She chose the name "Fernande Olivier" for herself, which was common practice among artists' models so as not to be identified and perhaps to evade her husband.⁴⁴ As a professional model, she worked tirelessly: "What a life posing requires! From eight in the morning I am on the move, I come back at half past twelve, I have lunch in twenty-five minutes, I leave again to be at one of my painters' houses at one thirty. After all this, is there any time to live?" She provided the finances for their residence in the Avenue du Maine, and then at the Bateau-Lavoir, where they moved: "This new life is not fun at all. For two weeks, I have worked non-stop: a sculptor in the morning, a painter in the afternoon, Laurent after dinner, Sundays for pleasure and Laurent at night. Not fun at all! I am getting thin and tired, but he doesn't notice anything. After all, he thinks mostly of himself. I bring in 10 fr per day that I put in a box." This hard-earned money was quickly spent by Laurent, whom she found selfish, mean and brutish like all men. She dreamed of "living alone as soon as I am secure in regular work"⁴⁵ and concluded: "Now that I know him so well, I imagine that [Laurent] was thinking of the profit he could make with a live-in model, whom he would train to sit for other artists and who would relieve him of the material worries that were spoiling his easy life. [...] He treats me like a little girl although he allows me to work like a woman."⁴⁶ This opinion was confirmed by her concierge: "You poor little thing, all these artists are the same. The woman goes out to work to help them make ends meet, so that they can be free to work at their art, but in the meantime most of them just sleep or amuse themselves."⁴⁷ Indeed, she later caught him lying with a naked female model...while he made no progress on his sculptures. A year later, she asserted herself toward the mediocre artist she lived with out of necessity, and began to keep her money for herself, engaging in a few romances, during which she was accused of being cold and more candid than libertine. "But how sexually complicated men are!"⁴⁸ She dreamed of finding love. "I work such long hours posing without stopping! How monotonous! Fortunately,



ill. 9
Anonyme
Portrait de Fernande Olivier
dans l'atelier du sculpteur Ignacio Pinazo Martínez au Bateau-Lavoir, 1908
Épreuve gélatino-argentique, 25,5 × 20,5 cm
Musée national Picasso-Paris, inv. FPPH297



ill. 10
Anonyme
Pablo Picasso et Fernande Olivier avec leurs chiens, Féo et Frika, devant le Bateau-Lavoir,
Paris, v. 1904-1906
Photographie
Musée national Picasso-Paris, inv. FPPH145

Quelle monotonie! Heureusement le métier de modèle me permet de rêver. C'est d'ailleurs sans doute pourquoi les artistes me considèrent comme un modèle épatant, docile, gracieux et non figé. Pour bien poser, il faut oublier que l'on pose, penser à tout autre chose, ne pas sentir la lenteur du temps, mais oublier la vie, oublier qui l'on est⁴⁹.» S'échappe-t-elle de son corps traumatisé? Ce corps tabou offert dans son impudique nudité? Cette dissociation peut s'apparenter à un mécanisme de défense, «un clivage du moi» selon Freud, analysé chez les victimes d'abus sexuels.

À l'avant-dernier chapitre⁵⁰ des *Souvenirs* survient Pablo. Amante de Joaquím Sunyer, amie de Benedetta Canals, Fernande le rencontre dans la colonie d'artistes espagnols du Bateau-Lavoir. «J'étais, disait-on, la santé, la jeunesse même: grande, pleine de vie, de tous les espoirs de bonheur, confiante, enfin vivant d'illusions. Parfait contraste avec lui! On dit que les contraires s'attirent, il faut bien le croire⁵¹.» Avec ses cheveux châtaigne et ses yeux verts en amande, elle incarne la Parisienne, un chic à la mode qui le séduit dès ses premières œuvres à la Lautrec. Sa conversation est amusante, sa voix charmante, son français élégant. Gracieuse, elle aime parler chapeaux, parfums et fourrures. L'index dressé en l'air, «elle avait été élevée pour être une maîtresse d'école⁵².» Leur union par une nuit d'orage de 1904 est illustrée par un dessin que Pablo conservera toute sa vie, *Les Amants*: une étreinte délicate, juvénile et tendre⁵³. Fernande confiera que «Picasso, lui, vraiment, et seul, l'a tenue sensuellement⁵⁴.» Il reste totalement énamouré: «Picasso est fin, intelligent, très épris de son art, et délaisse tout pour moi. Ses yeux m'implorant, il conserve religieusement ce que je laisse traîner. Si je m'endors, quand je me réveille, je le trouve à la tête du divan [...] Il fait constamment des portraits de moi ; il est doux et gentil⁵⁵.» En adoration, il aménage dans son atelier crasseux «une espèce de chapelle d'amour. Sur une caisse drapée d'un chiffon rouge, il avait disposé les reliques de Fernande: une écharpe qu'elle portait lors de leur première rencontre, un portrait à la plume qu'il avait fait d'elle, une rose en papier rouge sombre⁵⁶.» Elle refuse de s'engager, hésite à abandonner le métier qui lui donne une indépendance financière, résistant des mois à ses regards amoureux. «Devrais-je toujours vivre ainsi? Et cela parce que j'attends d'aimer, d'être aimée. Pourquoi ne pas accepter comme tant d'autres de vivre avec un homme sans l'aimer? Ne peut-on s'attacher à un homme simplement parce qu'il vous aime? Ah que le cœur est compliqué [...] Picasso m'aime sincèrement. Accepter la misère avec un être parce qu'il vous aime? Seulement pour cela? Mais ce n'est pas possible. J'aime mieux travailler. Si les gens savaient ce qu'est la vie d'un modèle sérieux, on serait moins méprisant pour elle⁵⁷.» Elle hausse les épaules face aux bourgeois qui imaginent qu'elle «couche» avec les artistes⁵⁸. Un jour d'opium⁵⁹, elle a une révélation: «l'amour était monté en moi comme un sentiment subitement épanoui [...] j'aime Pablo, il est tendre, gentil, amoureux, il me plaît⁶⁰.» Il lui demande de ne plus poser et de vivre avec lui: «Il ne peut tolérer qu'un autre s'occupe de moi⁶¹.» En 1905, Fernande emménage, abandonnant ses «machines

being a model allows me to dream. This is probably why artists consider me to be a great model, docile, graceful and relaxed. To pose well, you must forget that you are posing, and think of everything else, not feel the slowness of time, but forget life, forget who you are.”⁴⁹ Did she manage to escape from her traumatised body, from her taboo body she offered up shamelessly naked? Perhaps this dissociation was a defence mechanism similar to Freud's “splitting of the ego” analysed among victims of sexual abuse.

Pablo appears in the penultimate chapter of *Souvenirs intimes*.⁵⁰ Fernande, who was Joaquím Sunyer's lover and Benedetta Canals' friend, met Pablo in the Spanish artists' colony at the Bateau-Lavoir. “I was, as they say, health and youth incarnate: I was tall, full of life, hopeful for happiness, confident, finally living on illusions. It was a perfect contrast with him! Some say opposites attract, and one must believe it.”⁵¹ With her chestnut hair and green, almond-shaped eyes, Fernande embodied the fashionable, chic Parisian woman that had seduced Pablo since his very first works in the style of Lautrec. She was an engaging conversationalist, with a charming voice and elegant French. She was graceful and loved to talk about hats, perfumes and furs. Always with one index finger raised, “she had been educated to be a schoolmistress.”⁵² Pablo kept his drawing of their union one stormy night in 1904 for the rest of his life; *Les Amants* shows a delicate, youthful and tender embrace.⁵³ Fernande would confide that “Picasso held me sensually, truly and alone.”⁵⁴ He was completely enamoured: “Picasso was a fine, intelligent man very much in love with his art, and abandoned everything for me. His eyes implored me and he religiously held onto anything I left lying around. If I fell asleep, upon waking I would find him at the head of the couch [...] He was always making portraits of me; he was gentle and kind.”⁵⁵ In adoration, in his dirty studio he set up “a sort of love chapel. Atop a box draped in red cloth, he arranged the relics of Fernande: a scarf she had worn when they first met, a pen-and-ink portrait he had made of her, a rose made out of dark red paper.”⁵⁶ She refused to commit herself to him, hesitating to give up a job that offered financial independence and resisting his loving glances for months. “Must I forever live like this? Simply because I expect to love and to be loved? Why not accept, as so many do, to live with a man without loving him? Can't one simply grow attached to a man simply because he loves you? Oh, how complicated the heart is [...] Picasso loves me sincerely. Should one accept misery with someone because he loves you? Just for that? But it isn't possible. I prefer to work. If people knew what the life of a serious model is like, they would be less contemptuous of her.”⁵⁷ She shrugged her shoulders at the bourgeoisie who imagined that she “slept” with artists.⁵⁸ When taking opium one day,⁵⁹ she had a revelation: “love welled up inside me like a fully blossomed feeling [...] I love Pablo, he is tender, kind, in love, and I like him.”⁶⁰ He asked her to stop modelling and to live with him: “He cannot bear for another person to take care of me.”⁶¹ In 1905, Fernande moved in and abandoned her “academic machines”, to the chagrin of the painter Fernand Cormon and sculptor François Sicard: “At last, I am happy [...] Life flows smoothly and I am no longer working.”⁶²

académiques» au regret du peintre Fernand Cormon et du sculpteur François Sicard : «Enfin, je suis heureuse [...] La vie coule doucement, je ne travaille plus⁶².»

LA VIE DE FERNANDE AVEC PABLO

S'ouvrent les chapitres de sa vie racontés dans *Picasso et ses amis*, une vie de bohème manquant de tout mais finalement de rien : «J'étais sans chaussures souvent, mais j'ai toujours eu mon flacon de parfum, ma poudre de riz, mes livres, mon thé et la tendresse de Pablo⁶³.» Dans l'atelier, elle lit beaucoup, entourée d'animaux qu'ils aiment tous les deux et de leurs amis. Pablo travaille la nuit, dédié à son art et aux maigres revenus du ménage. Les sorties sont festives, les rires fusent. «Pablo ne me contrarie jamais, mes caprices font loi. Il se priverait de manger pour me contenter. Mais ce que je demande est bien peu. Je ne puis toujours pas sortir sans lui. Il part en ne me laissant pas de clé, ce qui est désagréable, mais il n'est jamais parti trop longtemps⁶⁴.» À la suite d'une alerte incendie au Bateau-Lavoir, Pablo effrayé pour sa compagne lui laisse les clefs. Fernande qui avait acquis une autonomie financière et une liberté de mouvement, après une adolescence chaperonnée et la séquestration d'un mariage violent, se retrouve femme au foyer, recluse, mais cette fois amoureuse. L'émancipation au féminin est alors difficile, souvent acculée au travail par nécessité, mal jugée par la moralité bourgeoise. L'idéal légalement et socialement patriarcal est la «bonne épouse» à la maison. Même si les artistes tolèrent plus de liberté, leur couple reflète ces mœurs ordinaires, somme toute relatives. Ainsi, Fernande se révolte contre le statut archaïque de la femme en Espagne, où elle «ne comptait pas pour l'homme», s'accrochant à «fort bien de cette attitude que je jugeais méprisante : coutumes acceptées même dans les classes supérieures⁶⁵». Autre temps, autres mœurs. La relation entre Fernande et Pablo est celle d'un couple amoureux d'âge égal. «Il m'aimait et ne pouvait me voir pleurer [...] Cher et prévenant Pablo qui ne pensait qu'à me voir heureuse, aux dépens même de son plaisir personnel. Sauf son travail, je pense qu'il tenait plus que tout au monde à la femme que je représentais alors pour lui – je veux dire celle qu'il aimait – car je crois que malgré tout ce qui advint par la suite, je fus le grand amour de sa vie, comme je fus aussi son grand tourment⁶⁶.» Pablo n'était pas devenu Picasso. Leur histoire diffère des durs témoignages ultérieurs rapportés par sa compagne Françoise Gilot ou sa petite fille Marina. Malgré son «espèce de jalousie morbide», Fernande est «heureuse, très heureuse⁶⁷».

Le couple séjourne plusieurs étés en Catalogne. Considérant Pablo «désaxé» au milieu des Parisiens, Fernande souligne combien il est serein, gai, animé, attentif, moins taciturne, tourmenté et sauvage. «Quel être différent et combien sympathique il devenait⁶⁸». Pablo est chez lui note-t-elle. «Je ne l'ai jamais vu travailler à Barcelone⁶⁹». Vivant la nuit, ils partagent amusements et visites entre amis et famille. De Gósol, en 1906, elle garde le souvenir d'un enchantement. Une séparation mystérieuse avec Pablo, qui «en a assez» de cette vie, met subitement fin à l'idylle en août 1907. Est-ce parce que leur désir d'enfant

FERNANDE'S LIFE WITH PABLO

Thus opens the chapter of her life recounted in *Picasso et ses amis*, a bohemian life that lacked all but had everything in the end: "I often went without shoes, but I always had my flask of perfume, my rice powder, my books, my tea and Pablo's tenderness."⁶³ In the studio, she read frequently, surrounded by the animals they both loved and by their friends. Pablo worked at night and dedicated himself to his art and their meagre income. Their outings were festive and filled with laughter. "Pablo never upsets me, but follows my whims. He would go without food just to please me. I ask for very little. I still can't go out without him. He doesn't leave me the key when he goes out, which I don't like, but he has never gone out for too long."⁶⁴ After a fire alarm rang at the Bateau-Lavoir, Pablo, fearful for his companion, left her the keys. Fernande, who had gained financial autonomy and freedom of movement after a chaperoned adolescence and sequestration within a violent marriage, found herself a housewife and recluse, but this time she was in love. Emancipation was difficult for women, who were often forced into work out of necessity and were ill-regarded by bourgeois morality. The patriarchy's legal and social ideal was the "good wife" at home. Although artists tolerated more freedom, the relationship of Fernande and Pablo reflected these common morals, even if they were relative. For example, Fernande was revolted by the archaic status of women in Spain, where they "did not count at all for men" and struggled to put up with "this attitude that I found contemptible: customs which are even accepted among the upper classes."⁶⁵ The relationship between Fernande and Pablo was that of a couple of the same age. "He loved me and couldn't bear to see me cry [...] Dear and thoughtful Pablo thought only of seeing me happy, even at the expense of his own pleasure. Apart from his work, I think he cared more than anything else in the world about the woman I represented for him at the time—the one he loved—because I believe that despite everything that happened later, I was the great love of his life, and also his great torment."⁶⁶ Pablo had not yet become Picasso. Their story differs markedly from the harsh accounts of his partner Françoise Gilot and his daughter Marina. In spite of his "form of morbid jealousy," Fernande was "happy, very happy."⁶⁷

The couple spent several summers in Catalonia. Fernande considered Pablo "out of place" amidst Parisians and emphasised how much more serene, cheerful, lively and attentive he was, and less taciturn, tormented and wild. "What a different and agreeable person he became."⁶⁸ Pablo, she noted, was at home. "I have never seen him work in Barcelona."⁶⁹ Going out at night, they had fun and visited friends and family. Her memories of their stay in Gósol in 1906 were filled with "enchantment". Their idyll was put to a sudden and mysterious end in August 1907 by Pablo, who was "fed up" with their life. Was it because their desire for a child remained unfulfilled? "We would have liked one of our own, but as this wish did not come to fruition, we made do with the little Van Dongen."⁷⁰ Augusta (Dolly) was the daughter of Guus and Kees, their neighbours at the



ill. 11
Pablo Picasso (1881-1973)
Fernande Olivier avec une nièce de Manuel Pallarès i Grau à Horta de Sant Joan, Espagne, 1909
Contretype, 25 × 24 cm
Musée national Picasso-Paris, inv. FPPH20



ill. 12
Anonyme
Fernande Olivier avec Augusta (Dolly) devant «Trois femmes» de Picasso dans l'atelier de Picasso au Bateau-Lavoir, v. 1908
Photographie
Association Archives du Vieux Montmartre, ancienne collection J. Warnod

n'est pas comblé ? « Nous aurions bien souhaité en avoir un à nous, mais comme ce souhait ne se réalisait pas, il fallait nous contenter de la petite Van Dongen⁷⁰ » : c'est Augusta (Dolly), fille de Guus et Kees, leurs voisins du Bateau-Lavoir. Est-ce une rupture à cause de l'adoption ratée de Raymonde, Fernande refusant finalement la prépubère au foyer⁷¹ ? Peut-être stérile depuis sa fausse couche, en fait déjà mère d'un bébé de Paul abandonné⁷², elle n'élèvera jamais d'enfant. Cherchant à nouveau travail et logement, elle se lamente auprès de Gertrude Stein : « Pablo supporte bien légèrement la pensée de notre séparation, les quelques années vécues ensemble ne laisseront aucune trace en lui, aucun regret et je crois qu'un grand soupir de satisfaction saluera mon départ. Je n'ai pourtant jamais encombré sa vie, ni entravé son travail, il le dit lui-même [...] c'est un peu dur de penser qu'on a été le jouet d'un caprice⁷³. » Le couple se reforme en septembre 1907.

La vie s'écoule, égaillée par la tribu des amis, mais le plus souvent monotone. Pablo « travaille tellement. Il peut aussi passer des journées entières sans parler. Quelquefois je m'inquiète, me demandant s'il ne se lasse pas de moi, je l'interroge. « Je pense à mon travail », me répond-il, « mais je t'aime de plus en plus ». Cela me satisfait et je me remets à lire⁷⁴ ». Fernande n'est pas son modèle exclusif, car Van Dongen exécute de superbes portraits d'elle habillée et même nue, « jolie fille que j'avais sous la main sans bourse délier » dit-il cyniquement⁷⁵. Leur brouille tient au succès d'un tableau qu'il réalise de cette « radieuse compagne aux yeux d'odalisque », *dixit* Roland Dorgelès⁷⁶. Selon G. Stein, il « se rendit fameux grâce à un portrait qu'il fit de Fernande. C'est alors et ainsi qu'il créa ce type de femmes aux yeux en amande qui fut ensuite si fort à la mode. Mais les yeux de Fernande étaient naturels, comme tout en elle était naturel, y compris le bien et le mal. Bien entendu, Van Dongen ne voulut pas admettre que ce portrait fût un portrait de Fernande, mais elle avait posé pour lui quand il peignit cette toile, et il en résultait entre eux beaucoup d'aigreur⁷⁷ ».

À Horta, en 1909, Fernande cache une maladie, car Pablo en a terriblement peur⁷⁸. Le voyant toujours obsédé par son travail, elle critique son indifférence et son égoïsme, « tellement seule, malgré qu'il m'aime vraiment. Pablo me laisserait mourir sans s'apercevoir de mon état. Seulement lorsque je souffre, il s'arrête un peu pour s'occuper de moi⁷⁹ ». En septembre, la gloire frappant à la porte de l'artiste, ils s'installent dans un appartement bourgeois au 11 boulevard de Clichy. Malgré la bonne en tablier blanc et les réceptions mondaines, à mesure de l'ascension du peintre, leur mode de vie ne change guère. Pablo rechigne aux invitations, enfermé dans un atelier interdit de ménage et d'accès, renfrogné et silencieux, absorbé par son art : « Il travaillait sans cesse, sortant seulement à la tombée de la nuit, mécontent quand une course urgente lui avait fait perdre sa journée. Il semblait que, pour être satisfait, il dût rester dans cette atmosphère particulière qu'il s'était créée ; je ne dis pas pour être heureux, car je ne puis penser qu'il l'ait été vraiment⁸⁰. » Seuls leurs chienne, guenon et chats, la table ouverte aux amis, et la présence joyeuse

Bateau-Lavoir. Or was the breakup due to the failed adoption of Raymonde, whom Fernande chose not to keep in the end?⁷¹ She may have been sterile since her miscarriage and was in fact the mother of a baby by Paul that they abandoned,⁷² and would never raise a child. Once again looking for work, she lamented to Gertrude Stein: "Pablo is taking the thought of our separation lightly, the few years we lived together will leave no trace for him, no regrets, and I believe my departure will be greeted with a great sigh of satisfaction. I never encumbered his life or hindered his work, as he is first to admit [...] it is hard to think that we were just the plaything of caprice."⁷³ The couple reunited in September 1907.

Life continued, enlivened by their friends, but it was often monotonous. Pablo "works so much. He can go days without speaking. Sometimes it worries me, and I ask him if he is getting tired of me. 'I'm thinking about my work,' he replies, 'but I love you more and more.' This reassures me and I plunge back into my book."⁷⁴ Fernande was no longer his exclusive model, as at this time Van Dongen made a few superb portraits of her both clothed and nude: "a pretty girl that I had on hand without having to reach into my pocket," he said cynically.⁷⁵ The artists fell out after the success of one of Van Dongen's paintings of Pablo's "radiant companion with odalisque eyes," as Roland Dorgelès described it.⁷⁶ According to Gertrude Stein, he "broke into notoriety by a portrait he did of Fernande. It was in that way that he created the type of almond eyes that were later so much the vogue. But Fernande's almond eyes were natural, for good or for bad everything was natural in Fernande. Of course Van Dongen did not admit that this picture was a portrait of Fernande, although she had sat for it and there was in consequence much bitterness."⁷⁷

In Horta in 1909, Fernande hid an illness from Pablo, who was extremely frightened of such things.⁷⁸ Seeing him still obsessed by his work, she criticised his indifference and selfishness: "I am completely alone, even if he truly loves me. Pablo would let me die without even noticing my condition. Only when I suffer does he stop for a while to take care of me."⁷⁹ In September, when success had finally fallen on the artist, they moved into a bourgeois apartment at 11 Boulevard de Clichy. Despite the maid in white apron, the social gatherings, and the progress of Pablo's career, their life together hardly changed. Pablo turned down invitations and locked himself in his studio, which he kept off-limits, sullenly and silently absorbed in his art: "He worked ceaselessly, left only at night, and was disgruntled when an errand made him lose a day. It seemed like, to be satisfied, he had to remain in this special atmosphere he had created for himself; I would not say to be 'happy', for I don't think he truly was."⁸⁰ Their only joys were their dog, guenon and cats, time spent with friends and visits from Apollinaire and Max Jacob. "I kiss you and love you always," wrote Pablo, in flawed French, on 8 August 1911.⁸¹

FERNANDE AND PABLO'S BREAKUP

In 1911, the couple became friends with the painter Louis

d'Apollinaire et Max Jacob, égayent ce quotidien. «Je te embrasse et t'aime toujours» écrit Pablo, avec des fautes, le 8 août 1911⁸¹.

LA RUPTURE ENTRE FERNANDE ET PABLO

En 1911, le couple fréquente le peintre Louis Marcoussis et sa compagne Eva Gouel. Commence un triangle amoureux fatal. Fernande s'amourache d'un bel artiste italien, Ubaldo Oppi, que Gino Severini introduit dans leur cercle: «La Belle Fernande, qui fut toujours très coquette, un peu par badinage, un peu pour mesurer le pouvoir de ses armes sur les jeunes gens de province, lança une attaque à laquelle mon jeune ami résista fort mal». Elle se confie à son amie Eva... qui débute quant à elle une relation amoureuse avec Pablo. «Picasso ne tarda pas à s'en apercevoir et, une nuit, après une violente dispute, il mit son amie à la porte⁸²». Elle a «foutu le camp avec un futuriste⁸³» écrit-il, furieux. En mai 1912, c'est la rupture. Alice Derain confie: «Ils se disputaient comme tous les ménages d'artistes, mais ils ne s'entendaient pas mal. Fernande était jalouse et Picasso ne se gênait pas pour la tromper. Toujours est-il qu'une fois, ils ont eu une explication plus violente que d'habitude: "J'en ai assez, je m'en vais!" cria Fernande. Pablo répliqua: "Si tu passes la porte dans un sens, tu ne la repasseras pas dans l'autre⁸⁴".» Partie sur un coup de tête, elle revient mais Pablo est déjà en route avec Eva pour Céret. Peu après, il confie à G. Stein «des histoires merveilleuses sur Fernande [...] sa beauté le fait toujours marcher, mais qu'il ne peut pas supporter ses façons⁸⁵.»

Paul Léautaud rapporte: «M'a reparlé de sa liaison avec Picasso, des fois qu'elle l'a trompé [...] Pourquoi le trompiez-vous? Qu'est-ce que vous aviez? La curiosité?... Elle a éclaté, en quelque sorte: "Je m'ennuyais, voilà la vérité. Vous ne pouvez vous imaginer ce qu'était la vie avec Picasso. Il m'aimait certes. Il faisait tout pour que je ne manque de rien. Il se serait privé lui-même. Mais son caractère. Jamais un mot. Des journées entières assis, l'air préoccupé. Je voulais lui parler, lui demander ce qu'il avait. Il ne fallait rien lui dire: il pensait à son travail. J'étais très jeune. J'avais de la peine à m'y faire. Et puis, une surveillance! Il m'enfermait à clef quand il sortait. D'une jalousie terrible, mais surtout, je vous dis, l'ennui, l'ennui!"» Repentante, elle essaie de renouer, mais il ne veut plus la voir⁸⁷ et elle ne le reverra qu'à la télévision: «Avec moi, il a toujours fait ce que j'ai voulu, il a été au-delà de tout ce qu'il aurait pu faire. Il a été avec moi vraiment merveilleux. Et, j'assume, je l'ai quitté, nous nous sommes séparés et tous les torts étaient de mon côté. Trompée!... Tous les hommes trompent les femmes, mais les torts étaient de mon côté, je n'acceptais rien [...] Je comprenais une chose, surtout, qui lui a beaucoup servi, c'est qu'un artiste doit avoir la paix. Et ça, je lui laissais la paix. Mais dès qu'il s'agissait d'une petite chose entre les femmes qui venaient chez moi... il faisait la cour à toutes les femmes⁸⁸.» Fernande assume trop bien seule la faute alors qu'elle est plus que partagée.

«Tu m'as accueillie les mains vides et je t'ai quitté les mains vides⁸⁹.» Fernande travaille pour le couturier Paul

Marcoussis and his partner Eva Gouel. A fatal love triangle began. Fernande fell in love with the handsome Italian artist Ubaldo Oppi, whom Gino Severini had introduced into the group: "La Belle Fernande, who had always been so coquettish and flirty so as to measure the power her weapons could wield over young men from the provinces, launched an attack which my young friend resisted with great difficulty." She confided in her friend Eva...who in turn began an affair with Pablo. "Picasso soon realised and one night, after a violent argument, threw his companion out of the house."⁸² She had "run off with a futurist,"⁸³ he wrote in fury. In May 1912, they broke up. According to Alice Derain: "They argued like all artists, but they didn't get on poorly. Fernande was jealous and Picasso didn't mind cheating on her. Once, they had a more violent argument than usual: 'I've had enough! I'm leaving!' Pablo replied: 'If you walk through that door, you will never come through it the other way again!'"⁸⁴ She had left rashly, and returned only to find that Pablo had left with Eva for Céret. Later, he told Gertrude Stein "a marvellous thing about Fernande [...] her beauty always held him but he could not stand any of her little ways."⁸⁵

Paul Léautaud reported: "She told me again about her affair with Picasso, and that she had cheated on him [...] Why did you cheat on him? What got into you? Were you just curious? ... She burst out: 'The truth is I was bored. You can't imagine what life was like with Picasso. He certainly loved me. He did everything so that I would lack nothing. He would have deprived himself. But his character...never uttering a word. All day long he sat there and looked preoccupied. I wanted to talk to him and ask what was wrong. You couldn't say anything to him: he was thinking about his work. I was very young. It was difficult to bear. And then, there was the surveillance! He would lock me up when he went out. His awful jealousy. But above anything else: boredom, boredom!"⁸⁶ She tried to reconnect with him contritely, but he no longer wished to see her.⁸⁷ She would only see him again on television: "With me, he always did what he wanted and went beyond anything he could have done. He was truly wonderful with me. And I admit that I was the one who left and bore the blame. He cheated on me! ... But all men are unfaithful, yet the blame fell on me. I didn't accept anything [...] I understood one thing which proved very helpful to him: that an artist must have peace. And I left him in peace. But as soon as there were women coming to the house, he would court all of them."⁸⁸ Fernande took all the blame even though they were both at fault.

"You welcomed me empty-handed and I left you empty-handed."⁸⁹ Fernande went on to work for the fashion designer Paul Poiret, for an antiques dealer and a gallery, as a diction, French and drawing teacher, and as a painter. She recited poetry at the "Lapin Agile"⁹⁰ ... and sometimes lived by her wits alone. She was dismissed by galleries and critics who feared displeasing Pablo, as Léautaud noted:⁹¹ "Still has an excellent memory of him. Is affected when people speak ill of him in front of her, or when they say he is sick.



ill. 13
Joan Vidal Ventosa (1880-1966)
Pablo Picasso, Fernande Olivier et Ramón Reventós dans l'atelier de Joan Vidal Ventosa,
«El Guayaba» à Barcelone, mai 1906
Épreuve gélatino-argentique, 15,4 × 20,89 cm
Musée national Picasso-Paris, inv. MP1998-89

ill. 14
Anonyme
Fernande Olivier et Pablo Picasso, boulevard de Clichy, Paris, 1910
Photographie, 17 × 23 cm
Archives LBF Association



ill. 15
Anonyme
Fernande Olivier et son compagnon, l'acteur Roger Karl, années 1930
Photographie
Archives LBF Association

Poiret, chez un antiquaire et un galeriste, comme professeur de diction, de français et de dessin, ou en tant qu'artiste peintre. Elle récite des vers au « Lapin Agile⁹⁰ », ... et vit parfois d'expédients. Galeries et critiques l'écartent pour ne pas déplaire à Pablo note Léautaud⁹¹ : « Garde un excellent souvenir de lui. Est atteinte quand on dit devant elle du mal de lui, ou qu'on dit qu'il est malade. Il a été très bon pour elle, bien qu'il la trompât. Un vrai père. Même les jours qu'il n'avait pas de quoi manger, il trouvait le moyen de lui apporter une gentillesse, un flacon de parfum [...] Elle était jeune, pas d'expérience de la vie, elle a pris les choses au tragique, elle est partie, avec onze francs dans sa poche, abandonnant tout, même ce qui lui appartenait. Une folie ! Elle serait aujourd'hui M^{me} Picasso, riche, tranquille, la vie assurée⁹². » Dans *Picasso et ses amis*, elle laisse poindre son amertume : « Compagne fidèle des années de misère, je n'ai point su être celle des prospères [...] C'est à cette époque que je me suis trouvée heureuse. C'est là aussi, hélas ! que j'ai laissé une partie de ma jeunesse et toutes mes illusions⁹³. » Acculée et sans moyens, elle lui écrit le 13 mai 1932 une lettre beaucoup plus dure : « Souviens-toi des jours où on ne savait pas comment manger. Puis je suis partie quand la sécurité matérielle était assurée. Je ne puis passer pour intéressée [...] Maintenant je souhaiterais journellement que tu sois touché dans ce que tu aimes le plus. Affection, argent, la santé et tu seras puni de ton manque absolu de cœur. Je le sais. Je n'ai souhaité de voir malheureux ou touché que 3 personnes qui m'avaient fait du mal. Mon mari (car j'étais mariée à 17 ans et l'étais donc quand tu m'as connu) il est mort fou. Une tante qui a assombri mon enfance a vu son mari mourir tragiquement. Et Eva Markous dont tu connais la fin lamentable. Je suis dans une situation impossible et tu m'y laisses, moi que tu as aimée, moi qui t'ai aimé et de qui j'avais conservé un si beau souvenir. Je t'ai toujours défendu quand on t'attaquait, quand on te reprochait de me laisser dans la misère alors que tu étais riche, j'ai toujours dit et je le pensais que toutes les fautes venaient de moi [...] J'en suis là à être révoltée. Je ne sais où je vais peut-être serai-je obligée de me tuer si rien ne s'arrange cet été [...] Alors tu te souviendras que quelques mille francs m'auraient permis d'attendre le moment où mes affaires doivent s'arranger. Tu ne l'as pas voulu⁹⁴. » D'autres suppliques restent sans réponse. Léautaud conclut : « Enfin, la belle Fernande est pour le moment la pauvre Fernande⁹⁵. »

AMÉLIE APRÈS « LA BELLE FERNANDE »

La solitude identifie autant Fernande que son passé avec Pablo. En 1918, elle s'éprend du séduisant Roger Karl⁹⁶, acteur de talent proche de la bande montmartroise de Max Jacob, Charles Dullin et Dorgelès, mais coureur de jupons, paresseux, buveur et dépensier invétéré. Elle s'en sépare après la guerre pour vivre seule. « Très forte mentalement⁹⁷ », survivante et résiliente, elle s'isole dans le dénuement luttant contre la neurasthénie. À soixante-quinze ans, touchée par l'arthrite et la surdité, elle a du mal à travailler. Hors mariage, sans pension, fortune ou famille, la vie est extrêmement difficile pour une femme seule et âgée. Démunie, elle entreprend de publier ses *Souvenirs*

He was very good to her, even though he was unfaithful. A real father. Even on days he didn't have enough to eat, he managed to give her a present, a bottle of perfume [...] She was young and inexperienced, and took things tragically. She left with eleven francs in her pocket and abandoned everything that was hers. What a mistake! Today she would be Mme Picasso, rich, peaceful, assured in life.⁹² In *Picasso et ses amis*, she hints at her bitterness: "I had been a faithful companion during the difficult times, but I didn't know how to be one during the prosperous days [...] It was at that time that I found myself happy. It was also then that I left behind part of my youth and all of my illusions."⁹³ Without options, she wrote him a much harsher letter on 13 May 1932: "Remember the days when we didn't know how we would feed ourselves. Then I left when our material life was secure. You cannot possibly see me as interested [...] Now I wish every day that you are touched in everything you love most. Affection, money, health and that you will be punished for your absolute lack of heart. I know it. I have only wished unhappiness on 3 people who have hurt me. My husband (for I was married at 17 and was still so when you knew me), he died a madman. An aunt who cast a pall over my childhood saw her husband die tragically. And Eva Markous, whose lamentable fate you know. I am in an impossible situation and you are leaving me in it, someone you loved and who loved you and of whom I had kept such a beautiful memory. I always defended you when you were attacked or reproached for leaving me in such misery. I always said that it was my fault, and I meant it [...] I am now disgusted. I don't know what will become of me. Perhaps I will be forced to kill myself if nothing is resolved this summer [...] Then you'll remember that a few thousand francs would have let me wait until my situation was sorted out. You did not want this."⁹⁴ Other pleas went unanswered as well. Léautaud concluded: "In the end, La Belle Fernande has become the poor Fernande."⁹⁵

AMÉLIE AFTER "LA BELLE FERNANDE"

Fernande's solitude was as much a part of her as was the past she shared with Pablo. In 1918, she fell in love with the seductive Roger Karl⁹⁶, a talented actor who was close with the Montmartre circle of Max Jacob, Charles Dullin and Dorgelès but was also lazy, a womaniser, a drinker and an inveterate spender. She separated from him after the war to live alone. "Very strong mentally,"⁹⁷ she was a resilient survivor and fell into destitution fighting against neurasthenia. By 75, she suffered from arthritis and deafness, and found it difficult to work. For an unmarried elderly woman without a pension, savings or family, life was extremely difficult. She set about to publish her *Souvenirs* based on her diary. Marcelle Braque was moved by her distress and alerted Picasso, who sent her one million francs, and then thanked him "because it gave us both three hours of real joy. We relived our whole youth [...] 'do you remember how beautiful I was and Alice [Derain] because we were beautiful—what luck to have spent our youth with such marvellous people—it's true we were impossible but also unique' [...] Fernande Olivier a rich millionaire for 10 minutes now and adding 'don't you find

Ingratitude.

Ne te lamente point sur le mal de ta vie
Contemple donc la pluie, le soleil sur le sol
Vois, comme sont sereins, sans regrets, sans envie
Les oiseaux au sommet de ce pin parasol.

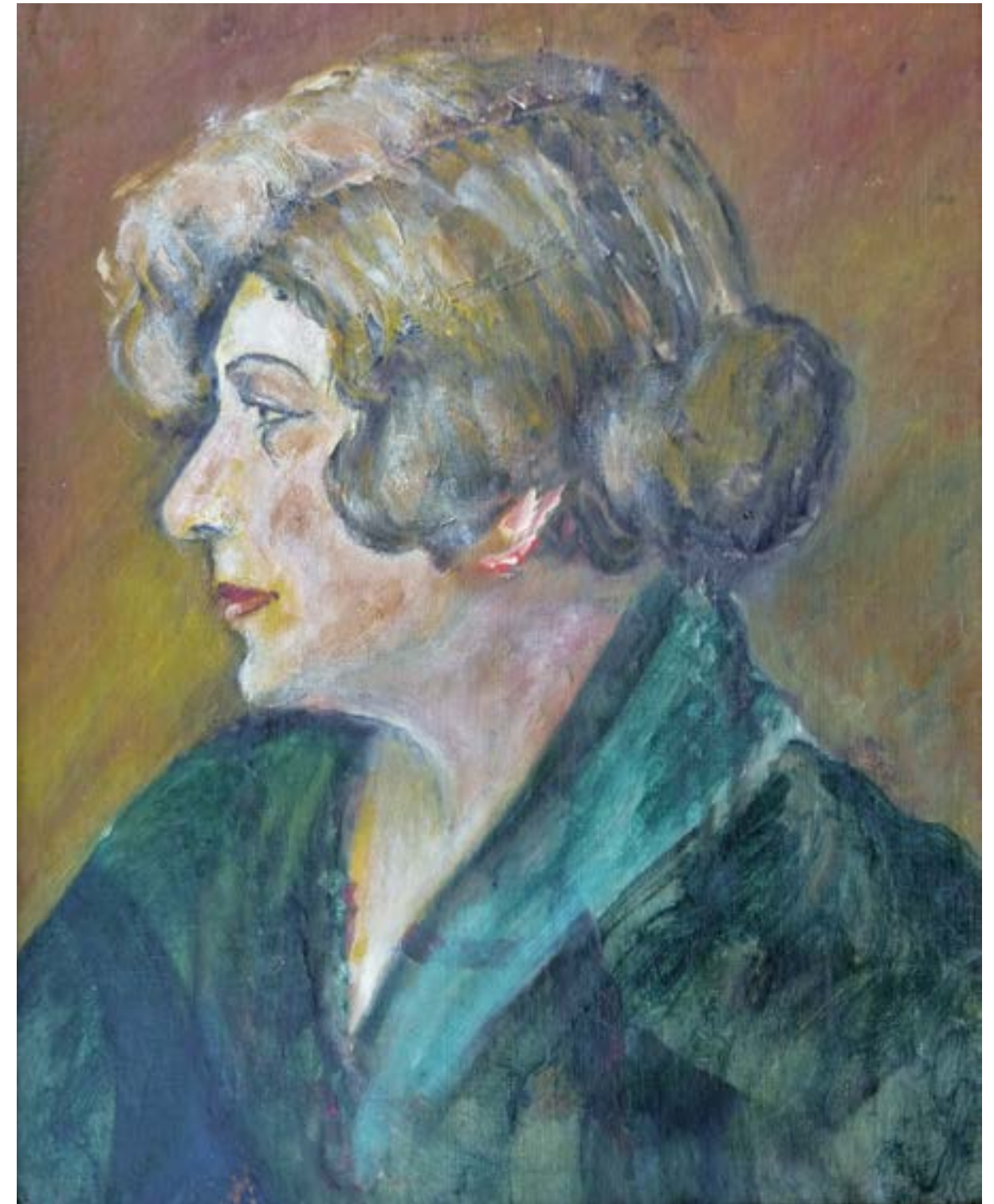
La vie te fut donnée comme un bien merveilleux
Pourquoi la renoncer alors que ton cœur souffre
Souviens-toi. Souviens-toi de ces jours bienheureux
Où ta jeunesse éparse en ignorait les gouffres.

Alors les franchises d'un élan, toute en joie
Ivre de sa beauté de son parfum de miel
Ne sachant pas encore hélas ! que l'on se noie
Dans un peu d'eau troublée qui reflète le ciel.

Mais le temps est passé que tu disais : Plus loin
Aujourd'hui, ton âme alourdie, plus sensible
Te retient, sans liens, attachée à ce coin
T'éloignant de la vie cruelle, invincible.

Ainsi tu restes là, réalisant ce vide
Le Passé, le présent, l'avenir puis... l'après
Te demandant pourquoi tu sembles encor avide
De ce que tu sais n'être, qu'odeur de cyprès.

Dans la cendre tiède de ton foyer éteint
Mets tes pieds fatigués d'avoir suivi la vie
Repose ton front lourd d'avoir rêvé sans fin
Et attends de mourir dans une accalmie.



à partir de son journal. Émue par sa détresse, Marcelle Braque alerte Picasso qui lui envoie un million de francs, puis le remercie, « car cela nous a procuré à toutes les deux trois heures de réel bonheur. Nous avons revécu toute notre jeunesse [...] “te souviens-tu comme j’étais belle et Alice [Derain] car nous étions belles – quelle chance nous avons eue d’avoir une jeunesse pareille avec des gens si magnifiques – impossibles c’est vrai mais uniques” [...] Fernande Olivier riche millionnaire depuis 10 minutes et d’ajouter “tu ne trouves pas que la vie est merveilleuse s’il n’y avait pas les rhumatismes [...] Une chose qui m’a émerveillée c’est qu’elle est restée très gaie [...] Je vous écris cela mon cher Pablo car je suis sûre que cela vous aurait plu beaucoup⁹⁸.» Il lui fera parvenir chaque année, toujours sans un mot, une somme lui permettant de finir ses jours convenablement dans son appartement de Neuilly, ses souvenirs rangés dans une malle close⁹⁹. Fernande le remercie et garde contact avec Marcelle et Alice: «Je sais ou je pense que vous êtes très occupée mais moi j’attends sans cesse que ma porte s’ouvre sur vous¹⁰⁰.»

«La Belle Fernande», cette expression est réductrice. Elle l’enferme dans son corps abâtardi par la naissance, violé dans le mariage, chosifié par le métier de modèle, iconisé par l’œuvre de Picasso, perdu dans la maternité, esseulé dans la vieillesse. Fernande tente de s’en échapper pour devenir une «femme de lettres¹⁰¹», une femme de tête. Mais ces souvenirs intimes sur elle-même, dédiés au soir de sa vie à Pablo, resteront lettres mortes de leur vivant. Le 29 janvier 1966 décède avec ses secrets Amélie Lang, veuve Percheron, qui lutta pour se construire un destin sous le nom qu’elle s’était choisi: «Fernande Olivier».

that life is marvellous, if it weren’t for rheumatism [...] One thing that amazed me was that she remained so joyous [...] I am writing this to you, my dear Pablo, because I am sure you would have liked it very much.”⁹⁸ Each year, he would continue to send her enough money to be able to finish her days comfortably in her apartment in Neuilly, with her memoirs stored away in a sealed trunk.⁹⁹ Fernande thanked him and remained in contact with Marcelle and Alice: “I know or I think that you are very busy but I remain eager to open my door to you.”¹⁰⁰

The expression “La Belle Fernande” is reductive. It locks her into a body bastardised at birth, raped during her marriage, objectified in her profession, made into an icon by Picasso’s work, lost from motherhood, and lonely in old age. Fernande attempted to escape from all of this and become a “femme de lettres”¹⁰¹—a woman of letters and the mind. But the intimate memories she dedicated to Pablo never saw the light during her lifetime. On 29 January 1966, Amélie Lang “veuve Percheron” died along with her secrets, after she had struggled to build a destiny for herself under her chosen name: Fernande Olivier.



ill. 18
Anonyme
Fernande Olivier dans son appartement de Neuilly, v. 1950
Photographie
Archives LBF Association

LE FILS SECRET DE FERNANDE

THE SECRET SON
OF FERNANDE

Amélie Lang dite «Fernande Olivier» ne parle jamais de ce fils. Pourtant, son mariage le 8 août 1899, à dix-huit ans, avec Paul Percheron, vingt-six ans, aurait été motivé par la naissance d'André Robert le 11 mars 1899, chez ses parents, au 196 avenue du Maine à Paris. À cette époque, les unions forcées par une naissance sont courantes. Les registres de l'état civil des mairies enregistrent des enfants au seul nom de la mère, reconnus ensuite par le père, enfin légitimés par leurs noces. Selon Fernande¹, aucun membre de leurs familles n'était présent. En réalité, l'acte de mariage indique que son beau-père, Auguste Percheron, concierge domicilié à Paris au 26 rue Beaunier était présent – son épouse étant décédée –, ainsi que Clara Lang pour autoriser le mariage de sa fille mineure.

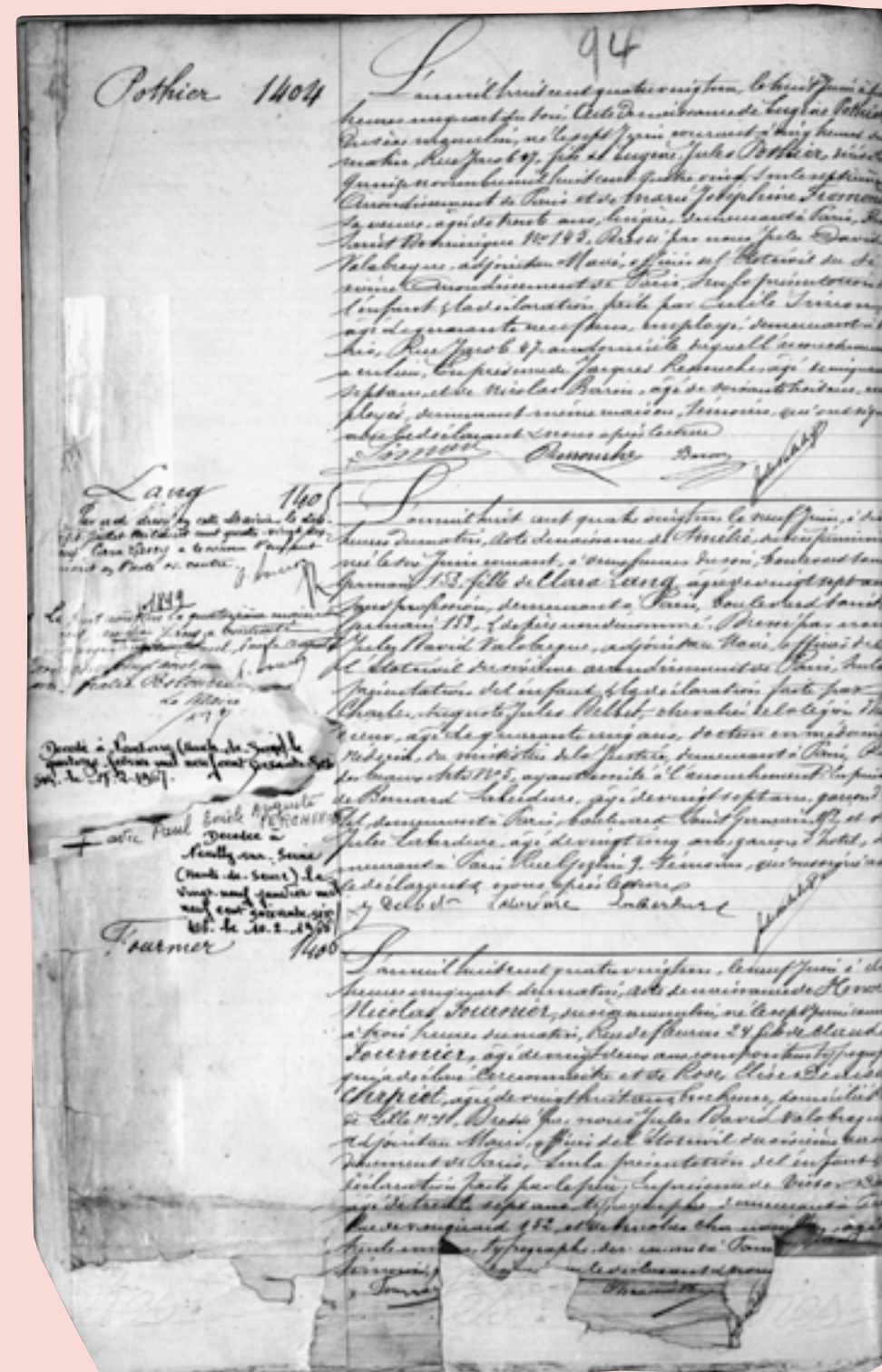
Fernande raconte qu'après le repas de noces elle a des nausées, car elle est enceinte. Elle est heureuse, mais Paul est furieux. À Fontenay-sous-Bois, ils vont habiter un rez-de-chaussée avec jardin. Comme sa grossesse la rend malade, elle reste la plupart du temps au lit. Un soir, voyant qu'elle n'a rien fait, Paul la bat. Il veut qu'elle avorte contre son gré. «Il y avait de la gelée blanche et j'ai glissé et dégringolé sur le ventre les cinq marches qui descendent au jardin [...] j'ai fait une fausse-couche et il paraît que je n'aurai pas mon enfant. J'ai pleuré, mais Paul était content².»

Ce fils n'est pas inconnu, car dans sa biographie de Picasso – très complète malgré ses erreurs et fantasmes – Pierre Cabanne note que Paul l'épouse «après lui avoir, cinq mois plus tôt, donné un fils depuis disparu. Mort? Mis

Amélie Lang, known as “Fernande Olivier”, never spoke of this child. However, the birth of André Robert on 11 March 1899 at his parents' house at 196 Avenue du Maine in Paris was the reason for her marriage on 8 August 1899 at the age of 18 to the 26-year-old Paul Percheron. At the time, unions forced by the birth of a child were common. Civil registries listed only the mother's name for children, who were later recognised by the father and made legitimate by the marriage. According to Fernande,¹ no members of their respective families attended the wedding. In fact, the act of marriage indicates the presence of the father-in-law, Auguste Percheron, a concierge given at 26 Rue Beaunier in Paris (his wife was deceased) and Clara Lang to authorise the marriage of her underage daughter.

Fernande wrote that after the wedding feast she felt nauseous because she was pregnant. She was happy, but Paul was furious. At Fontenay-sous-Bois, they lived in a ground-floor apartment with a garden. As her pregnancy made her ill, she spent most of her time in bed. One evening, upon seeing that she had not done her chores, Paul beat her and demanded that she have an abortion against her will. “There was ice and I slipped and fell on my stomach down the five steps into the garden. [...] So, last night I had a miscarriage, and evidently I won't have my baby. I cried, but Paul was pleased.”²

This child was not unknown, because in his biography of Picasso, which is quite exhaustive in spite of a few errors and flights of fancy, Pierre Cabanne noted that Paul married

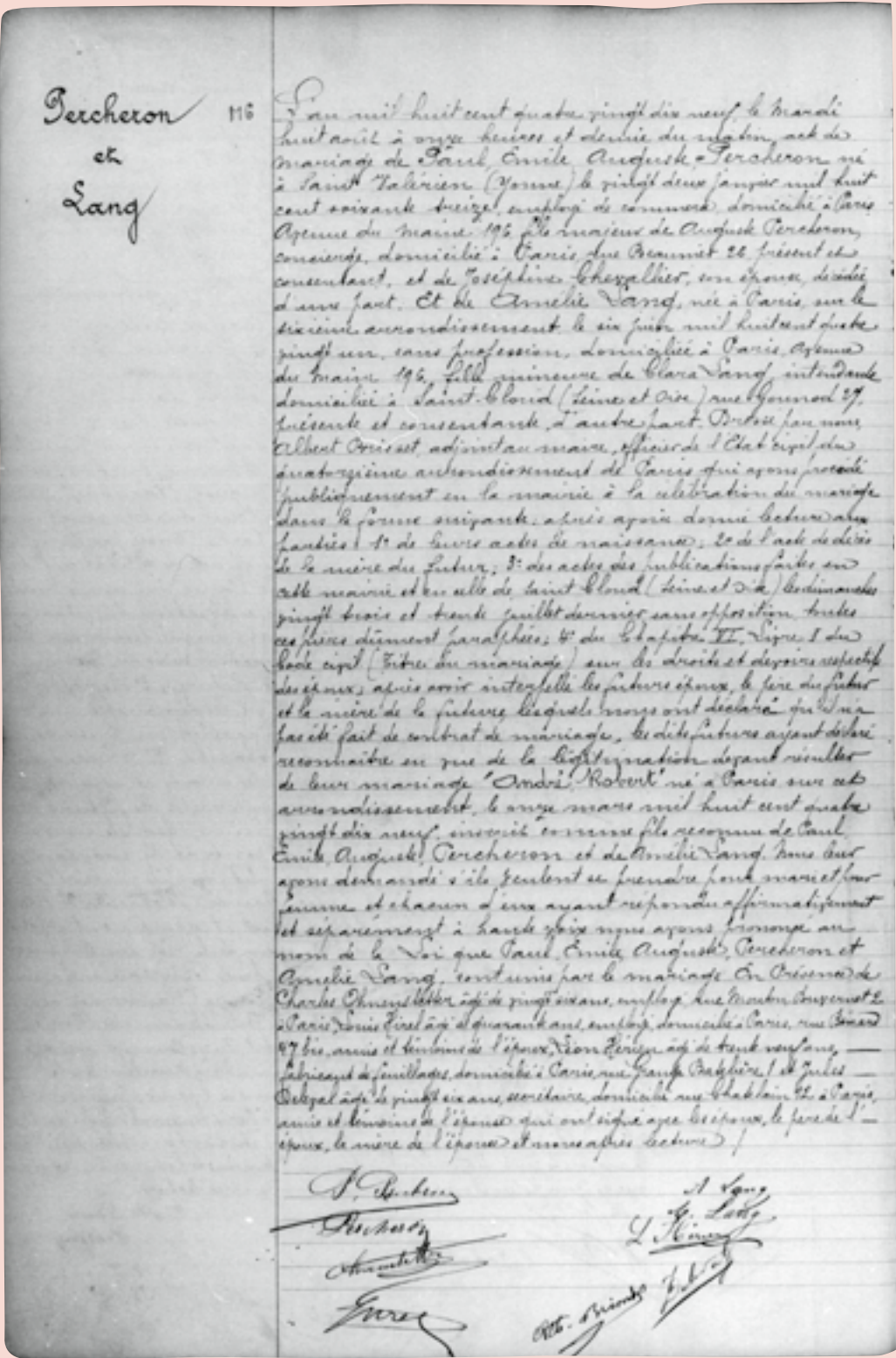


en nourrice? On ne sait. Quant à Percheron, il a aussi disparu³». Une interview de Fernande par Louis Mollion, pour l'émission «Le bureau des rêves perdus», précise le 3 janvier 1957, à propos de Picasso: «Nous n'étions pas mariés parce que j'étais déjà mariée [...] je ne savais pas que mon mari était mort. Il est mort fou à Villejuif et j'avais peur de lui. Je n'ai jamais dit à Picasso que j'étais mariée [...] Je me disais: si je me marie avec Picasso, il va falloir rechercher mon mari et j'ai eu peur et je ne lui ai jamais dit, et quand j'ai appris la mort de mon mari [...] j'étais entrée dans un mensonge, j'y suis restée⁴.»

La table décennale des «Naissances, Mariages, Décès 1903 à 1912» de l'asile pour aliénés difficiles de Villejuif indique la mort de Paul le 4 décembre 1904, dans la «collection du tribunal de grande instance de Créteil»: «Paul Émile Auguste Percheron âgé de trente et un ans, employé de commerce, né à Saint Valérien (Yonne), domicilié à Paris 163 avenue du Maine, décédé à Villejuif avenue de l'asile, fils de Auguste Percheron et de feue Rosalie Joséphine Chevallier, et époux d'Amélie Langue [sic].» La terreur qu'inspirait son mari à Fernande semble bien légitime. Abandonnée par ses parents, elle reproduit cet abandon avec son fils. André qui est représentant de commerce se marie le 10 juillet 1920 avec une couturière, Marcelle Alexandrine Travelit, à la mairie du V^e arrondissement; aucun enfant n'est mentionné quand ils divorcent à Lyon le 29 avril 1931. Il se remarie le 21 juillet 1951 avec Suzanne Berthe Vinchon, et meurt à Lyon le 24 mars 1964, déclaré «tapissier-matelassier». Fernande Olivier, sa mère, «indiquée “décédée”» par erreur, meurt en réalité le 29 janvier 1966.

her “after having given her a son five months earlier, who was later lost. Did he die? Was he put up for adoption? We do not know. As for Percheron, he also died.”³ In an interview with Louis Mollion on 3 January 1957 for the show “Le bureau des rêves perdus”, Fernande specified about Picasso: “We weren’t married because I was already married [...] I didn’t know that my husband was dead. He died crazy at Villejuif and I was afraid of him. I never told Picasso that I was married [...] I thought: if I marry Picasso, I will need to find my husband and I was afraid and I never told him, and when I learned that my husband had died [...] I had entered into a lie, and I remained there.”⁴

The decadal table of “Naissances, Mariages, Décès 1903 à 1912” of the Villejuif insane asylum lists the death of Paul on 4 December 1904 in the “collection du tribunal de grande instance de Créteil”: “Paul Émile Auguste Percheron, aged thirty-one years, shop employee, born in Saint Valérien (Yonne), domiciled in Paris at 163 Avenue du Maine, deceased at Villejuif avenue of the asylum, son of Auguste Percheron and the late Rosalie Joséphine Chevallier, and husband of Amélie Langue [sic].” Fernande’s fear of her husband seems to have been legitimate. She had been abandoned by her parents, and she reproduced this process with her son. André, a commercial representative, married Marcelle Alexandrine Travelit, a seamstress, at the Mairie of the fifth arrondissement in Paris; no child was mentioned when they divorced in Lyon on 29 April 1931. He remarried on 21 July 1951 to Suzanne Berthe Vinchon, and died in Lyon on 24 March 1964, declared as a “rug and mattress maker”. Fernande Olivier, his mother, “indicated ‘deceased’” by mistake, in fact died on 29 January 1966.



ill. 20
Acte de mariage n° 816 entre Paul Émile Auguste Percheron, employé de commerce, et Amélie Lang, sans profession, domiciliés à Paris, au 196 avenue du Maine, en vue de la légitimation de leur fils André Robert, né à Paris le 11 mars 1899
Archives de la ville de Paris, inv.V4E 974

DE FERNANDE OLIVIER À AGNÈS THURNAUER : MOTS À MAUX

FROM FERNANDE OLIVIER TO AGNÈS THURNAUER: WORDS AND WRONGS

« Encore une nuit terrible, comment faire pour partir ? Je voudrais trouver du travail mais je ne sais où m'adresser, et j'ai peur de sortir, peur de la maison, de l'escalier, du concierge, de la rue, des agents. Je me remets à mes lectures. Je mange du pain et du chocolat, je ne sais pas faire la cuisine, je n'aime pas cela, je ne sais même pas me coiffer. »
Fernande Olivier

« Ne vous résignez jamais »
Gisèle Halimi

"Another terrible night: how can I get away from here? I'd like to find work, but I don't know where to look and I'm scared to go out, scared of home, of going down the stairs, of the concierge, of the street, of spies. I've started reading again. I eat bread and chocolate, I don't know how to cook, I hate that; I don't even know how to fix my hair."
Fernande Olivier, *Loving Picasso*, p. 53-54

"Never resign yourself."
Gisèle Halimi

Silence des femmes au XIX^e siècle¹, leurs mémoires privées et orales ont souvent disparu. Encouragées par les confesseurs et pédagogues comme moyen de contrôle sur soi, tenir son journal est une pratique courante, espace d'expression du moi, examen de conscience ou compagnon de solitude. C'est ainsi que les *Souvenirs intimes*² racontent les violences conjugales d'Amélie Lang, épouse Percheron, mieux connue sous le nom de « Fernande Olivier »: « il a recommencé à me battre [...] et comme la première fois, j'ai été incapable de réaction, sans cris, sans pleurs, et il me faisait cependant très mal. Ensuite il m'a prise dans ses bras et emportée sur le lit en me disant les pires sottises et horreurs dont j'avais honte, et il m'a prise [...] et comme d'habitude, je l'ai subi effrayée, inerte, froide. Et voilà ma vie³. »

L'histoire du viol, souligne Georges Vigarello, est un « entremêlement complexe entre le corps, le regard et la morale dans la résistance à disculper la victime » au long d'un « interminable parcours dans l'espace mental⁴ ». Du « rapt de violence ou de séduction » au moderne slogan « ras le viol ! », cette histoire reste tue, d'où l'intérêt du journal d'Amélie. Juridiquement, le viol n'était commis qu'uniquement hors mariage, pénalisé selon un concept de

Women were silent during the nineteenth century: their private and oral memoirs have mostly disappeared. Encouraged by confessors and pedagogues as a means for self-control, journal-keeping was a common practice, a space for expressing the self, examining the conscience and keeping oneself company. This is why *Souvenirs intimes*² recounts the conjugal violence suffered by Amélie Lang, the wife of Percheron, better known as "Fernande Olivier": "Then he started to beat me again [...] and like the first time I was incapable of reacting, not screaming or crying although he was hurting me quite badly. Afterwards he took me in his arms and carried me to the bed saying the worst and most horrible things, so obscene that I felt ashamed, and he took me [...] and in my usual way I submitted, disgusted, lifeless, cold. This is my life."³

According to Georges Vigarello, the history of rape is a "complex interweaving of the body, the gaze and morality in the resistance to disculpating the victim" along an "interminable path in the mental space."⁴ From "violent rapture or seduction" to the modern slogan "Enough with rape!", this history remains unspoken, making Amélie's journal so interesting. Juridically, rape could only be committed



filiation et une atteinte contre l'honneur. Quand Amélie, violée par Paul, est retrouvée par sa tante avec un policier, celle-ci la gifle mais ne fait aucun reproche à l'agresseur: «Qu'avez-vous l'intention de faire pour réparer? – Nous marier le plus tôt possible.» Fernande refuse puis consent à ce mariage forcé, sous la menace; et le policier s'en va: tout est réparé⁵. La victime doit se taire ou se marier.

Comment donner à voir ces maux d'hier? Ces mots toujours actuels? À l'instar d'Amélie, «l'écriture fonctionne comme une sculpture de soi» dit Agnès Thurnauer pour qui le regardeur fait autant le tableau que le tableau fait le regardeur. Son œuvre devient l'interface entre sa parole et nous-mêmes: «On est toujours constitué de l'autre» dit l'artiste féministe qui ajoute: «un tableau est comme une chambre où l'on est libre de déambuler⁶». Son alcôve esthétique révèle bien des combats qui restent à mener. «La femme doit commencer par s'appartenir, et au plan premier son corps⁷» rappelle en écho Gisèle Halimi, l'avocate qui a tant défendu leur cause: comme elles, nous ne voulons pas de huis-clos dans cette exposition.

outside marriage and was penalised according to a concept of filiation and an infringement of honour. When Amélie, after being raped by Paul, is found by her aunt and a police officer, her aunt slaps her but offers no harsh words to her aggressor: “ ‘What do you intend to do to put things right?’ ‘Get married as soon as possible.’ ”⁵ Fernande refused before consenting under duress to this forced marriage; and the police officer left: everything was fixed. The victim must either stay silent or marry.

How can one make these wrongs of the past visible today? And are Fernande's words still relevant? Like Amélie, Agnès Thurnauer, for whom the viewer makes the painting just as much as the painting makes the viewer, felt that “writing acts as a sculpting of the self”. Her works become the interface between the word and ourselves: the feminist artist has said, “We are always constituted by the other [...] a painting is like a room in which one is free to move about.”⁶ Her aesthetic alcove reveals many struggles still to be won. “Women must begin by owning themselves, and above all their own bodies”,⁷ echoes Gisèle Halimi, a lawyer who has so often defended their cause: like them, we do not want closed chambers in this exhibition.



Page précédente
ill. 21*
Agnès Thurnauer (née en 1962, travaille à Paris)
Into Abstraction #1, 2012
Crayons de couleur et acrylique sur toile, 195 × 130 cm
Courtoisie de l'artiste

Ci-contre
ill. 22* et 23*
Agnès Thurnauer (née en 1962, travaille à Paris)
Into Abstraction #2, 1998
Into Abstraction #10, 1998
Tirages photographiques, impressions
numériques 70 × 100 cm chaque, 2020
Courtoisie de l'artiste



ill. 24
Anonyme
Portrait de Fernande Olivier avec un châle, non daté
Photographie, 20 × 14 cm
Archives LBF Association

FERNANDE OLIVIER

LE RÉCIT D'UN MODÈLE

FERNANDE OLIVIER
A MODEL'S ACCOUNT

UNE VOIX SINGULIÈRE

Compagne et modèle de Pablo Picasso de 1904 à 1912, Fernande Olivier eut une importance considérable dans l'œuvre de l'artiste au cours des années décisives qui menèrent à la naissance du cubisme. Pour autant, son nom resta largement méconnu et aurait pu être oublié sans les récits qu'elle entreprit de publier au début des années 1930. Dans une série de textes de plus en plus élaborés, elle livre son parcours personnel et ses souvenirs sur les années passées auprès de Pablo Picasso et de son cercle amical, qui gravitait autour du Bateau-Lavoir. Ces écrits constituent un témoignage rare de la réalité quotidienne de la bohème artistique montmartroise, mais aussi des difficultés rencontrées par une femme indépendante et émancipée au tournant du xx^e siècle, à propos desquelles elle s'ouvre sans détour.

La publication de ses mémoires débute en septembre 1930 dans le journal *Le Soir*, au travers d'articles quotidiens parus entre le 9 et le 14 septembre sous un titre quelque peu mystérieux: «Quand Picasso était pompier». C'est pour tenter de pallier de graves difficultés financières que Fernande Olivier entreprend de livrer ses souvenirs à un journal de grande audience. Bien que ces articles ne fassent aucune mention de leur relation, Pablo Picasso ne sachant rien des intentions de son ancienne compagne fait immédiatement suspendre la publication des articles. L'écrivain Paul Léautaud comprend très vite l'intérêt de ce témoignage et incite Fernande Olivier à en publier trois chapitres

A SINGULAR VOICE

Pablo Picasso's companion and model from 1904 to 1912, Fernande Olivier was of considerable importance in the artist's work during the decisive period that led to the birth of Cubism. Nonetheless, her name remained largely unknown and might have been forgotten were it not for the memoirs she began to publish in the early 1930s. In a series of increasingly detailed texts, she delivered an account of her personal journey and memories of the years she spent with Pablo Picasso and his circle of friends gravitating around the Bateau-Lavoir. These writings provide a rare testimony of the daily reality of Montmartre's artistic bohemia. But they also shed light on the challenges Fernande Olivier encountered as an independent and emancipated woman at the turn of the twentieth century, which she discusses openly and frankly.

She began publishing her memoirs in 1930 in the newspaper *Le Soir*, in a series of daily articles which appeared between 9 and 14 September under the somewhat mysterious headline: "When Picasso was a Pompier." This delivery of her memoirs to a publication with a large audience was an attempt to alleviate the serious financial difficulties in which Fernande Olivier found herself. Although their relationship was not mentioned in the articles, Pablo Picasso, who had been unaware of his former companion's intentions, had the articles' publication immediately suspended. The writer Paul Léautaud quickly

supplémentaires dans le *Mercure de France*, en mai, juin et juillet 1931. Il s’entend également avec les éditions Stock pour publier l’ensemble des souvenirs de Fernande Olivier dans un livre, *Picasso et ses amis*, qui paraît en octobre 1933. (ill. 5)¹ La critique est très partagée sur cet ouvrage. La liberté de ton de Fernande Olivier est jugée presque choquante, surtout de la part des protagonistes peu épargnés par ses formules parfois cinglantes. On reconnaît cependant la grande valeur de ce témoignage direct et sincère sur ces années si capitales pour l’art du début du xx^e siècle.

Dans la seconde moitié des années 1950, toujours en proie à une grand misère matérielle, Fernande Olivier entreprend de publier la suite de ses mémoires, dans un livre dédié directement à Pablo Picasso et intitulé *Souvenirs intimes, écrits pour Picasso*. Elle déclare ajouter à ce texte de larges extraits de son journal personnel, tenu depuis l’âge de ses quinze ans, et au travers de cet artifice, se livre plus directement sur son parcours biographique. Pablo Picasso fut prévenu par Mme Braque de la publication à venir de cet ouvrage et de la misère à laquelle était réduite son ancienne compagne. Il décida alors de lui envoyer une somme d’argent² à la suite de quoi elle abandonna son projet de livre. Vingt ans après sa mort, Gilbert Krill, le filleul de Fernande Olivier, le publia finalement chez Calmann-Lévy.

De son vrai nom « Amélie Lang », Fernande Olivier naît le 6 juin 1881 à Paris. Elle se présente elle-même comme l’« enfant non désirée d’une fille mère et d’un père marié³ » et est confiée à la garde de M. et Mme Belvallée, apparentés à la famille de son père biologique. Fernande Olivier décrit dans ses souvenirs une enfance malheureuse et solitaire qui l’amène à s’enfuir à l’âge de dix-sept ans avec le beau-frère d’une de ses amies, Paul Percheron. Bien que cet homme se révèle immédiatement violent, Fernande Olivier se voit contrainte de l’épouser afin d’éviter un scandale. Piégée dans un mariage brutal et sans espoir, elle trouve le courage de quitter son mari dans le courant de l’année 1900. Elle raconte dans *Souvenirs intimes* avoir rencontré par hasard le sculpteur Laurent Debienne qui l’aurait alors hébergée dans son atelier de l’avenue du Maine à Montparnasse, en échange de séances de pose. Elle commence à poser également pour d’autres artistes et acquiert progressivement une autonomie financière grâce au métier de modèle. Elle semble avoir des prédispositions tout indiquées pour ce travail et, entre 1900 et 1905, pose pour de très nombreux artistes, peintres, sculpteurs ou dessinateurs, principalement académistes. Elle en dresse elle-même une liste non exhaustive « [...] Cormon, Axilette, Bordes, Carolus-Duran, Edouard Saint⁴, Henner, Boldini, Rochegrosse, Mac Ewen, Deyrolles, Dubuffet, [...] – ou des dessinateurs, Chahine ou Janniot; des sculpteurs, Carlier ou Sicard; des graveurs membres de l’Institut⁵ [...] »⁶. Elle travaille également pour les amis de Pablo Picasso : Manolo (ill. 29), Zuloaga, Sunyer (ill. 28), et leur voisin du Bateau-Lavoir, Van Dongen (ill. 82 à 85).

En 1901, Fernande Olivier déménage dans le nouvel atelier de Laurent Debienne au Bateau-Lavoir, à Montmartre. Ils entretiennent pendant plusieurs années une relation

grasped the potential interest in this testimony and encouraged her to publish three more chapters in the *Mercure de France* in May, June and July 1931. He also formed an agreement with the publishing house Stock to release all of Fernande Olivier’s memoirs in a book entitled *Picasso et ses amis*, which appeared in October 1933 [ill. 5].¹ Critics were divided over this work. The freedom of Fernande Olivier’s tone was judged to be almost shocking, especially by those about whom she did not restrain her sometimes scathing remarks. Nonetheless, her direct and sincere accounts were recognised for their great value as a testimony of a crucial period in early twentieth century art.

During the late 1950s, Fernande Olivier was still suffering financially and undertook to publish the rest of her memoirs in a book which she dedicated directly to Pablo Picasso, *Souvenirs intimes - écrits pour Picasso*. She declared that she would add to this text a series of large extracts from her personal diary, which she had kept since the age of fifteen, thus ostensibly providing a more direct view of her biographical journey. Pablo Picasso was informed of the forthcoming publication by Madame Braque and of the difficult financial circumstances in which Fernande Olivier found herself. He decided to send her a sum of money, and she thus abandoned her book project.² Twenty years after her death, Fernande Olivier’s godson Gilbert Krill finally published it with the publishing house Calmann-Lévy.

Fernande Olivier was born Amélie Lang in Paris on 6 June 1881. She describes herself as the “unwanted child, born to a young girl and a married man”³ and was entrusted to the care of M and Mme Belvallée, who were relatives of her biological father. In her memoirs, she speaks of her unhappy and lonely childhood, which led her to run away at the age of seventeen with the brother-in-law of a friend. Although this man, Paul Pecheron, immediately proved to be violent, Fernande Olivier was forced to marry him so as to avoid scandal. Trapped in this hopeless and abusive marriage, she found the courage to leave him in 1900. In *Souvenirs intimes*, she recounts her chance meeting of sculptor Laurent Debienne, who took her in at his studio in the Avenue du Maine in exchange for modelling sessions. At this time, she also began posing for other artists and gradually gained financial independence. She seemed naturally predisposed to this type of work and posed for many artists, painters and sculptors between 1900 and 1905. She drew up a non-exhaustive list: “[...] Cormon, Axilette, Bordes, Carolus-Duran, Edouard Saint,⁴ Henner, Boldini, Rochegrosse, Mac Ewen, Deyrolles, Dubuffe [sic], [...] the draughtsmen Chahine and Janniot; the sculptors Carlier and Sicard; engravers who were members of the Institut⁵ [...]”⁶ She also worked for friends of Pablo Picasso: Manolo [ill. 29], Zuloaga, Sunyer [ill. 28], and their neighbour at the Bateau-Lavoir, Van Dongen [ill. 82-85].

In 1901, Fernande Olivier moved into Laurent Debienne’s new studio at the Bateau-Lavoir in Montmartre. Their complicated relationship lasted several years and was marked by her growing financial and emotional independence. In the summer of 1905, she moved in with

« J’ai cette heureuse faculté de pouvoir me dédoubler et c’est parfait pour ce métier, si fatigant, si difficile à une époque (1901-1905) où le genre académique sévit encore. »

Fernande Olivier, *Souvenirs intimes*, p. 136-137.

“[I have this happy faculty of being able to duplicate myself and this is perfect for this profession, which is so tiring and difficult at time (1901-1905)] since academic painting was still the dominant style, modeling was extremely arduous.”

Fernande Olivier, *Loving Picasso*, p. 117.



ill. 25
Walter MacEwen (1860-1943)
Étude d'une femme rousse (Fernande Olivier), 1903
Huile sur toile
Collection particulière



ill. 26

Fernand Cormon (1845-1924)

Le Duc de Berry achète des objets d'art à Bourges, 1911

Fernande Olivier a posé pour la duchesse

Tapisserie, 726 × 577 cm

Achat du 4 décembre 1911

Paris, Mobilier national, inv. GOB-606-000

complexe, marquée par l'autonomie grandissante de Fernande Olivier aussi bien sur un plan financier que sentimental. À l'été 1905, elle emménage avec Pablo Picasso, rencontré au Bateau-Lavoir un an auparavant. Leur relation, décisive à bien des égards, marque pour Fernande Olivier un profond changement dans sa carrière. Elle devient dès lors en effet le modèle quasi exclusif de Pablo Picasso. À leur rupture en mai 1912, elle cesse définitivement son activité de modèle⁷.

Fernande Olivier partage ensuite sa vie avec un tragédien volage, partenaire de Sarah Bernhardt et ami de Paul Léautaud, Roger Karl (1882-1984), également peintre et écrivain sous le pseudonyme de Michel Balfort. Puis elle plonge progressivement dans le dénuement et multiplie les «petits» métiers pour gagner sa vie. Elle récite ainsi des poèmes au cabaret le «Lapin Agile» avant de travailler comme vendeuse – notamment chez Paul Poiret qu'elle avait par ailleurs fréquenté avec Pablo Picasso dans leur appartement du boulevard de Clichy –, dans des galeries de peinture⁸, comme professeur de français, et même en tant qu'artiste peintre⁹. Elle rompt également ses liens avec la plupart de ses amis du Bateau-Lavoir et sombre dans un oubli relatif jusqu'à sa mort en janvier 1966.

Ses écrits sont très précieux par l'éclairage authentique qu'ils apportent sur cette époque si particulière de la vie artistique montmartroise, mais aussi sur ses expériences de modèle. Il n'existe en effet que peu d'exemples de témoignages directs de cette activité qui occupe une place majeure dans la vie artistique de l'époque, et dont on peine à cerner la réalité quotidienne.

LE MODÈLE, OBJET D'ÉTUDE ET DE CURIOSITÉ DEPUIS LE XIX^e SIÈCLE
Si les écrits des modèles – *a fortiori* féminins – sont rares, les modèles d'artistes font l'objet d'une indéniable curiosité dès le XIX^e siècle. En témoignent les personnages que l'on trouve dans des nouvelles ou des romans évoquant la relation amoureuse d'un artiste et de son modèle, les exemples les plus célèbres étant Gillette et Nicolas Poussin dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac (1831) ou encore Christine et Claude Lantier dans *L'Œuvre* de Zola (1886). Cet intérêt manifeste se retrouve dans des publications apparentées aux physiologies de Paris qui paraissent par livraison dans la presse ou sous forme de recueils. Ainsi, une partie des *Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du dix-neuvième siècle* (1840-1842) est-elle consacrée par Émile de la Bédollière aux modèles d'artistes¹⁰, tandis qu'un chapitre du *Tableau de Paris* d'Edmond Auguste Texier¹¹ est dédié aux peintres, aux ateliers et aux modèles. Texier s'intéresse plus particulièrement à la condition féminine au sein de la profession de modèle et observe que «sous le rapport de l'égalité civile et d'une juste répartition des biens entre les deux sexes, le modélat est une des rares professions à citer, si ce n'est l'unique. Le sexe fort n'y accapare pas les gros salaires aux dépens du faible, comme cela arrive partout ailleurs. L'avantage est même ici du côté de la femme. Ses poses lui sont payées un peu plus cher qu'à l'homme. On n'a pas de nymphe à moins d'un franc par heure; mais on a un Jupiter olympien pour quinze sous¹²».

Pablo Picasso, whom she had met the year before at the Bateau-Lavoir. Their decisive relationship had a profound impact on her career. She became Pablo Picasso's model almost exclusively. When they separated in May 1912, she stopped modelling altogether.⁷

Fernande Olivier subsequently lived with a fickle playwright and actor named Roger Karl (1882-1984), who had performed with Sarah Bernhardt, was friends with Paul Léautaud, was also a painter and wrote under the pseudonym Michel Balfort. After this, she gradually fell into destitution and took on many “small” jobs to make a living. She recited poetry at the “Lapin Agile” cabaret before working as a saleswoman—notably at the Paul Poiret fashion house which she had earlier shopped at with Pablo Picasso when they lived in the Boulevard de Clichy—then she worked in galleries,⁸ as a French teacher and as a painter.⁹ She broke most of her ties with her friends from the Bateau-Lavoir and sank into relative obscurity until her death in January 1966.

Her writings are extremely valuable for the authentic window they provide onto this very particular period in Montmartre's artistic life and on her experiences as a model. Few direct accounts of this activity and its daily reality exist, even though it played a central role in the artistic life of the period.

THE MODEL: AN OBJECT OF STUDY AND CURIOSITY SINCE THE NINETEENTH CENTURY
Although writings by artists' models themselves—a *fortiori* female models—are rare, models have nonetheless been an object of curiosity since the nineteenth century. The most famous examples include Gillette and Nicolas Poussin in Balzac's *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831) and Christine and Claude Lantier in Zola's *L'Œuvre* (1886). This evident interest is also reflected in publications on the physiologies of Paris, which appeared in press instalments or as collections. An example of these is *Les Français peints par eux-mêmes: encyclopédie morale du dix-neuvième siècle* (1840-1842), which included one section which Émile de la Bédollière devoted to artists' models.¹⁰ Another is Edmond Auguste Texier's *Tableau de Paris*, a chapter of which studied painters, studios and models.¹¹ Texier was particularly interested in the status of women in the modelling profession, observing that “with regard to civil equality and the fair distribution of goods between the two sexes, modelling is one of the few, if not the only, profession that can be listed. The stronger sex does not monopolise the large salaries at the weaker sex's expense, as occurs elsewhere. Rather, the advantage is to the side of the woman. She is paid slightly more for her poses than the man. One cannot get a nymph for less than one franc per hour; but a Jupiter may be had for fifteen sous.”¹²

At the turn of the twentieth century, a few publications offered more personal accounts of models' lives. The sculptor Gustave Crauk published a book entirely dedicated to



ill. 27
François Sicard (1862-1934)
L'Algérienne portant un panier de fruits
pour le monument en hommage à Jérôme Bertagna
au port de Bône (Annaba), Salon 1906
Maquette en plâtre, 260 × 155 × 130 cm
Tours, musée des Beaux-Arts, inv. 1996.1.98

Au tournant du xx^e siècle, plusieurs publications offrent des témoignages plus personnalisés de la vie des modèles. Le sculpteur Gustave Crauk fait paraître un livre entièrement dédié à la vie de Charles Dubosc¹³ (1797-1877), modèle célèbre pour avoir posé pendant près de soixante ans pour de nombreux artistes, et pour avoir économisé une somme de cent quatre-vingt mille francs qu'il a léguée à l'Académie des beaux-arts au profit des artistes entrant en loge pour le concours du grand prix de Rome.

Plus proche du monde décrit par Fernande Olivier, le livre du journaliste et romancier Paul Dollfus, intitulé *Modèles d'artistes*¹⁴, est entièrement consacré à la vie et aux mœurs des modèles féminins, et à «l'attrait de la vie indépendante, facile et joyeuse¹⁵» que leur offrent, au premier abord, peintres et sculpteurs. S'appuyant sur des anecdotes qui se veulent savoureuses, et agrémenté de nombreuses illustrations, l'ouvrage évoque plusieurs ateliers d'artistes dont celui de Fernand Cormon que fréquenta également Fernande Olivier.

Quelques mois après la publication des premiers articles de Fernande Olivier, le journal *Paris-Soir* fait paraître en avril 1931 un grand reportage en treize articles et photographies, consacré aux modèles de Montparnasse et intitulé «La Vénus de Montparnasse». L'étonnante proximité chronologique entre les premiers témoignages de Fernande Olivier et les articles du *Paris-Soir* amène à se demander si l'intérêt pour le quotidien des modèles correspondait à la sensibilité de l'époque, ou bien si Fernande Olivier a pu, d'une certaine manière, ouvrir à la prise en considération de la parole des modèles d'artistes.

LES TÉMOIGNAGES DES MODÈLES

Ses écrits s'inscrivent ainsi dans un corpus de textes plus large qu'il n'y paraît au premier abord. Ils s'en démarquent par une caractéristique essentielle, celle d'être écrit par une femme en récit direct. L'un des rares autres exemples connus à ce jour est issu du livre de Dollfus, qui présente dans sa préface une lettre écrite par un modèle du nom de Jeanne à l'une de ses amies¹⁶. S'il est difficile de juger de l'authenticité de l'intégralité de cette lettre, il est intéressant de noter que ses réflexions, ainsi que les autres témoignages contenus dans le livre, font largement écho à la propre expérience de Fernande Olivier. Le parcours même de l'une des femmes citées, Emma, est ainsi extraordinairement proche de celui de Fernande Olivier. Devenue modèle à la suite d'une expérience amoureuse malheureuse, «abandonnée» après s'être «laissé enlever à dix-sept ans [...] Un soir, elle se trouva sur le pavé de Paris, sans argent, sans asile. Elle n'osait rentrer dans sa famille [...]»¹⁷. Embauchée comme modèle chez Alfred Stevens grâce à l'entremise d'un patron de cabaret, elle ne voulut cependant «poser que la tête». Elle accepta finalement de poser intégralement pour Cormon, et devint le modèle favori de Jean-Léon Gérôme. Fernande Olivier, qui posa régulièrement pour Cormon, le décrit à plusieurs reprises comme un homme «très gentil¹⁸». Il n'hésitait pas à lui procurer du travail en dehors de son propre atelier, lui obtenant par exemple une place de modèle pour le concours du prix de Rome à l'École des beaux-arts¹⁹. Il accepta de même sans

the life of Charles Dubosc (1797-1877),¹³ a famous model who had posed for many artists over the course of a sixty-year career and amassed the vast sum of 180,000 francs, which he left to the Académie des Beaux-Arts to benefit artists entering the Prix de Rome.

More close to the world that Fernande Olivier would describe was a book by the journalist and novelist Paul Dollfus entitled *Modèles d'artistes*,¹⁴ which explored the life and morals of female models and “the appeal of the independent, easy and joyous life”¹⁵ which painters and sculptors seemed to offer them. Through a series of sensational and richly illustrated anecdotes, the book evokes the world of artists' studios, including that of Fernand Cormon, who Fernande Olivier frequented.

A few months after the publication of Fernande Olivier's first articles, in April 1931 the newspaper *Paris-Soir* published a long report about the models of Montparnasse, which spanned thirteen articles with photographs and was entitled “La Vénus de Montparnasse”. The noticeable coincidence of chronology between Fernande's Olivier first accounts and the *Paris-Soir* articles suggests either that the daily life of models was of particular interest to contemporary sensibilities, or that Fernande Olivier somehow sparked a new awareness of their world.

MODELS' OWN ACCOUNTS

Fernande Olivier's writings are thus part of a larger textual corpus than they appear at first glance. Yet they are set apart by one essential fact: they were written by a woman from her own experience. One of the few other examples of this type of work can be found in Dollfus' book, whose preface contains a letter written by a model named Jeanne to one of her friends.¹⁶ While it is difficult to establish the authenticity of this letter, it is worth noting that its reflections, along with the other accounts that appear in the book, largely concur with Fernande Olivier's own experience. Jeanne became a model following an unhappy love affair that left her “abandoned” after “allowing herself to be kidnapped at the age of seventeen [...] One evening she found herself on the streets of Paris with no money or shelter. She did not dare return to her family [...]”¹⁷ Eventually, she was hired as a model by Alfred Stevens, to whom she was presented by a cabaret owner, but she nevertheless wanted to “pose only her head.” Finally she agreed to pose fully for Cormon and went on to become Jean-Léon Gérôme's favourite model. Fernande Olivier, who posed regularly for Cormon, described Gérôme as a “very kind” man¹⁸ who would often find her work outside his own studio, even securing her a place as model for the Prix de Rome competition at the École des Beaux-Arts.¹⁹ He also unconditionally accepted the termination of their collaboration when Pablo Picasso jealously insisted that she become his exclusive model.

The difficulties inherent in accepting both the nudity involved in modelling and the public exposure to the gaze of others are addressed in the preface to Dollfus' book, in which Jeanne describes her first posing session in painful terms, even though it involved only her face: “Thus it was



ill. 28*
Joaquim Sunyer (1874-1956)
Portrait de Fernande, 1915
Huile sur toile, 92 × 66 cm
Collection Jake and Hélène Marie Shafraan



ill. 29
Manolo (né Manuel Martinez Hugué)
(1872–1945)
Figure nue debout de Fernande, Céret, 1911
Bronze, 43 × 13 × 11 cm
Fondation Hermann et Margrit Rupf
Bern, Kunstmuseum, inv. P 014

condition la fin de sa collaboration avec Fernande Olivier lorsque Pablo Picasso exigea d'elle, par jalousie, qu'elle devienne son modèle exclusif.

Cette difficulté à accepter aussi bien la nudité de la pose que l'exposition publique au regard d'autrui se retrouve également dans la préface de l'ouvrage de Dollfus, où Jeanne décrit en des termes douloureux sa première séance de pose qui ne concernait pourtant que son visage : « C'en était fait; j'étais modèle; je baissais la tête comme une condamnée à mort et j'avais des larmes aux yeux²⁰. » Les préjugés sociaux qui s'attachent au métier de modèle sont en effet nombreux et anciens. Les publications du milieu du XIX^e siècle contiennent ainsi des considérations récurrentes concernant la vertu des modèles, leurs petits arrangements avec la pudeur ou leur rouerie supposée. Si elles semblent surtout révélatrices des attentes de leur lectorat, ces anecdotes trouvent cependant un écho dans les témoignages directs de modèles qui accordent une place importante à la question de la respectabilité de leurs relations avec les artistes. Les articles parus dans « La Vénus de Montparnasse » abondent ainsi en exemples sur ce sujet. Pour Suzanne, modèle et collectionneuse, « la nudité, quand on s'y habitue, c'est comme une sorte de vêtement tout de même. Ce n'est pas le nu intégral qui est sale. C'est le déshabillé. Il y a une grande différence²¹ ». Une autre d'observer : « Si l'on tombe bien, on plaira peut-être à un peintre sérieux, et l'on partira avec lui en taxi poser une madone, une allégorie de monument aux morts, la figure ou l'ensemble. Trois heures pour 25 francs. Si l'on tombe moins bien ce sera une séance de boxeur : il faudra se défendre contre des entreprises n'ayant que des rapports lointains avec la peinture, alors qu'on est seule, nue, avec le maître provisoire dont on ne sait pas toujours le nom²². » De tels déboires sont également rapportés par Fernande Olivier qui évoque par exemple la tentative de l'un de ses « pinxit » de l'embrasser : « Je l'ai menacé de ne plus revenir s'il recommençait ses extravagances; et comme il travaille à une grande toile qu'il veut exposer, il m'a promis de se tenir tranquille²³. » Si elle ne révèle pas le nom de l'importun, Fernande Olivier dénonce en revanche courageusement l'agression dont elle a été victime de la part d'un artiste très en vue, et encore vivant au moment où paraissent les articles qu'elle publie dans *Le Soir*. Il s'agit de Giovanni Boldini (1842-1931), pour lequel elle n'a posé qu'une seule fois, « car dans la crainte d'avoir à recommencer à subir ces attaques, je ne me suis jamais aventurée de nouveau chez lui. [...] Hélas, il ne se bornait pas à travailler d'après ses modèles ! Il ne soupirait pas en silence mais semblait pris de fureur subite. À un moment, il se précipita sur moi, et ses bras trop courts cherchant à m'enlacer, il me fit trébucher [...] Combat épique ! Plus grande, plus forte que lui j'ai eu le dessus, mais non sans peine ! [...] Il paraît que ces scènes n'étaient pas rares si j'en crois quelques modèles et non des moindres qui s'en plaignaient²⁴ ».

Une autre caractéristique de métier également très souvent mentionnée est sa grande exigence physique, aussi bien pour conjuguer avec un emploi du temps très contraint

done; I was now a model; I bowed my head like a condemned woman and tears welled up in my eyes.”²⁰ The social prejudices attached to the modelling profession were numerous and deeply rooted. Publications from the mid nineteenth century frequently consider models' virtue, their coming to terms with modesty, and their supposed trickery. While these anecdotes may reflect the expectations of their readers, they find echos in the direct accounts of models themselves, who often attached great importance to the question of the respectability of their relationship with artists. The articles in “La Vénus de Montparnasse” are replete with examples of this. One model and collector named Suzanne said that “nudity, when you get used to it, is like another kind of clothing. It's not being fully nude that's unseemly; it's being scantily clad. There is a big difference.”²¹ Another model observed that “If you get lucky, a serious painter might like you and you'll go with him by taxi to pose as a Madonna, an allegory for a war memorial, the figure or the whole thing. Three hours for 25 francs. If you're unlucky, it will turn into a boxing match: you will have to defend yourself against overtures that have only a faint link with painting, and all the while you're naked with an aspiring master whose name you may not even know.”²² Fernande Olivier also reported these types of experiences, for example when she recounted that one of her “pinxit” tried to kiss her: “I threatened never to come back if he started his nonsense again; and since he's working on a large exhibition canvas he has promised to behave himself.”²³ While she does not provide this artist's name, Fernande Olivier did courageously speak out against an aggression she experienced at the hands of a very well-known artist who was still alive at the time her articles in the *Le Soir* appeared. His name was Giovanni Boldini (1842-1931), and she had posed for him only once, “as I couldn't stand the idea of putting up with his attentions a second time. [...] Unfortunately the attentions he lavished on his models were not confined to the professional! There was no silent languishing; he seemed overcome with sudden passion. In a moment he leaped on me, and his arms, which were too short, tried to embrace me. This made me stumble [...] It was an epic battle! I was taller and stronger than he was and I managed to get the upper hand, though not without some difficulty. [...] Apparently these scenes were not uncommon, if I am to believe several models, including some very distinguished ladies, who complained of them.”²⁴

Another characteristic of the modelling profession that was often mentioned was its high physical demands, both with regards to models' tight schedules and to the fatigue of posing. To make ends meet, models were forced to sit for many artists. On several occasions, Fernande Olivier herself describes the sustained rhythm of her sessions: “In the morning I go to the portraitist, in the afternoon to Cormon's house in the Batignolles at the end of the Rue de Rome. At four, I go to pose for a young women's class in Rue Victor-Massé. I return at eight o'clock, exhausted and often discouraged [...]”²⁵ She also says: “What a life, modeling the whole time—from eight o'clock in the morning I hard at it, I rush back at half past twelve, have lunch

que pour endurer la fatigue liée à la pose. Pour subvenir à leurs besoins, les modèles doivent en effet multiplier les séances avec de nombreux artistes. Fernande Olivier décrit elle-même, à plusieurs reprises, le rythme soutenu auquel elle être contrainte : « Le matin je vais chez mon portraitiste, l'après-midi aux Batignolles au bout de la rue de Rome chez Cormon. À quatre heures, j'en sors pour aller poser dans un cours de jeunes filles, rue Victor-Massé. Je rentre à huit heures, lasse et souvent découragée [...]»²⁵. » Mais aussi : « Quelle vie de poser ! Dès huit heures du matin je suis sur la brèche, je reviens en vitesse à midi et demi, je déjeune en vingt-cinq minutes, je repars pour être à une heure trente chez l'un de mes peintres²⁶. » Sans nier cette difficulté réelle du métier, cette accumulation de séances est aussi *a contrario* l'un des éléments qui permet aux modèles d'acquérir une véritable autonomie. Dans *Paris-Soir*, Linette déclare ainsi : « [c]e qu'il a de bon, le métier, [...] c'est qu'on y est libre. On a [sic] pas de patron pour vous exploiter auquel il faut obéir au doigt et à l'œil sous peine de perdre sa place et son salaire. Si ça ne va pas d'un côté on va d'un autre²⁷ ».

Dans ses *Souvenirs*, Fernande Olivier décrit également les séances, même comme physiquement exigeantes. Elle décrit ainsi sa première séance de pose pour Laurent Debienne : « Au bout d'une heure, j'éprouvais une forte envie de dormir. Il s'en aperçut, et me demanda si j'étais fatiguée et me fit reposer un quart d'heure. Nous avons travaillé ainsi jusqu'à cinq heures trente, je ne croyais pas qu'il était aussi fatigant de poser²⁸. » Les modèles qui témoignent dans *Paris-Soir* mettent aussi en avant la dureté et la résistance physique qu'impliquent le métier. Elles soulignent par ailleurs leur rôle actif et leur expertise en matière artistique. Pour Linette, « le modèle inspire le peintre. Ce n'est pas une domestique qu'on engage. C'est une collaboratrice²⁹ ». Suzanne déclare quant à elle : « On regarde peu à peu se préciser l'œuvre, on apprécie le croquis. On donne son idée. On corrigerait, si l'on pouvait³⁰. » Ou encore : « On collabore. Un artiste ne sait pas toujours ce qu'il veut du premier coup. Il cherche, il tâtonne, il essaie, il recommence. Puis, l'inspiration jaillit. Ça y est. Il tient le coup. Il est en pleine action, en plein rêve, en pleine fièvre. Ce n'est pas le moment de l'interrompre, de bouger, de quitter la pose. Il faut aller jusqu'au bout de la résistance. Il faut se raidir, négliger la fatigue, les crampes qui nouent les muscles, et les petits frémissements de la chair, qui montent des jambes au ventre, et tendent l'épine dorsale, comme un arc³¹. » Cette intelligence du travail de l'artiste et cette capacité à incarner la pose semblent avoir été parmi les critères majeurs pour juger de la qualité d'un modèle. On trouve déjà ces mêmes préoccupations dans les écrits de La Bédollière qui observe que « pour être bon modèle, il ne suffirait pas de n'avoir en vue qu'un faible salaire et mettre son corps en location, il faudrait donner preuve d'intelligence et de sentiment, comprendre la pensée de l'artiste, s'inspirer du but qu'il veut atteindre [...] et contribuer à la perfection de l'œuvre en en facilitant l'exécution³² ». Texier quant à lui considère les modèles comme les « auxiliaires indispensables » des artistes : « à force de vivre dans

in twenty-five minutes, then leave again to be with one of my painters by one thirty.»²⁶ Without denying the real difficulties of the profession, this accumulation of sessions was also one of the reasons models could acquire true autonomy. In *Paris-Soir*, the model Linette declared: “The good thing about this job [...] is that you are free. You don't have a boss who exploits you and who you're forced to obey to the letter or you will lose your job and your salary. If it's not working in one place, you just go to another.”²⁷

In *Souvenirs intimes*, Fernande Olivier also describes the sessions as physically demanding. Of her first session with Laurent Debienne, she writes: “After an hour I felt a strong urge to fall asleep. He noticed this, asked if I was tired and made me rest for a quarter of an hour. We worked like this until 5:30 P.M. I never imagined posing could be so tiring.”²⁸ The models quoted in *Paris-Soir* also emphasised the difficulty and physical stamina the profession required, along with their active role and expertise in artistic questions. For Linette, “the model inspires the painter. She is not a hired maid. She is a collaborator.”²⁹ Suzanne said: “You watch the work slowly take shape, you appreciate the sketch. You give your ideas. We would correct it, if we could.”³⁰ Later, she added: “We collaborate. An artist doesn't always know what he wants the first time. He searches, grasps, tries something, tries something else. Then inspiration strikes. That's it: he's got it! He is taken up in the action, in a dream, in a fever. This is not the time to interrupt him, to move or to leave the pose. You have to go all the way in your resistance. You have to keep stiff, to not think about how tired you are, the cramps knotting up in your muscles, and the little shivers that spread from your legs to your stomach and stretch up your spine like a bow.”³¹ Knowledge of the artist's labour and the ability to embody the pose were the primary criteria used to judge a model's quality. Such concerns can already be found in the writings of La Bédollière, who observed that “to be a good model, it is not sufficient to think only of one's small salary and of putting one's body out for hire. Rather, one must show intelligence and feeling, understand the artist's ideas, be inspired by the goals he sets for himself [...] and contribute to the work's perfection by aiding in its execution.”³² Texier considers models to be an artist's “indispensable auxiliaries”: “thanks to spending so much time in the studio, he takes up its habits and language, he knows the *glaipe* from the *méplat*, he hears talk of the *local colour* and the *chiaroscuro* [...]. From being the painter's constant companion, he becomes a sort of comrade. He gives his opinion on the painting, on a contour to be straightened out [...]”³³ All of these reflections echo the words of Fernande Olivier, who decades later forged her critical judgement, which she expressed in writing many times: “after so much time spent seeing artists, posing for them, listening to them, reasoning about their art.”³⁴ She showed little enthusiasm for the works of Alfred Janniot, which were “with no great imagination, but pleasing and lively,”³⁵ while she found Joaquín Sunyer's portrait of her to be “a painting lacking in personality”³⁶ [ill. 28]. On the other hand, she was particularly complementary of her friend Ricard Canals' *Une loge à la*

« Ce qu'il aimait, c'était la guitare, les guitaristes, les danses espagnoles, les danseuses, les gitanes, tout ce qui lui rappelait son pays. Les danseuses l'attendaient avec leurs larges et souples robes qui volaient autour d'elles, des fleurs dans les cheveux. »

Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, p. 164.

“What he did like was the guitar, guitarists, Spanish dancing and gypsy dancers – everything that reminded him of his own country. The full, swirling dresses whirling around the dancers, the flowers in their hair [...] all these things filled him with emotion.”

Fernande Olivier, *Loving Picasso*, p. 200.



ill. 30
Ricard Canals (1876-1931) (attribué à)
Fernande Olivier et Benedetta Canals posant dans l'atelier de Ricard Canals, 1904
Photographie
Archives LBF Association



ill. 31*
 Ricard Canals (1876-1931)
Une loge à la tauromachie, 1904
 Huile sur toile, 157 × 256,5 cm
 Hermanos Bertrand Barraquer, Barcelone

l'atelier, il en prend les habitudes et le langage, il connaît le *galbe* et le *méplat*, il entend la *couleur locale* et le *clair obscur* [...]. De compagnon obligé du peintre, il devient en quelque sorte son camarade. Il lui donne son avis sur son tableau, sur un contour à redresser³³ [...] ». Autant de réflexions qui font écho aux propos de Fernande Olivier qui, quelques décennies plus tard, forge son jugement critique et en fait part dans ses écrits à de nombreuses occurrences : « à force de voir des artistes, de poser pour eux, de les entendre parler, raisonner sur l'art³⁴ » ; et fait preuve de peu d'enthousiasme à l'égard des œuvres de Alfred Janniot « sans grande fantaisie mais aimables et vivantes³⁵ », tandis que le portrait d'elle que réalise Joaquín Sunyer lui semble être une « peinture qui manque de personnalité³⁶ » (ill. 28). À l'inverse, elle est très élogieuse à l'égard d'*Une loge à la taumachie* (ill. 31), peinte par son ami Ricard Canals qui la représente, aux côtés de son épouse et modèle Benedetta Canals, à la manière des *Majas au balcon* de Goya. « C'est la première peinture pour laquelle je pose et où je me "plais"³⁷ », confie-t-elle. Cette aptitude à évaluer la qualité des œuvres pour lesquelles elle pose est sans doute renforcée chez Fernande Olivier par le fait qu'elle est elle-même artiste (ill. 7, 8, 17). Elle le mentionne ainsi [...] avec Picasso, dans « Paul Poiret et l'art pur » : « Il entra et tomba en arrêt devant une petite gouache, un portrait de femme : – Oh ! étonnant ! charmant ! admirable ! C'est le portrait de madame ? fit-il en désignant la compagne du peintre. – Oui, répondit Picasso qui ricane, c'est le portrait de Madame... par elle-même³⁸. » La détresse matérielle dans laquelle elle se trouva au cours de sa vie fut un frein à la pratique de son art. Ironie cruelle, elle confie ainsi à Paul Léautaud ne pas être en mesure d'employer un modèle : « Cette gêne lui est préjudiciable pour sa peinture. Il lui faut le modèle. Le modèle coûte 10 francs de l'heure. C'est le prix qu'elle gagne avec ses leçons de français quand elle en a, et pour le moment elle n'en a pas³⁹. »

Les différents témoignages de Fernande Olivier constituent des ouvrages précieux à bien des égards. S'ils sont d'abord lus comme des sources d'information de première main concernant les débuts de Pablo Picasso à Paris, l'évolution de la recherche et du regard porté sur la place des femmes dans le monde artistique permettent de comprendre toute la richesse, la valeur et la singularité d'un témoignage écrit par une femme à la première personne du singulier. À travers ces écrits émerge ainsi la figure d'une femme émancipée, indépendante vis-à-vis des liens du mariage et de sa famille, autonome financièrement, et qui trouve le courage de dénoncer nommément les agissements de certains artistes placés dans une position dominante face aux modèles plus vulnérables. Le caractère indéniablement exceptionnel de son parcours et de sa force de caractère se trouve certainement renforcé par la rareté des témoignages disponibles.

taumachie (ill. 31) which has her portrayed, along with his wife the model Benedetta Canals, in the manner of Goya's *Majas au balcon*: "It is the first painting I have posed for which 'pleases' me."³⁷ For Fernande Olivier, this ability to assess the quality of the works she posed for was undoubtedly reinforced by the fact that she was herself an artist [ill. 7, 8 17]. She mentions this in a delightful anecdote about a visit by Paul Poiret to the apartment in the Boulevard de Clichy which she shared with Pablo Picasso entitled "Paul Poiret and pure art": "He came in and was suddenly immobilised before a small gouache portrait of a woman. 'Oh! Astonishing! Charming! Admirable! Is this the portrait of Madame?' he said, pointing to the artist's companion. 'Yes', replied Picasso, chuckling, 'it's the portrait of Madame...which she painted.'"³⁸ The material difficulties she encountered during her life put the brakes on her ability to practice her art. In a cruel irony, she confided to Paul Léautaud that she was unable to employ a model: "This difficulty is a great detriment to her painting. She needs a model. The model costs 10 francs an hour. That is the price she earns from her rare French lessons, and for the moment she has none."³⁹

Fernande Olivier's accounts are valuable testimonies in many ways. Although they are primarily read as first-hand sources of information about Pablo Picasso's early years in Paris, new developments in research and the evolution of the view of women's place in the art world make it possible to understand the full richness, value and singularity of an account written by a woman in the first person singular. Through her writings, the figure of an emancipated woman emerges, who was independent from the bonds of marriage and family, financially autonomous, and found the courage to speak up against the actions of certain artists who abused their dominant position toward more vulnerable models. The undeniably exceptional nature of her career and her strength of character are made all the more clear by the paucity of available testimonies.



ill. 32*
Ramon Pichot (1871-1925)
Scène de cabaret, v. 1900
Pastel sur papier, 50 × 38 cm
Collection Olivier Sainsère (1852-1923)



ill. 33*
 Eveli Torrent (1876-1940)
Les Ramblas à Barcelone, 1897-1899
 Huile sur toile, 27 × 47 cm
 Collection David Weisman et Jacqueline Michel, dépôt au musée de Montmartre, Paris



ill. 34*
 Joaquín Sunyer (1874-1956)
Marché dans Paris, rue Lepic, 1901
 Huile sur panneau, 40 × 33 cm
 Collection Olivier Sainsère (1852-1923)



ill. 35*
 Ricard Canals (1876-1931)
Tablao Flamenco, 1898
 Pastel, crayon, encre et gouache sur papier, 51 × 43 cm
 Collection Olivier Sainsère (1852-1923)



ill. 36*
 Carlos Casagemas (1880-1901)
Casa de Cites (Maison close), 1900
 Pastel, crayon, encre et gouache sur papier, 45 × 36 cm
 Collection Olivier Sainsère (1852-1923)

FERNANDE OLIVIER ET PABLO PICASSO ALCHIMIE AUTOUR D'UN VISAGE¹

FERNANDE OLIVIER
AND PABLO PICASSO
“ALCHEMIES OF A FACE”¹



ill. 37
Pablo Picasso (1881-1973)
Les amants, août 1904
Aquarelle, plume, encre brune et rehaut de fusain sur papier vélin, 37,2 × 26,7 cm
Dation Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris, inv. MP483

La fusion entre Fernande Olivier (1881-1966) et Pablo Picasso (1881-1973) est palpable dans les œuvres créées au cours des huit années qu'ils partagent du mois d'août 1904 au 18 mai 1912². Fernande joue un rôle clé dans ses représentations et l'évolution de son style : de la fin de la période bleue jusqu'à l'invention du cubisme, ces alchimies autour de son visage imprègnent les œuvres de Pablo. Les écrits de Fernande, précieux témoignages, en restituent la densité : elle retrace avec lucidité et justesse cette époque d'avant-garde explosive, et de nombreux passages évoquent ce grand amour.

Fernande habite depuis 1901 au Bateau-Lavoir avec son compagnon, le sculpteur Laurent Debienne (de son vrai nom Gaston de Labaume³). Elle en décrit l'atmosphère : « Nous avons déménagé et habitons Montmartre dans cette maison surnommée “Le Bateau-Lavoir”. Souvent, les soirs d'été, tous les artistes locataires de cet étrange vaisseau de bois sec s'assoient sur le seuil, devant le grand portail de bois ocré et sali. [...] La Butte, [...] l'ambiance y est particulière, comme nourrie des pensées des artistes. Ce mélange de rapins, de fonctionnaires, d'ouvriers, me semble harmonieux, sans oublier les filles publiques qui considèrent les trottoirs de la “ville basse” comme elles le feraient d'un quelconque atelier⁴. [...] La maison que nous habitons est propre, claire et gaie, de plain-pied au rez-de-chaussée, sur la rue d'Orchamps. Au premier, la chambre, derrière l'atelier, donne sur un jardin charmant. Au pied de

The partnership between Fernande Olivier (1881-1966) and Pablo Picasso (1881-1973) is palpable in the works Picasso created during the eight years they shared from August 1904 to 18 May 1912.² Fernande played a key role in his manner of representation and the evolution of his style: from the end of the Blue Period to the invention of Cubism, the alchemies of her face permeated Pablo's works. Fernande's writings are a precious testimony: she lucidly and accurately traces this explosive period of the avant-garde and devotes many passages to their great love story.

Fernande lived at the Bateau-Lavoir starting in 1901 with her partner, the sculptor Laurent Debienne (whose real name was Gaston de Labaume³). She describes the atmosphere: “We've moved and live in Montmartre in a building called ‘Le Bateau Lavoir’. Often, on summer evenings, all of the artists who are tenants of this strange wooded vessel sit at the entrance, in front of the large gate of dirty ochred wood. [...] La Butte [...] has a special atmosphere, as if nourished by artists' ideas. This mix of art students, civil servants and workers seems to be harmonious, without forgetting the public girls who consider the streets of the ‘lower city’ as they would any other workshop.⁴ [...] The house we live in is clean, bright and gay on the ground floor, Rue d'Orchamps. On the first floor, the bedroom, which is behind the studio, gives onto a charming garden. At the foot of the staircase is a single fountain for all twelve tenants.

l'escalier, la fontaine unique, pour les douze locataires. [...] Je ne me déplaïs pas dans ce nouvel atelier, quoi qu'il soit plus petit que celui de l'avenue du Maine, mais il est tellement plus clair et plein de soleil⁵.»

Fernande s'intéresse aux arts et a envie de peindre. Dans ses *Souvenirs intimes – écrits pour Picasso*, elle écrit également que, lorsque Laurent n'est pas là, elle dessine des natures mortes qu'il installe pour elle dans un coin bien éclairé de l'atelier. Ayant appris à dessiner sur un chevalet avec une boîte de peinture aquarelle et de peinture à l'huile, elle aimerait beaucoup qu'il lui apprenne à s'en servir⁶. Elle s'intéresse à l'art impressionniste qu'elle comprend et aime par-dessus tout, visite le Louvre et le musée du Luxembourg. Elle veut peindre aussi: «Je me suis mise à dessiner et bientôt je peindrai, je le veux⁷». Après un an de concubinage, elle quitte le sculpteur. Fernande avait confié son intention à Benedetta Canals, l'amie avec qui elle pose pour Fernand Cormon, également résidente au Bateau-Lavoir depuis 1901: elles posent ensemble pour son futur mari le peintre catalan Ricard Canals [ill. 31]⁸.

Pablo Picasso vient pour la première fois à Paris avec son ami catalan Carlos Casagemas [ill. 35, 36] visiter l'Exposition universelle, à l'automne 1900, dans laquelle – fait exceptionnel pour un jeune artiste de dix-neuf ans – l'une de ses œuvres est exposée. Ils repartent en Espagne, mais Casagemas rentre à Paris et se suicide le 19 février 1901: croyant avoir tué sa compagne Germaine, il se tire une balle dans la tête. Profondément troublé par la mort tragique de son ami, Pablo réalise un cycle de tableaux représentant «la mort de Casagemas», à l'origine de la période bleue⁹. En mai 1901, Picasso est de retour à Paris à l'invitation du marchand catalan Pedro Mañach, lequel lui organise une exposition à la galerie Ambroise Vollard¹⁰. Il y rencontre Max Jacob qui sera son grand ami. À l'exposition Vollard, le 25 juin, un événement important pour Picasso, il présente soixante-quatre tableaux ainsi que son autoportrait *Yo Picasso* et un nombre indéfini de dessins. En 1904, il reprend l'atelier de Paco Durrio, au rez-de-chaussée du 13, rue de Ravignan, et s'installe à Paris. Appelé encore «la maison du Trappeur», l'atelier recevra le surnom de «Bateau-Lavoir», donné par Max Jacob, en raison de sa ressemblance avec les bateaux-lavoirs amarrés sur la Seine et du linge suspendu un peu partout. Il entre en relation avec Canals qu'il a déjà côtoyé à Barcelone. Parlant encore peu le français, Pablo est entouré par ses amis artistes espagnols Durrio, Joaquín Sunyer, Ignacio Zuloaga¹¹... Fernande décrira son atelier comme étant le «refuge de ses compatriotes¹²».

Lors de ses premiers mois au Bateau-Lavoir, Pablo avait une liaison avec une jeune modèle, une certaine «Madeleine». Elle tombe enceinte l'été 1904, puis avorte avec son accord¹³. Fernande et Pablo se rencontrent à ce moment-là, un soir d'orage, le 4 août 1904¹⁴. Elle raconte: «J'habitais le 13 de la rue Ravignan, quand je remarquai un personnage assez particulier qui venait de s'installer dans la maison. C'était Picasso. Il n'avait rien de très séduisant quand on ne le connaissait pas; pourtant, son étrange

[...] I am not displeased with this new atelier, even if it is smaller than the one in the Avenue du Maine, but it is so much brighter and full of sunshine."⁵

Fernande became interested in art and wanted to paint. In her *Souvenirs intimes écrits pour Picasso*, she writes that when Laurent was not around she would draw still lifes that he set up for her in a well-lit corner of the studio. Having learned to paint on an easel with a box of watercolours and oil paints, she wanted him to teach her how to use them.⁶ Impressionism interested her, and she understood it and loved it above all other styles, visiting the Louvre and the Musée du Luxembourg. She also wanted to paint: "I started drawing and will soon paint: that's what I want."⁷ After living with him for a year, Fernande left Debienne. She had already confided her intentions to Benedetta Canals, a friend with whom she had posed for Fernand Cormon, and who had also lived at the Bateau-Lavoir since 1901: they posed together for Benedetta's future husband, the Catalan painter Ricard Canals [ill. 31].⁸

Pablo Picasso came to Paris for the first time with his Catalan friend Carlos Casagemas [ill. 35, 36] to visit the Universal Exhibition in the fall of 1900. Exceptionally for an artist who was only nineteen years old, one of Pablo's works was being shown. They returned to Spain, but Casagemas went back to Paris, where he committed suicide on 19 February 1901: believing he had killed his partner Germaine, he shot himself in the head. Pablo was deeply affected by the tragic death of his friend, and in autumn of the same year produced a cycle of paintings on the death of his friend, which marked the beginning of his Blue Period.⁹ In May 1901, Picasso returned to Paris, where the Catalan art dealer Pedro Mañach organised an exhibition for him at the gallery of Ambroise Vollard.¹⁰ At this time he met Max Jacob, who would become a great friend. At the Vollard exhibition on 25 June, an important event for Picasso, he presented 64 paintings, including his self-portrait "Yo Picasso" and an unspecified number of drawings. In 1904, he moved to Paris, taking over the studio of Paco Durrio on the ground floor of 13 Rue de Ravignan. Still called "la maison du Trappeur", the building was given the name "Bateau-Lavoir" by Max Jacob based on its resemblance with the washing boats moored along the Seine with linen hanging all over them. He reconnected with Canals, whom he had already met in Barcelona. Speaking very little French at the time, Pablo surrounded himself with Spanish artists including Durrio, Joaquín Sunyer and Ignacio Zuloaga.¹¹ Fernande would describe his studio as the "refuge of his compatriots".¹²

During his first months at the Bateau-Lavoir, Pablo had an affair with a young model named "Madeleine". She became pregnant in the summer of 1904 and consented to an abortion.¹³ Fernande and Pablo met during this time, on the stormy evening of 4 August 1904.¹⁴ She recounts: "I was living at 13 Rue Ravignan when I noticed a rather peculiar character who had just moved into the house. It was Picasso. There was nothing very attractive about him



ill. 38*
Pablo Picasso (1881-1973)
Portrait de Fernande Olivier, Paris, été 1906
Pointe sèche sur cuivre.
Épreuve sur papier vergé d'Arches, tirée par Delâtre, 35,8 × 27,5 cm
Dation Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris, inv. MPI 905



ill. 39*
Pablo Picasso (1881-1973)
Mère et enfant, 1903
Encre sur papier, 21,5 × 16 cm
Paris, collection de Bueil & Ract-Madoux



ill. 40*
Pablo Picasso (1881-1973)
Femme en buste, mai 1903
Encre sur papier, 23,2 × 17,2 cm
Paris, collection de Bueil & Ract-Madoux



ill. 41*
Pablo Picasso (1881-1973)
Le Repas frugal, Paris, septembre 1904
Eau-forte et grattoir sur zinc. 1^{er} état.
Épreuve sur papier vergé d'Arches, tirée par Delâtre, 61,2 × 44,2 cm
Dation Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris, inv. MPI888



ill. 42
Pablo Picasso (1881-1973)
Méditation (Contemplation), Paris, 1904
Aquarelle et encre sur papier, 36,9 × 26,7 cm
Legs Louise Reinhardt Smith
New York, Museum of Modern Art, inv. 90.1996

regard insistant forçait l'attention. [...] Ce feu intérieur que l'on sentait en lui dégageait une espèce de magnétisme, à quoi je ne résistai pas¹⁵.» Elle poursuit: «[...] Une spiritualité aiguë émane de toute sa personne¹⁶.»

Le premier dessin où figure Fernande avec ses yeux en amande est probablement *Les Amants* (ill. 37): le couple est représenté nu pour célébrer leur première nuit¹⁷. Daté d'«août 1904» (marqué en espagnol), ce dessin annonce la période rose. Il a toujours été conservé par l'artiste¹⁸. Fernande figure également dans l'aquarelle *Méditation (Contemplation)* de fin 1904 (ill. 42), montrant l'artiste assis à côté du lit, contemplant son amante endormie. «L'artiste et son modèle» est un thème privilégié de Pablo dans sa production prolifique. Charmée, Fernande décrit sa présence: «Si je m'endors, quand je me réveille, je le trouve à la tête du divan, ses yeux pleins d'angoisse fixés sur moi. Il ne voit plus ses amis, ne travaille plus, reste sur la place pour me voir plus vite, plus souvent, me demande de venir vivre avec lui, que faire¹⁹?»

La planche de dessins réalisée à Paris en décembre 1904 (ill. 61), à la pointe sèche sur cuivre, a été créée à quatre mains. Elle est intitulée par Pablo lui-même «planche de dessins de Max Jacob et Picasso». Cheval, clown, saltimbanques réfèrent au cirque Médrano tant aimé et fréquenté par le couple. Nous reconnaissons la tête de Fernande et celle d'Octavio Canals – le fils de Benedetta –, le portrait de Max Jacob²⁰, un chat y figure aussi, clin d'œil à leur rencontre: «Je rencontrai Picasso comme je rentrais chez moi un soir d'orage. Il tenait entre ses bras un tout jeune chat qu'il m'offrit en riant, tout en m'empêchant de passer. Je ris comme lui. Il me fit visiter son atelier²¹, se souvient Fernande. Je retrouve encore en moi nettement l'image et l'odeur de cet atelier que les grandes toiles en chantier animaient d'un désordre brutal et coloré auquel je m'habituais vite²².»

Fernande s'installe avec Pablo le 3 septembre 1905. C'est la première fois que le peintre s'engage dans une vie commune avec une femme²³. Pablo ne veut plus qu'elle pose pour d'autres peintres: l'insistance de Sicard pour quinze jours de pose supplémentaires et sa proposition faite à Pablo d'assister aux sessions restent sans succès. Fernande s'exprime ainsi: «Je suis tranquille, enfermée dans l'atelier. Il me semble que je commence à vivre ma vraie vie²⁴.» Elle décrit l'atelier de l'artiste: «Un sommier sur quatre pieds dans un coin. Un petit poêle de fonte tout rouillé supportant une cuvette en terre jaune servait de toilette; une serviette, un bout de savon étaient posés sur une table de bois blanc à côté [...]. Une chaise de paille, des chevalets, des toiles de toutes dimensions, des tubes de couleurs éparpillés à terre, des pinces, des récipients à essence, une cuvette pour l'eau-forte, pas de rideaux²⁵.»

Fernande s'essaye à la peinture depuis longtemps. Elle aimerait recevoir des conseils de Pablo, qui s'y refuse: «Amuse-toi me disait-il, ce que tu fais est beaucoup plus intéressant que ce que tu pourrais faire sur les conseils des autres²⁶.» Elle reçoit plus tard, en octobre 1907 – de la part

if one didn't know him, but his strange, insistent gaze held one's attention. [...] This inner fire that could be felt in him gave off a kind of magnetism, which I could not resist."¹⁵ She continues: "[...] An acute spirituality emanated from his whole person."¹⁶

Pablo's first drawing depicting Fernande, with her almond-shaped eyes, is probably *Les Amants* [ill. 37]: the couple is shown naked in celebration of their first night together.¹⁷ Dated "August 1904" (in Spanish), this drawing announced the beginning of his Rose Period. Pablo always held onto the drawing.¹⁸ Fernande also appears in the watercolour *Meditation (Contemplation)* from late 1904 [ill. 42], which shows the artist sitting beside a bed contemplating his sleeping lover. "The artist and his model" was a favourite theme in Pablo's prolific output. Fernande describes his enchanting presence: "If I fall asleep, when I awake I find him at the head of the divan, with his anguished eyes fixed on me. He no longer sees his friends, no longer works, stays home to see me faster, more often, asks me to come and live with him. What to do?"¹⁹

A drypoint on copper made in Paris in December 1904 [ill. 61] is the work of two people. Pablo himself entitled it "planche de dessins de Max Jacob et Picasso". The horse, clown and acrobats refer to the Cirque Médrano, which they loved and attended often. One can recognise the heads of Fernande and Octavio Canals (Benedetta's son), a portrait of Max Jacob,²⁰ and a cat, in reference to Pablo's meeting with Fernande: "I met Picasso as I was returning home one stormy evening. He had a little kitten in his arms, which he held out to me, laughing, and preventing me from going past. I laughed with him. He showed me around his studio."²¹ Fernande later writes: "I still recall the clear image and smell of that studio, full of large canvases in progress in the shocking and colourful disorder to which I became accustomed."²²

Fernande moved in with Pablo on 3 September 1905. This marked the first time the painter lived together with a woman.²³ Pablo no longer wanted her to pose for other painters: even Sicard's insistence on an extra fortnight of posing sessions and his offer that Pablo attend them was refused. Fernande writes: "I am quiet, locked up in the studio. It seems to me that I am beginning to live my real life...."²⁴ She describes the artist's studio: "There's a bedstead with four legs in a corner. A yellow earthenware bowl standing on a rusty little cast iron stove serves as a wash basin and there's a towel and a piece of soap on a whitewood table beside it [...]. There's a wicker chair, some easels, canvases of every size, tubes of paint scattered all over the floor, paintbrushes, containers with turpentine, a bath of etching acid, no curtains."²⁵

Fernande had tried her hand at painting for a long time. She asked Pablo for advice, but he refused: "Just enjoy yourself, he would say. What you do yourself is far more interesting than anything you'd do if you were advised by someone else."²⁶ Later, in October 1907, she would receive

de Gertrude Stein²⁷ – des éloges qu’elle juge « outranciers » sur ses œuvres. Elle livre, dans son récit, des anecdotes sur leur mode de vie au Bateau-Lavoir : ils étaient particulièrement démunis, Fernande n’ayant même pas de chaussures. Avant de refuser une commande de dessins pour *L’Assiette au beurre*, Pablo lui demanda s’il devait l’accepter contre sa volonté. Fernande lui conseilla de la décliner.²⁸

Pablo est séduit par la force expressive et le primitivisme de l’art ibérique antique lors d’une exposition d’objets provenant des fouilles archéologiques d’Osuna et de Cerro de los Santos, au musée du Louvre, durant l’hiver 1905-1906²⁹. Avec Fernande, Pablo retourne en Espagne, après deux ans d’absence. Durant l’été 1906, du 25 mai à la mi-août 1906, ils restent à Gósol, un village des Pyrénées catalanes, uniquement accessible après un voyage de dix-huit kilomètres à dos de mulet³⁰. Invité par l’artiste espagnol Enric Casanovas, ils séjournent dans le village pyrénéen de Gósol, dans l’unique auberge du village, Cal Tampanada. Fernande commente : « J’aimais cette simplicité de vie [...] Sous le soleil dorant les maisons ocrées, le sol pierreux, le sable tout blanc, sous le ciel d’un bleu doux, si pur, si nouveau pour moi³¹. » Elle décrit aussi la bonne humeur de Pablo : « gai, heureux [...] Quel être différent et combien sympathique il devenait alors dans ce village plein de contrebandiers, dont il écoutait les longues histoires ! Attentif, il s’en amusait comme un enfant ³² ».

Ce séjour fut le déclencheur de la période cubiste à venir, la présence de Fernande jouant un rôle central dans le traitement du portrait. À Gósol, son corps devient un archétype féminin, initiant un processus continu que Picasso appliquera dans sa création : la déformation picturale du corps de sa compagne à l’issue d’une subtile expérimentation artistique. Fernande remonte ses cheveux en chignon dans une coiffure singulière, quelques cheveux se détachent parfois sur sa nuque ou en longue tresse, son corps est robuste. Ces caractéristiques sont saisies par Pablo dans ses images sensuelles créées à Gósol. La comparaison de l’eau-forte, qui représente Fernande en 1905 (ill. 38), avec les œuvres sur papier réalisées à Gósol, en 1906, révèle qu’il élimine le clair-obscur et le détail descriptif au profit d’une approche simplifiée et plus austère du visage et de la tête – leur donnant un air de détachement³³ (ill. 46, 47)]. Ne subsistent que la coiffure en chignon et les yeux en forme d’amandes³⁴. Ces traits caractérisent encore Fernande dans le bronze *Tête de Femme* de 1906-1907 réalisé après son retour à Paris (ill. 51), mais la simplification du visage tend vers le masque. Pablo emprunte autant à la sculpture ibérique et catalane romane qu’à la sculpture océanique, découverte par Gauguin, et à la morphologie, la géométrie, apprises par Cézanne³⁵. Cette schématisation annonce déjà le cubisme. C’est à Gósol que Pablo entame ses recherches de sculpture sur bois, une technique rarement utilisée à l’époque, sauf par Gauguin que Picasso connaissait par l’intermédiaire de son ami, l’artiste basque Paco Durrio. *Buste de femme*, daté de 1906 (ill. 44), influencé par la madone de l’église romane Santa Maria à Gósol, livre un contraste

what she considered “outrageous” praise for her works from Gertrude Stein.²⁷ In Fernande’s journal, she provides anecdotes about their lifestyle at the Bateau-Lavoir: they were so destitute Fernande did not even own shoes. Pablo turned down a commission to draw for *L’assiette au beurre*, then asked her if he should have accepted it. Fernande advised him not to.²⁶

Pablo was seduced by the expressive force and primitivism of ancient Iberian art during an exhibition of objects from the archaeological excavations of Osuna and Cerro de los Santos which he saw at the Louvre in the winter of 1905-1906.²⁹ With Fernande, he returned to Spain after an absence of two years. From 25 May to mid-August 1906, on the recommendation of the Catalan artist Enric Casanovas they stayed at Gósol, a village in the Pyrenees accessible only by an eighteen-kilometre mule journey.³⁰ They stayed in the only inn in the village, Cal Tampanada. Fernande comments: “I love the simplicity of living here [...] Everything gleams in the sunlight, the yellow houses, the rocky earth and the white sand, and the sky is a soft pure blue I’ve never seen before.”³¹ She also describes Pablo’s good mood: “cheerful, happy [...] What a different and friendly person he became in this village full of smugglers, whose long stories he would listen to attentively like a child.”³²

This stay would provide the impetus for his later Cubist period, and Fernande’s presence would play a pivotal role in his treatment of the portrait. In Gósol, her body became a feminine archetype, initiating a continuous process that Picasso would apply to his creation: the pictorial deformation of his partner’s body as a result of subtle artistic experimentation. Fernande would tie her hair into a bun in a unique way, letting a few hairs hang on the back of her neck or in a long braid; her body was robust. Pablo would capture all of these characteristics in his sensual images created in Gósol. A comparison between an etching depicting Fernande from 1905 [ill. 38] and the works on paper made in Gósol in 1906 reveals that he eliminated chiaroscuro and descriptive detail in favour of a simplified and more austere approach to the face and head, giving them a feeling of detachment [ill. 46, 47].³³ Only the bun and the almond-shaped eyes remain.³⁴ These same features identify Fernande in the bronze *Tête de Femme* from 1906-1907 [ill. 51], but the simplification of the face is masklike. Pablo borrowed as much from Iberian and Catalan Romanesque sculpture as he did from the Oceanic sculpture he discovered through Gauguin and from the morphology and geometry he learned from Cézanne.³⁵ This schematisation already evoked Cubism. In Gósol, Pablo began to explore woodcarving, a technique rarely used at the time except by Gauguin, whose works he knew through his friend, the Basque artist Paco Durrio. The *Buste de Femme*, which dates from 1906 [ill. 44], influenced by the image of the Madonna of the Romanesque church of Santa Maria in Gósol, provides a contrast between the carefully treated face and the rest of the body, left in rough wood with the arms merely suggested by black paint.³⁶



ill. 43*
Pablo Picasso (1881-1973)
Femme se coiffant, Paris, 1906
Bronze, fonte à la cire perdue C. Valsuani, 42,2 × 26 × 31,8 cm
Don MM. Georges Pellequer et Colas, 1981
Musée national Picasso-Paris, inv. MP1981-3

ill. 44

Pablo Picasso (1881-1973)
Buste de femme (Fernande), Gósol, été 1906
Buis sculpté, traces de peinture rouge
et traits à la peinture noire, 77 × 17 × 16 cm
Dation Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris, inv. MP233



ill. 45*

Pablo Picasso (1881-1973)
Nu debout, mains croisées derrière le dos, Gósol ou Paris, été 1906
Monotype sur verre. Épreuve sur papier à lettre,
tirée à la gouache par l'artiste, 21 × 19,8 cm
Dation Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris, inv. MP3173

ill. 46*

Pablo Picasso (1881-1973)
Buste de femme à la main levée, Gósol ou Paris, été-automne 1906
Bois de fil gravé à la gouge.
Épreuve sur papier à lettre vergé, tirée à la gouache par l'artiste, 21,3 × 13,6 cm
Dation Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris, inv. MP3158

ill. 47*

Pablo Picasso (1881-1973)
Tête de Fernande, de profil, Gósol ou Paris, été-automne 1906
Épreuve sur papier, tirée à la gouache en brun roux,
bleu et noir par l'artiste, 29,7 × 27 cm
Dation Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris, inv. MP3172(r)



ill. 48
 Pablo Picasso (1881-1973)
Nu sur fond rouge (Jeune femme nue à la chevelure), été-automne 1906
 Huile sur toile, 81 × 54 cm
 Collections Ambroise Vollard et Paul Guillaume
 Achat en 1963 à Madame Jean Walter
 Paris, musée de l'Orangerie, inv. RF 1963 74



Ci-contre
 ill. 49
 Pablo Picasso (1881-1973)
Le Harem, printemps-été 1906
 Huile et crayon sur papier, 154,3 × 109,5 cm
 Legs Leonard C. Hanna Jr.
 Cleveland, Museum of Art, inv. Jr. 1958.45

entre le visage précieusement traité et le reste du corps laissé en bois brut, les bras sont simplement suggérés par de la peinture noire sur le bois³⁶.

L'abandon des procédés illusionnistes pour un nouveau langage expressif tenant dans l'articulation de formes simplifiées avec un contour hiératique, frontal et parfois symétrique, aboutit à un langage proto-cubiste entre le papier, les monotypes sur verre, la gravure sur bois, l'épreuve sur papier et la toile – cette multitude de supports formant un seul ensemble, un corpus indissociable³⁷. L'œuvre *Tête de Fernande, de profil* (ill. 47) réalisée à Gósol ou Paris durant l'été-automne 1906, montre le visage réduit à un masque, traité par une simple ligne ocre brute rehaussée par un fond monochrome bleu profond³⁸. Dans *Buste de femme à la main levée* (ill. 46), créé à Paris à la même période – bois de fil, épreuve sur papier tirée à la gouache –, l'essentialisation du visage de Fernande se renforce. Ce traitement a été souvent comparé à la sculpture *Oviri* (1894) de Gauguin: le doigt crochu, la ressemblance des lignes du visage, mais aussi la délimitation floue entre le sujet et le fond³⁹.

Dans l'atelier de Durrio, et avec son aide, Pablo crée les bronzes *Femme se coiffant* (ill. 43), à l'automne 1906, où l'on devine Fernande la tête inclinée, avec ce geste féminin récurrent dans ses œuvres ; et *Buste d'homme (Josep Fondevila)* à partir des portraits exécutés à Gósol dans l'esthétique de Gauguin⁴⁰. Pablo découvre alors le masque fang chez André Derain. En fin d'année 1906, il compose un *Nu sur fond rouge* (ill. 48) où nous retrouvons Fernande et la schématisation, façon «masque», de son visage, avec les formes angulaires qui s'imposeront dans les années à venir. Fernande regrette que Pablo ne se soit pas davantage adonné à la sculpture. Elle estime que ses œuvres témoignent d'une grande distinction de facture, d'un sentiment très humain⁴¹.

Le 6 avril 1907, Pablo et Fernande recueillent une petite fille de neuf ou treize ans, Raymonde, de l'orphelinat rue Caulaincourt. Dans sa biographie de l'artiste, John Richardson aborde cette adoption⁴² souhaitée par Fernande. Apollinaire dit que Raymonde avait neuf ans⁴³, mais elle semble plus âgée sur ses dessins⁴⁴. Raymonde était joyeuse, intelligente et d'une beauté grave. Elle était la fille d'une française prostituée dans une maison close en Tunisie. Fernande, qui avait connu une jeunesse difficile, se dévoue à Raymonde: elle brosse ses cheveux, lui fait des tresses et l'accompagne à l'école en veillant à ce qu'elle soit toujours bien habillée. Dans certains carnets de dessins préparatoires à l'œuvre des *Demoiselles d'Avignon*, Picasso réalise des illustrations pour amuser la petite: des croquis comiques de leur chien Frika et des groupes d'acrobates qu'ils aiment tant. Au bout de quelques mois, le couple décide toutefois de se défaire de Raymonde. Nous ignorons les raisons de ce revirement. Richardson suggère que quelques dessins – notamment celui de Raymonde nue en train d'examiner ses pieds avec ses jambes écartées – ont alerté Fernande sur la complexité de garder

The abandonment of illusionist procedures in favour of a new expressive language based on the articulation of simplified forms with a hieratic, frontal and sometimes symmetrical outline led to a proto-cubist language expressed in drawings, monotypes, woodcuts, prints and on canvas—a multitude of media forming a single whole, a unified corpus.³⁷ The *Tête de Fernande, de profil* [ill. 47], made in Gósol or Paris in the summer or autumn of 1906, shows the face reduced to a mask, rendered in a simple line made in raw ochre against a deep blue monochrome background.³⁸ In *Buste de femme à la main levée* [ill. 46], which he created in Paris during the same period, Fernande's face is reduced even more to essentials. This treatment has often been compared with Gauguin's sculpture *Oviri* (1894): the hooked finger, the resemblance between the facial features, the blurred delimitation between subject and background.³⁹

In Durrio's studio, and with his help, Pablo created two bronzes in the autumn of 1906. In *Femme se coiffant* [ill. 43], Fernande can be seen with her head tilted in a feminine gesture found often in Pablo's works. He made *Buste d'homme (Josep Fondevila)* in the image of the portraits created at Gósol based on Gauguin's aesthetics.⁴⁰ He then discovered a Fang mask at André Derain's studio. At the end of 1906, he painted *Nu sur fond rouge* (ill. 48), in which Fernande's face is schematised into a "mask", with the angular shapes that would become ever more present during the following years. Fernande was disappointed that Pablo did not make more sculptures. She felt that these works showed his fine workmanship and supremely human feeling.⁴¹

On 6 April 1907, Pablo and Fernande took in a young girl from an orphanage in Rue Caulaincourt. In his biography of the artist, John Richardson discusses this adoption, which Fernande wanted.⁴² According to Apollinaire, Raymonde was nine years old,⁴³ but looked older in Pablo's drawings.⁴⁴ She was cheerful, intelligent and beautiful, the daughter of a French prostitute working at a brothel in Tunisia. Fernande, who herself had a difficult youth, devoted herself to Raymonde, brushing and braiding her hair, accompanying her to school and dressing her neatly. Some of the preparatory sketchbooks for *Les Demoiselles d'Avignon* contain Pablo's illustrations made to amuse the girl: comical sketches of their dog Frika and groups of acrobats. After a few months, however, the couple decided to part ways with Raymonde. The reasons for this change of heart are unknown. Richardson suggests that several of Pablo's drawings—in particular one showing a naked Raymonde examining her feet with her legs spread—had alerted Fernande to the complexity of keeping the child at the studio.⁴⁵ Hélène Seckel, on the other hand, argues that Raymonde's presence was simply too much.⁴⁶ In *Mère et enfant* from the summer of 1907 [ill. 53], Pablo painted the faces of Fernande and Raymonde as red masks: does this colour reveal an underlying tension? Pablo briefly left Fernande in the summer of 1907. She wrote to Gertrude Stein (1874-1946) that she intended to visit Raymonde in the orphanage every first Sunday of the month.⁴⁷ Although Fernande's *Souvenirs intimes* curiously make no mention of



ill. 50*
Pablo Picasso (1881-1973)
Tête de femme (Fernande), 1906
Bronze, épreuve pour le marchand Ambroise Vollard, 35 × 24 × 23 cm
Don Ambroise Vollard, 1933
Musée d'Art moderne de Paris, inv.AMS 440



ill. 51*
 Pablo Picasso (1881-1973)
Tête de femme, hiver 1906-1907
 Bronze
 Dation Pablo Picasso, 1979
 Musée national Picasso-Paris, inv. MP 235

ill. 52
 Pablo Picasso (1881-1973)
Buste de femme (Étude pour « Les Femmes d'Alger »), 1907
 Huile sur carton, 53 × 36 cm
 Dation Pablo Picasso, 1979
 Musée national Picasso-Paris, inv. MP15



cette enfant à l'atelier⁴⁵. Hélène Séckel estime tout simplement que sa présence était de trop⁴⁶. Dans la maternité *Mère et enfant*, datant de l'été 1907 (ill. 53), Pablo peint les visages de Fernande et Raymonde sous forme de masques rouges: le rouge révèle-t-il cette tension sous-jacente? Pablo la quittera brièvement l'été 1907. Fernande écrit à Gertrude Stein (1874-1946) qu'elle avait l'intention d'aller la voir dans l'orphelinat tous les premiers dimanches du mois⁴⁷. Si, curieusement, les *Souvenirs intimes* de Fernande ne mentionnent nulle part cette adoption, une carte postale signée «Raymonde», du 22 juin 1919, montre qu'elle donnait de ses nouvelles à Max Jacob, qui l'aurait accompagnée à l'orphelinat⁴⁸.

En juin 1907, Pablo compose un ensemble d'études peintes pour *Les Demoiselles d'Avignon* (ill. 2 et 52), avec toutes les différentes phases allant du narratif à l'iconique. Fernande est présente quand il se débat avec ces ébauches. Il durcit son langage formel: le visage des femmes – réduit à un masque ovale, avec un nez «en quart de brie», inspiré de l'art ibérique –, le fond et le corps schématisés font sensation. Il cherche à réinventer la peinture occidentale, sans unité stylistique, dans une spatialité contradictoire et une provocante confrontation⁴⁹: sa «première toile d'exorcisme⁵⁰». Si Fernande ne commente nulle part cette toile, elle interprète sa démarche: «Comme Picasso refuse de se soumettre à des lois imposées, il veut soumettre son art à des lois nouvelles [...] Son esprit seul, sa fantaisie, sa volonté doivent le guider. Sa main trop habile le gêne, il obligera sa main à bouleverser un dessin harmonieux et musical. Il renie farouchement cette musique et détruit l'harmonie, décompose son trait, les volumes, les tonalités, décortique tout cela pour arriver à une synthèse qu'il "veut" peut-être incohérente pour les profanes, mais plus cohérente avec son inspiration. Quiconque n'a pas vécu en terre d'Espagne, en Andalousie, en Catalogne, en Galice ou en Aragon ne peut comprendre d'où est venue plus tard à Picasso cette forme neuve d'un art "catalogué" cubisme par des critiques non encore avertis⁵¹.»

Fernande aime beaucoup le portrait classique qu'il avait fait d'elle⁵². Révélant une maîtrise dans un genre opposé à ses recherches nouvelles, cette étude n'a jamais été montrée, «soigneusement enfermée dans l'armoire aux œuvres secrètes» écrit-elle, et se demandant si ce n'était pas simplement un refoulé d'une forme d'art qu'il reniait, mais sentait profondément⁵³.

En 1908, lors du suicide de Karl Heinz Wiegels (1882-1908), leur voisin du Bateau-Lavoir, «Pablo était dans un état de dépression qui ne lui permettait ni de travailler, ni de rester seul⁵⁴». En 1909, le couple passe quatre mois à Horta (ill. 11), petit village au sud de la Catalogne que Pablo connaissait dans sa jeunesse. Traits de masques, coups de pinceau longs, fins et parallèles, contrastes de clair-obscur et simplicité volumétrique, ses nouvelles œuvres s'inspirent toujours de Fernande. Dans un premier groupe de tableaux, l'approche est monumentale, les yeux dessinés habituellement en amande deviennent carrés (ill. 56)⁵⁵, tandis qu'un

this adoption, a postcard signed “Raymonde” and dated 22 June 1919 shows that she gave news of Raymonde to Max Jacob, who may have accompanied Raymonde to the orphanage.⁴⁸

In June 1907, Pablo created a series of painted studies for *Les Demoiselles d'Avignon* [ill. 2 and 52], exploring each phase from narrative to iconic. Fernande was present as he struggled with these sketches. He hardened his formal language: the women's faces—reduced to oval masks, with “quarter of Brie” noses inspired by Iberian art—and the schematic background and bodies caused a sensation. He sought nothing less than to reinvent Western painting, without stylistic unity, with spatial contradiction and provocative confrontation.⁴⁹ his “first canvas of exorcism.”⁵⁰ Although Fernande did not comment specifically on the painting, she provides an interpretation of his new approach: “As Picasso refuses to submit to imposed laws, he wishes to submit his art to new laws [...] His mind alone, his fancy, his will must all guide him. The skillfulness of his hand is a hindrance to him and he must force it so as to disrupt a harmonious and musical draughtsmanship. He fiercely denies this music and destroys this harmony, breaks down the line, the volumes, the tonalities, dissects everything to arrive at a synthesis that he ‘wishes’, perhaps incoherent for the layman, but more in line with his inspiration. Anyone who has not lived in Spain, in Andalusia, Catalonia, Galicia or Aragon, cannot understand how Picasso came to this new form of art ‘catalogued’ as Cubism by critics not yet aware of it.”⁵¹

Fernande was very fond of the classical portrait he painted of her.⁵² It revealed his mastery of a genre totally opposed to his new explorations. This study was never shown, but was “carefully locked away in the cupboard of secret works”, she wrote, wondering if this were not simply an art form he repressed but in fact felt deeply.⁵³

In 1908, when Karl Heinz Wiegels (1882-1908), a neighbour at the Bateau-Lavoir, committed suicide, “Pablo fell into a state of depression that did not permit him to work or be left alone.”⁵⁴ In 1909, the couple spent four months at Horta [ill. 11], a hilltop village on the border of Catalonia and Aragon that Pablo had known in his youth. With their mask-like contours, their long, fine and parallel brushstrokes, their contrasting chiaroscuro and their volumetric simplicity, all of the new works he produced there were inspired by Fernande. The first group of paintings evokes a monumental approach in which her usually almond-shaped eyes became square [ill. 56],⁵⁵ while the second group gives way to a more angular and sharp treatment framed by an interior or landscape. The many paintings of Fernande (around 20) created during this period reflect his process of extreme formalism and pure experimentation.⁵⁶ This proliferation of “Fernandes” coincided with the invention of Cubism.⁵⁷ Daniel-Herny Kahnweiler has said of the works painted at Horta: “The great leap had been accomplished. Picasso had exploded homogeneous form.”⁵⁸ Fernande resented Pablo's absorption in his work as she suffered from nephritis. In letters



ill. 53
Pablo Picasso (1881-1973)
Mère et enfant, été 1907
Huile sur toile, 81 x 60 cm,
Dation Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris, inv. MPI9

deuxième groupe fait place à un traitement plus angulaire et tranchant, cadré dans un intérieur ou dans un paysage. Les multiples peintures (environ vingt) de Fernande, créées durant une période définie, traduisent son processus d'un formalisme extrême et de pure expérimentation⁵⁶. La prolifération des «Fernande» coïncide avec l'invention du cubisme⁵⁷. À propos de ces œuvres d'Horta, Daniel-Henry Kahnweiler remarque: «Le grand pas est accompli. Picasso a fait éclater la forme homogène⁵⁸». Fernande en voulait à Pablo d'être absorbé dans son travail, alors qu'elle souffrait d'une néphrite. Ses lettres à Alice Toklas et Gertrude Stein expliquent qu'elle est opérée en janvier 1910, ce que Picasso écrit dans une lettre à Apollinaire: «*Fernande a été opérée ce matin, et elle va bien*⁵⁹.»

À leur retour, en septembre 1909, le couple s'installe au 11 boulevard de Clichy, dans une maison ayant appartenu au ministre Delcassé. L'atelier était au nord; et l'appartement, au sud, donnait «sur les arbres de la charmante avenue Frochot⁶⁰». Fernande témoigne que Pablo travaille dans un grand atelier bien aéré où l'on n'entre pas sans permission, où l'on ne doit toucher à rien, où l'on doit respecter son désordre. Le contraste entre les deux ateliers est même évoqué par les déménageurs: «Ils ont maintenant les moyens d'avoir une bonne!». Elle raconte que Pablo s'enferme dans son nouvel atelier au début de l'après-midi jusqu'à la tombée du jour. Les murs s'ornent d'instruments de musique, d'une petite toile de Corot, de tapisseries et d'objets africains: «Pablo est devenu fanatique de ces statues, masques et fétiches⁶¹».

En observant la sculpture *Tête de Femme (Fernande)*, de 1909, conçue boulevard de Clichy dans l'élan du cubisme analytique, les éléments individuels rehaussent et déconstruisent à la fois la structure familière du visage et du crâne de Fernande. Sur une structure en double ogive, sa coiffure cumule différentes formes en sections taillées, présentées de façon rythmique, symétrique, allant du sourcil jusqu'au crâne. La tête sculptée de Fernande présente une dynamique cumulative qui circule autour de la surface et à l'intérieur de la forme: c'est la première sculpture cubiste représentant Fernande⁶². Les peintures cubistes analytiques de 1910-1911 évoluent vers une fragmentation plus soutenue et plus complexe – notons *Femme assise dans un fauteuil*, réalisée en 1910⁶³ (ill. 58), où Pablo s'en tient aux figures, et surtout à la figure féminine. Celle de Fernande, quant à elle, n'est plus reconnaissable: elle s'efface pour faire place à une fragmentation et à une disparition de la perspective et du volume. Fernande n'est plus suggérée autrement que par des plans et des lignes structurales, avec une uniformité chromatique.

Les *Souvenirs intimes* de Fernande livrent une anecdote piteuse de la vie de Pablo et sa bande – celle des statuette et masques volés –, qu'elle rapporte d'une façon vive et drôle: «Quelques années plus tôt, en 1907, Géry, fils d'un avocat belge et secrétaire d'Apollinaire, s'était amusé à prouver qu'il était facile de voler au Louvre. Amené par Apollinaire chez Picasso, Géry avait fait cadeau à Pablo de deux petits masques de pierre assez beaux dont il n'avait

to Alice B. Toklas and Gertrude Stein, she explained that she underwent an operation in January 1910, which Picasso also mentioned in a letter to Apollinaire: “*Fernande had her operation this morning, and she is well.*”⁵⁹

Upon their return to Paris in September 1909, the couple moved to 11 Boulevard de Clichy, into a house that had belonged to the Foreign Affairs Minister Théophile Delcassé. The studio faced north and the flat, facing south, overlooked “the trees of the charming Avenue Frochot”.⁶⁰ Fernande writes that Pablo worked in a large, airy studio where no one could enter without permission, nothing was ever to be touched by anyone else, and his disorder was to be respected. Even the movers remarked about the contrast between the two studios: “Now they can afford to hire a maid!” Fernande recounts that Pablo would lock himself away in his new studio from early afternoon to nightfall. The walls were decorated with musical instruments, a small painting by Corot, tapestries and African objects: “Pablo has become a fanatic for these statues, masks and fetishes.”⁶¹

In the 1909 sculpture *Tête de Femme (Fernande)*, which was created in the Boulevard de Clichy studio in a frenzy of analytical cubism, the individual elements both enhance and deconstruct the familiar elements of Fernande's face and head. The double-ribbed structure of her hair accumulates various forms in carved-out sections presented in a rhythmic, symmetrical manner that extends from the eyebrow to the back of the cranium. Fernande's sculpted head presents a cumulative dynamic that circulates across the surface and within the form: it is the first Cubist sculpture representing Fernande.⁶² The analytical Cubist paintings of 1910-1911 move toward a more sustained and complex fragmentation. This can be seen in *Femme assise dans un fauteuil* from 1910 [ill. 58],⁶³ in which Pablo confines himself to the figure, the female figure especially. The figure of Fernande can no longer be made out: it fades away to give its place over to fragmentation and the disappearance of perspective and volume. Fernande is no longer suggested in any way other than through structural planes and lines with a chromatic uniformity.

In *Souvenirs intimes*, Fernande wryly recounts a pitiful anecdote of the antics of Pablo and his friends—that of stolen statuette and masks: “A few years earlier, in 1907, Géry Pieret, the son of a Belgian lawyer and Apollinaire's secretary, used to amuse himself by proving that it was easy to steal from the Louvre. Taken by Apollinaire to Picasso's house, Pieret had given Pablo a present of two small, quite beautiful stone masks, without indicating where they came from.”⁶⁴ After an article published in *Paris-Journal*, Apollinaire and Picasso at first wanted to toss the suitcase containing the sculptures into the Seine, but after a long night decided to return the objects to the newspaper on condition that their provenance be kept secret. The next day, the police arrived at Apollinaire's and Picasso's houses. [...] Apparently they were both in tears, and the rather fatherly judge had some difficulty maintaining his stern manner in the face of their childish sorrow. The case ended in dismissal. [...] But I'm afraid Picasso never forgave me for having seen him so upset.”⁶⁵



ill. 54*
Pablo Picasso (1881-1973)
Femme étendue, Paris 1906
Plume et encre de Chine sur papier vélin, 10,9 × 17,2 cm
Don Guy Spitzer, 1985
Musée national Picasso-Paris, inv. MP1985-74(r)

ill. 55*
Pablo Picasso (1881-1973)
Femme nue allongée, Paris 1908
Plume et encre brune sur papier, 11 × 15,4 cm
Dation Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris, inv. MP625



ill. 56
 Pablo Picasso (1881-1973)
Tête de femme (Fernande Olivier), été 1909
 Huile sur toile, 65 × 54,5 cm
 Achat 1967, Francfort-sur-le-Main, musée Städel, inv. 2110



ill. 57*
 Pablo Picasso (1881-1973)
Tête de femme (Fernande Olivier), Paris, automne 1909
 Bronze, 40,5 × 23 × 26 cm
 Ancienne collection Ambroise Vollard, achat 1911
 Prague, National Gallery, inv. P 3834

pas indiqué la provenance⁶⁴. Suite à l'article publié dans *Paris-Journal*, Apollinaire et Picasso voulurent d'abord jeter la valise contenant les sculptures dans la Seine, mais, après toute une longue nuit, décidèrent de rapporter les objets au journal sous condition que leur provenance soit gardée secrète. La police débarqua le lendemain chez Apollinaire et Picasso. [...] Ils pleuraient, paraît-il, tous les deux, devant ce juge assez paternel, qui avait peine à conserver son air sévère devant leur enfantine douleur. L'affaire se termina par un non-lieu. [...] Mais je crains que Picasso ne m'ait pas pardonné de l'avoir vu si inquiet⁶⁵.»

À l'automne 1911, Fernande et Pablo rencontrent le couple Louis Marcoussis et Eva Gouel. Fernande entretenait alors une liaison avec le peintre futuriste Ubaldo Oppi. Elle se confie à sa nouvelle amie Eva. Quand celle-ci deviendra la maîtresse de Pablo, fin 1911⁶⁶, elle révélera la liaison de Fernande à Pablo, qui ne le pardonnera jamais à Fernande. Pablo écrit dans un mot à Braque, daté du 18 mai 1912: «Fernande a foutu le camp avec un futuriste⁶⁷». *Souvenirs intimes* terminent sur ces mots: «un seul être m'a aimé, que j'ai fini par aimer du plus profond de moi-même, ce qui ne m'a pas empêchée plus tard, car je fus souvent cruelle envers lui, de le quitter brutalement en me déchirant moi-même, le jour où je constatais qu'il m'aimait moins⁶⁸».

Selon Gertrude Stein, Pablo faisait des dessins comme s'il avait un modèle, mais sans jamais en avoir⁶⁹. Or, pour D.-H. Kahnweiler, l'œuvre de Pablo est essentiellement autobiographique, tout son art est confession. Il n'a jamais fait autre chose qu'écrire son amour sur ses tableaux. Sa vie sentimentale, agitée, y est tout entière inscrite, avec ses joies et ses tourments⁷⁰. Fernande joue un rôle incontournable dans ses œuvres pendant cette période révolutionnaire. À la fin de sa vie, lorsque Fernande tombe dans la misère, Picasso l'aide, grâce à l'intermédiaire de Marcelle Braque. Dans une lettre à Picasso de 1959, elle le remercie: «Je suis touchée de tes gestes envers moi, si généreux, et surtout le bonheur que je ressens de voir que tu peux encore penser à moi. Je te vois quelques fois à la télévision, chez des voisins, et je retrouve avec une émotion profonde le même Pablo que j'ai aimé, plus qu'il ne s'en est jamais douté⁷¹».

In the autumn of 1911, Fernande and Pablo met the couple Louis Marcoussis and Eva Gouel. Eva became Picasso's secret mistress in late 1911,⁶⁶ and when she thought the time was right, she revealed to Pablo that Fernande had confided to her that she had begun an affair with the futurist painter Ubaldo Oppi. Pablo would never forgive his long-time partner. In a note to Braque dated 18 May 1912, he wrote: "Fernande has run off with a futurist."⁶⁷ *Souvenirs intimes* ends with the following words: "only one other person has loved me, whom I ended up loving from the depths of my very being, but which did not later prevent me, because I could so often be cruel to him, from leaving him brutally, tearing myself apart, the day I realised that he loved me less."⁶⁸

According to Gertrude Stein, Pablo drew as if he had a model, but he never did.⁶⁹ For Kahnweiler, however, Pablo's work was essentially autobiographical and confessional. He simply wrote his love into his paintings. His whole emotional life, with its joys and torments, is recorded in them.⁷⁰ Fernande played an essential role in his works during this revolutionary period. At the end of her life, when she fell into poverty, Picasso came to her aid, with Marcelle Braque acting as an intermediary. She thanked him in a letter from 1959: "I am touched by your gestures toward me, which are so generous, and above all by the happiness I feel in seeing that you can still think of me. I sometimes see you on television, at my neighbours' houses, and I find with deep emotion the same Pablo that I loved more than he ever knew."⁷¹



ill. 58*
Pablo Picasso (1881-1973)
Femme assise dans un fauteuil, 1910
Huile sur toile, 100 × 73 cm
Legs Georges Salles, 1967

Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne / CCI, inv. AM 4391P

« C'est à cette époque que le nombre de nos amis augmenta : Derain, Vlaminck, Braque, Herbin, Rousseau (Le Douanier) et d'autres fréquentèrent de plus en plus l'atelier. »

Fernande Olivier, *Souvenirs intimes* p. 230.

“The circle of our friends was widening: Derain, Vlaminck, Braque, Herbin, Rousseau (Le Douanier) and other artists were coming more frequently to the studio.”

Fernande Olivier, *Loving Picasso*, p. 196.



ill. 59
Anonyme
Une amie, Fernande Olivier, Richard Goetz et [sa femme],
André et Alice Derain et Pablo Picasso dans l'appartement des
Goetz, rue du Cardinal-Lemoine, Paris, v. 1907-1911
Épreuve gélatino-argentique non datée, 10,1 × 12,7 cm
Musée national Picasso-Paris, inv. APPH6034

FERNANDE OLIVIER, TÉMOIN OCULAIRE

FERNANDE OLIVIER
AS AN EYE WITNESS

Durant les sept années ou plus qu'elle a partagées avec Pablo Picasso, Fernande Olivier a consigné dans son journal des observations précieuses sur les habitudes de travail du peintre, ses œuvres des débuts et le mode de vie qu'ils partageaient. Ce témoignage écrit garde toute son importance aujourd'hui, car il décrit le contexte – vivant et authentique – des premières années de la carrière artistique de Picasso. Fernande s'est liée d'amitié avec son cercle d'écrivains, de poètes et de peintres, dont beaucoup appartenaient à la nouvelle avant-garde. Elle évoque également les lieux qu'ils fréquentaient, notamment les restaurants, le cirque et les salons artistiques. Ses propos, d'abord publiés dans des revues françaises, furent réunis en 1933 dans un livre intitulé *Picasso et ses amis*, puis, à titre posthume et de manière beaucoup plus détaillée, dans *Souvenirs intimes*. C'est de ce dernier ouvrage, publié en 1988, que sont tirées la plupart des citations qui suivent¹.

Fernande Olivier se souvient avoir rencontré Pablo Picasso au cours de l'été 1904 devant les ateliers d'artistes connus sous le nom de « Bateau-Lavoir », à Montmartre, où tous deux vivaient à l'époque. Travaillant comme modèle, elle partageait un atelier avec un sculpteur nommé Laurent Debienne qu'elle avait hâte de quitter. Entrant pour la première fois dans l'atelier de Picasso, elle est frappée par le chaos qui y règne, les toiles et le matériel d'artiste remplissant le moindre espace, mais elle est également impressionnée par la puissance de son art. Émerveillée par ses

During the more than seven years that Fernande Olivier and Pablo Picasso lived together, Olivier recorded invaluable observations in her diary about the artist's working methods, his early artistic accomplishments and the pattern of life that they shared. Her written record remains highly significant today for providing a lively and an authentic context to the genesis of Picasso's art in his early years. She became friendly with his circle of writers, poets and painters, many of whom were members of the emerging avant-garde. She also described the places they frequented, including restaurants, the circus and artistic salons. Her words were first published in French journals and, in 1933, in the book *Picasso et ses amis* and, posthumously and in much greater detail, in *Souvenirs intimes* (1988). The quotations that are included below are from the English translation of the later book, published (in 2001) as *Loving Picasso*.¹

Fernande Olivier recalled that she and Pablo Picasso first met in the summer of 1904 outside the cluster of studios known as the Bateau Lavoir in Montmartre, where they both lived at the time. She was working as an artist's model and shared a studio with a sculptor called Laurent Debienne, whom she was eager to leave. When she first visited Picasso's atelier, she was struck by the chaos, with canvases and art supplies filling every bit of available space, but she was also impressed with the power of his art. She described his paintings as “astonishing” and mentioned in some detail one particular canvas that depicted a cripple

peintures, elle décrit en détail une toile en particulier figurant un estropié appuyé sur une béquille, portant une hotte pleine de fleurs. «L'homme, le fond, tout était bleu, sauf les fleurs aux tons frais et brillants. [...] Ensemble bizarre, tendre, infiniment triste [...], appel douloureux à toute la pitié humaine².» Non seulement elle traduit le sentiment de tristesse et de douleur qui imprègne cette toile et note la couleur prédominante en cette période dite «bleue» de Picasso (fin 1901-1904), mais ses commentaires témoignent de l'acuité de son regard et de la compréhension qu'elle a, dès le début, de sa peinture. Après cette première rencontre, elle ne passe que quelques semaines avec Picasso – bien qu'il la supplie de rester – et ne s'installe dans son atelier que l'année suivante³. C'est alors qu'elle découvre qu'il lui a dédié un sanctuaire, dominé par un portrait d'elle à la plume, accroché au mur, sous lequel sont placées des bougies allumées⁴.

La présence quotidienne de Fernande Olivier dans la vie de Picasso coïncide, en 1905, avec une évolution significative de sa peinture, où les bleus font place aux roses et aux rouges, tandis que les sujets d'arlequins et de saltimbanques remplacent les familles pauvres et errantes de la période bleue. Il peint même, explique-t-elle, par-dessus des toiles qu'elle avait vues l'année précédente : «Sur des figures bleues que j'aimais tant où l'on discernait l'influence du Greco, on voyait s'ébaucher les délicates et sensibles compositions des Saltimbanques», et il remplace l'estropié et sa hotte de fleurs par «cette grande figure d'arlequin ou de fou tout vêtu de rouge [...]»⁵. Cette observation est intéressante, car, depuis quelques années, les restaurateurs de tableaux découvrent en effet des couches sous-jacentes qui nous permettent de retrouver, sous la surface d'œuvres familières, des compositions «perdues», mais aussi de comprendre la nature des modifications apportées par l'artiste⁶. L'ambitieuse composition connue sous le nom de «Saltimbanques» (ill. 60), qui était en cours d'exécution en 1905 et qui, en raison de ses dimensions (212,8 × 229,6 cm), devait être très présente dans l'atelier, en est une bonne illustration : «Qu'est devenue la grande toile où des acrobates forains s'exercent devant leur roulotte? Un adolescent en équilibre sur une boule, un couple faisant le saut périlleux dans un terrain désert et nostalgique – fresque aux tons de pastels pâles et mats [...]. Il n'était jamais satisfait, faisait et défaisait constamment [...]»⁷. Sa description fait penser à une des premières versions des *Saltimbanques*, toile sur laquelle il ne cessera de travailler jusqu'à l'automne.

Concernant le mode de travail de Picasso, Fernande observe qu'au début de 1906, il abandonne l'habitude qu'il avait de peindre le soir pour ne pas être dérangé. Désormais, il travaille pendant la journée : «Il laisse la lumière du jour tomber directement sur la toile, qu'il pose, sur le sol, contre le chevalet. Puis il s'assoit par terre, ou sur un tabouret bas, ou debout, selon la partie sur laquelle il travaille, avec sa palette, ses pinceaux de marte et ses peintures éparpillés à côté de lui, à sa droite. Il peint avec la même huile que celle qui sert à remplir les lampes⁸.» Cette

leaning on his crutch, carrying a basket of flowers. “Everything, the man and the background, is blue, except for the flowers, which are painted in fresh, brilliant colors. [...] It's a strange, tender and infinitely sad composition [...] It seems to show a deep and despairing love of humanity.”¹² Not only does she encapsulate the principal mood of sadness and pain as well as the predominant colour of the palette of Picasso's so-called Blue period (late 1901-4), but her words also reveal that she had a good eye and understood his art from the very beginning. Although he pleaded with her to stay, she only spent a few weeks with him after they first met and did not actually move into his atelier until the following year.³ Once installed, she discovered that the artist had built a shrine dedicated to her, which was dominated by a pen and ink portrait of her hanging on the wall, with lighted candles placed beneath it.⁴

Fernande Olivier's day-to-day presence in Picasso's life coincided with a significant shift in his approach to his art in 1905 – blues give way to pinks and reds, while the subjects of harlequins and saltimbanques replace the poor and displaced families of the Blue period. She writes that, in fact, he was painting over many of the canvases she had seen the previous year: “The blue figures, reminiscent of El Greco that I loved so much have been covered with delicate, sensitive paintings of acrobats, and he's done a large red harlequin with a pointed cap over the picture of the old cripple with his basket of flowers.”⁵ Her observation about his practice of covering over previously painted compositions with new ones is significant. In recent years conservators have discovered in their technical studies traces of early paintings beneath the surface of familiar works, allowing us not only to track down “lost” compositions but also to understand the nature of the changes that the artist made to the final layers.⁶ The ambitious composition known as *Saltimbanques* [ill. 60], which was underway in 1905 and because of its size (212.8 × 229.6 cm) must have dominated the painting studio, is a good example: “There's another large canvas showing acrobats exercising in front of their caravan; a child is balancing on a ball and a couple performing precarious leaps in a haunting, deserted landscape, painted like a fresco in pale, matt, pastel shades. But he never seems to be satisfied with his work and is constantly reworking the pictures.”⁷ Her description suggests an early version of the composition; as it turns out, he would not stop working on the *Saltimbanques* canvas until the autumn.

As far as when Picasso actually worked, Fernande observed that in early 1906 a new pattern was emerging, replacing his habit of painting at night, so as not to be disturbed. He now was active during the daytime: “he lets the daylight fall straight onto the canvas, which he props up against the easel on the floor. Then he sits on the floor, or on a low stool, or stands, depending on what part he's working on, with his palette, his sable brushes and his paints scattered beside him to his right. He paints with the same kind of oil we use to fill the lamps.”⁸ Her description of him in the process of painting provides essential information not only about his choice of materials but also about his



ill. 60
Pablo Picasso (1881-1973),
La Famille des saltimbanques, 1905
Huile sur toile, 212 × 229 cm
Legs Chester Dale, 1963
Washington, National Gallery of Art, inv. 1963.10.190

ill. 61*
Pablo Picasso (1881-1973)
Planche de dessins de Max Jacob et Picasso, Paris,
décembre 1904
Pointe sèche sur cuivre, épreuve sur papier vergé
d'Arches, tirée par Delâtre
Dation Pablo Picasso, 1979
Musée national Picasso-Paris, MPI895

« Il nous faisait passer des heures délicieuses grâce à son esprit, à sa verve éblouissante, à son charme si particulier de conteur fantaisiste. L'originalité de son imagination ajoutait un sel spécial à tous ses récits, à tous ses actes. Une séduction extrême, personnelle, toute spirituelle, se dégageait alors de sa personne. »

Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, p. 59.

“With him we would have such a wonderful time, thanks to his energy, his unbelievable verve, and his very special charm as a storyteller. The originality of his imagination added a special spice to all of his tales and everything he did. He was extremely seductive, personal, and quite spiritual.”

Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, p. 59.



ill. 62
Anonyme
Portrait de Max Jacob au piano, v. 1910-1911
Photographie, 10,4 × 15,7 cm
Musée national Picasso-Paris, inv.APPH4409

description nous donne des informations essentielles sur le choix de ses matériaux mais aussi sur la manière dont il aborde physiquement ses toiles. De toute évidence, il n'adopte pas l'attitude typique de la plupart des artistes, palette à la main, debout devant un chevalet. Picasso était, dans tous les sens du terme, un peintre instinctif répondant aux exigences du travail en cours.

Fernande Olivier nous livre d'autres indications sur l'utilisation que fait Picasso des matériaux. Pendant la période bleue, son père lui préparait des panneaux et des toiles, et lui-même achetait des supports prêts à l'emploi. Plus tard, il commence à préparer ses toiles, prenant soin de choisir, dans différents magasins, des échantillons répondant à ses besoins. « Il aimait une toile fine, au tissage serré, au grain très lisse, moins absorbante que les autres. [...] Il louait un endroit spécial pour préparer ses toiles au fond d'un vieux jardin de la rue Cortot à Montmartre [...] où il pouvait laisser tenue la toile préparée pour qu'elle sèche aussi longtemps que nécessaire⁹. » Le choix d'un support lisse va lui permettre d'expérimenter différents effets dans l'application de la peinture, ce qui le mènera, en quelques années, à adopter une approche totalement nouvelle de la perspective, non plus fondée sur l'illusion, mais sur l'accumulation de pâte.

En plus d'observations sur les habitudes de travail du peintre, Fernande livre un récit vivant et précieux de son cercle de connaissances, connu sous le nom de « la bande à Picasso », dont certains membres lui rendent visite quotidiennement. Ces habitués nourrissaient l'atmosphère littéraire et artistique dans laquelle travaillait Picasso, et ils apportaient un équilibre bienvenu à son rythme de travail intensif. Parmi ces habitués se trouvait l'un de ses premiers amis français, le poète et critique d'art Max Jacob. Les deux hommes s'étaient rencontrés en 1901, lors d'une visite de Max à l'atelier du peintre à l'occasion de sa première grande exposition à la galerie Ambroise Vollard. Bien que ne parlant pas la même langue, les deux hommes ont immédiatement éprouvé un sentiment de camaraderie et d'affection ; de fait, c'est probablement Max Jacob qui, au début, a appris à Picasso à parler et à lire le français. « Toute sa personnalité semblait traduire un sentiment indéfinissable d'anxiété », se souvient Fernande, « mais on était immédiatement frappé par l'impression d'originalité et d'intelligence qu'il dégageait¹⁰ ». Au fil des années, Max et Fernande deviendront également très proches, et elle lui attribue en grande partie de l'avoir aidée à mieux comprendre l'art et la littérature.

Un autre habitué de l'atelier est le poète Guillaume Apollinaire, dont Picasso fait la connaissance en octobre 1904. Là encore, les deux hommes sympathisent rapidement, chacun trouvant une stimulation artistique ou littéraire dans la compagnie de l'autre. Fernande se souvient de Guillaume comme d'un « étrange mélange d'aristocratie et de vulgarité », qui aime « réciter sa poésie, mais il le fait si atrocement ! Il arrive en grande hâte avec un tas de vieux livres sous le bras ou avec quelques gravures qu'il a

physical approach to his canvases. He certainly did not follow the typical attitude of most artists, palette in hand, standing in front of an easel. Picasso was in every sense an instinctive painter responding to the demands of the work at hand.

Another aspect of Picasso's attitude towards his materials also comes from Olivier. During the Blue period he had relied on his father to prepare panels and canvases for him, and he also acquired ready-made supports. However, according to Fernande, he later began to prepare his own canvases and was careful to choose samples from different shops to suit his purposes. "He liked a fine, tightly woven canvas with a very smooth grain that was less absorbent than the others. [...] He rented a special place for preparing his canvases at the bottom of an old garden in rue Cortot in Montmartre [...], where he could leave the prepared canvas stretched out to dry for as long as was necessary."⁹ The choice of a smooth support would allow the artist to experiment with the different effects he could achieve with the application of paint on the surface. Within a few years, this would contribute to a revolutionary approach to perspective: no longer based on illusion, but on the build-up of paint itself.

In addition to her observations about patterns of work in the studio, Fernande provides a lively and valuable account of Pablo's circle of acquaintances, known as "la bande à Picasso", some of whom visited on a daily basis. These regulars would, according to her, not only contribute to the literary and artistic atmosphere in which he worked, but they also provided a welcome balance to the intensive pace of Picasso's working life. Among them was one of his first French friends, the poet Max Jacob. They had met in 1901, when Max, in his role as art critic, had visited the artist's studio at the time of his first major exhibition at Ambroise Vollard's gallery. Although they did not speak the same language, their sense of comradeship and affection was immediate, and, in fact, it was probably Max Jacob who initially taught Picasso to speak and read French. "His whole personality seems to convey an indefinable sense of anxiety," Olivier remembered, "but one is immediately struck by the impression he gives of originality and intelligence."¹⁰ Over the years, she and Max would also become close, and she attributed much of her own growing understanding of art and literature to him.

Another regular at the studio was the poet Guillaume Apollinaire, whom Picasso first met in October 1904. He and Picasso became fast friends, and they found artistic or literary stimulation in each other's company. Fernande remembered Guillaume as "a strange mixture of the aristocratic and the vulgar," who loved "to recite his own poetry, but he does it so atrociously! He always turns up in a great hurry with a lot of old books under his arm or with a few engravings he has unearthed for a few francs in some odd place."¹¹ She goes on to report that the poet also loaned her reading material from his excellent library. She and Pablo often had their meals in the company of Apollinaire and

dénichées pour quelques francs dans quelque endroit bizarre¹¹». Elle explique ensuite que le poète lui prêtait également de la matière à lire en provenance de son excellente bibliothèque. Pablo et elle prenaient souvent leurs repas en compagnie d'Apollinaire et de Max Jacob chez Vernin, où « nous avions crédit¹² ». Après dîner, les amis retournaient à l'atelier, où ils étaient divertis par l'esprit et les performances spontanées de Max Jacob. « Picasso et Guillaume pouvaient rire toute une soirée des propos, des inventions, des chansons, des jeux de physionomie de Max. [...] [Max] pouvait être si drôle ! [...] Puis, partant sur une réflexion de l'un ou de l'autre, les propos dégénéraient, c'est-à-dire devenaient plus graves, on discutait alors art, littérature avec autant de passion qu'on en avait mis dans nos jeux.¹³ »

En dehors des écrivains et des poètes, certains marchands d'art commencent à se présenter à l'atelier de Picasso pour découvrir ses œuvres ou en acquérir. « Pablo les détestait, explique Fernande, répugnant à vendre des œuvres qu'il considérait comme inachevées. Je l'ai entendu dire que, pour lui, une peinture n'est jamais finie. Il se résignait à se séparer de ses tableaux parce qu'il y était forcé, manquant même souvent de matériel pour travailler, mais c'est toujours en maugréant et son moral s'en ressentait pendant les jours suivants¹⁴. » La question de savoir si un tableau de Picasso est « terminé » ou non demeure un objet de débat aujourd'hui. La composition révolutionnaire connue sous le nom de « Demoiselles d'Avignon » (1907) en est un exemple. Si l'état actuel de la toile est généralement considéré comme la solution définitive, certains commentateurs se sont demandés s'il n'avait pas laissé certaines parties en suspens¹⁵. En l'occurrence, le journal de Fernande ne nous est d'aucun secours, car bien qu'ayant assisté à la genèse de plusieurs grandes toiles, elle ne mentionne pas les *Demoiselles*. D'après sa correspondance avec Gertrude Stein, elle a effectivement, pendant quelques mois en 1907, quitté l'atelier de Picasso au Bateau-Lavoir¹⁶, et cette séparation coïncide sans doute avec l'époque où il travaillait à cette grande composition qui, dans son dernier état, comprenait cinq figures féminines, quatre debout et une assise à l'extrême droite. Les analyses techniques montrent que Picasso a retravaillé les figures de droite pour leur donner des formes de masques inspirés de l'art océanien et africain. L'hypothèse a néanmoins été émise que Fernande aurait servi de modèle pour certaines figures de la composition¹⁷.

Parmi les premiers marchands à acheter des œuvres de Picasso figure Clovis Sagot, qui était, selon Fernande, le plus radin du lot. En 1905, par exemple, alors que l'artiste revenait d'un court séjour en Hollande, Sagot se présente à l'atelier et propose sept cents francs pour trois compositions qu'il avait réalisées durant son séjour. Picasso, apparemment furieux de la faiblesse de l'offre, refuse. Lors d'une visite ultérieure, Sagot ramène son offre à cinq cents francs. Picasso refuse de nouveau, mais, ayant bientôt désespérément besoin d'argent, il est contraint d'accepter une offre réduite cette fois à trois cents francs. Un autre jour,

Max Jacob at Vernin's, "a bistro where you can eat on credit".¹² After dinner the friends would return to the atelier, where they were entertained by Max Jacob's wit and informal performances. "Picasso and Guillaume could laugh all night long at Max's improvisations and stories, his songs, and the faces he pulls. [...] [Max] can be so funny, particularly when Pablo is in one of his more morose and scathing moods. But then someone makes a chance remark that sobers us up and conversation degenerates – or rather, becomes more serious. Then we discuss art and literature with as much passion as we've put into our fooling."¹³

In addition to writers and poets, Fernande reported that dealers were beginning to turn up at Picasso's studio in order to view and acquire works. "Pablo hates them, as he can't bear to sell works he considers unfinished, and he says that to him a painting is never finished, something could always be added. He resigns himself to parting with his pictures because he's forced to, as he wouldn't otherwise have the materials to work with, but he always complains about it and feels resentful for days afterwards."¹⁴ The question as to whether one of Picasso's paintings is "finished" or not is still argued today. The revolutionary composition known as *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) is a case in point. While the present state of the canvas is generally accepted as the final solution, some observers in the past questioned whether or not he left certain areas unresolved.¹⁵ In this case, we cannot turn to Fernande's journal for further discussion. While she was a witness to the genesis of many of Picasso's important early canvases, she does not mention the *Demoiselles*. Letters written from her to Gertrude Stein indicate that, for a period of some months in 1907, she had actually moved out of Picasso's Bateau Lavoir studio.¹⁶ This separation must have coincided with the time he was working on the large composition, which in its last state included five female figures, four standing and one seated at the far right. Technical studies show that Picasso had reworked the figures at the right, making their heads mask-like, inspired by Oceanic and African art. Nevertheless, at least one observer suggested that Fernande had modelled for some of the figures in the composition.¹⁷

Among the early dealers who bought Picasso's work was Clovis Sagot, who was, according to Olivier, "the stingiest of the lot". For instance, in 1905, after the artist had returned from a short stay in Holland, Sagot appeared at the studio and offered 700 francs for three of the Dutch compositions that had been done there. Picasso was apparently furious with the low offer and refused. On a subsequent visit, Sagot lowered his offer to 500 francs; again, Picasso refused. But when the artist was desperately in need of money, he agreed to a deal. But this time Sagot offered him only 300 francs, which he was forced to accept. Fernande recounts that on another occasion the wily Sagot came to buy a drawing and she caught him "wrapping up one or two extra". She found a pretext to take back the roll he had made and undid it, and gave back his one drawing, "returning the others to their folder without saying a word. Sagot wasn't the least put out by this, not even embarrassed. He just smiled, and that said it all."¹⁸



ill. 63
Pablo Picasso (d'après)
Portrait de Guillaume Apollinaire dans l'atelier de Picasso, boulevard de Clichy, Paris, 1910
Contretype, 23,7 × 17,9 cm
Musée national Picasso-Paris, inv. MPI 998-239



ill. 64*
Henri Matisse (1869-1954)
Autoportrait, 1900
Crayon sur papier, 33 × 22 cm
Collection particulière

« Le type du grand maître ; visage aux traits réguliers, à la forte barbe dorée, Matisse était sympathique [...], réservant l'expression de son regard, mais parlant longuement dès qu'on l'entreprenait sur la peinture. Il discutait, affirmait, voulait convaincre. Clair, d'une lucidité d'esprit étonnante, précis, concis, intelligent. Peut-être beaucoup moins simple qu'il aurait voulu le paraître. »

Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, p. 120.

« [...] With his regular features and thick golden beard, he had the look of a classic Great Master. He was very likeable, although he always seemed to be hiding behind his thick spectacles, which concealed the expression in his eyes. Once the subject turned to art, he would talk for ages, arguing, explaining, trying to convince his listeners and get them to agree with him. He possessed an astonishingly lucid mind and argued clearly and precisely, with economy and intelligence, although I believe he was a good deal less straightforward than he liked to appear.”

Fernande Olivier, *Loving Picasso*, p. 198.



ill. 65*
Henri Matisse (1869-1954)
Liseuse en robe violette, 1898
Huile sur toile, 37,8 × 46 cm
Legs Paul Jamot, déc. 1939
Reims, musée des Beaux-Arts, inv. 949.1.40

alors que le marchand peu scrupuleux était venu acheter un dessin, Fernande l’a surpris en train d’en envelopper un ou deux de plus. Trouvant un prétexte pour reprendre le rouleau, elle lui rendit son seul dessin, «remettant les autres dans le cartonnier sans rien dire de plus. Vous croyez sans doute que Sagot en fut sinon confus, du moins gêné? Non pas ; il sourit et tout fut dit¹⁸».

À l’automne 1905, Picasso rencontre Leo et Gertrude Stein, deux Américains (le frère et la sœur) qui seront pour lui d’importants mécènes. Ils avaient déjà acquis auprès de Sagot deux de ses tableaux récents, *Fille au panier de fleurs* (collection David et Ezra Nahmad) et *Famille de saltimbanques* (musée de Göteborg). Quand il rencontre Gertrude pour la première fois, Picasso est impressionné par sa forte carrure, et il lui propose de peindre son portrait. Au cours des mois qui suivent, elle se rend régulièrement à l’atelier, et pendant que Picasso travaille sur la toile, Fernande fait la lecture à Gertrude en français. Le travail sur ce portrait est néanmoins interrompu quand Pablo et Fernande décident de partir pour l’Espagne à la fin du mois de mai (1906). Venu visiter l’atelier du peintre, le marchand Ambroise Vollard avait acheté pour deux mille francs un lot de tableaux et les plaques de plusieurs gravures, ce qui avait permis au couple de payer leur voyage.

Le couple passe d’abord plusieurs semaines à Barcelone, où Fernande fait la connaissance de la famille de Pablo et de ses amis. Selon Fernande, Pablo est très différent en Espagne : « [Il] ne pensait qu’à me voir heureuse, aux dépens même de son plaisir personnel. » Il décide ensuite de gagner Gósol, un petit village des Pyrénées au-dessus du val d’Andorre¹⁹. Plusieurs raisons l’incitent à vouloir passer le reste de l’été à la montagne, et notamment parce qu’il se sent plus proche de ses racines méditerranéennes dans un lieu isolé, relativement épargné par la vie moderne. Ses tableaux et dessins de figures, y compris les portraits de Fernande et de certains habitants de la région, deviennent plus simples et plus sculpturaux, reflétant l’intérêt de Pablo à la fois pour l’art ibérique et pour les sculptures médiévales de l’église de Gósol. Son choix d’une palette aux tons rougeâtres évoque le paysage rocheux de son environnement, et les mêmes tonalités dominent ses tableaux de figures. Dans une œuvre comme *Le Harem* (ill. 49), il utilise une gamme resserrée de tons roses et rouges pour la carnation des nus, les poteries et le décor intérieur. Ce recours à une palette essentiellement monochrome représente un pas de plus vers ce qui deviendra l’année suivante une caractéristique de l’approche cubiste de Picasso, où les distinctions s’estompent entre les objets et l’espace qu’ils occupent. Le séjour à Gósol est interrompu à la mi-août par une épidémie de typhoïde dans le village. Le couple part donc plus tôt que prévu, voyageant à dos de mulet jusqu’à la frontière française, pour prendre le train et rentrer à Paris. De retour dans son atelier, Pablo se sent prêt à terminer le portrait de Gertrude Stein, non sans transformer son visage en une configuration sculpturale inspirée de ses peintures récentes de Gósol.

In the autumn of 1905, Picasso met the American brother and sister, Leo and Gertrude Stein, who would become important patrons. They had already acquired two of his recent paintings from Sagot, *Girl with a Basket of Flowers* (David and Ezra Nahmad collection) and *Acrobat’s family* (Gothenburg Museum). When Picasso was first introduced to Gertrude, he was impressed with her physical presence, and he proposed that he paint her portrait. Over the course of the next months, she visited the studio regularly, and Picasso worked on the canvas, while Fernande read to his American sitter in French. Work on the composition was interrupted, however, when Pablo and Fernande left for Spain in late May (1906). A visit to the studio by the dealer Ambroise Vollard, who reportedly paid 2,000 francs for a job lot of paintings and the plates of several etchings, provided the necessary money to cover the costs of their trip.

The couple first spent several weeks in Barcelona, where they saw the artist’s family and spent time with his friends. Fernande observed that Pablo was quite different in Spain: “He glows with happiness, so unlike the kind of person he is in Paris, where he seems shy and inhibited, as if the atmosphere is alien to him [...] He has decided we should go to Gósol, a little village in the Pyrenees above the valley of Andorra.”¹⁹ There were a number of reasons why the artist wanted to spend the rest of the summer in the mountains. For one thing, he felt closer to his Mediterranean roots in a remote place that was relatively untouched by modern life. His figure paintings and drawings, including portraits of Fernande as well as some of the locals, became more simplified and sculptural, reflecting both his interest in Iberian art as well as the medieval sculptures in the church at Gósol. His choice of reddish hues for his palette evokes the rocky landscape of his actual surroundings, and these same tonalities dominate his figure paintings. In a work such as *The Harem* [ill. 49], a close range of pink and red tones are used for the flesh of the nudes, pottery and the interior itself. This use of a generally monochromatic palette represents a step closer to what would become a characteristic of Picasso’s cubist approach in the next year, in which the distinctions between objects and the space they occupy become blurred. The couple’s stay in Gósol was interrupted in mid-August by an outbreak of typhoid in the village, so they left before they had intended and returned to Paris, traveling on mule-back to the border with France, where they caught the train. Once back in his studio, he felt ready to finish the portrait of Gertrude Stein, by transforming her face into a sculptural configuration, inspired by his recent Gósol paintings.

Fernande’s separation from Pablo, when he was at work on *Les Demoiselles d’Avignon* in the following year (1907), did not last, and she was soon back living with him in his atelier that autumn. Although she stopped writing in her journal, she later evoked memories of their widening group of friends and “everything that happened” in the series of articles that would eventually be published (in 1933) as *Picasso et ses amis*. Max Jacob and Apollinaire continued to



ill. 66*
Pierre Tal Coat (1905-1985)
Portrait de Gertrude Stein, 1935
Mine de plomb sur papier, 38 × 28 cm
Paris, collection de Bueil & Ract-Madoux



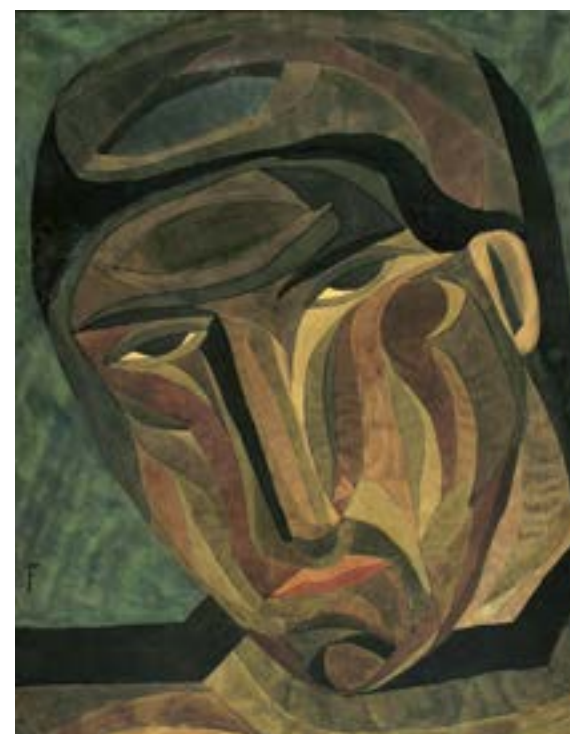
ill. 67*
André Derain (1880-1954)
Portrait du père de l'artiste, v. 1904-1905
Huile sur toile, 28,5 × 23,7 cm
Dation 1994, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne / CCI,
dépôt au musée des Beaux-Arts, Chartres, inv.AM1994-77

« [Derain] travaillait beaucoup ; son talent s'affirmait de plus en plus. Sa facture large, son beau tempérament de coloriste, ses compositions si heureuses, sa facilité d'élaboration en faisait alors un artiste plus savoureux qu'il ne l'est maintenant. Malgré les difficultés matérielles, imposées par des parents crémiers au Vésinet [Chatou], je crois, qui, ne se souciant pas d'avoir un fils artiste, lui refusaient tout subside, il resta solidement planté dans sa vocation qui le mena loin. J'ai toujours préféré l'art de Derain à celui des autres. Son métier sain et vigoureux ne trouvait pas aisément son égal. »

Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, p. 142.

“Derain’s parents, who ran a dairy in Le Vésinet [Chatou], didn’t want their son to be an artist and refused to give him an allowance, but he was undeterred and worked so hard he was able to make great progress. With his wonderful feeling for color, applied with broad strokes of the brush, his harmonious compositions, and the ease with which he could develop ideas, he was a very interesting artist. I always preferred Derain’s art to that of his contemporaries. [...] His sound, robust craftsmanship was incomparable [...]”

Fernande Olivier, *Loving Picasso*, p. 197.



ill. 68*
Otto Freundlich (1878-1943)
Tête (Kopf), 1911
Huile sur toile, 63,5 × 48,5 cm
Collection particulière

« Ce ne fut pas sans l'instinctive révolte du Normand méfiant qu'il est, que Braque arriva au cubisme. Dans une discussion à ce sujet chez Picasso, malgré toutes les raisons de ce dernier, qui ce jour-là les faisait valoir très raisonnablement, très nettement, Braque se refusait à être convaincu. [...] Mais, quelques temps après, il exposait aux Indépendants une grande toile de facture cubiste qu'il avait faite, semble-t-il, en secret. Il n'en avait parlé à personne. Pas même à son inspirateur Picasso. »

Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, p. 133.

“Braque arrived at Cubism with the instinctive and watchful rebelliousness of the Norman that he is. In a discussion on the topic with Picasso, in spite of all the reasons Picasso gave, which he continues to explain clearly to this day, Braque refused to be convinced. [...] But some time later, at the Indépendants he showed a large Cubist canvas that he had done, it seems, in secret. He hadn't spoken about it with anyone, even with Picasso, who inspired it.”

Fernande Olivier, *Loving Picasso*, p. 259



ill. 69*
Georges Braque (1882-1963)
Guitare et Journal: STAL, 1913
Gouache et fusain sur panneau, 27 × 22 cm
Collection David et Ezra Nahmad



ill. 70*
Georges Braque (1882-1963)
Le Verre, 1911
Huile sur toile, 27 × 22 cm
Legs Maurice Girardin, 2 juillet 1953
Musée d'Art moderne de Paris, inv.AMVP 1682

L'année suivante, en 1907 Fernande se sépare de Pablo. C'est l'époque où il travaille sur *Les Demoiselles d'Avignon*, mais la séparation ne dure pas, et Fernande revient vivre avec lui dans son atelier à l'automne. Elle ne tient plus son journal, mais, plus tard, elle évoquera les souvenirs de leur groupe d'amis qui s'élargissait, et des événements de l'époque dans une série d'articles qui seront réunis et publiés en 1933 sous le titre «Picasso et ses amis». Max Jacob et Apollinaire continuent de fréquenter l'atelier assez régulièrement, ainsi que d'autres artistes, dont André Derain, Georges Braque, Maurice de Vlaminck, Kees Van Dongen, Marie Laurencin et Amedeo Modigliani. L'Italien vivait à Montmartre à l'époque ; c'était avant sa «vie maudite» à Montparnasse, et, malgré ce que d'aucuns ont pu dire, «nous le voyions assez souvent et l'aimions au contraire beaucoup²⁰ ». Avec Derain, Vlaminck et Braque, Picasso pratiquait la boxe assez régulièrement. «Quand ils sortaient tous les quatre ensemble, Picasso était de loin le plus petit, mais à cause de sa carrure trapue, il donnait l'impression – tout à fait injustifiée – de force physique, et il était toujours fier d'être pris pour un boxeur, grâce à ses trois compagnons²¹.» Il n'est pas surprenant que, durant la période cubiste, des boxeurs apparaissent parfois dans les dessins et les tableaux de Picasso²².

À l'époque, Pablo et Fernande assistent également à des réunions dans l'appartement des Stein, rue de Fleurus, où ils rencontrent d'autres écrivains et artistes, dont Henri Matisse, qui, plus âgé, représente une autre génération. «Dès que le sujet tournait autour de l'art, [Matisse] parlait pendant des heures, argumentant, expliquant, essayant de convaincre ses auditeurs et de les amener à être d'accord avec lui²³.» Picasso, dont le français est rudimentaire, ne se joint guère à la conversation. Pour autant, tout le monde reconnaît que ces deux artistes représentent l'avant-garde artistique parisienne, et qu'il existe entre eux une certaine concurrence. Lorsque Matisse découvre les premières œuvres cubistes de Picasso, il est d'abord furieux, avant d'affirmer que le cubisme «est proche de ses propres idées²⁴».

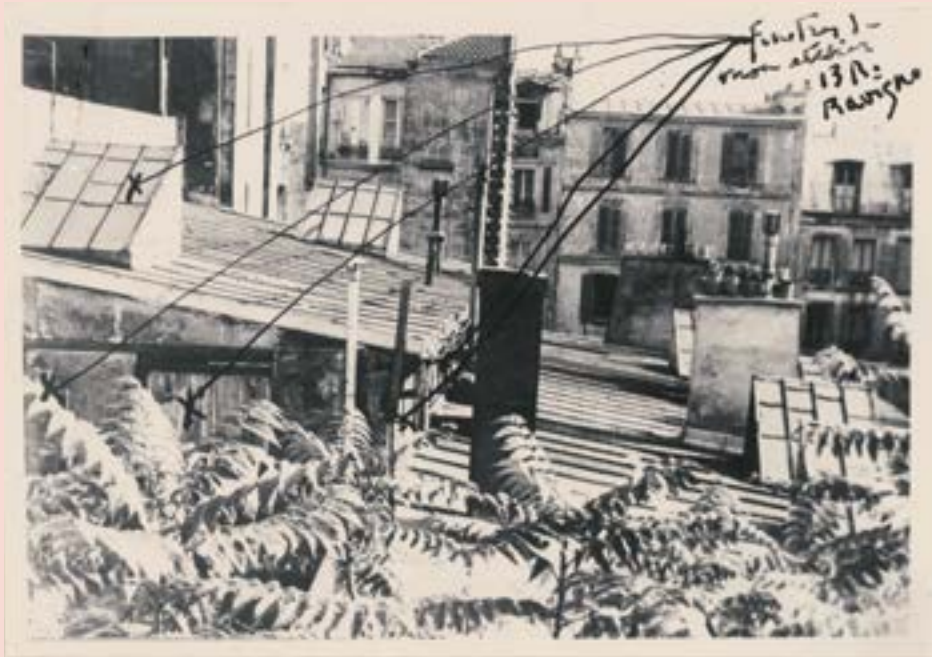
En 1908, le suicide d'un artiste du Bateau-Lavoir (Karl-Heinz Wiegels) provoque une dépression nerveuse chez Picasso, et le couple décide, comme les années précédentes, de quitter Paris pour l'été. Cette fois, ils s'installent à la rue des Bois, non loin de l'endroit où Fernande, dans sa jeunesse, passait ses vacances (à Méru) et près de la forêt d'Halatte, sur l'Oise. En plus de peindre sa compagne et la propriétaire de la ferme où ils séjournent, Picasso s'intéresse à son nouvel environnement verdoyant. Ses paysages se remplissent de zones denses, essentiellement planes, de verts et de bruns ; et les formes des feuilles, des troncs d'arbres et des bâtiments de ferme deviennent résolument abstraites. Fernande aurait aimé louer une maison pour passer l'hiver à la rue des Bois, mais, finalement, Pablo «refusera de s'installer dans ce coin perdu, humide, trop vert, éloigné de Paris – le seul endroit en France qu'il considérerait comme habitable²⁵ ». De plus, la peinture de paysage n'était pas son sujet favori ; il préférerait habituellement, et

visit the studio on a fairly regular basis, in addition to other artists, including André Derain, Georges Braque, Maurice de Vlaminck, Kees Van Dongen, Marie Laurencin and Amedeo Modigliani. The Italian was living in Montmartre at the time. “This was before his *vie maudite* in Montparnasse,” Fernande wrote, “and, despite reports to the contrary, Picasso liked him a lot.”²⁰ In the case of Derain, Vlaminck and Braque, she reported that they used to box quite regularly, and that Picasso was attracted to the sport. “When the four of them went out together, Picasso was much the shortest, but because of his stocky build he gave a – quite unjustified – impression of physical strength, and he was always proud to be taken for a boxer, thanks to his three companions.”²¹ Not surprisingly, during the cubist period, boxers are sometimes represented in Picasso's drawings and paintings.²²

At this period Pablo and Fernande also attended gatherings at the Steins' apartment on the rue de Fleurus, where they met other writers and artists, including Henri Matisse, who was older and represented a different artistic generation. “Once the subject turned to art, [Matisse] would talk for ages, arguing, explaining, trying to convince his listeners and get them to agree with him.”²³ Picasso, whose French was rudimentary, did not often join in. Nonetheless, everyone recognized that these two artists represented the forefront of new developments in art in Paris, and that there was certainly competition between them. When Matisse saw Picasso's first Cubist works, he was at first angry, but then he claimed that Cubism “was related to ideas of his own”.²⁴

The suicide in 1908 of a fellow artist (Karl-Heinz Wiegels) in the Bateau Lavoir prompted a state of nervous depression in Picasso, and the couple decided that they should leave Paris, as they had in previous years, for the summer. This time they went to La Rue des Bois, not far from where Fernande had vacationed as a girl (in Méru) and near the forest of Halatte on the river Oise. As well as doing paintings of his companion and of the woman who owned the farm where they stayed, Picasso took to painting the unfamiliar, verdant surroundings of the place. His landscapes became filled with dense, essentially flat areas of greens and browns, and the shapes of leaves, tree trunks and farm buildings became decidedly abstracted. Fernande wanted to rent a house and stay over the winter in La Rue des Bois, but Pablo “wasn't prepared to settle down in this remote corner. It was too damp and green, and too far from Paris – the only place in France he considered habitable.”²⁵ Moreover, landscape painting was not the artist's principal subject; he usually preferred, especially in the Cubist years to come, to focus on still lifes and the figure.

The following summer (1909), the couple went to Horta de Sant Joan in the mountains near the border in Spain between Catalonia and Aragon, where the artist had spent some months in 1898. Fernande learned to speak Catalan while they were there, and the locals marvelled at her Parisian style, mistaking the veils of her hats for mosquito



ill. 71
Lee Miller (1907-1977)
L'atelier de Picasso au Bateau-Lavoir, 13 rue Ravignan, Montmartre, Paris
Tirage non daté, avec localisation de l'atelier de Picasso marquée par l'artiste.
Épreuve gélatino-argentique, 11,2 × 16,1 cm
Musée national Picasso-Paris, inv. FPPH225

ill. 72
Pablo Picasso (1881-1973),
L'atelier de Picasso à Horta, été 1909
Photographie, 9 × 12 cm
Musée national Picasso-Paris, inv. MP1998-113

« Le cubisme aura servi beaucoup d'artistes qui, sans lui, n'auraient jamais percé. Il leur a épargné le souci de se créer une personnalité qui n'était pas en eux. »

Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, p. 169.

"In fact, cubism was useful to many artists who would never have been successful without it, by encouraging them to assume a character that was foreign to their inner nature."

Fernande Olivier, *Loving Picasso*, p. 261.



ill. 73*
Auguste Herbin (1882-1960)
Les Roses, 1912
Huile sur toile, 92 × 60 cm
Galerie Hélène Bailly, Paris

d'autant plus dans la période cubiste qui s'ouvrait, se concentrer sur les natures mortes et la figure humaine.

L'été suivant (1909), le couple se rend à Horta de Sant Joan, dans les montagnes près de la frontière espagnole, entre la Catalogne et l'Aragon, où Pablo avait passé quelques mois en 1898. Pendant ce séjour, Fernande apprend le catalan, et les habitants admirent son style parisien, prenant les voiles de ses chapeaux pour des moustiquaires. Picasso installe son atelier dans une ancienne boulangerie, où il peut travailler en paix. Armé d'un appareil photo, il photographie le village et ses habitants, mais aussi son travail en cours. Des images qui révèlent un haut degré d'expérimentation dans sa peinture, notamment en ce qui concerne le « facetage » des figures et de l'espace.

À Horta, Picasso évolue dans ses portraits qu'il peint à la façon du paysage qu'il a sous les yeux. La montagne de Santa Bárbara, par exemple, non loin du village, se distingue par sa forme générale torsadée, qui présente des facettes différentes selon l'angle d'où on la regarde et qui inspire Picasso dans ses variations sur les représentations de Fernande, par exemple dans la position incurvée de sa tête et de son cou, tandis que son corps évoque les affleurements rocheux de la montagne, et même les changements du ciel. Dans ces compositions, la distinction entre peinture de paysage et peinture de figure a presque complètement disparu.

De retour à Paris à l'automne (1909), le couple quitte l'atelier exigu du Bateau-Lavoir pour emménager dans un appartement plus spacieux, boulevard de Clichy. Une fois installé, Picasso invite un groupe d'amis, dont les Steins, à voir les œuvres qu'il a rapportées de son séjour à Horta. Selon Fernande, « les deux meilleures ont été achetées par les Steins. Il s'agissait de paysages peints de manière géométrique ; dans l'un d'eux, les couleurs terreuses prédominantes étaient animées par le vert dur des palmiers²⁶ ». Gertrude Stein elle-même commentera plus tard l'importance de ces paysages, qui exprimaient l'opposition entre la nature et l'homme. « Avec peu de maisons [il] crée son village, mais ici les maisons se déplacent avec le paysage, avec la rivière, là elles s'accordent toutes ensemble²⁷. » Les compositions de Horta font également forte impression sur Braque, qui, le même été, réalise à La Roche-Guyon des paysages comparables, dans lesquels les bâtiments sont simplifiés en formes géométriques enchevêtrées dans leur environnement. Au cours des années qui suivent, les deux artistes seront de proches amis, partageant de nombreux intérêts communs, notamment pour l'art primitif qu'ils collectionnent. Bientôt, ils se rendent régulièrement visite dans leurs ateliers respectifs et, en tandem, développent une approche cubiste radicalement nouvelle de leurs compositions.

Durant leur vie commune, Fernande Olivier a été une présence constante et quasi quotidienne dans la vie de Picasso, et, dès le début, elle est identifiable dans son œuvre. Peu après leur rencontre, il commémore leur vie intime dans un dessin qui les représente en amoureux

nets. Picasso took over an old bakery for his studio, where he could work in peace. He also had a camera with him, and he not only photographed the village and its inhabitants but he also recorded his work in progress. These photographs reveal a high level of experimentation, especially with the faceting of figures and space.

One of Picasso's significant accomplishments in Horta was to paint portraits in terms of the landscape. The Santa Barbara mountain, not far from the village, is characterized by a twist in its overall shape, so that it looks different depending on where one is standing. When he did variations on his depictions of Fernande, he carried out transformations of her head and body, basing them on similar aspects of the mountain. In his portraits, the twist of Santa Barbara is echoed in the curving position of her head and neck, while the faceting of her body resembles the rocky outcroppings of the mountain and even the changing sky surrounding it. In these compositions the distinction between landscape and figure painting almost disappeared.

Once back in Paris in the autumn (1909), the couple moved from their cramped studio in the Bateau Lavoir into a more spacious apartment on the boulevard de Clichy. Once they were installed, Picasso invited a group of friends, including the Steins, to view the work that he had recently brought back. According to Fernande, "the two best of [the Horta canvases] were bought by the Steins. These were landscapes painted in a geometric way, in one of which the predominantly earthy colors were enlivened by the harsh green of palm trees."²⁶ Stein herself later remarked that the significance of these landscapes expressed the opposition between nature and man. "With few houses [he] creates his village, but here the houses move with the landscape, with the river; here they all agree together."²⁷ The Horta compositions would also make a great impression on Braque. That same summer he had done comparable landscapes at La Roche-Guyon, in which buildings are simplified into geometric shapes and enmeshed within their surroundings. Over the course of the next years, the two artists would become close friends, and they also shared many interests, including collecting primitive art. Soon they would exchange regular visits to their respective studios, and, in tandem, they developed a radical new, cubist approach to their compositions.

Fernande Olivier was a constant presence in Picasso's life for practically every day of their years together; and, from the very beginning, she is recognizable in the artist's work. Soon after they met, he commemorated their intimate life together with a drawing of them as lovers (Musée national Picasso-Paris). Whether or not she actually posed for the artist, her physical attributes infuse most of his portrayals of women during the years that they were together; even when the subject is not Fernande. In Horta, for instance, on at least one occasion, he combined the features of the local schoolmistress with those of Olivier. However; as he embarked on his more radical experiments with the figure in cubism, Fernande began to disappear from his work, especially in 1911-12.²⁸

(musée national Picasso, Paris). Ses attributs physiques imprègnent la plupart des représentations de femmes pendant les années où ils ont été ensemble, même quand elle ne posait pas ou n'était pas le sujet du tableau. À Horta, par exemple, à une occasion au moins, Picasso combine ses traits à ceux de l'institutrice locale. Cependant, quand il se lance dans ses expériences plus radicales avec le cubisme, notamment durant la période 1911-1912, Fernande commence à disparaître de son œuvre²⁸.

Après leur déménagement dans le nouvel atelier, Fernande et Pablo fréquentent moins les cafés de Montmartre, mais retrouvent souvent le groupe du café de l'Ermitage sur le boulevard de Clichy. Selon le peintre italien Gino Severini, c'est là que Fernande fait la connaissance d'un jeune peintre italien, Ubaldo Oppi, avec qui elle a une liaison secrète²⁹. De son côté, Picasso entretient une liaison (également secrète) avec Eva Gouel, la petite amie du peintre Louis Marcoussis. Néanmoins, quand il découvre les infidélités de Fernande, il rompt leur relation. « Fernande m'a quitté pour un futuriste », écrit-il à Braque³⁰, et, à son marchand Kahnweiler, « si tu vois Fernande, dis-lui qu'elle ne doit rien attendre de moi et que je serais très heureux de ne plus jamais la revoir³¹ ». C'est ainsi qu'ont pris fin leurs années de collaboration.

Les témoignages de Fernande Olivier sur sa vie avec Picasso – et ses observations perspicaces sur son art et sur son cercle d'amis n'ont rien perdu de leur intérêt. *Picasso et ses amis* demeure une source fiable d'information sur l'artiste, et la publication posthume de *Souvenirs intimes* a largement contribué à enrichir nos connaissances sur leur vie commune.

After the move to the new studio, Fernande reported that she and Pablo went less frequently to Montmartre cafés, and, instead, they often joined the group who met up at the Café de l'Ermitage on the Boulevard de Clichy. The Italian painter Gino Severini remembered it was at the l'Ermitage that Fernande met a young Italian painter called Ubaldo Oppi, with whom she would have a secret affair.²⁹ Unbeknownst to her, Picasso was at the same time having an affair (also in secret) with the painter Louis Marcoussis's girlfriend Eva Gouel. Nonetheless, when Picasso discovered Fernande's indiscretions, he broke off their relationship. "Fernande has ditched me for a Futurist," he wrote Braque,³⁰ and to his dealer Kahnweiler, "if you see Fernande, tell her that she can expect nothing from me, and I should be quite happy never to see her again."³¹ Their long-term partnership thus came to an end.

Fernande Olivier's eye witness accounts of her life with Picasso and her insightful observations about his art and his circle of friends would live on. The publication of *Picasso et ses amis* is still regarded as a reliable source, and the posthumous appearance of *Souvenirs intimes* has contributed much to our wider knowledge of their lives together.



ill. 74*
Juan Gris (1887-1927)
Pierrot à la guitare, mai 1919
Huile sur toile, 90 × 73 cm
Achat 1935

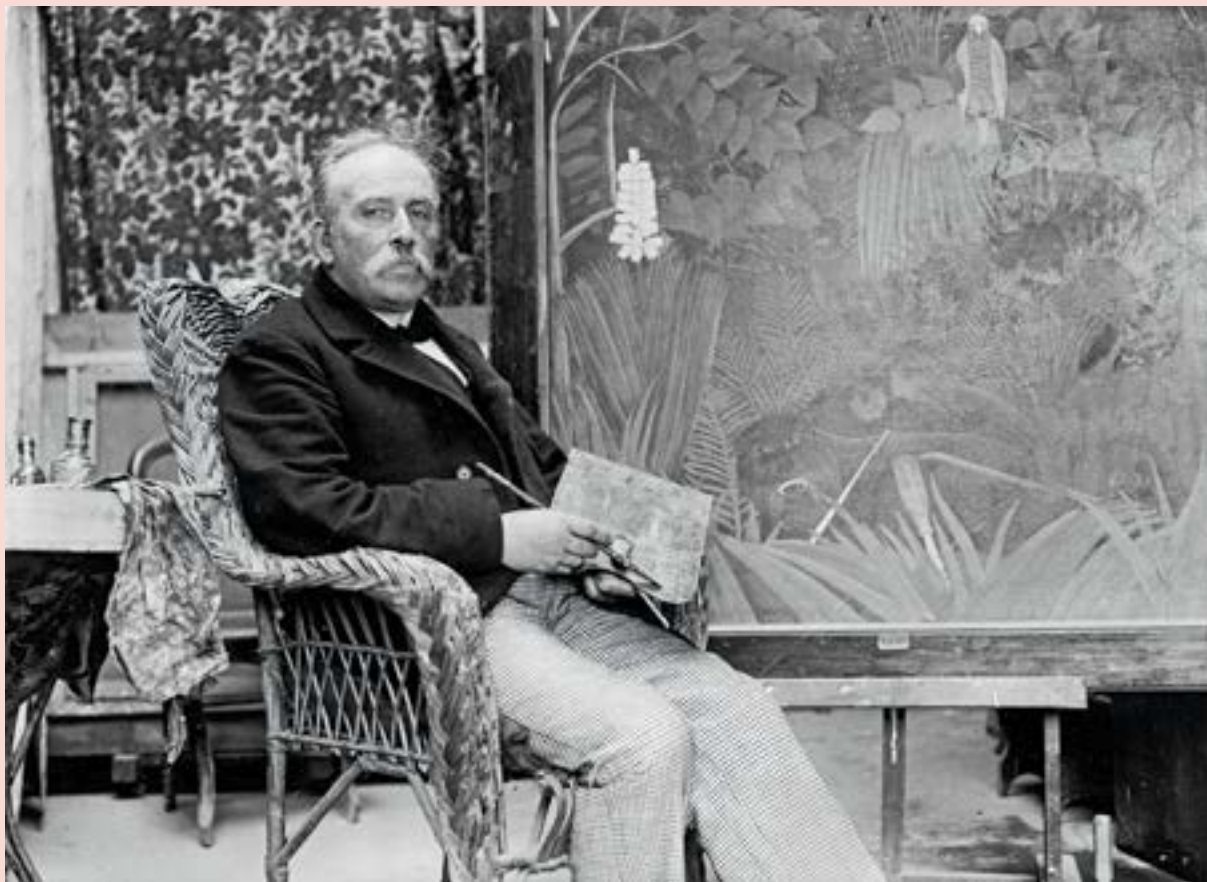
Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne / CCI, inv. JP778P

« Je ne crois pas lui faire tort en disant qu’il n’était pas intelligent. Il avait mieux peut-être : un don unique, une espèce de génie [...]. »

Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, p. 126.

“I don’t think I’m doing him a disservice when I say he was not intelligent. He had something better perhaps: a unique gift, a kind of genius [...].”

Fernande Olivier, *Loving Picasso*, p. 221.



ill. 75*
Paul François Arnold Cardon, dit « Dornac » (1858-1941)
Rousseau dans son atelier de la rue Perrel devant son tableau Les Joyeux Farçeurs, 1907
Photographie
Paris, Archives Larousse

CLAIRE BERNARDI

LE DOUANIER ROUSSEAU AU BATEAU-LAVOIR

THE DOUANIER ROUSSEAU
AT THE BATEAU-LAVOIR

Ce sont les derniers jours du mois de novembre 1908. Au 17, rue Ravignan, sur la butte Montmartre, une soirée d’un genre particulier est organisée au Bateau-Lavoir, dans l’atelier où réside Picasso depuis 1904. Un banquet – une coutume dans le milieu artistique et littéraire en ce tournant de siècle¹ – est organisé en l’honneur d’un vieux peintre, Henri Rousseau. Le « Douanier Rousseau », comme tous l’appellent depuis que le poète Alfred Jarry a gratifié de ce surnom, par approximation, cet ancien employé de l’octroi de Paris. La liste des convives est impressionnante. C’est un beau rassemblement des figures marquantes de l’histoire de l’art moderne : outre les puissances invitantes – Pablo Picasso et Fernande Olivier, – sont présents Leo et Gertrude Stein, Alice Toklas, Guillaume Apollinaire et Marie Laurencin, Georges Braque, Max Jacob... Fernande parle d’une trentaine de personnes, mais comme le souligne Pierre Daix, l’exiguïté de l’atelier aurait rendu difficile leur accueil².

LE BANQUET

Le prétexte à l’organisation de ces agapes ? Le peintre catalan veut fêter dignement le peintre dont il vient d’acquérir une toile : un grand *Portrait de femme en pied*³ (ill. 78), dont le modèle est probablement une certaine Yadvigha, une institutrice polonaise qui posa également pour une autre œuvre, intitulée *Le Rêve*, réalisée la même année⁴. Picasso a fait une belle affaire chez le père Soulié, marchand de literie et brocanteur à ses heures. Pour la modique somme de

It was the end of November 1908. At 17 Rue Ravignan, atop the hill of Montmartre, a highly original soirée was organised at the Bateau-Lavoir, in the studio where Picasso had lived since 1904. It was a banquet—a common custom in the turn of the century artistic milieu¹—held to honour the old painter Henri Rousseau, or the “Douanier Rousseau” (Customs Officer Rousseau), as all had known him since the poet Alfred Jarry had given him this nickname referring to his work at the Paris tax and toll office. The list of attendees to this party was impressive. It was no less than a gathering of all the major figures of modern art: apart from the powerful hosts—Pablo Picasso and Fernande Olivier—they included Leo and Gertrude Stein, Alice B. Toklas, Guillaume Apollinaire, Marie Laurencin, Georges Braque and Max Jacob.... Fernande wrote that there were thirty people, but Pierre Daix has pointed out that it would have been very difficult to accommodate so many people in the small space.²

THE BANQUET

What was the occasion for holding this celebration? The Catalan painter had just acquired a painting by Rousseau and wished to give him his due: it was a large full-length *Portrait de femme*³ [ill. 78], for which the model had probably been Yadvigha, a Polish schoolteacher who also posed for another work, entitled *Le Rêve*, produced the same year.⁴ Picasso got a good deal for it from Père Soulié, a dealer in bedding and a sometime junk reseller. For the

cinq francs, le voici l'heureux possesseur de cette grande toile dont le marchand aurait vanté le remploi possible : il «pourrait peindre dessus⁵»...

Le décor? Un arrangement de pacotille qui reprend à la fois sur le mode de la dérision et de l'hommage, les éléments de l'univers du peintre. Fernande les a décrits : «Des feuillages masquaient colonnes et poutres et garnissaient le plafond. Dans le fond, face à la verrière, à la place destinée à Rousseau, une espèce de trône, fait d'une chaise élevée sur une caisse, se détachait sur un fond de drapeaux et de lampions. Au-dessus, une large banderole "Honneur à Rousseau"⁶.»

Rousseau, accompagné d'Apollinaire, serait arrivé alors que la fête battait son plein depuis longtemps. Les convives avaient déjà bien entamé le vin – mais non les vivres qui tardaient aussi à arriver. «On ouvrit. C'était le Douanier, coiffé de son feutre mou, la canne à la main gauche et son violon à la droite [...]. Il regarda autour de lui, les lampions allumés le ravirent, son visage se dérida⁷.»

Ce banquet devint fameux, du moins dans les cercles artistiques de l'époque, quelques années plus tard, après la mort de Rousseau en 1910. D'abord, lorsque Maurice Raynal lui consacra un article dans un numéro spécial des *Soirées de Paris*, au début de 1914. Puis, avec le récit de cette soirée que fait Gertrude Stein dans son autobiographie⁸. Mais le récit qu'en a livré Fernande Olivier est une source privilégiée pour qui veut saisir à la fois l'atmosphère et les enjeux de cette soirée⁹.

À la lecture des témoignages qui en ont été faits des années plus tard, il est difficile de démêler les motivations probablement ambivalentes des participants. Canular monté aux dépens de ce vieux peintre, qui se dit «réaliste» et serait objet de risée pour la jeune avant-garde – cette «bande à Picasso» rassemblée ce soir-là sous son égide et «enchantée de monter un bateau au Douanier¹⁰»? Ou bien sincère hommage à celui qui, loin des chemins tout tracés de l'académisme, a su trouver une voie singulière, tout en ouvrant la voie aux expérimentations nouvelles de la génération suivante? Les deux sans doute.

Ce qui semble sûr tout du moins, c'est que la fête fut tumultueuse, mal organisée et particulièrement réussie. Que le Douanier Rousseau en fut ravi et ému. Et qu'elle cristallise, symboliquement, un tournant dans la définition par ses participants mêmes de cet art moderne qu'ils inventaient.

DE HENRI ROUSSEAU AU DOUANIER ROUSSEAU

Mais quel est ce Douanier qu'on invite dans ce petit cercle de l'avant-garde montmartroise en ce début de siècle? Issu d'une famille modeste originaire de Laval, comme son ami Alfred Jarry, Henri Rousseau est un peintre autodidacte, décrit par ses premiers biographes comme un «peintre du dimanche». Longtemps employé de l'octroi de Paris, il commence à peindre vers l'âge de quarante ans. Il n'a jamais bénéficié de formation académique, mais cherche à apprendre les règles de la peinture officielle auprès de

modest sum of five francs, Pablo became the proud owner of the large canvas, for which the seller had suggested a possible use: he "could paint over it."⁵

What was the decoration chosen for the fête? A shoddy arrangement of references to the old painter's world that was at the same time mocking and laudatory. Fernande describes it: "Greenery covered the pillars, the beams and ceiling. In the back, facing a window, in the place set for Rousseau, there was a sort of throne made from a chair raised on top of a crate and placed against a backdrop of flags and lanterns. Above all this was a large banner with the words "Honour to Rousseau!"⁶

Rousseau arrived with Apollinaire after the party had been going for some time. The guests had already drunk a lot of wine, but the food took some time to come. "We opened the door and it was the Douanier, wearing his soft felt cap and holding a cane in his left hand and his violin in his right [...]. He looked around, the lighted lanterns delighted him, and his face relaxed."⁷

This banquet would become famous, at least in the artistic circles of the time, after Rousseau's death a few years later, in 1910. First, Maurice Raynal devoted an article to it, in a special edition of *Soirées de Paris* in early 1914. Later, Gertrude Stein would give an account of it in her autobiography.⁸ But Fernande Olivier's telling is a privileged source for anyone wishing to capture the atmosphere and the stakes of this evening.⁹

By reading testimonies written much later, it is difficult to take apart the likely ambivalent intentions of its participants. Was it a prank meant to poke fun at the old painter, who considered himself a "realist" and was the object of ridicule by the young avant-garde—the "bande à Picasso" who gathered that evening in his honour and was "delighted to ride the Rousseau boat"?¹⁰ Or was it a sincere homage to someone who had found a singular voice far from the well-trod paths of academism, while also opening the way for the next generation? It was probably a little of both.

What is certain is that the party proved tumultuous, poorly organised and particularly successful, that the Douanier was delighted and moved, and that it crystallised symbolically a turning point in the very definition of modern art, which its attendees were in the process of inventing.

FROM HENRI ROUSSEAU TO THE DOUANIER ROUSSEAU

But who was this Customs Officer invited into the little Montmartre circle of the avant-garde at the turn of the century? Henri Rousseau, like his friend Alfred Jarry, came from a modest family in Laval. As a painter, he was self-taught, described by his first biographers as a "Sunday painter". A long-time employee of the Paris tax and tolls office, he began painting around the age of 40. He never received academic training, but sought to learn the rules of official painting with painters such as Jean-Léon Gérôme, Felix-Auguste Clément (his neighbour) and William Bouguereau. Nonetheless, he followed his own rules, transforming the



ill. 76*
Robert Delaunay (1885-1941)
Portrait du Douanier Rousseau, 1914
Huile sur toile, 72,5 × 60 cm
Don Paul Rosenberg, 1946

Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne / CCI, inv.AM 2633P

« Que n'a-t-il illustré des livres d'enfants ! Il les aurait si bien compris ! [...] Il voyait avec ses yeux d'enfant, aidé par son cerveau d'enfant. Naïf et sensible, il était merveilleusement doué pour la peinture. Un don naturel de peintre primitif. »

Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, p. 125.

“How well he would have been as a children’s book illustrator! He would have understood them straight away! [...] He saw with the eyes of a child, aided by the brain of a child. Naive and sensitive, he was a marvellously gifted painter. He had a natural gift as a primitive painter.”

Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, p. 125.



ill. 77*
Henri Rousseau dit « Le Douanier Rousseau » (1844-1910)
L'Enfant à la poupée, v. 1892
Huile sur toile, 67 × 52 cm
Ancienne collection Paul Guillaume, achat 1963
Paris, musée de l'Orangerie, inv. RF 1963-29

peintres comme Jean-Léon Gérôme, Félix-Auguste Clément, dont il fut le voisin, ou William Bouguereau. Le peintre ne suivra pourtant que ses propres règles, transformant la peinture lisse des académiques en un langage singulier aux accents oniriques. Rousseau est très conscient de ce genre original dont il cherche à conserver l'apparente naïveté, réellement acquise, selon ses propres mots, « par un travail opiniâtre ». Ce qui frappe dans son œuvre, c'est d'ailleurs cette constance dans la manière de peindre, la cohérence de son style, une fois qu'il en aura obtenu la maîtrise. Elle s'inscrit pourtant dans son temps, au tournant du ^{xx}e siècle : à partir de 1886, Rousseau expose régulièrement au Salon des Indépendants. Ce salon sans jury est l'unique moyen pour lui de faire connaître son travail. Bientôt, quelques critiques commentent ses envois – pour en faire l'objet de leurs sarcasmes, mais aussi en apprécier la nouveauté. À partir de 1903, encouragé par les poètes et artistes de l'avant-garde, Rousseau, alors âgé de soixante ans, connaît un relatif succès. En 1905, il présente trois toiles au Salon d'Automne : pour la première fois, son art est admis dans un salon avec jury. *Le Lion, ayant faim, se jette sur l'antilope* prend place au milieu des toiles de Matisse, Dufy ou Vlaminck dans la grande salle centrale bientôt rebaptisée « la cage aux fauves ». Les grands marchands Ambroise Vollard et Joseph Brummer lui achètent son travail.

« HONNEUR À ROUSSEAU »

Parti d'une position très inconfortable équivalant presque à celle d'un « peintre du dimanche », qualifié d'illettré, d'anti-académique et d'autodidacte, isolé et souvent tourné en ridicule pour son style et sa candeur pleine de fierté, Rousseau deviendra peu à peu un mythe pour les générations immédiatement postérieures. Le « banquet » du Bateau-Lavoir en sera le symbole, la légende, probablement largement construite *a posteriori* (ill. 79).

De cette soirée daterait ainsi cette adresse lapidaire du Douanier à Picasso et rendue célèbre par le rapport qu'en ont fait aussi bien Maurice Raynal que Fernande : « Nous sommes les deux plus grands peintres de l'époque, toi, dans le genre égyptien, moi dans le genre moderne¹¹. » Cette déclaration souvent citée comme signe de naïveté, voire de vanité, montre avant tout que le peintre se comptait résolument au rang des modernes¹². Picasso reprendra cette anecdote bien plus tard, et, loin de la tenir pour un simple trait d'esprit ou une allégation absurde, la version qu'il en donne en étoffe le sens, lui apporte un éclairage supplémentaire et une autre portée : « Le Douanier Rousseau, dit-il, se considérait comme l'un des modernes, l'un des peintres “électriques”, [...] il me rangeait du côté des égyptiens¹³. » La référence aux peintres électriques est d'importance. Rousseau fait double feu en opposant au primitivisme « égyptien » des premiers essais cubistes de Picasso, la modernité de ses propres toiles, dont l'iconographie rend hommage aux formidables progrès techniques que le peintre observe en ce tournant du siècle : des poteaux électriques qui traversent les paysages de banlieue, à la tour Eiffel, et aux dirigeables et aéroplanes qui surplombent

smooth painting style of the academicians into a singular language with oneiric accents. Rousseau was very aware of his original genre in which he aimed to conserve an apparent naivety achieved, according to his own words, “through persistent work”. His work is striking in the constancy of his technique and the coherence of his style once he had mastered it. Still, it was recognised in its day: starting in 1886, Rousseau exhibited regularly at the Salon des Indépendants. This jury-less salon was the sole way for him to make his work known. Soon, a few critics commented on the pictures he sent—they ridiculed them, but also appreciated their novelty. From 1903, when he was 63 years old, Rousseau, encouraged by the poets and artists of the avant-garde, experienced relative success. In 1905, he presented three canvases at the Salon d'Automne: for the first time his art was admitted to a salon with a jury. *Le lion, ayant faim, se jette sur l'antilope* was placed alongside works by Matisse, Dufy and Vlaminck in the grand central hall soon called “la cage aux fauves” (the cage of the wild beasts). The major dealers Ambroise Vollard and Joseph Brummer bought works from him.

“HONOUR TO ROUSSEAU”

Starting with his uncomfortable position of “Sunday painter”, Rousseau was accused of being illiterate, anti-academic and self-taught, and found himself isolated and ridiculed for his style and his proud candour. Little by little, he became mythical for the following generation. The “banquet” at the Bateau-Lavoir symbolised this, although the legend was probably mostly constructed afterwards [ill. 79].

The evening was also the occasion of the Douanier's lapidary address to Picasso, which became famous through the account by Maurice Raynal: “We are the two greatest painters of our time: you in the Egyptian style, and I in the modern style.”¹¹ This declaration is often cited as a sign of naivety or even of vanity, and clearly shows that the painter resolutely believed himself to be among the moderns.¹² Picasso took up the anecdote again later; far from treating it as a simple flight of fancy or absurd allegation, his version makes its meaning clearer and sheds new light on its scope: “The Douanier Rousseau considered himself one of the moderns, one of the ‘electric’ painters, [...] he classed me with the Egyptians.”¹³ The reference to electric painters is important. Rousseau's statement had a double meaning by opposing the “Egyptian” primitivism of Picasso's first Cubist efforts with the modernity of his own works, whose iconography pays homage to the considerable technical progress the painter observed at the turn of the century: from the electric poles that traversed the suburban landscape, to the Eiffel Tower, to the dirigibles and airplanes that flew above Paris. Not only did he call himself a “modern”—alongside Picasso and not in opposition to him—but he distinguished two pictorial tendencies at the heart of the nascent modernity. While Picasso's formal explorations drove him at this time toward Cubism, Rousseau classed himself as an “electric painter”. Far from considering himself as a unique, poorly understood and unclassifiable painter, Rousseau seems to inscribe himself into a movement, a modern



ill. 78
Henri Rousseau dit « Le Douanier Rousseau » (1844-1910)
Portrait de femme, 1895
Huile sur toile, 160 × 105 cm
Dation Picasso, 1978
Musée national Picasso-Paris, inv. MP2017-39



ill. 79
Manuel Blasco Alarcón (1899-1992)
Le Banquet pour Rousseau au Bateau-Lavoir, 1968
Huile sur toile, 61,5 × 91,5 cm
Collection Particulière

Paris. Non seulement il se pose en « moderne » – aux côtés de Picasso, et non pas en opposition à lui –, mais il distingue deux tendances picturales au sein de cette modernité naissante. Alors que les recherches formalistes de Picasso le conduisent dans ces années-là vers le cubisme, Rousseau, lui, se place aux côtés des « peintres électriques ». Loin de se poser en singulier de l'art, en peintre incompris ou inclassable, Rousseau semble donc s'inscrire dans un mouvement, une « tendance » de la modernité. Picasso le comprend et souligne la conscience qu'avait l'artiste de la singularité de son œuvre : « Tu te figures que Rousseau n'avait jamais vu de classiques ? Il allait souvent au Louvre, mais il voulait faire autre chose¹⁴. »

De cette même soirée, nous est parvenue cette « Ode au Douanier » que le poète Guillaume Apollinaire – proche du peintre depuis sa rencontre par l'entremise d'Alfred Jarry en 1906 ou 1907¹⁵ – aurait préparée pour l'occasion et récitée devant le peintre et les convives réunis¹⁶.

*Tu te souviens, Rousseau, du paysage aztèque,
Des forêts où poussaient la mangue et l'ananas,
Des singes répandant tout le sang des pastèques
Et du blond empereur qu'on fusilla là-bas.
Les tableaux que tu peins, tu les vis au Mexique [...]*¹⁷

Rousseau a vécu comme une apothéose le « banquet » réalisé en son honneur au Bateau-Lavoir. Il recevait la reconnaissance de la jeune garde artistique. Sa rencontre avec Apollinaire avait été déterminante, comme son amitié avec Pablo Picasso, puis Robert Delaunay. Pourtant, c'est dans la solitude et la misère qu'il trouvera la mort, deux ans plus tard, d'une plaie mal soignée. Il venait d'achever *Le Rêve*, dont la force de fascination a été soulignée par André Breton, le « pape » du surréalisme. Mais les peintres, écrivains ou poètes qui avaient su l'apprécier sauront faire partager leur enthousiasme et œuvrer à sa reconnaissance posthume : aux côtés de quelques collectionneurs et critiques éclairés, ils n'eurent de cesse de faire connaître l'œuvre du « maître de Plaisance », comme le surnomma son ami poète. À l'occasion de la rétrospective qui lui sera consacrée au Salon des Indépendants dès avril 1911, un an après sa mort, Delaunay réunit un ensemble de quarante-sept de ses œuvres, et Apollinaire rédige un article intitulé « Le triomphe du Douanier Rousseau¹⁸ ». La même année, Wilhelm Uhde, qui l'avait rencontré par l'intermédiaire de Delaunay et fut l'un de ses premiers « découvreurs » (il lui avait dédié dès 1908 une première exposition), lui consacre une monographie¹⁹, puis une grande exposition à la galerie Bernheim-Jeune, en 1912. Enfin, en 1914, un numéro spécial des *Soirées de Paris*²⁰ affiche l'intérêt soutenu de Guillaume Apollinaire pour l'artiste.

Le sculpteur Constantin Brancusi avait gravé en 1913 sur sa pierre tombale le poème que lui avait dédié Apollinaire, lors de ce banquet du Bateau-Lavoir, qui symbolise le passage du Douanier Rousseau à la postérité artistique.

“trend”. Picasso understood this and emphasised the artist's awareness of the uniqueness of his work: “You think Rousseau never saw the classics? He went often to the Louvre, but he wanted to do something else.”¹⁴

The same soirée also produced the “Ode to the Douanier” which the poet Guillaume Apollinaire—who was close to the painter after meeting him through Alfred Jarry in 1906 or 1907¹⁵—prepared for the occasion and recited before the painter and the gathered guests:¹⁶

*You remember, Rousseau, the Aztec landscape,
The forests where mangoes and pineapple grew,
The monkeys spreading the watermelon's blood
And the blond emperor who was shot over there.
The pictures you paint, you experience them in Mexico [...]*¹⁷

For Rousseau, the “banquet” was an apotheosis held in his honour at the Bateau-Lavoir. He received the young artistic avant-garde's accolades. His meeting with Apollinaire was decisive, as were his friendships with Pablo Picasso and Robert Delaunay. However, he died in solitude and misery two years later from a poorly treated injury. He had just completed *Le Rêve*, whose fascinating power was expressed by André Breton, the “pope” of surrealism. But the painters, writers and poets who appreciated him shared their enthusiasm with others and worked for his posthumous recognition: alongside a few collectors and critics, they ceaselessly made the works of the “Master of Plaisance” (as his poet friend called him) known. On the occasion of a retrospective at the Salon des Indépendants starting in April 1911, a year after Rousseau's death, Delaunay gathered a set of 41 of his works and Apollinaire wrote an article entitled “The Triumph of the Douanier Rousseau”.¹⁸ The same year, Wilhelm Uhde, who had met him through Delaunay and was one of his first “discoverers” (he devoted a first exhibition to him in 1908), wrote a monograph about him,¹⁹ and then held a major exhibition at the Bernheim-Jeune Gallery in 1912. Finally, in 1914, a special edition of *Soirées de Paris*²⁰ made more widely known the interest Guillaume Apollinaire held for the artist.

In 1913, the sculptor Constantin Brancusi engraved Apollinaire's poem, written for the banquet at the Bateau-Lavoir, on Rousseau's headstone, symbolising the Douanier Rousseau's passage into artistic posterity.

LES FEMMES DU BATEAU-LAVOIR À TRAVERS LES YEUX DE FERNANDE OLIVIER

LES FEMMES DU BATEAU-LAVOIR :
THROUGH THE EYES OF
FERNANDE OLIVIER



ill. 80
Anonyme
Fernande Olivier, Dolly Van Dongen et la chienne Frika, 1907
Photographie
Don Jeanine Warnod
Archives Association du Vieux Montmartre

Alice Derain, Benedetta Canals, Guus van Dongen, Marcelle Braque, Marie Laurencin et Suzanne Valadon... Ce ne sont là que quelques-unes des femmes qui ont composé le riche cercle artistique de Montmartre au tournant du ^{xx}e siècle, à l'époque où Picasso concevait *Les Femmes d'Alger* (1907). Toutes ont travaillé comme modèles ou artistes – parfois les deux –, et toutes sont mentionnées dans les prolifiques écrits autobiographiques de Fernande Olivier. Elles incarnent le rôle ambivalent de la femme modèle et artiste, rôle qui s'est métamorphosé à la fin du ^{xix}e siècle et au début du ^{xx}e siècle, où le modèle a assumé d'autres fonctions, dont celle de muse, de figure inspiratrice pour les artistes et de personification de leurs idéaux. Fernande Olivier qui a mené une existence bohème comparable à celle de ses homologues masculins en est une bonne illustration. Si elle est identifiable dans de nombreuses œuvres pour lesquelles elle a posé, elle a parallèlement été une source créatrice pour Pablo Picasso.

Les catégories jusqu'ici distinctes de modèle et d'artiste s'estompent en outre avec l'apparition de l'«artiste-modèle», une figure singulière qui s'investit dans le processus de création artistique en posant aussi bien qu'en peignant¹. Ainsi, Fernande Olivier a posé pour des artistes académiques et d'avant-garde, mais elle a aussi pris le pinceau. De même, nous le verrons, parmi les nombreuses femmes du Bateau-Lavoir à avoir posé, certaines ont poursuivi des carrières artistiques, avec plus ou moins de succès.

Alice Derain, Benedetta Canals, Guus van Dongen, Marcelle Braque, Marie Laurencin and Suzanne Valadon... these are just a few of the women who made up the rich artistic circle of Montmartre at the turn of the twentieth century, at the moment when Picasso conceived *Les Femmes d'Alger* (1907). All of them worked as either models, artists, or both, and appear in the prolific autobiographical writings of Fernande Olivier. These women epitomize the ambivalent position of the female model and artist, a role that metamorphosed during the late nineteenth and early twentieth centuries. At the same time, the model assumed different functions, including that of muse, an inspirational figure for artists and a personification of their ideals. This is exemplified by Olivier herself, a personage who assumed a similar Bohemian existence to that of her male counterparts. While it is possible to identify many of the works for which she posed, she simultaneously served as a stimulus for Picasso's creative activity.

Furthermore, the formerly distinct categories of model and artist become blurred with the rise of the "Model-Artist," a singular figure who engages in the art-making process through the acts of posing and painting.¹ While Fernande Olivier posed both for academic and avant-garde artists, she also took up the brush. As we will see, many of the *femmes du Bateau-Lavoir* posed, and some pursued artistic careers with varying degrees of success.

Olivier a été une observatrice attentive de son environnement montmartrois. Ses mémoires apportent un éclairage sur Picasso, certes, mais aussi sur les femmes qui ont tenté de trouver leur voie dans un milieu artistique dominé par les hommes. Son point de vue est loin d’être bienveillant; la plupart de ses propos – notamment ceux sur Marie Laurencin – laissent percevoir un sentiment sous-jacent de jalousie et d’esprit de compétition. Assurément consciente des vieux binômes hiérarchiques et sexués qui unissaient les artistes et leurs modèles, Fernande Olivier a oscillé entre ces deux rôles et réussi à perturber cette structure binaire en tentant d’occuper une place prééminente au sein de l’avant-garde masculine. Dans cet essai, nous nous intéresserons aux femmes du Bateau-Lavoir telles qu’elles apparaissent dans les écrits de Fernande Olivier, en nous concentrant sur le rôle équivoque de l’artiste-modèle. Dans un esprit de rivalité, tempérée parfois par un sentiment de camaraderie, Olivier a lutté pour se faire une place parmi les artistes d’avant-garde.

GUUS VAN DONGEN

En décembre 1905, Guus Van Dongen, née Juliana Augusta Pretinger, arrive à Montmartre avec son mari Kees Van Dongen et leur fille Gussy, également connue sous le nom de «Dolly». La famille s’installe dans un appartement contigu à l’atelier de Picasso². Guus se lie d’amitié avec Olivier, qui, dans ses écrits, la considère avec tendresse, mais jamais comme une artiste professionnelle, bien qu’elle ait étudié à l’Académie des beaux-arts de Rotterdam et aspire à devenir peintre. Olivier note plutôt son intelligence et sa capacité de soutenir «sa maison avec une somme qui n’atteignait pas souvent cent francs par mois³». Son mari, Kees, a réalisé plusieurs tableaux de Fernande, dont probablement un grand nu (ill. 84), qui aurait été exécuté à l’époque où Olivier et Picasso se sont brièvement séparés dans les derniers mois de 1907, car Picasso se serait opposé à ce qu’elle pose nue⁴.

Selon Gertrude Stein, le rendu des yeux en amande, aux paupières lourdes de Fernande Olivier a aidé Kees Van Dongen à se faire une réputation à Paris⁵, car il a «créé le type d’yeux en amande qui seront tellement en vogue par la suite. Mais les yeux en amande de Fernande étaient naturels, pour le meilleur ou pour le pire, tout était naturel chez elle». Pourtant, Van Dongen refusait d’admettre ce scénario et de reconnaître que le tableau était un portrait de Fernande, «bien qu’elle ait posé pour lui, ce qui fut une source de beaucoup d’amertume⁶».

ALICE DRAIN ET MARCELLE BRAQUE

En 1905, Olivier décrit dans son journal une scène au restaurant de Vernin, où la *bande à Picasso* et elle dînaient souvent, et note que «beaucoup de gens de théâtre y vont et cela ressemble souvent à une scène que Pablo pourrait peindre⁷». Puis, dans une description expressive, elle évoque Alice Géry et son partenaire de l’époque, le mathématicien Maurice Princet. Devenue la compagne d’André Derain à l’automne 1907, Alice Géry a posé pour Picasso auparavant, entre sa période bleue et sa période rose, où elle apparaît dans plusieurs dessins et dans une sculpture en

Olivier was a keen observer of her Montmartrois environs. Her memoirs shed light not only on Picasso, but on the women who attempted to navigate the male-dominated art world. Her perspective is far from empathetic; inherent in much of her writings is an underlying sense of jealousy and competition, particularly in her discussions of Marie Laurencin. She was surely conscious of the long-established, hierarchical, and gendered binaries of artist and model. Olivier vacillated between the roles of artist and model, disrupting these binary structures, as she attempted to position herself prominently within the masculine avant-garde. This essay will examine Olivier and the women of the Bateau-Lavoir circle as captured through her writings, centering on the equivocal role of the Model-Artist. Rivalry, tempered at times with companionship: Olivier was vying for her a place within the avant-garde community.

GUUS VAN DONGEN

Guus Van Dongen, born Juliana Augusta Pretinger, arrived in Montmartre with her husband Kees Van Dongen and their daughter Gussy, also known as Dolly, in December 1905. The family moved into an apartment next to Picasso’s studio.² She befriended Olivier, who referred to her with tenderness, but never as a professional artist, although Guus had studied at an art academy in Rotterdam and was an aspiring painter. Instead, Olivier noted her intelligence and ability “to run the house and feed her family on less than a hundred francs a month.”³ Kees Van Dongen executed several paintings of Olivier. She likely posed for a large nude (ill. 84). This occurred probably when Olivier and Picasso were briefly separated and the posing took place in the last months of 1907, because Picasso would have opposed to her modeling unclothed.⁴

According to Gertrude Stein, the rendering of Olivier’s heavy lidded almond shaped eyes helped Kees Van Dongen gain a reputation in Paris.⁵ As Olivier sat for the painter, “he created the type of almond eyes that were later so much the vogue. But Fernande’s almond eyes were natural, for good or for bad everything was natural in Fernande.” Yet the artist did not easily acknowledge this scenario: “Van Dongen did not admit that this picture was a portrait of Fernande, although she had sat for it and there was in consequence much bitterness.”⁶

ALICE DRAIN AND MARCELLE BRAQUE

In a diary entry dated 1905, Olivier recorded a scene at Vernin’s restaurant, where she and the *bande à Picasso* often ate dinner, and she stressed that “a lot of theatrical people go there and it often looks like a scene Pablo might paint.”⁷ In an expressive description, Olivier then juxtaposes Alice Géry with her then partner, the mathematician Maurice Princet. Géry, who in autumn 1907 became André Derain’s partner, modeled for Picasso before, between his so-called Blue and Rose periods, where she appears in several drawings and in a bronze sculpture.⁸ John Richardson notes, however, that her features seem often merged with the physiognomies and identities of other women.⁹ A small ink drawing, now in the collection of the Musée national d’art Moderne, bears an inscription in pencil on the upper



ill. 81
Anonyme
Guus et Dolly Van Dongen devant Les Demoiselles d’Avignon
dans l’atelier de Picasso au Bateau-Lavoir, 1907
Photographie, 12 × 9 cm
Archives Françoise Marquet

« Van Dongen, avant tout, cherche l'effet, désire surprendre aussi bien dans la vie que dans ses œuvres. »

Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, p. 210.

“Above all, Van Dongen seeks effects and desires to surprise just as much in life as in his works.”

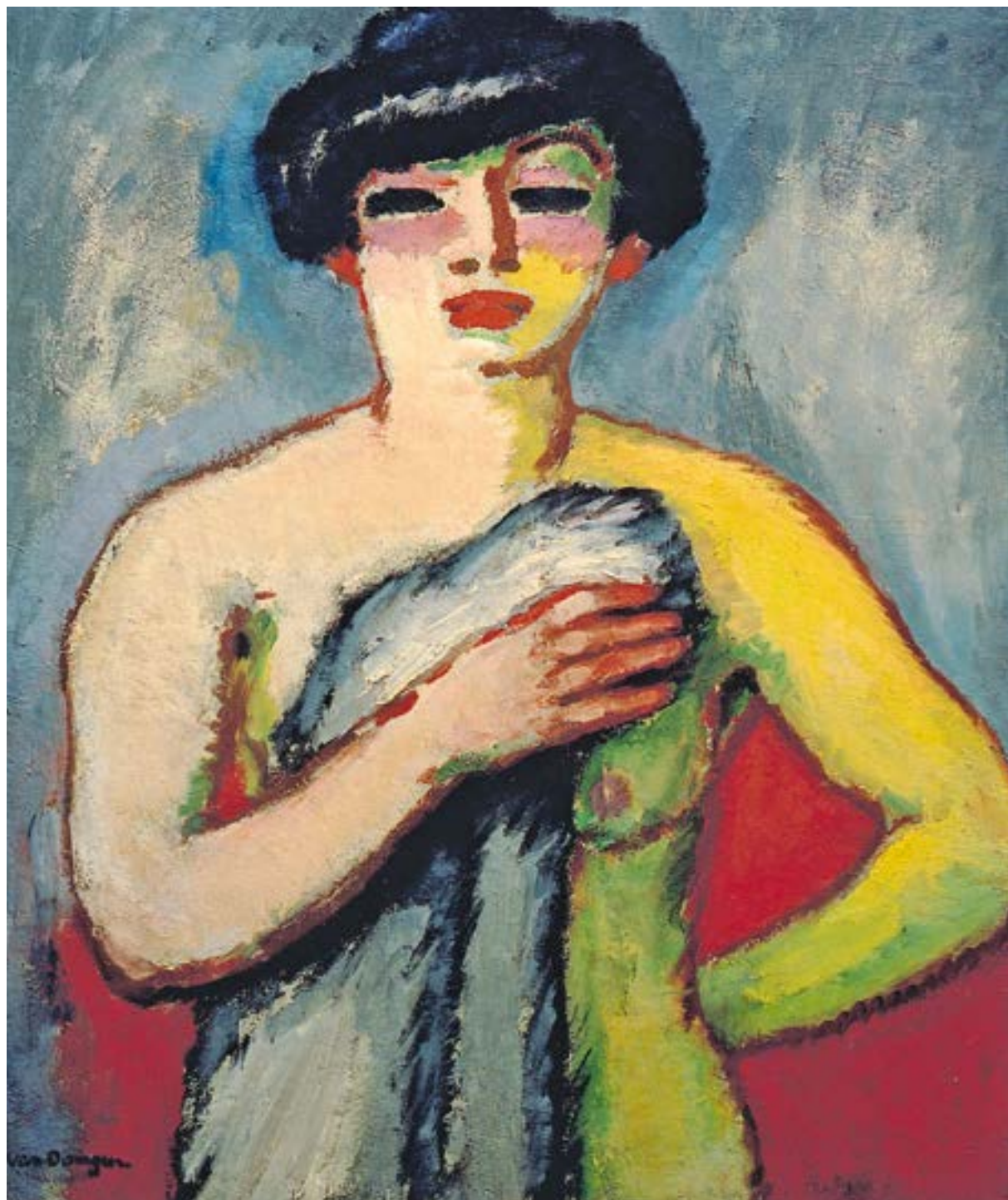
Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, p. 210.



ill. 82*
Kees Van Dongen (1877-1968)
Fernande Olivier, 1907
Huile sur carton, 39 × 35 cm
Achat de la Ville, 1939
Montpellier, musée Fabre, Inv. 39.1.5



ill. 83
Kees Van Dongen (1877-1968)
Fernande Olivier, v. 1906-1907
Huile sur toile, 91 × 71 cm
Collection particulière



ill. 84*
Kees Van Dongen (1877-1968)
Fernande Olivier, 1907
Huile sur toile, 100 × 81 cm
Collection particulière



ill. 85
Kees Van Dongen (1877-1968)
Fernande Olivier, ou l'Espagnole, 1906-1907
Huile sur toile, 91 × 182,9 cm
Collection particulière



ill. 86
Pablo Picasso (1881-1973)
Marie Laurencin dans l'atelier de Picasso du 11 boulevard de Clichy, Paris, automne 1911, photographie, 12 × 9 cm
Musée national Picasso-Paris, inv.APPH17379

ill. 87
Anonyme
Portrait d'Alice Derain, v. 1910
Photographie, Archives Taillade

ill. 88
Fernande Olivier (1881-1966)
Portrait de Marie Laurencin, avant 1933
Dessin au crayon reproduit dans son livre *Picasso et ses amis*
Première édition, Paris, Stock, 1933

ill. 89
Pablo Picasso (1881-1973)
Georges et Marcelle Braque à la Villa les Clochettes, Sorgues, 1912
Épreuve gélatino-argentique non datée, 7,9 × 4,5 cm
Musée national Picasso-Paris, inv.APPH2816

bronze⁸. Richardson note toutefois que ses traits semblent souvent se confondre avec ceux d'autres femmes⁹. Un petit dessin à l'encre, aujourd'hui dans la collection du musée national d'Art moderne, porte une annotation au crayon de Picasso, située en haut à droite, « Pour Alice. Picasso », probablement ajoutée postérieurement. Picasso l'aurait apparemment offert à Alice Derain à l'automne 1959 par l'intermédiaire de Daniel-Henry Kahnweiler : un cadeau qui laisse penser que, même à la fin de sa vie, elle était en bons termes avec Picasso.

Marcelle Braque, née Octavie Eugénie Lapré, a également travaillé comme modèle professionnel, et comme Olivier quand elle a commencé à poser, elle s'est probablement choisi comme nom « Marcelle Vorvanne ». Elle rencontre Georges Braque au cours de l'hiver 1907-1908 et vit avec lui au Bateau-Lavoir. Bien que Olivier la mentionne rarement dans ses écrits, Marcelle Braque restera en contact avec Alice Derain et Guus Van Dongen pendant des années et, plus tard, les trois femmes l'aideront même financièrement¹⁰.

MARIE LAURENCIN

Comme Fernande Olivier, Marie Laurencin est issue d'un milieu modeste et a été élevée par une mère seule, qui, bien que couturière, lui a donné une éducation bourgeoise. Intéressée très tôt par les arts décoratifs, elle étudie la peinture sur porcelaine à l'école de la Manufacture de Sèvres, puis, en 1904, s'inscrit à des cours privés à l'Académie Humbert à Paris, où elle fait la connaissance de Francis Picabia et de Georges Braque. Par l'intermédiaire de ce dernier, elle rencontre Picasso et devient la compagne du célèbre poète et critique d'art Guillaume Apollinaire. Elle a probablement rencontré Olivier vers 1907, à l'époque où elle était une habituée du Bateau-Lavoir.

Marie Laurencin figure en bonne place dans les mémoires de Fernande Olivier, qui dans un passage, la décrit de manière très vivante :

« Marie Laurencin avait vingt ans ; de beaux cheveux frisés châtons tombaient en une épaisse natte sur son dos. Visage de chèvre aux paupières bridées, regard de myope, les yeux rapprochés d'un nez trop pointu, fureteur et toujours un peu rouge au bout. [...] Son teint d'ivoire sali se colorait vivement aux pommettes sous le coup de l'émotion ou de la timidité. Assez grande, ses robes épousaient toujours étroitement des formes minces mais accusées. Les mains longues et rouges comme le sont souvent celles des très jeunes filles, étaient sèches et osseuses¹¹. »

Une esquisse de portrait réalisée par Fernande Olivier correspond à cette description, car on y retrouve les traits de jeune fille de Marie Laurencin : un petit nez, un menton pointu et des yeux étroits encadrés par un halo de boucles (ill. 88). Olivier posera en retour pour Laurencin, qui la peindra dans une aquarelle en 1908.

Dans ses écrits, Fernande Olivier tente de se distinguer de Laurencin en soulignant l'aura féminine et l'amateurisme de sa consœur, et son comportement qu'elle décrit à plusieurs reprises comme celui d'une jeune fille immature : elle se donnait « beaucoup de peine pour avoir simplement l'air de la naïve qu'elle était naturellement¹² ». Si Olivier n'est

right by Picasso : “Pour Alice. Picasso,” which was likely added long after it was made. It appears that Picasso gave it to Alice Derain in the autumn of 1959 through the intermediary of Daniel-Henry Kahnweiler : a gift suggesting that also in her later life, she was on friendly terms with Picasso.

Marcelle Braque, born Octavie Eugénie Lapré, also worked as a professional model, and like Olivier she probably changed her name when she started modeling, to Marcelle Vorvanne. She met Georges Braque in the winter of 1907–1908 and lived with him in the Bateau-Lavoir. Although Olivier rarely mentions Marcelle Braque in her writings, she, along with Alice Derain, and Guus Van Dongen remained in contact for years. Later, these women would assist Olivier financially.¹⁰

MARIE LAURENCIN

Like Fernande Olivier, Marie Laurencin came from a modest background and was raised by a single mother. Although a seamstress, her mother provided her with a bourgeois education. With an early interest in decorative arts, Laurencin studied porcelain painting at the state-run porcelain factory, the Ecole de Manufacture de Sèvres. Then, in 1904, she enrolled in private classes at l'Académie Humbert in Paris, where she met Francis Picabia and Georges Braque. Through Braque, she met Picasso and became the partner of the famous art critic, Guillaume Apollinaire. She would have met Olivier sometime around 1907, when she was a regular at the Bateau-Lavoir.

Marie Laurencin features prominently in Fernande Olivier's memoir. In one passage, Olivier vividly describes her :

“Marie Laurencin was twenty years old, with beautiful curly brown hair falling down her back in a thick braid. She looked short-sighted, and her face was goatlike with slit eyes set close to her sharply pointed, inquisitive nose, which was always slightly red at the tip... Her complexion was the color of yellowed ivory, though her cheeks blushed fiercely whenever she was overcome by emotion or shyness. She was quite tall and her dresses always clung tightly to her slim but shapely figure. Her long red hands, like those very young girls often have, were dry and bony.”¹¹

A portrait sketch by Olivier corresponds with this description, highlighting Laurencin's girlish features: a small nose, pointed chin, and narrow eyes are framed within a halo of curly locks (ill. 88). Olivier would likewise pose for Laurencin, who painted her in a watercolor in 1908.

Olivier attempts in her writings to distinguish herself from Laurencin, emphasizing her counterpart's feminine aura and amateurishness. Repeatedly, she describes Laurencin's demeanor as girlish and immature : “She went to a lot of trouble to cultivate an appearance of naivety—which in fact corresponded to her real character.”¹² While Olivier was not amused, Laurencin's “intentionally childish” behavior won the attention of Apollinaire who was “quite enchanted” by her.¹³ The critic would introduce her to the prominent avant-garde circles and promote her work and its display in important exhibitions. Thanks to Apollinaire, Laurencin was the only female artist to exhibit regularly alongside male Cubists. Her work was shown with theirs in “salle 41” at the Salon des Indépendants, likely at his re-

guère séduite, le comportement aux «gestes enfantins trop voulus» de Laurencin attire l'attention d'Apollinaire qui, «tout réjoui, était charmé » par elle¹³. Le critique l'introduit dans les milieux d'avant-garde les plus en vue et promeut son travail dans d'importantes expositions. Grâce à Apollinaire, Laurencin est la seule artiste femme à exposer régulièrement aux côtés des cubistes hommes, notamment dans la «salle 41 » du Salon des indépendants, probablement à la demande d'Apollinaire, et elle est la seule mentionnée par le critique¹⁴ dans *Peintres cubistes* (1913). En 1912, elle participe à la décoration de la «maison cubiste» par Duchamp-Villon et André Mare, et présente son travail au Salon d'automne ainsi qu'à la «Section d'Or», à la galerie La Boétie. Bien qu'elle expose fréquemment avec les cubistes, Olivier la présente comme extérieure au groupe, réticent à l'accepter: «Malgré Apollinaire, qui, fort épris, voulait nous l'imposer, elle ne pénétra pas tout de suite dans notre intimité. Peu naturelle, elle nous semblait poseuse, un peu sottre, très "faite", curieuse surtout de l'effet qu'elle produisait¹⁵.»

Contrairement à Olivier qui la dépeint comme une intruse et une artiste inexpérimentée, Laurencin revendique de faire partie du sérail dans deux de ses premiers portraits de groupe: *Groupe d'artistes* (ill. 91) et *Apollinaire et ses amis* (ill. 93)¹⁶, deux œuvres dans lesquelles elle apparaît comme occupant une place importante dans l'avant-garde. Dans la première, elle se tient entre Picasso et Apollinaire en arborant une rose, tandis que dans le registre inférieur apparaissent le chien de Picasso «Frika» et Olivier qui adopte une pose coquette. Du point de vue de Laurencin, c'est Olivier qui apparaît désormais comme la femme stéréotypée. Laurencin se tient droite, car elle s'aligne sur ses pairs masculins de l'avant-garde. Acheté par Gertrude Stein, le tableau était accroché dans son célèbre appartement de la rive gauche, rue de Fleurus, mais Olivier banalise le travail de Laurencin en déclarant: «Au début, ni les marchands, ni les amateurs ni les camarades ne la prenaient au sérieux. Ce fut par amusement que, poussés par Picasso, les Stein lui achetèrent un premier tableau: une composition assez grande où quelques-uns des artistes qu'elle fréquentait étaient groupés¹⁷.» Curieusement, Olivier ne mentionne pas le fait qu'elle figure dans le portrait de groupe, peut-être parce qu'elle s'est sentie infériorisée, et même, en tant qu'ancien modèle et artiste émergente, menacée par le succès artistique croissant de Laurencin. Il est certain que les deux femmes étaient conscientes que leur position durement acquise – comme modèle ou comme artiste – n'était pas assurée dans un cercle artistique dominé par les hommes.

Dans *Apollinaire et ses amis*, œuvre peinte un an plus tard, les mêmes acteurs apparaissent – Laurencin, Picasso, Olivier, Apollinaire – entourés de nombreux autres personnages, dont certains seulement ont été identifiés avec certitude. Laurencin a offert le tableau à Apollinaire, qui l'a exposé chez lui. Comme dans le *Groupe d'artistes*, elle suit les techniques cubistes, elle simplifie et rend les traits de leur visage plus abstraits, dans le sens de l'esthétique ibérique et africaine. Elle développe sa singularité en adoucissant les bords des formes et des drapés, et en employant

quest, and she was the only woman artist mentioned in Apollinaire's *Peintres Cubistes* (1913).¹⁴ In 1912, she participated in decorating the "maison cubiste" by Duchamp-Villon and André Mare, and showed her work at the Salon d'automne and the "Section d'Or" at the Galerie La Boétie. Although she would frequently exhibit with the Cubists, Olivier casts Laurencin as an outsider. She details the group's reluctance to accept her: "Apollinaire was greatly taken with her, and was determined that we should accept her as one of our group, but this didn't happen right away. We found the fact that she never behaved naturally but always seemed to be posing rather silly and forced."¹⁵

Contrary to Olivier's portrayal of her as interloper and inexperienced artist, Laurencin claims for herself an insider status in two early group portraits: *Group of Artists* (ill. 91) and *Apollinaire and his Friends* (ill. 93).¹⁶ In each, Laurencin appears as one among the key avant-garde players. In the former, she stands in between Picasso and Apollinaire holding a rose, while in the lower register appears Picasso's dog Frika and Olivier, who strikes a coquettish pose. As seen through Laurencin's eyes, it is Olivier who now appears more stereotypically feminine. Laurencin's pose is erect, as she aligns herself with her avant-garde male peers. Purchased by Gertrude Stein, the painting was displayed in her famous Left Bank apartment in the Rue de Fleurus. Olivier trivialized Laurencin's achievements: "certainly when we first met her, nobody, dealers, collectors or her friends, took her painting seriously. It was just as a joke that Picasso persuaded the Steins to buy a picture from her—quite a large composition showing a few of the artists she went around with grouped together."¹⁷ Oddly, Olivier makes no mention of the fact that she appears in the group portrait. Perhaps she felt a sense of inferiority or rivalry. As a former model and emerging artist, she may have felt threatened by Laurencin's growing success as a painter. Certainly, both women were aware that their hard-won position – whether as model or as artist – was not secure in a male-dominated artistic circle.

In *Apollinaire and his Friends*, the same players appear – Laurencin, Picasso, Olivier, Apollinaire. Painted one year later, they are surrounded by a large entourage of other figures, only some of whom have been identified with certainty. Laurencin offered the painting as a gift to Apollinaire, who displayed it in his home. As with *Group of Artists*, Laurencin follows Cubist techniques, simplifying and abstracting their facial features in accordance with Iberian and African art, developing her specificity by softening the edges of forms and drapery, and by employing a spectrum of pastel colors. Once again, Laurencin seems to be consciously constructing a professional identity for herself. Pushed to the foreground, she figures prominently in the composition and emphasizes her feminine appearance to a greater degree than the earlier portrait. In the absence of artist's tools, she does not clearly assume the status of painter; she seems to play the dual role of artist and muse.

Olivier makes every attempt to discredit Laurencin in her memoir, and attributes the artist's eventual success to Apollinaire's enthusiastic promotion. After comparing her work with mediocre women artists of the period, she



ill. 90*
Marie Laurencin (1883-1956)
Autoportrait, 1905
Huile sur toile, 97 × 73 cm
Don Armand Lowengard, 1946
Musée de Grenoble, inv. MG 2926

« Elle doit à Apollinaire surtout, et un peu aux autres, de s'être révélée à elle-même. Elle comprit vite le parti qu'elle pouvait tirer d'un entourage aussi original et avancé. Comme aussi son tempérament et son instinct la poussaient vers l'originalité, ce fut tôt fait. »

Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, p. 144.

“It was [Apollinaire]’s influence and that of the environment he introduced her to that allowed her to discover herself and realize her ambitions. She quickly realized how she could profit from such an original and progressive entourage, and since her own temperament and instincts tended towards originality, she was soon successful.”

Fernande Olivier, *Loving Picasso* p. 209.

« Aidée de son charme si particulier fait de gaucherie enfantine où l'étrangeté a sa place, sans vrai naturel, elle sut si bien s'installer dans son métier et persévérer dans son travail qu'elle a acquis la place artistique qui lui était réservée. »

Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, p. 145.

“The fact that she managed to establish a reputation as a painter seems to me to have been due to her highly individual charm, which was a mixture of a childish awkwardness and an oddly unnatural quality [and because she knew so well to persevere in her work].”

Fernande Olivier, *Loving Picasso* p. 209.



ill. 91
Marie Laurencin (1883-1956)
Groupe d'artistes
(Pablo Picasso, Marie Laurencin, Guillaume Apollinaire et Fernande Olivier), 1908
Huile sur toile, 65,1 × 81 × 2,7 cm
Baltimore Museum of Art, The Cone Collection
inv. 1950.215

tout un spectre de couleurs pastel. Une fois de plus, Laurencin semble se construire consciemment une identité professionnelle. Propulsée au premier plan, elle occupe une place de choix dans la composition et met en valeur son apparence féminine, plus encore que dans le portrait précédent. En l'absence d'outils de peintre, elle n'assume pas clairement son statut, mais semble jouer néanmoins le double rôle d'artiste et de muse.

Dans ses mémoires, Olivier tente de discréditer Laurencin et d'attribuer son succès final à la promotion enthousiaste qu'en fait Apollinaire. Après avoir comparé son travail à celui de femmes artistes médiocres de l'époque, elle affirme sans ambages que Laurencin n'aurait pas vraiment réussi en peinture «sans Apollinaire», et qu'elle devait «à Apollinaire surtout, et un peu aux autres, de s'être révélée à elle-même. Elle comprit vite le parti qu'elle pouvait tirer d'un entourage aussi original et avancé¹⁸». Olivier décrit Laurencin au travail dans son atelier comme étant un artiste désordonnée: «Marie avait fait d'une chambre un charmant atelier où elle travaillait beaucoup. À quelque heure qu'on arrivât, elle venait ouvrir elle-même, ses palette et pinceaux à la main, et il fallait se garder de la peinture¹⁹». Olivier ajoute que l'art persan est une source d'inspiration majeure pour elle, au même titre que le *Journal des Demoiselles*, magazine de mode de l'époque, et elle note avec humour que «le charme des gravures, en rose, gris, bleu et blanc, lui fut une révélation qui la fixa²⁰». Elle raconte même qu'un jour, «chez elle, n'ai-je pas pris pour un original de Marie Laurencin une petite image, encadrée en médaillon, qu'elle avait découpée dans ce journal²¹?». Par cette anecdote peu amène, Olivier exprime sa détestation de l'art de Laurencin, et la rivalité qui les oppose dans la bande à Picasso – comme s'il n'y avait pas de place pour les deux, modèle et artiste, dans le groupe des avant-gardistes.

Dans les années 1910, le style de Laurencin évolue, car elle adopte une palette de crèmes et de roses pastel, et peint des figures plus allongées et éthérées. Ce nouveau style est plus en accord avec les modes du début du xx^e siècle – même si Olivier l'associe aux planches de mode du xix^e siècle –, et on voit y apparaître notamment la figure populaire de la «forme féminine», c'est-à-dire la femme élégante et gracieuse, à la peau de porcelaine blanche, au corps allongé, aux formes d'adolescente et aux manières de jeune fille²².

Laurencin semble avoir adopté la «forme féminine» non seulement dans son travail, mais aussi dans son image publique et son comportement²³. Olivier y fait allusion dans ses mémoires: «La ruse, alliée je crois à une fausse naïveté, est un des effets étranges de ses compositions. Aidée de son charme si particulier fait de gaucherie enfantine où l'étrangeté a sa place, sans vrai naturel, elle sut si bien s'installer dans son métier et persévérer dans son travail qu'elle a acquis la place artistique qui lui était réservée²⁴». Dans ses deux premiers portraits de groupe, les visages en forme de masques font écho au type de jeu de rôle que Laurencin – et probablement Olivier dans une certaine mesure – adoptaient. La théorie de la mascarade de Joan Riviere permet de mieux comprendre le travail

bluntly states that Laurencin would not have been a very successful painter “had it not been for Apollinaire.” She asserts that “It was his influence and that of the environment that he introduced her to that allowed her to discover herself and realize her ambitions.”¹⁸ Olivier describes Laurencin at work in her studio as a messy painter: “Marie set up a delightful studio in one of the rooms, where she did most of her work, and whatever time of day we arrived, she would always come to the door herself, her palette and brushes in hand, which meant we had to steer clear of the paint.”¹⁹ She states that Persian art was a major source of inspiration for Laurencin, as well as the nineteenth century fashion magazine *Journal des Demoiselles*. Olivier snidely notes how the “charming engravings in pink, grey, blue and white... were a real revelation to her.”²⁰ She recounts how “One day, when I was visiting her, I saw a little picture framed in a medallion that I thought was an original Marie Laurencin, but it was actually an illustration she had cut out of the magazine.”²¹ Besides conveying Olivier's distaste for Laurencin's art, this unkind anecdote reveals rivalry between two women in the *bande à Picasso*, as if there was no place for both model and artist in the troupe of avant-gardists.

By the 1910s, Laurencin's style had transitioned, as she adopted a palette of pastel creams and pinks and painted figures that appear elongated and ethereal. Although Olivier associates her work with the fashion plates of the nineteenth century, her newly adopted style resonated to a greater degree with the fashions of the early twentieth century. In her paintings appears the popular figure of the *forme féminine* (feminine form). This was a stylish and graceful personage, who had white porcelain skin, an elongated body, and adolescent form, and who exuded a girlish manner.²²

Laurencin seems to have embraced the *forme féminine* not only in her work, but in her public image and comportment.²³ Olivier alludes to this in her memoir: “I find her pictures always suggest a combination of cunning and false naivety, and the fact that she managed to establish a reputation as a painter seems to me to have been due to her highly individual charm, which was a mixture of a childish awkwardness and oddly unnatural quality.”²⁴ Olivier concludes that Laurencin's girlish personality was a construction. The mask-like visages in her two early group portraits resonate with the kind of role-playing Laurencin, and likely Olivier to some degree, both adopted. Joan Riviere's theory of the masquerade gives insight into Laurencin's work, reception, and behavior. Riviere argues, “Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it.”²⁵ According to Joan Riviere, women use femininity as a disguise, to over-emphasize and flaunt their sexuality. Femininity, then, is not inherently biological but the product of a patriarchal society.²⁶ Mary Ann Doane has re-examined this argument within the context of film theory and psychoanalysis, explaining that the masquerade is an “excess of femininity” used for particular gains.²⁷ As Olivier insinuates in her memoir, Laurencin displayed an “excess of femininity” in her



ill. 92*
Marie Laurencin (1883-1956)
Portrait d'Apollinaire, 1908-1909
Huile sur carton, 28,2 × 20,3 cm
Ancienne collection Jean-Paul Kahn, achat 2019
Paris, musée de l'Orangerie, inv. RF OR 2019 2



ill. 93
 Marie Laurencin (1883-1956)
Apollinaire et ses amis (2^e version), Salon de 1909
 De gauche à droite : Gertrude Stein, Fernande Olivier, un modèle non
 identifié, Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso, la poétesse Marguerite Gillot,
 le poète Maurice Cremitz et Marie Laurencin
 Huile sur toile, 130 x 194 cm
 Dation, 1973
 Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne / CCI, inv.AM 1973

de Laurencin, la réception de son œuvre et son comportement. Joan Riviere affirme en effet que « La féminité pouvait donc être assumée et portée comme un masque, car elle permettait à une femme à la fois de cacher la masculinité qu'elle possédait et d'éviter les représailles auxquelles elle pouvait s'attendre si l'on découvrirait qu'elle la possédait²⁵. » Elle en conclut que la personnalité féminine de Laurencin est une construction. Selon Joan Riviere, les femmes utilisent la féminité comme un déguisement, pour mettre en valeur et afficher leur sexualité. La féminité n'est donc pas une donnée biologique, mais le produit d'une société patriarcale²⁶. Mary Ann Doane, qui a réexaminé cet argument dans le contexte de la théorie du cinéma et de la psychanalyse, explique que la mascarade est un « excès de féminité » dont on peut tirer des avantages particuliers²⁷. Comme Olivier l'insinue dans ses mémoires, Laurencin fait preuve d'un « excès de féminité », dans son art comme dans son personnage public, pour promouvoir son travail. Poursuivant une carrière dans le monde de l'art dominé par les hommes, elle a dissimulé tout signe de masculinité en privilégiant les traits et les comportements féminins et en construisant un style artistique indubitablement féminin.

Dans l'entre-deux-guerres, Marie Laurencin a été considérée comme une artiste française de premier plan²⁸. Plus tard, elle exprimera un sentiment d'insuffisance : « Si je ne suis pas devenue un peintre cubiste, c'est parce que je ne le pouvais pas. Je n'en avais pas la capacité, mais j'étais passionnée par leurs recherches²⁹. » On peut discuter de la question de savoir si Laurencin était vraiment incapable de pratiquer le cubisme. Il est plus probable qu'elle ait compris qu'elle devait se démarquer de Picasso, de Braque et des autres cubistes « hommes », et élaborer une technique picturale acceptable par ses pairs masculins. Par le style personnel qu'elle s'est forgé – jugé « féminin » et en marge du cubisme –, ses efforts ont, en cela, été récompensés. Elle a été décorée de la Légion d'honneur en 1937 et, la même année, l'État français a acheté plusieurs de ses œuvres.

SUZANNE VALADON

Figure importante du milieu montmartrois, Suzanne Valadon n'apparaît qu'une seule fois dans les mémoires de Fernande Olivier. Comme cette dernière, elle est née d'une mère célibataire et a d'abord fait carrière comme modèle, posant pour de nombreux artistes, comme Puvis de Chavannes, Toulouse-Lautrec et Renoir. Dotée d'un sens aigu de l'observation, Valadon apprend tout dans ses séances de pose et finit par devenir une artiste à part entière. Lorsque Olivier la rencontre, elle est déjà passée du statut de modèle à celui d'artiste, mais Olivier prétend qu'elle travaille comme modèle pour Degas : « J'ai visité l'atelier de Degas avec Benedetta Canals, qui était son modèle. Il ne peint pas en ce moment, mais travaille sur de petites statuettes d'après son modèle S.V. [Suzanne Valadon]. Je ne serais pas son type de modèle. C'est un vieil homme étrange, avec un côté dur et sarcastique qui vient de sa force, et une gentillesse qui vient de son humilité. Mais je ne l'ai vu que très peu de temps. Benedetta a

art as well as in her public persona to promote her work. Pursuing a career in the male dominated art world, she concealed any signs of masculinity by over-emphasizing her girlish traits and behaviors and, equally, by constructing an unmistakably feminine artistic style.

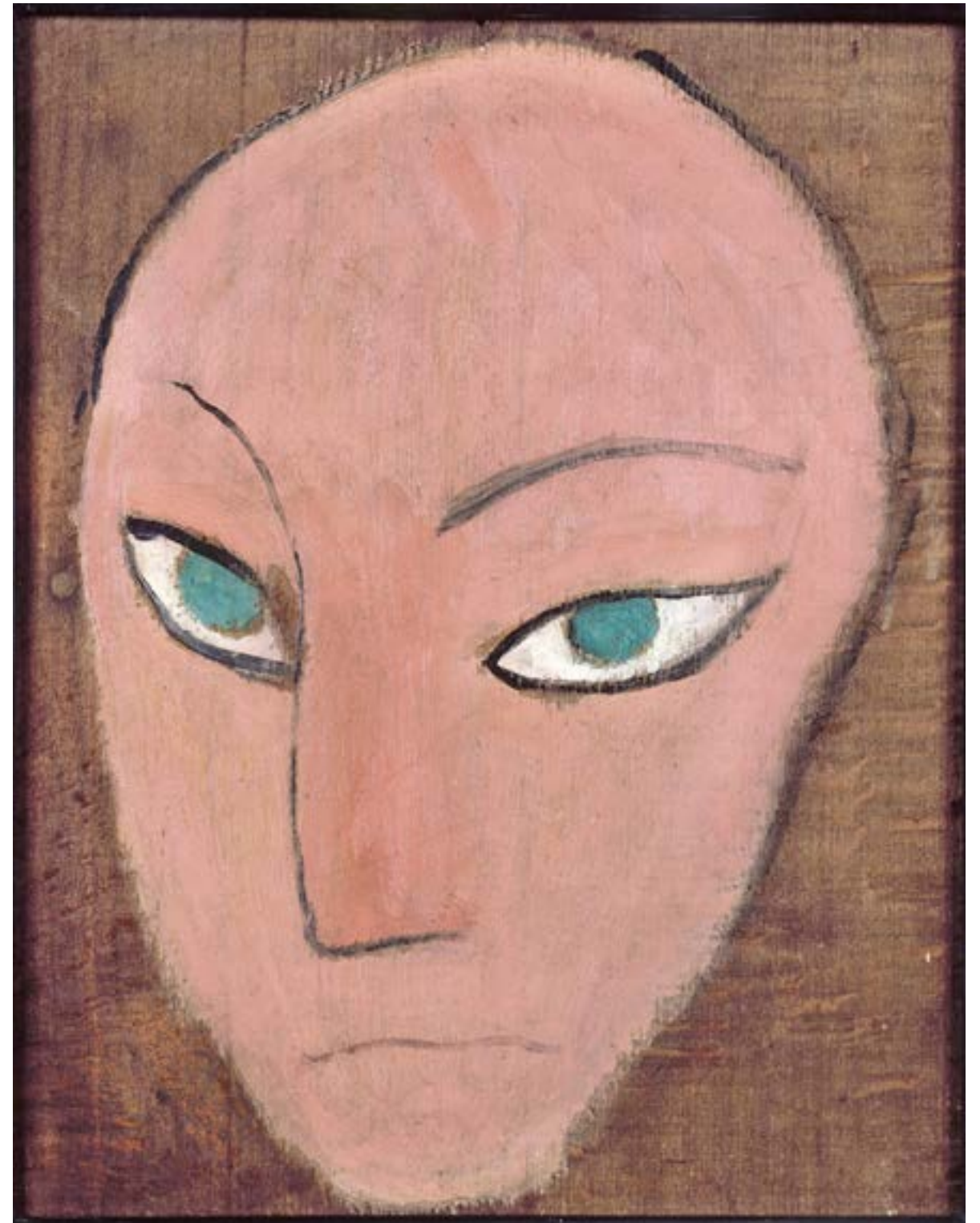
During the interwar period, Laurencin came to prominence as one of France's leading artists.²⁸ She later expressed feelings of inadequacy: "If I have not become a Cubist painter, it is because I cannot. I did not have the ability, but I was passionate about their inquiries."²⁹ Whether Laurencin was truly incapable of Cubist experimentation is debatable. Rather, it seems likely that she recognized the need to distinguish her work from that of Picasso, Braque and the other male Cubists, and to fashion a painting technique that would be accepted by her male peers. Forging her own distinct style, one that was deemed "feminine" and on the fringe of Cubism, her efforts were rewarded. She was bestowed the Legion of Honor in 1937 and, that same year, the French State purchased several of her works.

SUZANNE VALADON

An important figure in the Montmartre community, Suzanne Valadon appears in Olivier's memoir once. Like Olivier, she was born to a single mother and pursued a career first as an artist's model. She posed for numerous artists, including Puvis de Chavannes, Toulouse Lautrec and Renoir. With astute observational skills, she learned while modeling, and became an artist in her own right. By the time Olivier met Valadon, she had already transitioned from model to artist, yet Olivier claims that she is working as a model for Degas: "I visited Degas's studio with Benedetta Canals, who used to model for him. He's not painting at the moment, but is working on small statuettes from his model S.V. [Suzanne Valadon]. I wouldn't be his type as a model. He's a strange old man, with a tough, sarcastic quality that comes from his strength, and a kindness that comes from his humility. But I only saw him for a very short time. Benedetta also modeled for Bartholome, posing for one of the figures in his *Monuments des Morts*."³⁰

This statement contradicts Valadon's assertion that she never posed for Degas. She insisted in an interview with Tabarant in 1921, "I never posed for him, although the opposite has been said a hundred times."³¹ Valadon was not the only female artist who refused to be viewed as Degas' model. Mary Cassatt likewise denied having posed for Degas, although she sat for two paintings around 1880.³² Anxiety about one's status as artist is a common thread in the writings and interviews of women artists at the turn of the century.

As with Apollinaire and Laurencin, the link with Degas allowed Valadon to gain recognition in a male-dominated art world. Degas may have arranged for her drawings to be shown in 1893 at the art gallery, Le Barc de Boutteville in an exhibition, *4^e exposition des peintres impressionistes et symbolistes*, alongside Toulouse-Lautrec, Camille Pissarro, and Paul Sérusier. In 1894, her work was accepted into the prestigious *Exposition de la Société Nationale des Beaux-Arts*. The only female artist included in the exhibition, she exhibited five drawings of child bathers, one of which Degas



ill. 94*
Marie Laurencin (1883-1956)
Portrait de Max Jacob, 1908
Huile sur bois, 38,5 × 33,5 × 4 cm
Ancienne collection Guillaume Apollinaire, achat
Orléans, musée des Beaux-Arts, inv. 93.7.1

également été modèle pour Bartholomé, posant pour l'une des figures de son *Monuments aux Morts*³⁰.»

Cette déclaration contredit l'affirmation de Valadon selon laquelle elle n'aurait jamais posé pour Degas. Un point sur lequel elle insiste dans un entretien avec Tabarant en 1921 : « Je n'ai jamais posé pour lui, bien que l'on ait dit cent fois le contraire³¹. » Valadon n'est pas la seule artiste femme qui refuse que l'on dise qu'elle a posé pour Degas. La crainte que l'on puisse remettre en question leur statut d'artiste est un sentiment récurrent dans les écrits et les entretiens de ces femmes au début du siècle.

Comme pour Apollinaire et Laurencin, le lien avec Degas a permis à Valadon d'être reconnue dans un monde artistique dominé par les hommes. Degas a peut-être fait en sorte que les dessins de Valadon soient présentés en 1893 à la galerie d'art Le Barc de Boutteville dans le cadre de la « 4^e exposition des peintres impressionnistes et symbolistes », à côté de Toulouse-Lautrec, Camille Pissarro et Paul Sérusier. En 1894, ses œuvres sont acceptées pour la prestigieuse « Exposition de la Société nationale des Beaux-Arts ». Seule femme présente, Valadon expose cinq dessins d'enfants au bain, dont l'un est acheté par Degas³², qui la fera connaître à de nombreux marchands, dont Ambroise Vollard qui publiera ses gravures et vendra ses œuvres. De Suzanne Valadon, Degas lui-même accumulera un total de dix-sept dessins et trois gravures d'après l'inventaire de sa collection établi après sa mort³³. Degas lui prodigue ses conseils et ses encouragements lors de séances de travail dans son atelier, où elle s'initie aux techniques de gravure. Leur correspondance témoigne de leur étroite amitié.

Il est douteux que Valadon ait posé pour les sculptures de danseuses de Degas, mais ce n'est pas totalement impossible. Connue pour modifier les informations la concernant, y compris sa date de naissance, Valadon a joué un rôle dans la mythification de son propre personnage. Pour autant, la perspective qu'adopte Olivier est loin d'être impartiale. Comme nous l'avons vu, sa tendance à banaliser le travail des autres femmes artistes est évidente. Dans sa description de Valadon, elle affiche un sentiment de supériorité en affirmant qu'elle ne serait pas le « type de modèle » de Degas. Ainsi Olivier cherchait probablement à s'aligner sur les peintres de la jeune génération.

Les écrits de Fernande Olivier ne doivent pas être lus comme une histoire exhaustive – ni d'une exactitude absolue – de la vie des femmes artistes ou modèles du Bateau-Lavoir, mais plutôt comme une réflexion sur les défis et difficultés particulières que soulève la figure polymorphe de l'artiste-modèle. Tandis que Fernande Olivier passait du statut de modèle pour des peintres académiques à celui de modèle et de muse pour les avant-gardistes, tout en se frayant un chemin en tant qu'artiste, elle est restée consciente de la distinction hiérarchique qui existait entre artiste et modèle. À plusieurs reprises, elle a souligné l'importance de la place qu'elle a occupée et a pris ses distances avec les femmes de son cercle. Pour elle, modèle et artiste demeuraient deux positions dichotomiques et irréconciliables à une époque où, dans le monde de l'art parisien, ces deux rôles étaient de plus en plus entremêlés.

purchased.³³ Degas made her art known to numerous dealers, including Ambroise Vollard who published her engravings and sold her work. Degas himself would accrue a total of seventeen drawings by Valadon and three prints; these were noted in his collection after his death.³⁴ Degas imparted his advice and encouragement through sessions together in his studio, where she learned printmaking techniques. Extant correspondence attests to their close friendship.

Whether Valadon posed for Degas' dancer sculptures is dubious, although not entirely impossible. Known to alter information about herself, including her birthdate, Valadon played a role in mythologizing herself. Still, Olivier's perspective is far from impartial. As we have seen, the tendency for her to trivialize the work of other women artists is evident in her writings. In her description of Valadon, Olivier asserts a sense of superiority, claiming that she would not be Degas' "type of model." She likely aimed to align herself with the younger painters.

Olivier's writings should not be read as fully historically accurate or as a complete history of the lives of women artists and models of the Bateau-Lavoir, but as a reflection of the unique challenges and anxieties that arose from the mercurial figure of the Artist-Model. As Olivier transitioned from a model for academic painters to a model and muse for avant-gardists, while also forging a path as an artist herself, she was ever conscious of the hierarchal binaries of artist and model. Repeatedly, she emphasized her significance and distinguished herself from the women artists and models in her circle. Although for Olivier, model and artist remained two dichotomous and irreconcilable positions, in the Parisian art world these roles became increasingly intertwined.



ill. 95

Anonyme

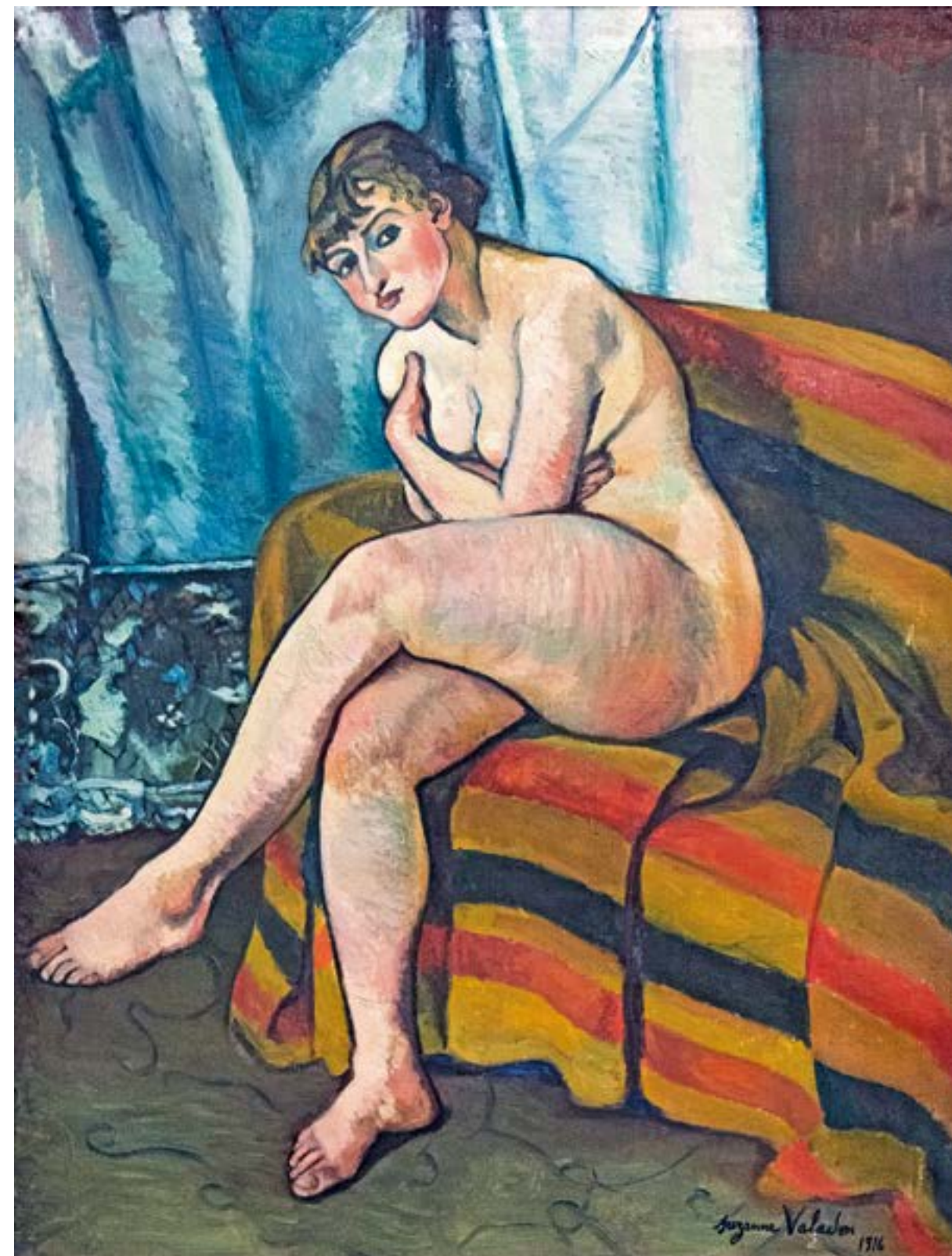
Portrait de Suzanne Valadon, v. 1885

Épreuve gélatino-argentique, 14,3 × 9,5 cm

Paris, bibliothèque Marguerite-Durand, côte 099 B 91 I



ill. 96*
 Suzanne Valadon (1865-1938)
Autoportrait, 1927
 Huile sur toile, 62 × 50 cm
 Collection de la ville de Sannois, dépôt au musée de Montmartre, Paris



ill. 97*
 Suzanne Valadon (1865-1938)
Nu assis sur un divan, 1916
 Huile sur toile, 81,4 × 60,4 cm
 Collection David Weisman et Jacqueline Michel, dépôt au musée de Montmartre, Paris

CHRONOLOGIE

CHRONOLOGY

6 juin 1881

Amélie Lang naît à Paris de Clara Lang, 27 ans sans profession, et de père non dénoncé. Mise en nourrice, il la confie ensuite contre pension pour son éducation à sa demi-sœur Mme Belvallée [sic] qui tient un magasin. La même année, Pablo Ruiz Picasso naît le 25 octobre à Malaga, Espagne.

1896

Elle commence un journal à 15 ans qu'elle semble tenir jusqu'à sa rencontre avec Pablo.

1898

Une employée lui présente son beau-frère, Paul Émile Percheron, né le 22 janvier 1873, qui la viole à 17 ans.

11 mars 1899

Naissance de leur fils André Robert au domicile des père et mère, 196 avenue du Maine. Abandonné semble-t-il, il décède à Lyon le 24 mars 1964 sans enfant.

8 août 1899

Mineure, Amélie est reconnue par sa mère avant son mariage avec Paul. Elle subit viols et violences conjugales.

1900

Elle fuit son domicile puis rencontre le sculpteur Laurent Debienne (Gaston de Labaume?), vit dans son atelier à Montparnasse, rue de Maine; puis en 1901 au Bateau-Lavoir.

1900-1905

Sous le pseudonyme « Fernande Olivier », elle travaille comme modèle professionnel pour Giovanni Boldini, Ricard Canals, Fernand Cormon, Maxime Dethomas, Jean-Jacques Henner, Walter MacEwen, François Sicard, Joaquim Sunyer...

Août 1904

Liaison avec Pablo, installé depuis mai au Bateau-Lavoir dans l'atelier de Paco Durrio. Transition de la période bleue vers la période rose.

4 décembre 1904

Décès de Paul à l'asile pour aliénés de Villejuif. Elle n'avouera jamais sa condition maritale à Pablo.

6 June 1881

Amélie Lang is born in Paris to Clara Lang, who is 27 and without a profession, and an unidentified father. He sends her to foster care before entrusting her to his half-sister Mme Belvallée [sic], a shopkeeper, for her education. The same year, Pablo Ruiz Picasso is born on 25 October in Malaga, Spain.

1896

At fifteen, she begins to keep a journal, which she will apparently continue until she meets Picasso.

1898

An employee introduces her to Paul Émile Percheron, the employee's half-brother, born 22 January 1873, who rapes her when she is 17.

11 March 1899

Their son André Robert is born at his parents' home at 196 Avenue du Maine. He appears to have been abandoned, and dies on 24 March 1964 in Lyon with no children.

8 August 1899

Amélie, still a minor, is recognized by her mother before her marriage to Paul. She endures rape and conjugal violence.

1900

She runs away from her home and meets the sculptor Laurent Debienne (Gaston de Labaume?). She lives in his studio in the Rue de Maine in Montparnasse; then, in 1901, they move to the Bateau-Lavoir.

1900-1905

Using the pseudonym "Fernande Olivier", she works as a professional model for Giovanni Boldini, Ricard Canals, Fernand Cormon, Maxime Dethomas, Jean-Jacques Henner, Walter MacEwen, François Sicard, Joaquim Sunyer...

August 1904

Fernande begins an affair with Pablo, who moved into Paco Durrio's studio at the Bateau-Lavoir in May. This marks the transition from his Blue Period to his Rose Period.

4 December 1904

Paul Percheron dies in an insane asylum in Villejuif. She will never tell Pablo that she is married.



ill. 98
Anonyme
Fernande Olivier à la terrasse du Lapin Agile, non daté
Photographie, 18 × 11 cm
Archives LBF Association

ill. 99
Fernande Olivier, non daté
Photographie
Archives LBF Association

ill. 100
Anonyme
Fernande Olivier au Lapin Agile, non daté
Photographie, 17,5 × 11 cm
Archives LBF Association

3 septembre 1905

S'installe chez Pablo et cesse de travailler.

Mai-août 1906

Le couple séjourne à Barcelone puis Gósol, Catalogne. Pablo produit plus de 300 œuvres, beaucoup inspirées de Fernande.

6 avril-août 1907

Le couple adopte Raymonde, 9 ou 13 ans, de l'orphelinat rue Caulaincourt, mais Fernande demande à Max Jacob de l'y ramener.

Août-septembre 1907

Le couple se sépare brièvement.

Automne-hiver 1907

Fernande pose pour Kees Van Dongen, leurs voisins et amis.

Mars 1908

Banquet au Bateau-Lavoir en hommage au Douanier Rousseau, organisé par Pablo et Fernande qui préparent un riz à la valencienne, avec Guillaume Apollinaire, Georges Braque, Marie Laurencin,André Salmon, Gertrude Stein parmi les invités.

Printemps 1908

Le suicide du peintre Wiegels au Bateau-Lavoir impressionne Fernande et Pablo qui passent l'été dans le village de La Rue-des-Bois, en région parisienne.

Mai-septembre 1909

Le couple passe quatre mois à Horta, Catalogne. Fernande est malade. Pablo fait plus de 60 peintures de Fernande, décisives pour le cubisme analytique.

Septembre 1909

Grâce aux ventes de Pablo chez Kahnweiler, le couple s'installe dans un appartement bourgeois, 11 boulevard de Clichy.

Janvier 1910

Fernande se fait opérer probablement d'une néphrite.

Juin-septembre 1910

Le couple séjourne à Cadaquès, Catalogne.

Juillet-septembre 1911

Le couple est à Céret, Pyrénées-Orientales, avec les Braque.

Novembre 1911

Le couple fréquente le peintre Louis Marcoussis et sa compagne Eva Gouel. (Marcelle Humbert). Fernande s'éprend du jeune futuriste Ubaldo Oppi tandis que Pablo commence une liaison avec Eva.

Mai 1912

Querelles de jalousie. Elle part puis tente de retrouver Pablo à Céret, mais prévenu il se cache avec Eva. Rupture définitive. Désormais, elle accumule les petits métiers chez Poiret, un antiquaire ou un galeriste, récite des vers au « Lapin Agile », professeur de diction, français et dessin...

3 September 1905

She moves in with Pablo and stops working.

May-August 1906

The couple travels to Barcelona and Gósol, in Catalonia. Pablo produces more than 300 works, many inspired by Fernande.

6 April-August 1907

The couple adopt Raymonde, aged between 9 and 13 years, from an orphanage in the Rue Caulaincourt, but Max Jacob brings the child back at Fernande's demand.

August-September 1907

The couple briefly separate. Fernande poses for Kees Van Dongen, her neighbour. She has grown close to Van Dongen and his wife.

Autumn-Winter 1907

Fernande poses for her neighbour and friend Kees Van Dongen.

March 1908

A banquet is held at the Bateau-Lavoir in homage to the Douanier Rousseau. It is organised by Picasso and Fernande, who prepares rice à *la Valencienne*, and is attended by Guillaume Apollinaire, Georges Braque, Marie Laurencin,André Salmon, Gertrude Stein and Fernande.

Spring 1908

The painter Grete Wiegels commits suicide at the Bateau-Lavoir, provoking a depression in Pablo.The couple spend the summer in the village of La Rue-des-Bois near Paris.

May-september 1909

The couple spend four months at Horta, in Catalonia. Fernande is ill. Pablo makes more than 60 paintings of Fernande, which are decisive for Analytical Cubism.

September 1909

Thanks to Pablo's sales with Daniel-Henry Kahnweiler, the couple moves into a bourgeois apartment at 11 Boulevard de Clichy.

January 1910

Fernande undergoes an operation probably for nephritis.

June-September 1910

The couple travel to Cadaquès, Catalonia.

July-September 1911

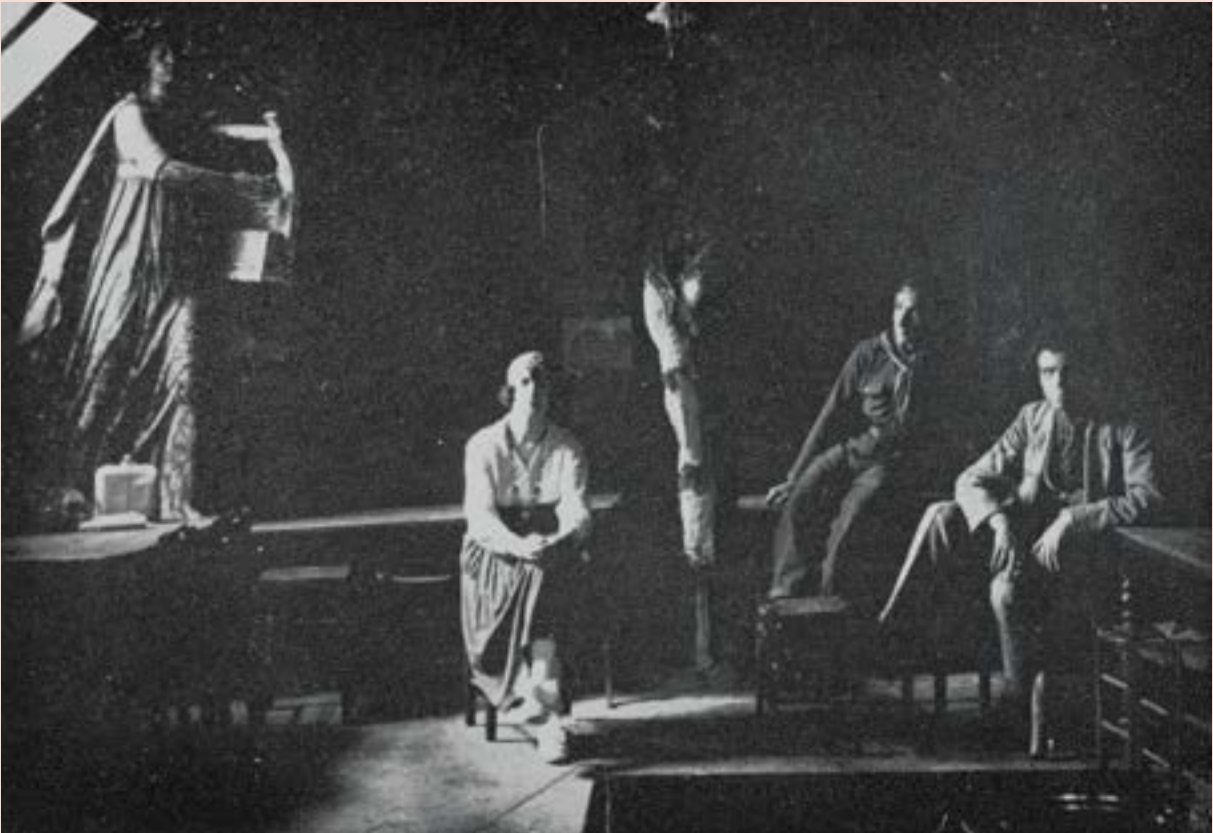
The couple go to Céret, in the Pyrénées-Orientales, with Braque and his wife.

November 1911

The couple become friends with Louis Marcoussis and his partner Eva Gouel. Fernande falls in love with the young futurist Ubaldo Oppi while Pablo begins an affair with Eva.

May 1912

Jealous quarrels ensue. Fernande leaves then tries to find Pablo at Céret, but he has been forewarned and hides away with Eva.This marks their definitive break-up. From then on, Fernande accumulates odd jobs with Poiret, an antiquarian and a gallery owner, recites poetry at the “Lapin Agile”, becomes a diction, French and drawing teacher...



ill. 101
Anonyme
Fernande Olivier à l'intérieur du Lapin Agile, lors d'une séance de répétition de lecture de vers et poèmes, v. 1914
Photographie
Collection particulière

ill. 102
Affiche publicitaire du journal parisien « Le Soir »
« Quand Picasso fut pompier dix ans de souvenirs de Picasso », sept. 1930, une série d'articles écrits par Fernande Olivier
Archives LBF Association

1918

Elle s’installe avec « Roger Karl » (1882-1984), pseudonyme de Roger Trouvé, acteur proche de la bande montmartroise de Max Jacob, Charles Dullin et Roland Dorgelès, mais s’en sépare après la Seconde Guerre pour vivre seule.

1930

Dans le besoin, elle écrit des articles pour le quotidien *Le Soir*. « Quand Picasso était pompier » : *De Barcelone à Montmartre*. I, 9 sept.; *L’atelier du peintre et sa chapelle ardente*. II, 10 sept.; *Des amis du peintre*. III, 11 sept.; *Le peintre et les marchands de tableaux*. IV, 12 sept.; *Les soirées de la Closerie des Lilas et la fumerie d’opium*. V, 13 sept.; *Une soirée en l’honneur du douanier Rousseau*. VI, 14 sept.

1930-1933

Séduit par ces parutions interrompues par Picasso, Paul Léautaud (1872-1956) la rencontre régulièrement et publie ses trois autres articles en 1931 dans *Mercur*e de France : « Neuf ans chez Picasso ». *Picasso et ses amis*, 1^{er} mai; *La naissance du cubisme*, 15 juin; *L’atelier du boulevard de Clichy*, 15 juill.

Mai 1932

Écrit à Pablo pour demander un soutien financier qu’il refuse.

1933

Publie chez Stock *Picasso et ses amis*, préfacé par Léautaud. La Société des Gens de Lettres de France enregistre M^{me} Percheron le 7 août.

1957

Aculée par la maladie, l’âge et la précarité, elle songe à publier son journal. Alertée par Marcelle Braque, Picasso lui versera un million par an, toujours sans un mot, jusqu’à sa mort. Elle le remercie mais ne le revoit qu’à la télévision.

29 janvier 1966

Décède à 84 ans à Neuilly-sur-Seine, toujours veuve Percheron.

8 avril 1973

Décès de Pablo à Mougins.

1988

Son filleul et héritier, le peintre Gilbert Krill (1932-2022), fils de Marthe une amie, publie son journal chez Calmann-Lévy sous le titre *Souvenirs intimes. Écrits pour Picasso*.

2011

Fondateur de l’association « La Belle Fernande » qui gère ses archives et ses œuvres, Krill transfère sa dépouille au cimetière de Cognac, Charente.

1918

She moves in with “Roger Karl” (1882-1984), the pseudonym of Roger Trouvé, an actor close with the Montmartre group of Max Jacob, Charles Dullin and Roland Dorgelès, but separates after the war to live alone.

1930

In need, she writes articles for the daily *Le Soir*: “Quand Picasso était pompier: *De Barcelone à Montmartre*. I, 9 Sep.; *L’atelier du peintre et sa chapelle ardente*. II, 10 Sep.; *Des amis du peintre*. III, 11 Sep.; *Le peintre et les marchands de tableaux*. IV, 12 Sep.; *Les soirées de la Closerie des Lilas et la fumerie d’opium*. V, 13 Sep.; *Une soirée en l’honneur du douanier Rousseau*. VI, 14 Sep.

1930-1933

Enamoured with these publications, which Picasso put a stop to, Paul Léautaud (1872-1956) meets Fernande regularly and publishes three more articles in 1931 in the *Mercur*e de France: “Neuf ans chez Picasso”. *Picasso et ses amis*, 1 May; *La naissance du cubisme*, 15 Jun.; *L’atelier du boulevard de Clichy*, 15 Jul.

May 1932

She writes to Pablo to ask for financial help, which he refuses.

1933

With Stock, she publishes *Picasso et ses amis*, prefaced by Léautaud. The Société des Gens de Lettres de France registers her as Mme Percheron on 7 August.

1957

Suffering from illness, age and precarity, she thinks of publishing her journal. Alerted by Marcelle Braque, Picasso sends her a million francs per year, without a word, until her death. She thanks him, but does not see him again.

29 January 1966

Fernande dies at 84 in Neuilly-sur-Seine, still listed as the widow of Percheron.

8 April 1973

Pablo dies at Mougins.

1988

Her godson and heir, the painter Gilbert Krill (1932-2022), the son of her friend Marthe, publishes her journal with Calmann-Lévy under the title *Souvenirs intimes. Écrits pour Picasso*.

2011

Krill, who founded the association “La Belle Fernande” which manages her archives and works, transfers Fernande’s remains to the cemetery of Cognac, Charente.



ill. 103
Anonyme
Fernande Olivier âgée dans son appartement à Neuilly, non daté
Photographie, 20 × 14 cm
Archives LBF Association

NOTES

Fernande Olivier par Amélie Lang

- Fernande Olivier, *Souvenirs intimes* – écrits pour Picasso, Calmann-Lévy, Paris, 1988.
- Rosalind E. Krauss dans *The Picasso Papers* (1998) considère ce journal frauduleux, « the document of a mind nurtured on pulp romance », un bovarisme utilisant des clichés littéraires, bref un acte d'autolégitimation. Marilyn McCully dans Fernande Olivier, *Loving Picasso. The Private Journal of Fernande Olivier*, (edited by Marilyn McCully, translated by Christine Baker and Michael Raeburn, New York, Harry N. Abrams, 2001), ne remet pas en cause son authenticité. Le style factuel correspond à des notes de carnets intimes. L'édition des archives de l'association « La Belle Fernande » en mains privées reste à faire.
- Amy Licence, *Bohemian Lives – Three Extraordinary Women : Ida Nettleship, Sophie Brzeska and Fernande Olivier*, Amberley Publishing, 2017.
- « Quand Picasso était pompier », 1930, *Le Soir* : « De Barcelone à Montmartre » I, 9 sept.; « L'atelier du peintre et sa chapelle ardente » II, 10 sept.; « Des amis du peintre » III, 11 sept.; « Le peintre et les marchands de tableaux » IV, 12 sept.; « Les soirées de la Closerie des Lilas et la fumerie d'opium » V, 13 sept.; « Une soirée en l'honneur du douanier Rousseau » VI, 14 sept. Ce journal est une source précieuse. Michel Courty, *À Propos d'une édition critique du Journal littéraire de Paul Léautaud*, « Fernande Olivier: Gens de peinture I », 2021 : <https://leautaud.com/fo-1/>
- « Neuf ans chez Picasso. Picasso et ses amis », 1^{er} mai; « La naissance du cubisme », 15 juin; « L'atelier du boulevard de Clichy », 15 juill.
- Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, préface de Paul Léautaud, présenté et annoté par Hélène Klein, Éditions Pygmalion/Gérard Watelet, Paris, 2001, p. 22.
- Selon John Richardson, *Vie de Picasso*. Pour Hélène Klein, Picasso influencé par son épouse Olga veut empêcher cette parution. Louangée par Max Jacob dans *Chronique des temps héroïques* comme étant « le meilleur miroir de l'Acropole cubiste », c'est un « témoignage capital » pour André Salmon.*Voir Picasso et ses amis*, p. 10-12.
- Paul Léautaud, *Journal littéraire*, Mercure de France, Paris, 24 janv. 1932.
- Fernande Olivier, *op. cit.*, p. 29-30.
- Fernande Olivier, *Souvenirs intimes. Écrits pour Picasso*, p. 11.
- Marina Picasso, *Grand-Père*, Denoël, Paris, 2001, p. 62. Calmann-Lévy publie en 1964 : François Gilot et Carlton Lake, *Vivre avec Picasso* – F. Gilot fut la seule autre compagne l'ayant quitté. Des biographies très critiques suivront comme *Picasso*,

- Creator and Destroyer* d'Arianna Huffington en 1988; des films ou, plus récemment, des podcasts…
- Archives de l'association « La Belle Fernande ».
 - Fernande Olivier, *op. cit.*, p. 9.
 - Fernande rencontre Marthe Krill, au même passé montmartrois qu'elle, et devient la marraine de son fils, Gilbert Krill, qui sera à l'origine de la réunion des archives de « La Belle Fernande ».
 - Fernande Olivier, *op. cit.*, p. 9.
 - Ibid.*, p. 22.
 - Ibid.*, p. 24.
 - Ibid.*, p. 42.
 - Anne Martin-Fugier, *La Bourgeoise - Femme au temps de Paul Bourget*, « Introduction », Grasset et Fasquelle, Paris, 1983.
 - Ibid.*
 - Florence Lanzmann, *Petite histoire du sexe et de son apprentissage de 1900* en mains privées reste à faire.
 - Dans Isabelle Bricard-Glaunes, *Saintes ou Pouliches. L'éducation des jeunes filles au xx^e siècle*, Albin Michel, Paris, 1985.
 - Fernande Olivier, *op. cit.*, p. 66.
 - Ibid.*, p. 66-67.
 - Ibid.*, p. 68.
 - Ibid.*, p. 69-70.
 - Ibid.*, p. 70-71.
 - Ibid.*, p. 73.
 - Fernande a dix-sept ans.
 - Fernande Olivier, *op. cit.*, p. 74.
 - Ibid.*, p. 76.
 - Ibid.*, p. 84.
 - Ibid.*, p. 82.
 - Ibid.*, p. 83.
 - Selon Pierre Cabanne dans le *Siècle Picasso*, t. I, Gallimard, Paris, 1992 : Paul l'épouse « après lui avoir, cinq mois plus tôt, donné un fils depuis disparu. Mort ? Mis en nourrice ? On ne sait. »
 - Fernande Olivier, *op. cit.*, p. 84.
 - Ibid.*, p. 88.
 - Ibid.*, p. 94.
 - Ibid.*, p. 97.
 - Dans Paul Léautaud, *op. cit.*, 17 sept. 1932 : « Parlé de son mari, une brute alcoolique, qui la frappait, faisait l'amour dix fois par nuit, lui faisait une telle vie qu'elle s'est sauvée, lui mourant peu après dans une maison de santé, complètement fou. »
 - Selon Marilyn McCully, était-ce un pseudonyme pour Gaston de Labaune ?
 - Fernande Olivier, *op. cit.*, p. 105.
 - Ibid.*, p. 145-147. Fernande terrifiée tombe sur Paul dans Paris, mais se dérobe.
 - Fernande Olivier, *op. cit.*, p. 110.
 - Ibid.*, p. 116-117.
 - Ibid.*, p. 119.
 - Ibid.*, p. 151.
 - Ibid.*, p. 136-137 : « J'ai cette heureuse faculté de pouvoir me dédoubler et c'est parfait pour ce métier si fatigant, si difficile à une époque (1901-1905) où le genre académique sévit encore. »
 - Gilbert Krill compose la fin des *Souvenirs* avec ses commentaires, des

lettres et des extraits de *Picasso et ses amis*.

- Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, p. 33.
- Gertrude Stein, *Autobiographie d'Alice Toklas*, Gallimard, Paris, 2020, p. 25-36.
- Laurent Le Bon, Claire Bernardi, *et al.*, *Picasso. Bleu et Rose*, musée d'Orsay/ musée national Picasso-Paris, éditions Hazan, Paris, 2019, p. 369.
- Paul Léautaud, *op. cit.*, 17 sept. 1932.
- Fernande Olivier, *Souvenirs intimes*, p. 166-167.
- Jean-Paul Crespelle, *la Vie quotidienne à Montmartre du temps de Picasso 1900-1910*, Hachette, Paris, 1991, p.?
- Fernande Olivier, *op. cit.*, p. 177.
- Ibid.*, p. 181-182: Agressée par Giovanni Boldini, Fernande s'échappe de son atelier : « Il paraît que des scènes n'étaient pas rares si j'en crois quelques modèles et non des moindres, qui s'en plaignaient. »
- Dans Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, p. 105: Le suicide du peintre Wiegels au Bateau-Lavoir en 1908, après une nuit d'éther; choque Pablo et sa bande qui ne touchent plus à l'opium.
- Fernande Olivier, *Souvenirs intimes*, p. 186.
- Ibid.*, p. 187.
- Ibid.*, p. 191.
- Ibid.*, p. 203.
- Ibid.*, p. 205-206.
- Ibid.*, p. 215.
- Ibid.*, p. 212-213.
- Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, p. 35.
- Ibid.*, p. 129.
- Ibid.*, p. 215.
- Fernande Olivier, *Souvenirs intimes*, p. 232.
- Dans Pierre Daix, *le Nouveau Dictionnaire Picasso*, Robert Laffont, Paris, 2012, p. 772-773: En avril 1907, Fernande cherche à l'orphelinat une enfant entre neuf et treize ans, « dont la mère est dans un bordel de Tunis ». Sa présence créant des tensions, elle est ramenée en août.
- Pierre Cabanne, *op. cit.*, Voir Yves Brocard dans ce catalogue.
- Lettre de Fernande à Gertrude Stein, 2 sept. 1907, dans *Souvenirs intimes*, p. 219-220.
- Ibid.*, p. 231-232.
- Cité par Saskia Ooms dans *Van Dongen et le Bateau-Lavoir*, musée de Montmartre/Somogy, Paris, 2018, p. 61.
- Roland Dorgelès, *Au beau temps de la Butte*, Nouvelle Librairie de France, Paris, 1949, p. 71.
- Gertrude Stein, *op. cit.*, p. 34.
- Probablement une néphrite opérée en 1910.
- Lettre de Fernande à G. Stein, [?] juill. 1909, dans *Souvenirs intimes*, p. 236.
- Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, p. 234.
- Lettre de Picasso dans *Souvenirs intimes*, p. 128.
- Gino Severini, *La Vie d'un peintre*, Hazan, Paris, 2011, p. 117-118.
- Lettre de Picasso à Georges Braque, 18 mai 1912, *Picasso et ses amis*, p. 222.

- « Depuis cinquante-quatre ans, personne n'a osé prononcer le nom de Fernande devant Picasso : il l'avait interdit. Mme Derain m'en a donné une explication […] Peut-être qu'il l'a trop aimée et qu'il ne s'est jamais tout à fait consolé », « La première passion de Picasso », dans Jean Favières, *Ici Paris Hebdo*, 9-15 févr. 1966, p. 15.
- G. Stein, *op. cit.*, p. 121.
- Paul Léautaud, *op. cit.*, 28 oct. 1932.
- Fernande tente de revoir Pablo à Céret en mai 1912, mais il se cache avec Eva.
- « Les rêves perdus de Fernande Olivier », émission de radio retranscrite pour la première fois le 3 janv. 1957 – citée par Olivier Renault dans *Les Modèles et leurs peintres. Dans l'intimité des ateliers*, Parigramme, 2019, p. 92.
- Cité dans les archives de l'association « La Belle Fernande ».
- Roland Dorgelès, *Figaro Littéraire*, 29 déc. 1962, cité par G. Krill dans *Souvenirs intimes*, p. 251.
- Paul Léautaud, *op. cit.*, 26 sept. 1930.
- Ibid.*, 4 juill. 1931.
- Ibid.*, p. 34-35.
- Lettre à Picasso, musée national Picasso-Paris.
- Paul Léautaud, *op. cit.*, 2 déc. 1932.
- Nom de scène : Roger Trouvé (1882-1984).
- Pour une chronologie précise de leurs années de relation, voir notamment Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 1995, p. 645-655.
- Voir *Picasso et ses amis* de Fernande Olivier, Pygmalion, 2001, p. 42.
- Voir le *Journal* de Paul Léautaud, du jeudi 7 mai 1931.
- Émile de La Bédollière, *Les Français peints par eux-mêmes: encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, « Le Modèle », Paris, éd. Léon Curmer, 1840-1842.
- Edmond Auguste Texier, *Tableau de Paris*, t. 2, 1852-1853, chap. LXXII « Les peintres, les ateliers et les modèles », p. 36-51.
- Ibid.*, p. 50.
- Gustave Crauk, *Soixante Ans dans les ateliers des artistes. Dubosc, modèle*, Paris, Calmann-Lévy, 1900.
- Paul Dollfus, *Modèles d'artistes*, Paris, Flammarion, 1896.
- Ibid.*, p. 8.
- Paul Dollfus, *op. cit.*, p. 1-2.
- Ibid.*, p. 99.
- Fernande Olivier, *op. cit.*, p. 125 et 129.
- Ibid.*, p. 153-155.
- Paul Dollfus, *op. cit.*, p. 4.
- Emmanuel Bourcier, « La Vénus de Montparnasse », grand reportage dans *Paris-Soir*, 11 avril 1931, p. 2.
- Ibid.*, 6 avril 1931, p. 2.
- Fernande Olivier, *op. cit.*, p. 121.
- Ibid.*, p. 181-182.
- Ibid.*, p. 129-130.
- Ibid.*, p. 177.
- Emmanuel Bourcier, *op. cit.*, 13 avril 1931, p. 2.
- Fernande Olivier, *op. cit.*, p. 104.

Fernande Olivier, le récit d'un modèle

- Dans son *Journal littéraire*, Paul Léautaud mentionne à plusieurs reprises le souhait de Fernande de faire traduire son livre en anglais. Elle est en contact avec un agent littéraire du nom de Bradley, mais les négociations n'aboutiront pas : « Samedi 17 septembre [1932] Compte toujours sur l'argent d'une traduction américaine de son livre sur Picasso. Parlé d'aller, avec cet argent, tenir une sorte d'auberge pour artistes dans les environs de Paris, pour l'été, certaine que tous les gens qu'elle connaît ou a connus y viendront. Mais cette traduction ? Plusieurs lettres d'elle à l'agent Bradley, qui lui avait fait des propositions lors de la publication de quelques morceaux dans le *Mercur*e de France, sont restées sans réponse. » – dans <https://leautaud.com/>
- Cette lettre est notamment retranscrite dans Laurence Madeline (dir), *Picasso 1932, l'année érotique*, cat. exp. musée national Picasso, 10 octobre 2017 - 11 février 2018 ; Londres, Tate Modern, 8 mars - 9 septembre 2018, p. 85.
- Fernande Olivier, *Souvenirs intimes – écrits pour Picasso*, Paris, Calmann-Lévy, 1988, p. 9.
- De son vrai nom « Édouard Alexandre Sain » (1830-1910).
- L'Institut de France.
- Fernande Olivier, *op. cit.*, p. 108.
- Pour une chronologie précise de leurs années de relation, voir notamment Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 1995, p. 645-655.
- Voir *Picasso et ses amis* de Fernande Olivier, Pygmalion, 2001, p. 42.
- Voir le *Journal* de Paul Léautaud, du jeudi 7 mai 1931.
- Émile de La Bédollière, *Les Français peints par eux-mêmes: encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, « Le Modèle », Paris, éd. Léon Curmer, 1840-1842.
- Edmond Auguste Texier, *Tableau de Paris*, t. 2, 1852-1853, chap. LXXII « Les peintres, les ateliers et les modèles », p. 36-51.
- Ibid.*, p. 50.
- Gustave Crauk, *Soixante Ans dans les ateliers des artistes. Dubosc, modèle*, Paris, Calmann-Lévy, 1900.
- Paul Dollfus, *Modèles d'artistes*, Paris, Flammarion, 1896.
- Ibid.*, p. 8.
- Paul Dollfus, *op. cit.*, p. 1-2.
- Ibid.*, p. 99.
- Fernande Olivier, *op. cit.*, p. 125 et 129.
- Ibid.*, p. 153-155.
- Paul Dollfus, *op. cit.*, p. 4.
- Emmanuel Bourcier, « La Vénus de Montparnasse », grand reportage dans *Paris-Soir*, 11 avril 1931, p. 2.
- Ibid.*, 6 avril 1931, p. 2.
- Fernande Olivier, *op. cit.*, p. 121.
- Ibid.*, p. 181-182.
- Ibid.*, p. 129-130.
- Ibid.*, p. 177.
- Emmanuel Bourcier, *op. cit.*, 13 avril 1931, p. 2.
- Fernande Olivier, *op. cit.*, p. 104.

- Emmanuel Bourcier, *op. cit.*, p. 13.
- Ibid.*, 11 avril 1931, p. 2.
- Ibid.*
- Émile de La Bédollière, *op. cit.*, p. 3.
- Edmond Auguste Texier, *op. cit.*, p. 49.
- Au nombre des modèles également artistes, on peut signaler l'exemple de Martin-François Suisse qui, après avoir posé pour Jacques-Louis David, a fondé une académie à Paris, en 1815.
- Fernande Olivier, *op. cit.*, p. 117.
- Ibid.*, p. 174.
- Ibid.*, p. 180.
- Ibid.*, p. 171.
- Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Pygmalion, 2001, p. 153.
- Dans <https://leautaud.com/>, jeudi 7 mai [1931].

« Alchimies autour d'un visage »

- Ce texte reprend certains passages de ma conférence donnée dans le cadre de l'évènement « 24 heures Picasso » au musée national Picasso à Paris, le samedi 4 septembre 2021, et je tiens à remercier pour ses recherches Marie Ely, assistante de conservation au musée de Montmartre en 2021.
- Richardson note « le 18 mai » comme date de fin de leur relation, dans John Richardson, *A Life of Picasso*, vol. 2, 1907-1917, avec la collaboration de Marilyn McCully, New York, Random House, p. 229.
- Laurent Le Bon, Claire Bernardi, Stéphanie Molins, Emilia Philippot, *Picasso – Bleu et Rose*, Paris, musée d'Orsay, musée national Picasso, Paris, Hazan, 2018, p. 227. Pierre Daix écrit que Fernande y habite depuis 1901. Pierre Daix, *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*, p. 644.
- Fernande Olivier, *Souvenirs intimes – écrits pour Picasso*, Paris, Calmann-Lévy, 1988, p. 111-112.
- Ibid.*, p. 116.
- Ibid.*, p. 106.
- Ibid.*, p. 145.
- Ibid.*, p. 171.
- Laurent Le Bon, *op. cit.*, p. 70 et 75.
- Annie Cohen-Solal, *Picasso, l'étranger*, Paris, musée national de l'Histoire de l'immigration, 2022, p. 26-30.
- Raphaël Bouvier, « Journal 1904 », dans Le Bon, *op. cit.*, p. 204.
- Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Paris, Éditions Pygmalion/Gérard Watelet, 2001, p. 52.
- John Richardson, *A life of Picasso*, vol. 1, 1881-1906, avec la collaboration de Marilyn McCully, Random House, New York, 1991, p. 304.
- John Richardson, *op. cit.*, vol. 1, p. 309-310.
- Fernande Olivier, *op. cit.*, 2001, p. 33.
- Fernande Olivier, *Souvenirs intimes*, 1988, p. 166.
- Anne Baldassarri, *Picasso in situ* dans « La collection », musée national Picasso, Paris, Flammarion, 2014, p. 221.
- Camille Frasca, notice « Les Amants (n° 185) » dans Le Bon, *op. cit.*, p. 369.
- Fernande Olivier, *op. cit.*, p. 166.
- Lili Davenas, notice « Planche de dessins (n° 175) » dans Le Bon, *op. cit.*, p. 369.
- Fernande Olivier, *op. cit.*, 2001, p. 50-51.
- Ibid.*, p. 33-34.
- Emilia Philippot, « Journal 1905 », dans Le Bon, *op. cit.*, p. 243.
- Fernande Olivier, *Souvenirs intimes*, 1988, p. 191.
- Ibid.*, p. 191-192.
- Ibid.*, p. 194.
- Elle remercie Gertrude Stein pour ses éloges dans la lettre à Gertrude Stein du 8 octobre 1907, cité dans Fernande Olivier, *op. cit.*, 1988, p. 221.
- Fernande Olivier, *op. cit.*, 1988, p. 202-203.
- Raphaël Bouvier, « Journal 1906 », dans Le Bon, *op. cit.*, p. 295.
- Jessica Jacques « Le séjour à Gósol » dans Le Bon, *op. cit.*, p. 317, et « À des millions de mètres au-dessus du niveau de la mer », […] Gósol! » dans *Picasso, l'étranger*, Paris, musée de l'Histoire de l'immigration, 2021, p. 50.
- Fernande Olivier, *op. cit.*, p. 214.
- Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 2001, p. 128.
- Alan G. Wilkinson, « Sculpture is the best comment that a painter can make on painting », Picasso, Art Gallery of Ontario, Masterpiece Exhibition Series, n° 3, 1986, p. 5.
- Cécile Godefroy, Hélène Le Meaux, Pierre Rouillard, *Picasso Ibero*, Centre Botín à Satander, Madrid, Fondation Botín et La Fábrica, mai-septembre 2021, p. 94.
- Ibid.*, p. 88.
- Ibid.*, p. 100.
- Ibid.*, p. 110.
- Il s'agit d'un monotype sur verre, épreuve sur papier tirée par l'artiste. Isis Jourda, notice « Tête de Fernande, de profil (n° 279) » dans Le Bon, *op. cit.*, p. 381.
- Coline Zelal, notice « Buste de femme à la main levée (n° 282) » dans Le Bon, *op. cit.*, p. 383.
- Raphaël Bouvier, « Journal 1906 », dans Le Bon, *op. cit.*, p. 301.
- Fernande Olivier, *op. cit.*, 2001, p. 79.
- Pablo accepte, peut-être par sentiment de culpabilité, et suite à l'avortement voulu par Madeleine. Voir « Raymonde » dans John Richardson, *op. cit.*, p. 29-31.
- Dans son carnet de notes, Apollinaire écrit : « Les Picasso ont adopté une petite fille de neuf ans dont la mère est dans un bordel de Tunis. […] Joyeuse et intelligente : Raymonde ». Guillaume Apollinaire, *Journal intime*, Paris, éditions du Limon, 1991, p. 143, cité dans Hélène Seckel et André Cariou, *Max Jacob et Picasso*, musée des Beaux-Arts de Quimper, Paris, musée national Picasso, Rmn-GP 1994, p. 60.
- Selon André Salmon, elle avait treize ans. André Salmon, *Souvenirs sans fin – deuxième époque (1908-1920)*, Paris, Gallimard, 1956, cité dans Richardson, *op. cit.*, vol. 2, p. 29.
- Richardson, *op. cit.*, p. 30.
- Hélène Seckel et André Cariou, *Max Jacob et Picasso*, p. 64.
- Fernande à G. Stein, 8 août 1907 (bibliothèque Beinecke de livres rares et manuscrits, université de Yale), citée dans Richardson, *op. cit.*, vol. 2, p. 32.
- Hélène Seckel et André Cariou, *op. cit.*, p. 64, n° 39, dans Richardson, *op. cit.*, vol. 2, p. 29-32.
- Brigitte Léal, Christian Briend, Ariane Coulondre, *Le Cubisme*, Paris, Centre Pompidou, Kunstmuseum de Bâle, 2018, p. 28 et 33.
- Cité dans André Malraux, *La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974, p. 18.
- Fernande Olivier, *Souvenirs intimes*, 1988, p. 223.
- Pourrait il s'agit d'un dessin pour cette œuvre ? Portrait de Fernande Olivier, été 1906, pointe sèche sur cuivre, 35,8 × 27,5 cm, 16,2 × 11,9 cm (hors marges) [ill. x]

- Fernande Olivier, *op. cit.*, 1988, p. 222.
- Ibid.*, p. 229.
- Tête de Femme*, Horta de Ebro, été 1909, huile sur toile, 65 × 54,5 cm, musée Städel, Francfort-sur-le-Main [ill. x]
- Jeffrey Weiss, *et al.*, *Picasso : The Cubist Portraits of Fernande Olivier*, Washington, National Gallery of Art, Hirschhorn Museum, et Nasher Sculpture Center, Dallas, 2004, Princeton University Press, p. 13.
- Ibid.*, p. 11-13.
- Brigitte Leal, Christian Briend, Ariane Coulondre, *Le Cubisme*, Centre Pompidou, Paris, Kunstmuseum de Bâle, 2018, p. 28.
- Pierre Caizergues et Hélène Seckel, *Picasso, Apollinaire – correspondance*, Paris, Gallimard, Réunion des musées nationaux et du Grand Palais, 1992, p. 75.
- Fernande Olivier, *op. cit.*, 1988, p. 237.
- Fernande Olivier, *op. cit.*, 1988, p. 238-40.
- Jeffrey Weiss, *op. cit.*, p. 15-16.
- L'œuvre se trouve dans la collection du MNAM, CCI/Centre Pompidou, Paris.
- Pierre Daix écrit qu'il les avait achetés. Pierre Daix, *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*, Paris, Robert Laffont, p. 649.
- Fernande Olivier, *op. cit.*, 1988, p. 247-250.
- Richardson ne sait pas exactement quand la liaison commence, mais il note « février 1912 » suite à une visite de Gertrude Stein au Bateau-Lavoir, dans Richardson, *op. cit.* vol. 1, p. 223. Marilyn McCully note « fin 1911 », dans Marilyn McCully, *The Private Journal of Fernande Olivier*, traduit du français par Christine Baker and Michael Raeburn préfacé et annoté par Marilyn McCully, épilogue de John Richardson, New York, Harry N. Abrams, Inc, Publishers, p. 278.
- Dans son carnet de notes, Apollinaire écrit : « Les Picasso ont adopté une petite fille de neuf ans dont la mère est dans un bordel de Tunis. […] Joyeuse et intelligente : Raymonde ». Guillaume Apollinaire, *L'Homme de l'art: D.-H. Kahnweiler, 1884-1979*, Paris, Gallimard, p. 615-616.
- Lettre de Fernande Olivier à Picasso, 1959, documentation Picasso, musée national Picasso.

Fernande Olivier, témoin oculaire

- Des extraits des mémoires de Fernande Olivier ont été publiés pour la première fois en 1930 dans *Le Soir* et, l'année suivante, dans le *Mercur*e de France. Ils ont été rassemblés et publiés sous le titre *Picasso et ses amis*, Paris, Stock, 1933, et repris plus tard sous le titre *Souvenirs intimes – écrits pour Picasso*, Paris, Calmann-Lévy, 1988. Certaines citations ne figurent pas telles quelles dans ce dernier ouvrage, mais proviennent de la version anglaise, Fernande Olivier, *Loving Picasso. The Private Journal of Fernande Olivier*, edited by Marilyn McCully, translated by Christine Baker and Michael Raeburn, New York, Harry N. Abrams, 2001.
- Fernande Olivier, *Souvenirs intimes*, 1988, p. 192.
- D'après son journal, Fernande s'est installée dans l'atelier de Picasso le 3 septembre 1905; *Souvenirs intimes*, p. 188.
- L'un des articles publiés dans *Le Soir*, intitulé « L'atelier du peintre et sa chapelle ardente » (10 septembre 1930), fait référence

- 2 Posthumous edition.
- 3 Fernande Olivier, *Loving Picasso. The Private Journal of Fernande Olivier*, edited by Marilyn McCully, translated by Christine Baker and Michael Raeburn, New York, Harry N. Abrams, 2001, p. 66.
- 4 Georges Vigarello, *Histoire du viol (xiv^e-xv^e siècle)*, "Introduction", Paris, éditions du Seuil, 1998.
- 5 Fernande Olivier, *op. cit.*, p. 57.
- 6 "Agnès Thurnauer : Le langage c'est politique", Anaël Pigeat, Paris, The Art Newspaper, No. 38, February 2022, pp. 14-15.
- 7 *la Cause des femmes*, television show, 1973.

Fernande Olivier, a model's account

- 1 Several times in his *Journal littéraire*, Paul Léautaud mentions Fernande Olivier's wish to have her book translated into English. She was in contact with a literary agent named Bradley but the negotiations were not successful: "Saturday 17 September [1932]
- 2 Still counting on the money from an American translation of her book on Picasso. Talks about going, with this money, to run a sort of artists' hostel near Paris for the summer, certain that all the people she knows or has known will come. But this translation? Several letters from her to the agent Bradley, who had made offers to her when some pieces were published in the *Mercure de France*, have remained unanswered." - <https://leautaud.com/>
- 3 This letter is transcribed in Laurence Madeline (ed.), *Picasso 1932, l'année érotique*, exh. cat. Musée national Picasso, 10 October 2017 - 11 February 2018; London, Tate Modern, 8 March-9 September 2018, p. 85.
- 4 Fernande Olivier, *Loving Picasso. The Private Journal of Fernande Olivier*, edited by Marilyn McCully, translated by Christine Baker and Michael Raeburn, New York, Harry N. Abrams, 2001, p. 22.
- 5 His real name was "Édouard Alexandre Sain" (1830-1910).
- 6 The Institut de France.
- 7 Fernande Olivier, *op. cit.*, p. 108.
- 8 For a precise chronology of their relationship, see in particular Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 1995, pp. 645-655.
- 9 See *Picasso et ses amis* by Fernande Olivier, Pygmalion, 2001, p. 42.
- 10 See Paul Léautaud's *Journal*, Thursday 7 May 1931.
- 11 Émile de La Bédollière, *Les Français peints par eux-mêmes: encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, "Le Modèle", Paris, Léon Curmer, 1840-1842.
- 12 Edmond Auguste Texier, *Tableau de Paris*, Vol. 2, 1852-1853, chap. lxxiii "Les peintres, les ateliers et les modèles", pp. 36-51.
- 13 *Ibid.*, p. 50.
- 14 Gustave Crauk, *Soixante Ans dans les ateliers des artistes. Dubosc, modèle*, Paris, Calmann-Lévy, 1900.
- 15 Paul Dollfus, *Modèles d'artistes*, Paris, Flammarion, 1896.
- 16 *Ibid.*, p. 8.
- 17 Paul Dollfus, *op. cit.*, pp. 1-2.
- 18 *Ibid.*, p. 99.
- 19 Fernande Olivier, *op. cit.* pp. 125 and 129.
- 20 *Ibid.*, pp. 153-155.
- 21 Paul Dollfus, *op. cit.*, p. 4.
- 22 Emmanuel Bourcier, "La Vénus de Montparnasse", large reportage in *Paris-Soir*, 11 April 1931, p. 2.

- 23 *Ibid.*, 6 April 1931, p. 2.
- 24 Fernande Olivier, *op. cit.*, p. 86.
- 25 *Ibid.*, p. 127.
- 26 Fernande Olivier, *Souvenirs intimes*, Paris, Calmann-Lévy, 1988, p. 129-130.
- 27 Fernande Olivier, *Loving Picasso. The Private Journal of Fernande Olivier*, edited by Marilyn McCully, translated by Christine Baker and Michael Raeburn, New York, Harry N. Abrams, 2001
- 28 Emmanuel Bourcier, *op. cit.*, 13 April 1931, p. 2.
- 29 Fernande Olivier, *op. cit.*, p. 77.
- 30 Emmanuel Bourcier, *op. cit.*, p. 13.
- 31 *Ibid.*, 11 April 1931, p. 2.
- 32 *Ibid.*
- 33 Émile de La Bédollière, *op. cit.*, p. 3.
- 34 Edmond Auguste Texier, *op. cit.*, p. 49.

- Among the models who were also artists, we can mention the example of Martin-François Suisse, who, after having posed for Jacques-Louis David, founded an academy in Paris in 1815.
- 35 Fernande Olivier, *Souvenirs intimes*, p. 117.
- Fernande Olivier, *Loving Picasso*, p. 128.
- 36 Fernande Olivier, *Souvenirs intimes*, p. 180.
- 37 *Ibid.*, p. 171.
- 38 Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Pygmalion, 2001, p. 153.
- 39 In <https://leautaud.com/>, Thursday 7 May [1931].

“Alchemies of a face”

- 1 This text takes up some passages from my lecture given during the event "24 heures Picasso" at the Musée National Picasso in Paris on Saturday 4 September 2021, and I would like to thank Marie Ely, assistant curator at the Musée de Montmartre in 2021, for her research.
- 2 Richardson notes "18 May" as the end date of their relationship, in John Richardson, *A Life of Picasso*, Vol. 2, 1907-1917, New York, Random House, p. 229.
- 3 Laurent Le Bon, Claire Bernardi, Stéphanie Molins, Emilia Philippot, *Picasso - Bleu et Rose*, Paris, Musée d'Orsay, Musée national Picasso, Paris, Hazan, 2018, p. 227. Pierre Daix writes that Fernande had lived there since 1901, Pierre Daix, *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*, p. 644.
- 4 Fernande Olivier, *Loving Picasso. The Private Journal of Fernande Olivier*, edited by Marilyn McCully, translated by Christine Baker and Michael Raeburn, New York, Harry N. Abrams, 2001, pp. 111-112.
- 5 *Ibid.*, p. 116.
- 6 *Ibid.*, p. 106.
- 7 *Ibid.*, p. 145.
- 8 *Ibid.*, p. 171.
- 9 Laurent Le Bon, *op. cit.* pp. 70 and 75.
- 10 Annie Cohen-Solal, *Picasso, l'étranger*, Paris, Musée national de l'Histoire de l'Immigration, 2022, pp. 26-30.
- 11 Raphaël Bouvier, *Journal 1904*, in Le Bon, *op. cit.*, p. 204.
- 12 Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Paris, Éditions Pygmalion/Gérard Watelet, 2001, p. 52.
- 13 John Richardson, *A life of Picasso*, Vol. 1, 1881-1906, Random House, New York, 1991, p. 304.
- 14 John Richardson, *op. cit.* Vol. 1, pp. 309-310.
- 15 Fernande Olivier, *op. cit.*, 2001, p. 33.
- 16 Fernande Olivier, *Souvenirs intimes*, 1988, p. 166.
- 17 Anne Baldassani, *Picasso in situ* in "La collection", Musée national Picasso, Paris, Flammarion, 2014, p. 221.

- 18 Camille Frasca, notice on "Les Amants (n° 185)" in Le Bon, *op. cit.*, p. 369.
- 19 Fernande Olivier, *op. cit.*, 1988, p. 166.
- 20 Lili Davenas, notice on "Planche de dessins (n° 175)" in Le Bon, *op. cit.*, p. 369.
- 21 Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, 2001, pp. 50-51.
- 22 *Ibid.*, p. 33-34.
- 23 Emilia Philippot, "Journal 1905", in Le Bon, *op. cit.*, p. 243.
- 24 Fernande Olivier, *Souvenirs intimes*, 1988, p. 191.
- 25 Fernande Olivier, *Souvenirs intimes*, p. 139.
- 26 *Ibid.*, p. 194.
- 27 She thanks Gertrude Stein for her praise in the letter to Gertrude Stein of 8 October 1907, quoted in Fernande Olivier, *op. cit.*, 1988, p. 221.
- 28 Fernande Olivier, *op. cit.*, 1988, pp. 202-203.

- 29 Raphaël Bouvier, «Journal 1906», in Le Bon, *op. cit.*, p. 295.
- 30 Jéssica Jacques "Le séjour à Gósol" in Le Bon, *op. cit.*, p. 317.
- 31 Fernande Olivier, *op. cit.*, p. 183.
- 32 Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 2001, p. 128.
- 33 Alan G. Wilkinson, "Sculpture is the best comment that a painter can make on painting", Picasso, Art Gallery of Ontario, Masterpiece Exhibition Series, No. 3, 1986, p. 5.
- 34 Cécile Godefroy, Héléne Le Meaux, Pierre Rouillard, *Picasso Ibero*, Botín Centre in Santander, Madrid, Botín Foundation and La Fábrica, May-September 2021, p. 94.

- 35 *Ibid.*, p. 88.
- 36 *Ibid.*, p. 100.
- 37 *Ibid.*, p. 110.
- 38 This is a monotype on glass, a paper print made by the artist. Isis Jourda, notice on "Tête de Fernande, de profil (n° 279)" in Le Bon, *op. cit.*, p. 381.
- 39 Coline Zelal, notice on "Buste de femme à la main levée (n° 282)" in Le Bon, *op. cit.*, p. 383.
- 40 Raphaël Bouvier, «Journal 1906», in Le Bon, *op. cit.*, p. 301.
- 41 Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, 2001, p. 79.
- 42 Pablo accepted, perhaps out of a sense of guilt after Madeleine's abortion. "Raymonde" in John Richardson, *op. cit.*, p. 29-31.

- 43 In his notebook, Apollinaire writes: "The Picassos have adopted a little girl of nine whose mother is in a brothel in Tunis. [...] Happy and intelligent Raymonde." Guillaume Apollinaire, *Journal intime*, Paris, Éditions du Limon, 1991, p. 143, quoted in Héléne Seckel and André Cariou, *Max Jacob et Picasso*, Musée des Beaux-arts de Quimper, Paris, Musée national Picasso, Rmn-GP, 1994, p. 60.
- 44 André Salmon wrote that Raymonde was thirteen. André Salmon, *Souvenirs sans fin - deuxième époque* (1908-1920), Paris, Gallimard, 1956, quoted in Richardson, *op. cit.*, 2, p. 29.

- 45 Richardson, *op. cit.*, p. 30.
- 46 Héléne Seckel and André Cariou, *op. cit.*, *Max Jacob and Picasso*, p. 64.
- 47 Fernande to G. Stein, 8 August 1907 (Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University), quoted in Richardson, *op. cit.*, Vol. 2, p. 32.
- 48 Héléne Seckel and André Cariou, *op. cit.*, p. 64, No. 39, in Richardson, *op. cit.*, Vol. 2, pp. 29-32.
- 49 Brigitte Léal, Christian Briend, Ariane Coulondre, *Le Cubisme*, Paris, Centre Pompidou, Kunstmuseum Basel, 2018, pp. 28 and 33.

- 50 Quoted in André Malraux, *La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974, p. 18.
- 51 Fernande Olivier, *Souvenirs intimes*, 1988, p. 223.
- 52 Could it be a drawing for this work? Portrait of Fernande Olivier, summer 1906, drypoint on copper, 35.8 × 27.5 cm, 16.2 × 11.9 cm (excluding margins).
- 53 Fernande Olivier, *op. cit.*, 1988, p. 222.
- 54 *Ibid.*, p. 229.
- 55 Tête de femme, Horta de Ebro, summer 1909, oil on canvas, 65 × 54.5 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main.
- 56 Jeffrey Weiss et al, *Picasso: The Cubist Portraits of Fernande Olivier*, Washington, National Gallery of Art, Hirshhorn Museum, and Nasher Sculpture Center, Dallas, 2004, Princeton University Press, p. 13.
- 57 *Ibid.*, pp. 11-13.
- 58 Brigitte Leal, Christian Briend, Ariane Coulondre, *Le Cubisme*, Centre Pompidou, Paris, Kunstmuseum Basel, 2018, p. 28.
- 59 Pierre Caizergues and Héléne Seckel, *Picasso, Apollinaire - correspondance*, Gallimard, Rmn-GP, Paris, 1992, p. 75.
- 60 Fernande Olivier, *op. cit.*, 1988, p. 237.
- 61 *Ibid.*, 1988, pp. 238-40.
- 62 Jeffrey Weiss, *op. cit.*, pp. 15-16.
- 63 The work is in the collection of the MNAM, CCI/Centre Pompidou, Paris.
- 64 Pierre Daix wrote that he had bought them. Pierre Daix, *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*, Robert Laffont, Paris, p. 649.
- 65 Fernande Olivier, *Loving Picasso*, p. 275.
- 66 Richardson does not know exactly when the affair began, but he notes "February 1912" following a visit by Gertrude Stein to the Bateau-Lavoir. John Richardson, *op. cit.*, Vol. 1, p. 223.
- 67 Quoted in John Richardson, *op. cit.*, Vol. 1, p. 229, note 30, p. 461.
- 68 Fernande Olivier *op. cit.*, 1988, p. 253.
- 69 Gertrude Stein, *Picasso*, Paris, Casimiro, 1938, p. 7.
- 70 Pierre Assouline, *L'Homme de l'art : D.-H. Kahnweiler, 1884-1979*, Paris, Gallimard, pp. 615-616.
- 71 Letter from Fernande Olivier to Picasso, 1959, Picasso documentation, Musée national Picasso.

Fernande Olivier, as a eye witness

- 1 Extracts from Fernande Olivier's memoirs first appeared in 1930 in *Le Soir*, and, in the following year, in *Mercury de France*. They were collected and published in book form as *Picasso et ses amis* (Paris, Stock) in 1933.
- 2 Fernande Olivier, *Loving Picasso. The Private Journal of Fernande Olivier*, edited by Marilyn McCully, translated by Christine Baker and Michael Raeburn, New York, Harry N. Abrams, 2001, p. 139.
- 3 According to her diary, Fernande moved into Picasso's studio on 3 September 1905; *Loving Picasso*, p. 159.
- 4 One of the articles first published in *Le Soir* was entitled "L'atelier du peintre et sa chapelle ardente" (10 September 1930), which refers to the shrine dedicated to Fernande that Picasso had created in his studio.
- 5 *Loving Picasso*, p. 162.
- 6 See Ann Hoenigswald, "Works in Progress: Pablo Picasso's Hidden Images," in *Picasso: The Early Years (1892-1906)*, (Washington: National Gallery of Art, 1997), pp. 299-309,

- and, for a recent study, using imaging and analytical techniques, see Patricia Favero and Sandra Webster-Cook, "Hidden layers and meaning: Moments of transition in Picasso's Early Blue Period," *Picasso: Painting the Blue Period* (Ontario: Art Gallery of Ontario, 2021), pp. 261-393.
- 7 *Loving Picasso*, p. 162. Fernande's description suggests that the first layer was closer compositionally to *Circus Family* (Baltimore Museum of Art). For further discussion, see Ann Hoenigswald, "Transparence et leurres de la période rose," *Picasso Bleu et Rose*, exh. cat. (Paris: Musée d'Orsay 2018), pp. 343-345.
- 8 *Ibid.*, p. 170.
- 9 *Ibid.*, p. 210
- 10 *Ibid.*, p. 164.
- 11 *Ibid.*, p. 165.
- 12 *Ibid.*, p. 161. Fernande reports that many theatrical people also went to Vermín's, including the actor Roger Karl, who would become her long-time partner in later years.

- 13 *Ibid.*, p. 164.
- 14 *Ibid.*, p. 168.
- 15 The dealer Daniel-Henry Kahnweiler, who saw the *Demoiselles in Picasso's* studio, wrote that "in early 1907, Picasso starts work on a strange large painting with women, fruit and curtains which was never finished."; *Der Weg zum Kubismus* (1920), trans. in *Les Demoiselles d'Avignon: Studies in Modern Art*, 3 (New York, The Museum of Modern Art, 1994), p. 235.

- 16 The letters from Fernande to Stein are reproduced in *Loving Picasso*, pp. 189-194; in several of them, she signs her name "Fernande Belvalet" (or Belvallé) instead of "Olivier". This surname is thought to be her father's.
- 17 Flora Groult's claim in *Marie Laurencin* (Paris, 1987, p. 66, that Fernande posed is not supported by any other evidence.

- 18 *Loving Picasso*, p. 169.
- 19 *Ibid.*, p. 182.
- 20 *Ibid.*, p. 195.
- 21 *Ibid.*, p. 197.
- 22 See, for example, the cubist painting known as *The Negro Boxer*, 1912, Narodní Galerie, Prague.
- 23 *Loving Picasso*, p. 198
- 24 *Ibid.*

- 25 *Ibid.*, p. 219.
- 26 *Ibid.*, p. 259; the two paintings that the Steins acquired were *Houses on the Hill at Horta de Ebro* (Staatliche Museen zu Berlin, Museum Berggruen) and *The Reservoir* (The Museum of Modern Art, New York). Fernande's mention of palm trees seems to refer to a different Horta composition, known as *Factory at Tortosa* (Hermitage Museum, St. Petersburg), which was acquired by Sergei Shukhin.

- 27 Gertrude Stein, *Picasso* (London, 1938), p. 24.

- 28 This is not to say that Picasso gave up portraiture altogether. His memorable cubist portraits of his dealers Wilhelm Uhde (Private collection), Daniel-Henry Kahnweiler (Art Institute of Chicago) and Ambroise Vollard (Pushkin Museum of Fine Art, Moscow), all done in 1910, stand out as tributes to their very different personalities and to the role they played as promoters of his art.

- 29 Gino Severini, *The Life of a Painter* (Princeton: Princeton University Press, 1995), p. 102. Eva Gouel was also known at that time as Marcelle Humbert.

- and, for a recent study, using imaging and analytical techniques, see Patricia Favero and Sandra Webster-Cook, "Hidden layers and meaning: Moments of transition in Picasso's Early Blue Period," *Picasso: Painting the Blue Period* (Ontario: Art Gallery of Ontario, 2021), pp. 261-393.

Rousseau at the Bateau-Lavoir

- 1 See Roger Shattuck, *The Banquet Years. The Origins of the Avant-Garde in France. 1885 to World War I: Alfred Jarry, Henri Rousseau, Erik Satie, Guillaume Apollinaire*, New York: Vintage Books, 1968.
- 2 Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, Robert Laffont, coll. "Bouquins", 1995, pp. 88-89.
- 3 Henri Rousseau, *Portrait of a Woman*, Musée national Picasso, Paris, 1895.
- 4 Henri Rousseau, *Le Rêve*, Museum of Modern Art, New York, 1895.
- 5 Comments by Picasso reported by Florent Fels, in *Propos d'artistes*, Paris, La Renaissance du Livre, 1925, p. 144.
- 6 Fernande Olivier, *Loving Picasso. The Private Journal of Fernande Olivier*, edited by Marilyn McCully, translated by Christine Baker and Michael Raeburn, New York, Harry N. Abrams, 2001, p. 222.
- 7 Gertrude Stein, *Autobiography of Alice Toklas*, p. 11.
- 8 *Ibid.*
- 9 Fernande Olivier, *op. cit.*, pp. 222-224.
- 10 Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, p. 95.
- 11 *Ibid.*, p. 126.
- 12 Here, I am repeating what I have developed in a previous essay: Claire Bernardi, "Henri Rousseau 'Le Douanier' vu par l'avant-garde parisienne: penser la singularité au sein de la modernité", in Le *Douanier Rousseau. L'innocence archaïque*, exh. cat., Paris, Musée d'Orsay, in collaboration with the Fondazione Musei Civici di Venezia, éditions Hazan - Musée d'Orsay 2016, pp. 63-74.

- 13 Pablo Picasso, remarks reported by Pierre Cabanne, *Le Siècle de Picasso*, t. 2, "L'époque des métamorphoses (1912-1937)", Paris, Denoël/Gonthier, 1975, p. 42.
- 14 Pablo Picasso, remarks reported by Pierre Cabanne, *op. cit.*
- 15 Dora Vallier, *Henri Rousseau*, Paris, Flammarion - Cologne, M. DuMont Schauberg, 1961, p. 81.
- 16 Manuscript "Ode au Douanier", inv. 92.42.1, Musée de Laval.
- 17 Guillaume Apollinaire, "Les Indépendants: Le vernissage aura lieu demain. Coup d'œil général sur l'exposition. Le triomphe du Douanier Rousseau.", *L'Intransigeant*, No. 11236, 20 April 1911, pp. 1-2, reprinted in *Chroniques d'art : 1902-1918*, texts collected and annotated by L.-C. Breunig, Paris, Gallimard, 1981, pp. 206-210.

- 19 Wilhelm Uhde, *Henri Rousseau*, Paris, Éditions du Linteau, 2008 [Eugène Figuière, 1911].
- 20 Guillaume Apollinaire, "Le Douanier", *Les Soirées de Paris*, No. 20, 15 January 1914, reprinted in *Œuvres en prose complètes*, text established, presented and annotated by Pierre Caizergues and Michel Décaudin, t. 2, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1991, pp. 627-641.

- 30 Letter from Picasso to Braque, 18 May 1912; repr. in Judith Cousins, "Documentary Chronology," *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*, exh. cat. (New York: The Museum of Modern Art, 24 September 1989-16 January 1990), p. 390.
- 31 Letter from Picasso to Kahnweiler, 12 June 1912; *op. cit.*, p. 395.

Les femmes du Bateau-Lavoir: Through the eyes of Fernande Olivier

- 1 Yélin Zhao, "Ambitious Model, Ambiguous Artist: Three Case Studies of Victorine Meurent, Suzanne Valadon and Alice Prin," Ph.D. dissertation, The University of Leeds, 2018.
- 2 See John Richardson, *A Life of Picasso, 1881-1906*, London: J. Cape Random House, 1991, 376.
- 3 Fernande Olivier, *Picasso and his Friends*, Paris, Éditions Pygmalion/ Gérard Watelet, 2001, p. 103.
- 4 Anita Hopmans, Saskia Ooms, Van Dongen & *Le Bateau-Lavoir*, Musée de Montmartre, 2018, Paris, Somogy, note 26, p. 145.
- 5 See Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, First published 1933, London, Penguin Classics, 2003, p. 32.
- 6 Stein, p. 32.
- 7 Fernande Olivier, *Loving Picasso. The Private Journal of Fernande Olivier*, edited by Marilyn McCully, translated by Christine Baker and Michael Raeburn, New York, Harry N. Abrams, 2001, p. 167.
- 8 Musée national d'Art moderne, Paris, inv. AM1982-249; Galerie Rosengart, Lucerne, both 1905; bronze *Head 1905*, private collection.
- 9 Richardson, *A Life of Picasso, 1881-1906*, pp. 306–307.
- 10 See John Richardson, "Epilogue", in *Loving Picasso*, pp. 285.
- 11 Fernande Olivier, *Loving Picasso*, p. 207.
- 12 *Ibid.*, p. 207.
- 13 *Ibid.*, p. 209.
- 14 Guillaume Apollinaire, *Les Peintres Cubistes: Méditations Esthétiques*, ed. L. C. Breunig, and J.-Cl Chevalier (Paris: Hermann, 1965) (Originally published 1913).
- 15 Fernande Olivier, *Loving Picasso*, p. 207.
- 16 For information more on these paintings, see: Brittney Bailey, "Masks and Muses: Marie Laurencin's Artist-Group Portraits," Master's Thesis, American University, Department of Art History, 2015.
- 17 *Ibid.*, p. 209.
- 18 Fernande Olivier, *Loving Picasso*, p. 209.
- 19 *Ibid.*
- 20 *Ibid.*
- 21 *Ibid.*
- 22 For a comprehensive discussion of *la forme féminine*, see Perry, *Women Artists and the Parisian avant-garde*, pp. 107-115.
- 23 See: Bridgett Elliot. "The 'Strength of the Weak' as Portrayed by Marie Laurencin." In *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History After Postmodernism*. Edited by Norma Broude and Mary D. Garrard. Berkeley: University of California Press, 2005.
- 24 Fernande Olivier, *Loving Picasso*, p. 209.
- 25 Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it – much as a thief will turn out his pockets and ask to be searched to prove that he has not the stolen goods. The reader may now ask how I define womanliness or where I draw the line between genuine womanliness and the 'masquerade.' My suggestion is not, however that there is any such difference; whether radical or superficial, they are the same

- thing," Joan Riviere. "Womanliness as Masquerade." *The International Journal of Psychoanalysis*, 10 (1929): 36-44. Reprinted in *The Inner World and Joan Riviere: Collected Papers 1920-1958*. Edited by Athol Hughes. (London: Karnac Books, 1991): 90-101.26 The concept that gender is a social construction forms the thesis of Judith Butler: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

- 27 Mary Ann Doane. "Film and the Masquerade, Theorizing the Female Spectator." In *The Feminism and Visual Culture Reader*. Edited by Amelia Jones. New York: Routledge, 2003, p. 66.
- 28 Perry demonstrates some of the reasons behind Laurencin's success, citing dealers (she had contracts with Paul Rosenberg and Jos Hessel), critical reception of her work, as well as "the ease with which her work was appropriated into a critical language of difference." Gill Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde* Manchester: Manchester University Press, 1995, p. 88, pp. 144-145.
- 29 Marie Laurencin quoted in Meskimmon, *The Art of Reflection*, p. 44.
- 30 Fernande Olivier, *Loving Picasso*, p. 146.
- 31 Suzanne Valadon quoted in *Tabarant*, "Suzanne Valadon et ses souvenirs de modèle," p. 628.
- 32 Zhao, *Ambitious Model, Ambiguous Artist*: 37.
- 33 She exhibited *The Toilet of the Grandson, Grandmother and Grandson*, and three studies of children. Jeanine Warnod, *Suzanne Valadon* (Norwalk: Easton Press, 1982), p. 9; Jacqueline Munck et al., *Valadon, Utrillo: Au Tourant du Siècle à Montmartre: de l'impressionnisme à l'école de Paris*, Paris, Pinacothèque de Paris, 2009, p. 19. Voir aussi Saskia Ooms, Jeanine Warnod, Jacqueline Munck, Bridget Alsdorf, *Valadon, Utrillo Et Utter - À L'atelier De La Rue Cortot : 1912-1926*, Musée de Montmartre, Jardins Renoir, Paris, Somogy 2015.
- 34 Drouot, *Catalogue des tableaux modernes, pastels, aquarelles, dessins anciens et modernes... faisant partie de la collection Edgar Degas*. Paris: Drouot, 1918.

LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES NON-REPRODUITES

LIST OF WORKS EXHIBITED NOT ILLUSTRATED

Pages du manuscrit Fernande Olivier, du Cahier vert et des poèmes

Fernande Olivier (1881-1966)

Tulipes dans un vase, v. 1905

Huile sur toile, 41 × 33 cm

Collection Yves Brocard

Fernande Olivier (1881-1966)

Fruits d'automne, v. 1935

Huile sur toile, 48 × 57 cm

Archives La Belle Fernande

Paul Léautaud (1872-1966)

Journal littéraire 9 mai 1931-octobre 1932, 1960

Paris, Bibliothèque nationale de France, département philosophie, histoire, sciences de l'homme, inv. 8-LN27-85604

Fernande Olivier (1881-1966)

Deux volumes de Picasso et ses amis dédiacés par Fernande Olivier à Alice

Derain et à Geneviève Taillade, Paris, Stock, 1933

Archives Taillade

Fernande Olivier (1881-1966)

« L'atelier du boulevard de Clichy »

Article paru dans le *Mercure de France*, n° 794, Paris, 15 juill. 1931

Paris, musée de Montmartre

Fernande Olivier (1881-1966)

« La naissance du cubisme »

Article paru dans le *Mercure de France*, n° 792, Paris, 15 juin 1931

Paris, musée de Montmartre

Fernande Olivier (1881-1966)

« Neuf ans chez Picasso. Picasso et ses amis »

Article paru dans le *Mercure de France*, n° 789, Paris, 1^{er} mai 1931

Paris, musée de Montmartre

Lettres manuscrites de Fernande Olivier adressées à Alice Derain et Geneviève Taillade entre 1959-1965

Encre sur papier

Archives Taillade

Anonyme

Portrait de Fernande Olivier, v. 1960

Photographie

Archives Taillade

Joaquím Sunyer (1874-1956)

Rue Lepic, Paris, 1901

Pointe sèche rehaussée à l'aquarelle

Collection Olivier Sainsère (1852-1923)

Kees Van Dongen (1877-1968)

- *Van Dongen, Fernande, Picasso, Apollinaire et Max Jacob réunis aux Enfants de la Butte rue des Trois-Frères*

- *Le Bateau-Lavoir*

- *La Soirée au Lapin Agile lorsque Frédé chantait Pablo Picasso au temps de l'Époque bleue*

- *Max Jacob, pauvre guilleret, minable le matin et en frac le soir*

- *Kees Van Dongen et Roland Dorgelès, le marché de la rue des Abbesses*

- *Un coin fameux de la Butte: l'impasse Girardon*

- *Chanteurs de rues ou le rêve à bon marché*

- *André Salmon et Mac Orlan, rue Saint-Vincent*

- *Modigliani peintre maudit de Montparnasse*

- *Max invité par Manolo*

- *Vlaminck et Derain à Chatou*

- *La vache enragée terreur de Montmartre*

- *Le moulin de la Galette avant 1914*

- *Comme dans Louise, les couples du haut de la Butte*

- *Poulbot, l'ami des gosses*

- *Utrillo... Littrillo... Deux êtres luttaien*

- *Une frontière de la Butte, la rue des Trois-Frères*

- *La laiterie de la place du Tertre où les rapins allaient chercher leur lait*

- *Page de titre*

Lithographies originales de Kees Van Dongen sur vélin de Lana, suite sur vélin de

Rives, dans *Au beau temps de la Butte* de Roland Dorgelès, ex. n° 58, 1949

Collection Jouhet

Henri Rousseau dit « Le Douanier Rousseau » (1844-1910)

La Charmeuse de serpents

Gravure en couleurs

47 x 56 cm

Musée d'Art moderne de Paris, inv.AME 1239

Maurice de Vlaminck (1876-1958)

Assiette, 1907-1909

Assiette à décor de tête de femme sur fond blanc

Céramique

Diamètre : 26 cm

Don de M.Ambroise Vollard en 1937,

Musée d'Art moderne de Paris, inv.AMOA 227

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

PHOTOGRAPHIC CREDITS

Couverture : RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Adrien Didierjean
4^e de couverture : RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Madeleine Coursaget

Alamy Images p. 135
Archives de Paris, 1881, côte V4E 3230 p. 41
Archives de Paris, 1899, côte V4E 9749 p. 43
Archives privées p. 51, 133
Baltimore Museum of Art p. 141
Berne, Musée des Beaux-Arts p. 58
BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Image Städel Museum p. 92
Bridgeman Images p. 118
Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais /
Georges Meguerditchian p. 121
Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais /
image Centre Pompidou, MNAM-CCI p. 26, 95
Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais /
Philippe Migeat p. 108, 117
Christopher Fay p. 151
Cleveland, Museum of Art p. 83
Collection de Bueil & Ract-Madoux, Paris p. 74, 107
Collection Nahmad p. 110
Collection particulière p. 62-63, 65, 67-69, 104, 109, 131, 134, 136 haut/droit
Cliché Comédiart. Archives LBF Association p. 3, 16, 21-22, 33 bas, 34, 36-37, 39, 48, 61, 153, 155, 157
Courtesy de l'artiste p. 45, 47
DACS, London 2022 / Bridgeman Images p. 76
Fotogasull p. 57
Galerie Hélène Bailly p. 114
Mobilier national - Isabelle Bideau p. 52-53
Mondadori Portfolio / Walter Mori / Bridgeman Images p. 126
Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt p. 143
Musée des Beaux-Arts de Tours p. 55
Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole /
photographie Frédéric Jaulmes p. 132
National Gallery of Art, Washington p. 99 haut
National Gallery of Prague, 2022 p. 93
Paris Musées, musée d'Art moderne, Dist. RMN-Grand Palais /
image ville de Paris p. 85, 111
Photo Josse / Bridgeman Images p. 145
Reims, Musée des Beaux-arts / photo C. Devleeschauwer p. 105
RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Franck Raux p. 123
RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Hervé Lewandowski p. 82
RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Adrien Didierjean p. 6, 25, 81, 86-87, 89, 91, 103, 113 bas, 125
RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Franck Raux p. 33 haut
RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / image RMN-GP p. 96, 113 haut, 136 bas/droite, 136 haut/gauche
RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) /
Madeleine Coursaget p. 14, 29
RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) /
Mathieu Rabeau p. 73, 75, 79-80, 99 bas
RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / René-Gabriel Ojeda p. 100
RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Sylvie Chan-Liat p. 70
RMN-Grand Palais / image RMN-GP p. 147
Stéphane Pons p. 18-19, 66, 136 bas/gauche, 150
Le Vieux Montmartre, Musée de Montmartre, Don Jeanine Warnod p. 30, 128
Ville de Grenoble / Musée de Grenoble –J.L. Lacroix p. 139
Ville de Paris / BMD p. 149

Droits patrimoniaux
© Adagp, Paris, 2022 pour les artistes suivants : Georges Braque, André Derain, Auguste Herbin, Dora Maar, Joaquim Sunyer, Pierre Tal Coat, Agnès Thurnauer, Kees Van Dongen
© Droits réservés pour les artistes Joan Vidal-Ventosa et Manuel Blasco Alarcon
© Fondation Foujita / Adagp, Paris, 2022 pour les œuvres de l'artiste Marie Laurencin
© Lee Miller Archives, England 2022. All rights reserved. leemiller.co.uk
© Succession H. Matisse
© Succession Picasso

In Fine éditions d'art
Pierre Louette
Président-directeur général de SFPA
Claire Lénart Turpin
Directrice
Guy Boyer
Directeur délégué
Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
Véronique Balmelle
Directrice du développement
Stéphanie Méséguer
Responsable éditoriale et de fabrication

Suivi éditorial : Valentine Ferrante
Relecture et corrections : Laure Barbosa
Graphisme : Laurent Fétis
Traduction du français vers l'anglais : Adam Rickards
Traduction de l'anglais vers le français : Jean-François Allain
Recherches iconographiques : Lolita Wotin
Photogravure : Studio4c, Paris

© In Fine éditions d'art, 2022
© Musée de Montmartre, 2022
978-2-38203-104-9
Dépôt légal : octobre 2022
Imprimé en Union européenne.

